

COLINDANCIAS

Revista de la Red Regional de Hispanistas
de Europa Central

Número 7
2016

Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central número 7 / 2016

COMITÉ EDITORIAL

Directora de publicación

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

Editora ejecutiva

Gabriella Zombory (Universidad Eötvös Lóránd, Budapest, Hungría)

Editor del presente número

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

Consejo editorial

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

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

Ana Jovanović (Universidad de Belgrado, Serbia)
Vladimir Karanović (Universidad de Belgrado, Serbia)

Gabriella Menczell (Universidad Eötvös Lóránd, Budapest, Hungría)

Alexandru Oravițan (Universidad de Oeste de Timișoara, Rumanía)

Andjelka Pejović (Universidad de Belgrado, Serbia)
Mirjana Sekulić (Universidad de Kragujevac, Serbia)

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

COMITÉ CIENTÍFICO

Victor Barrera Enderle, Universidad Autónoma de Nuevo León, México

Tibor Berta, Universidad de Szeged, Hungría

Dirección

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

Teléfonos: 0040-720090991

E-mail: ilincasn@gmail.com

Página web: <http://colindancias.uvt.ro>

Publicación anual

A partir de 2013, *Colindancias*: Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central está indizada en: Central and Eastern European Online Library (C.E.E.O.L.); Directorio de Latindex — Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal; Modern Language Association (MLA); Dialnet; DOAJ.

Composición, diseño y maqueta : Paul Stet, Dragoș Croitoru

Ilustraciones : Constantin Huțanu

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

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

Teléfonos: +40-256-592-681

E-mail: editura@e-uvt.ro

Cristina Burneo Salazar, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, Ecuador

Paul Buzilă, Universidad de Bucarest, Rumanía

Ana Maria da Costa Toscano, Universidad Fernando

Pessoa de Oporto, Portugal

Zsuzsanna Csikós, Universidad de Szeged, Hungría

Giuseppe Gatti Riccardi, Università degli studi

Guglielmo Marconi (Roma) / Università degli studi della Tuscia (Viterbo), Italia

José Girón, Universidad de Oviedo, España

Francisco Estévez, Universidad de Valladolid, España

Domingo Lilón, Universidad de Pécs, Hungría

Pilar López García, Universidad de Granada, España

Claudio Maíz, Conicet-Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

Joanna Mańkowska, Universidad de Ciencias Sociales y Humanidades SWPS de Varsovia, Polonia

Marisa Martínez Pérsico, Università Guglielmo

Marconi / Università La Sapienza / Università di

Macerata / Red de Científicos Argentinos en Italia

Daniel Nemrava, Palacký University Olomouc,

República Checa

Sergiu Pavlicenco, Universidad de Chișinău, República

Moldova

José María Paz Gago, Universidad de A Coruña, España

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

Blanca Ripoll Sintes, Universidad de Barcelona, España

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

Maja Šabec, Universidad de Ljubljana, Eslovenia

Juan Antonio Sánchez Fernández, Universidad

Carolina de Praga, República Checa

Marjana Šifrar Kalan, Universidad de Ljubljana,

Eslovenia

Petr Stehlík, Universidad Masaryk de Brno, República

Checa

Eva Valcárcel, Universidad de A Coruña, España

Daniel Vázquez Touriño, Universidad Masaryk de

Brno, República Checa

María Rita Vega Baeza, Universidad Autónoma de

Zacatecas, México

SUMARIO

Presentación	5
SYMPOSION	
Antonio de Padua Andino Sánchez, <i>Luciano de Samósata, Cervantes y Don Quijote</i>	9
EISAGOGÉ	
Anna Wendorff, <i>Traducir lo telúrico. La casa que me habita de Wilfredo Carrizales</i>	35
Nel Diago, <i>Una versión teatral contemporánea de la novela cervantina: Don Quijote, de Hadi Kurich</i>	45
LOGOTHETES	
Cristian Molina, <i>César Aira y el festival</i>	55
Alina Țiței, <i>El tirano esperpéntico y la estética modernista</i>	67
Daniela Natale, <i>María Zambrano y Teresa Pàmies: dos diferentes visiones del exilio</i>	79
Silvia-Alexandra Ștefan, <i>Historia ficticia y ficción histórica. Ser hombre de armas en Lepanto, según los escritos de Herrera y Cervantes</i>	89
Adriana Sara Jastrzębska, <i>Rosario Tijeras en un mundo paralelo. Una lectura de Era lunes cuando cayó del cielo de Juan Diego Mejía</i>	105
Sanda-Valeria Moraru, <i>La actividad periodística e intelectual de Vintilă Horia a través del periódico madrileño ABC (1971-1980)</i>	123
Bojana Kovačević Petrović, <i>Visiones mexicanas de la identidad hispanoamericana: José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Octavio Paz y Carlos Fuentes</i>	141
Julia Musitano, <i>Lo que queda de una vida. Demolición y amor propio en El nido de la serpiente de Pedro Juan Gutiérrez</i>	155
METAPHORA	
Adolfo R. Posada, <i>Comprensión y superación en Oda a la vida retirada de Fray Luis</i>	171
GLOSSOPHILOS	
M ^a Ángeles Escobar-Álvarez, <i>Las dislocaciones y los pronombres reasuntivos indefinidos</i>	185
DIDAKTIKON	
Ana Kuzmanović Jovanović / Milica Đuričić, <i>¿Manuales sexistas, aula sexista? El papel de docentes en la promoción de la igualdad de géneros en el aula de ELE</i>	209
SYNOPSIS	
Victor Barrera Enderle, <i>El interlocutor incómodo. Waldo Frank y su relación con el ensayo latinoamericano</i>	227
LOS AUTORES	239

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

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

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

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

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

LATINO AMERI CANA

Asociación de Revistas Literarias
 y Culturales



LATINOAMERICANA
 Asociación de revistas literarias y culturales

Presentación

Las nuevas tecnologías han modificado de manera sustancial los procesos de difusión y recepción de la labor académica. La red global se ha convertido en un fiel aliado de los investigadores, al generar un espacio virtual que ha acabado por desdibujar las antiguas fronteras. Gracias a las redes sociales y las herramientas informáticas, el investigador ya no ve limitado su campo de acción a una región o país concreto, sino que sus trabajos interactúan y dialogan en todo momento con otros de su misma especie.

A este respecto, las Humanidades Digitales nos revelan que la relación entre estudios humanísticos e informática afecta y determina en el nuevo siglo nuestros hábitos como investigadores, pero también el modo en que canalizamos y procesamos la información. No sólo eso: Internet ha supuesto una revolución cultural toda vez que ha permitido dar a conocer la labor científica desarrollada en las regiones colindantes, descubriendo publicaciones valiosas mediante la visibilidad que ofrece la red. Es el caso de buena parte de las investigaciones hispanistas desarrolladas en Europa Central, a cuya difusión ha tratado de colaborar la revista *Colindancias de la Red Regional de Hispanistas de Europa Central*, creada en 2010 y enmarcada dentro del programa CEEPUS, viendo cumplido así su cometido fundacional.

Desde luego, resulta innegable que cada día que pasa y merced a las redes sociales académicas se equilibra la balanza entre los centros de investigación de referencia y aquellos cuya labor en la periferia ha visto limitada su recepción en el pasado por circunstancias ajenas a la excelencia y el rigor académicos. Pero a su vez han surgido nuevos desafíos: por un lado, la profunda crisis económica vivida, que ha mermado considerablemente el poder de acción de los departamentos de Humanidades; por otro, el giro epistemológico y axiológico que se viene produciendo y que ha modificado las bases de los estudios humanísticos ante la necesidad de dar respuesta a los fenómenos culturales dispares del nuevo siglo.

Guste o no, tales circunstancias fuerzan a que los medios de difusión habituales dentro del ámbito académico, como es el caso de las revistas, redefinan sus funciones y objetivos o, cuando menos, los enmarquen dentro de los procesos digitales referidos. Sin perder de vista dicha realidad, la revista *Colindancias* se ha suscrito al sistema Open Access para promover, en la medida de lo posible, la máxima difusión de los trabajos publicados. Con igual propósito, se ha indizado en diferentes sistemas de información en línea tales como C.E.E.O.L., Latindex, MLA o Dialnet. Los trabajos recibidos han crecido a medida que Red Regional de Hispanistas de Europa Central se ampliaba, pero también conforme crecía la atención dedicada a la revista por los hispanistas, no sólo de la región sino además del ámbito internacional.

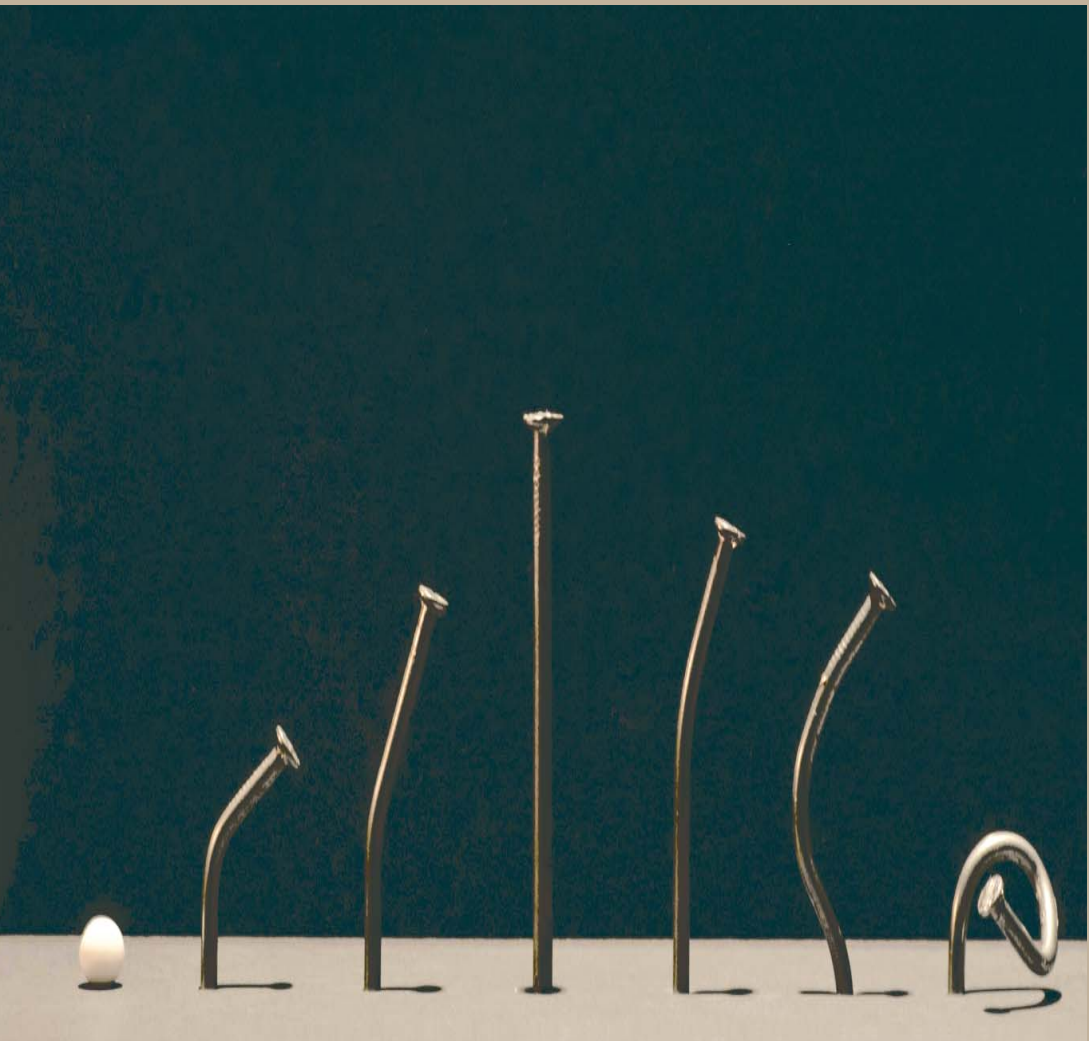
Colindancias se ha convertido en punto de reunión para numerosos investigadores del Centro y del Sureste de Europa. Pero asimismo ha visto ampliado su horizonte a hispanistas de diferentes países y continentes. Este séptimo número de la revista de la Red Regional de Hispanistas de Europa Central es fiel reflejo de ello y confirma lo expresado en años anteriores, al reunir en esta ocasión trabajos de representantes de diversas universidades europeas y latinoamericanas.

Por último, desde el equipo editorial no queríamos dejar de agradecer el apoyo institucional recibido por parte de la Embajada de España en Bucarest y el Consulado Honorario de España en Timișoara, así como a todos aquellos colegas que nos han asesorado en la elaboración de este séptimo número de la revista *Colindancias*.

Adolfo R. Posada
Lector MAEC-AECID
Universidad del Oeste, Timișoara

Dedicamos este número a la memoria de nuestro admirado maestro y colega **Ádám Anderle**, de la Universidad de Szeged, cuya labor en favor de la internacionalización de las investigaciones realizadas por los hispanistas de nuestra parte de Europa inspiró enormemente nuestra actividad. Su desaparición repentina, en medio de una fructífera madurez creadora, deja inconsolada la entera comunidad científica de historiadores e hispanistas. Lo recordaremos siempre.

SYMPOSITION



Antonio de Padua Andino Sánchez
IES "Alba Longa" Armilla, Granada

Luciano de Samósata, Cervantes y *Don Quijote*

Recibido: 28.03.2016 / Aceptado: 1.10.2016

Resumen: El artículo propone una nueva e inédita teoría sobre la posible fuente literaria que inspiró el *leit motiv* principal del *Quijote*, "la dialéctica (llena de contradicciones) de literatura y vida", y algunos aspectos de la biografía del autor que pueden entrelazarse a través del propio método aplicado por Cervantes para producir literatura. Desde Menéndez Pelayo hasta la *Teoría de la novela en Cervantes* de Riley, ha sido habitual entre eruditos de la literatura áurea española reconocer una importante impronta lucianesca en Cervantes, aunque sin concretar en detalle cómo y dónde esto ocurre. El estudio es un acercamiento a la relación existente entre ambos autores a través del cotejo de sus propios textos.

Palabras clave: Cervantes, Luciano de Samósata, Erasmo, fuentes literarias grecolatinas.

Abstract: The article proposes a new and unpublished theory on the possible literary source that inspired the main *leitmotif* of *Don Quixote*, "the dialectic (full of contradictions) between literature and life", and some new aspects of the biography of the author who can be glimpsed through the own method applied by Cervantes to produce literature. From Menéndez Pelayo to the *Novel Theory of Cervantes* of Riley, it has been common among scholars of the Golden Spanish Literature to recognize an important lucianesque imprint in Cervantes, although without specifying in detail how and where this occurs. The study is an approach to the existing relationship between both authors through the comparison of their own texts.

Keywords: Cervantes, Luciano de Samosata, Erasmo, Greco-Roman literary sources.

A mi esposa y compañera, Olivia.

Los escasos datos referentes a la vida de Cervantes nos hablan de un primer período errante desde su nacimiento en Alcalá de Henares en 1547 hasta el Madrid de 1568, durante el cual la familia reside en varias ciudades, como Sevilla, Valladolid y Córdoba. En Madrid asiste a las clases del erasmista Juan López de Hoyos, que en un libro compuesto para conmemorar la muerte y exequias de la tercera esposa de Felipe II, lo califica como "nuestro caro y amado discípulo" (Fernández Álvarez 2005: 55).

La lectura de Luciano de Samósata, junto a otros tantos autores clásicos de su formación académica (*cf.* Close 2004: LXXIV-LXXV), debió quedar presente en la vida y, consecuentemente, en la obra de Cervantes desde aquellos tiempos de alumno destacado del Estudio de la Villa. Según Edward C. Riley,

su prestigio, y la semejanza que se puede ver entre ciertas preocupaciones e inclinaciones irónicas de Luciano y Cervantes son tales que la afinidad, al menos, no puede ponerse en duda. La divulgación del diálogo lucianesco por medio de Erasmo y sus discípulos españoles refuerza la conexión. (Riley 1997: 48)

La vinculación de la juventud del alcalaíno con Luciano debió ser tan entrañable que podemos seguir su rastro en el capítulo 16 de la Segunda Parte, cuando tiene lugar el encuentro con su supuesto *alter ego*, encarnado en personaje literario: el Caballero del Verde Gabán.

Antes, en el capítulo 11, caballero andante y escudero se habían cruzado en el camino con una carreta cargada de los más diversos personajes: *la carreta de las Cortes de la Muerte*. Independientemente de las teorías que los comentaristas del *Quijote* arrojan sobre este episodio, dejada aparte la existencia de un auto sacramental de Lope de Vega (1963: 461-476) del mismo nombre y con casi los mismos personajes en danza¹, en el taller de escritura de Cervantes, cuando describe las figuras alegóricas de dicha carreta (*cf.* Rico ed. 2004: 777-778, vol. 1), es posible suponer su intención de recrear la misma imagen virgiliana de Eneas ante las puertas de los Infiernos. Al acercarse Eneas a la mansión de los muertos, varias figuras le salen al paso, todas ellas alegorías, como los personajes de las Cortes de la Muerte:

Junto al zaguán, en la primera entrada
del duro Infierno, los lamentos tristes,
las ansias y congojas vengadoras
tienen por tiempo entero su aposento
Allí están las *Dolencias*² amarillas
y la triste *Vejez* y el torpe *Miedo* 275
el *Hambre*, a mal hacer persuadidora,
la infame, desechada y vil *Pobreza*;
rostros de ver terribles y espantosos:

¹ Los personajes son: LA MUERTE, vestida de esqueleto, con guadaña en la mano; EL PECADO, vestido de reina, coronada, mascarilla negra, que encubra media cara; LA LOCURA, vestida de botarga, moharracho; EL TIEMPO, vestido de caballero, de punta en blanco, y espada y sombrero con pluma; EL HOMBRE, vestido de emperador, con manto, corona y cetro; EL NIÑO DIOS, vestido de pastorcico; EL ÁNGEL DE LA GUARDA, con grandes y pintadas alas; EL DIABLO, vestido de fuego, cuernos en la cabeza y gran rabo; LA ENVIDIA, vestida de villano rústico; EL DIOS QUE LLAMAN CUPIDO, vestido de punto color de carne, sin venda en los ojos, con su arco, carcaj y saetas.

² Toda letra en *cursiva* sobre texto ajeno es mía.

el *Trabajo*, la *Muerte* y su pariente
el *Sueño*, los ilícitos *Placeres*
del alma. En el frontero umbral reside
la funesta, sangrienta, cruda *Guerra*;
allí tienen las *Furias* sus palacios
de durísimo hierro fabricados.
La *perversa Discordia* está a par de ellas, 280
de víboras crinada, que con nudo
de toca, en sangre tinta, coge y prende.
(G. Hernández de Velasco 1555/1982: 207-208)³

Justifica el paralelismo literario el hecho de que don Quijote asocie la escena que contempla con Caronte, el encargado de conducir las almas al Infierno. Así lo avala la apelación que hace al conductor de la carreta, identificándolo con el ominoso barquero⁴:

—Carretero, cochero o diablo, o lo que eres, no tardes en decirme quién eres, a dó vas y quién es la gente que llevas en tu carricoche, que más *parece la barca de Carón* que carreta de las que se usan. (Rico ed. 2004: 778, vol. 1)⁵

Una vez evocados y traspasados, por tanto, los umbrales del Averno virgiliano, aparece la figura del Caballero del Verde Gabán. La crítica (*cf.* Rico ed. 2004: 489-490, vol. 2) ha sabido identificar al personaje con su creador en la edad del proceso de elaboración de la Primera Parte:

y si mucho miraba el de lo verde a don Quijote, mucho más miraba don Quijote al de lo verde, pareciéndole hombre de chapa. *La edad mostraba ser de cincuenta años; las canas, pocas, y el rostro, aguileño; la vista, entre alegre y grave.* (820)

Son los mismos rasgos del autorretrato que aparece en el Prólogo de las *Novelas Ejemplares* (1612), pero se repiten suavizados y más estilizados, porque no se trata del mismo tono de modestia de autor, propio de una circunstancia literaria preliminar:

Este que veis aquí, de *rostro aguileño*, de *cabello castaño*, frente lisa y desembarazada, de *alegres ojos* y de nariz corva, aunque bien proporcionada [...] es el rostro del autor de la Galatea y de Don Quijote de la Mancha [...], llámase comúnmente Miguel de Cervantes Saavedra. (García López ed. 2004: 16-17)

³ Verg. *Aen.* 6, 273-281.

⁴ Verg. *Aen.*, 298-304.

⁵ En la alusión y cita de textos del Quijote que aparezcan en el presente artículo, sólo se reflejará el número de página de esta edición de F. Rico (2004, vol. 1, *passim*).

Si en la primera parte pudo tener como mimbres creativos de muchos capítulos *El Asno de Oro*, de Apuleyo (cfr. Andino 2008: 13-47), en la edición de 1615 Cervantes construye la estructura de las nuevas hazañas de don Quijote siguiendo fundamentalmente la *Eneida* como patrón narrativo (cfr. Andino 2008: 424-475). En efecto, el protagonista coincide con Eneas en las mismas condiciones históricas que el vate latino puso a su héroe, a imitación del Ulises homérico en la *Odisea*,

que se sabe ya personaje famoso, un héroe ya convertido en personaje épico en cantos de gesta difundidos por las tierras donde se habla griego, pero él sabe mejor que los cantores cortesanos o populares su propia historia (*Como pasa con Don Quijote en la Segunda Parte de la novela cervantina, se enfrenta a la fama literaria que ya lo envuelve*). (García Gual 2000: XIV)

Las escenas se desarrollan como espejos que reproducen las imágenes virgilianas, adaptándolas a los avatares específicos del caballero de la Triste Figura. Así, la misma dedicación y hábito existencial puede aplicarse a un Anquises, padre de Eneas, limpio de toda perturbación, observador de las almas, del hado y la fortuna de los hombres, de sus costumbres y obras, que a Don Diego de Miranda, retrato literario del padre o “padrastró” de don Quijote (10). Se trata de un ser pacífico, hogareño y justo, lector de libros tanto en romance como en latín, devoto de la Virgen y ferviente creyente de la misericordia infinita de Dios:

Tengo hasta seis docenas de libros, cuáles de romance y cuáles de latín, de historia algunos y de devoción otros; los de caballerías aún no han entrado por los umbrales de mis puertas. Hojeo más los que son profanos que los devotos, como sean de honesto entretenimiento, que deleiten con el lenguaje y admiren y suspendan con la invención, puesto que destos hay muy pocos en España. (822-823)

En efecto, si cotejamos este texto y el del poema latino “el padre Anquises / había juntado en cierto apartamiento / las almas de sus claros descendientes / que habían de ilustrar el alto mundo / y con atento y diligente estudio / andando en torno a ellas, las contaba / y de ellas hacía un bello alarde y muestra” (Hernández de Velasco, 1555/1982: 228)⁶; y los ponemos junto al del Prólogo autobiográfico de las *Novelas Ejemplares*: “las muchas novelas que en lengua castellana [...] mi ingenio [...] engendró, y [...] parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa” (J. García López ed. 2004: 19); el retrato de Anquises, padre “de almas de claros descendientes que habían de ilustrar el alto mundo”, el del caballero del Verde Gabán y el del autor-creador de muchas novelas en lengua castellana que van creciendo en la imprenta, confluyen todos, primero, como esquema narrativo, en el reencuentro con el padre de cada héroe (Anquises-Eneas / Cervantes-don Quijote) y, segundo, en la inclusión del propio Cervantes en la novela bajo el personaje de Don Diego de Miranda.

⁶ Verg. *Aen.* 679-683.

Para mayor señal y filiación con su padre y creador, Sancho Panza, criatura también del mismo progenitor, desde su sana simplicidad acude a besar al caballero de hidalgas prendas:

Atentísimo estuvo Sancho a la relación de la vida y entretenimientos del hidalgo, y, pareciéndole buena y santa y que quien la hacía debía de hacer milagros, se arrojó del rucio y con gran priesa le fue a asir del estribo derecho, y *con devoto corazón y casi lágrimas le besó los pies una y muchas veces.* (823)

Remeda con la exagerada rusticidad del personaje la misma pleitesía de cariño y piedad que une a Eneas con su padre cuando lo ve en los Infiernos:

Eneas responde al padre Anquises: [...]
“*¡Dame a tocar tu mano con mi mano,*
oh padre, y hazme con tu abrazo ufano!”
Diciendo así, *con abundoso llanto*
mojaba el rostro a Anquises imitando.
(Hernández de Velasco 1555/1982: 228-229)⁷

Igualmente, el diálogo entre padre e hijo literario se torna hacia la prole futura y al proceso de creación de la misma. Pues de modo similar que las almas beben del río del Olvido para volver a reencarnarse en nuevos héroes⁸, las letras grecolatinas precisan sufrir el mismo proceso de transparencia e invisibilidad identitaria para volver a renacer bajo la acuñación romance de los nuevos tiempos.

Sin comparación ni duda alguna este es el episodio donde abundan más referencias directas a escritores clásicos de toda la Segunda Parte. Es como si Cervantes, a través de este Anquises / Diego de Miranda mostrase las *almas* encerradas en los textos de quienes habían sido y serían fuentes todas de su inspiración. Al mismo tiempo, la ocasión le permite hacer una reflexión sobre su uso cabal. Es, por consiguiente, un capítulo que hay que leer en clave de creación literaria y de reflexión autobiográfica.

En primer lugar, las futuras y renovadas hazañas adjudicadas a la descendencia a las que alude Anquises, las pone el Caballero del Verde Gabán en su hijo de dieciocho años, estudiante de Salamanca durante ya seis, portador del conocimiento de todos los autores grecolatinos dignos de estudio (824). El hecho de que se hable del él (al fin y al cabo, un don Diego de Miranda *junior*) bien pudiera ser igualmente una recreación del Cervantes también más joven, estudiante, en su etapa de formación y acopio del saber de la Antigüedad. A través del hijo de don Diego el alcaíno tiene la ocasión de reivindicar su propia biografía como estudioso de los clásicos:

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*; si se han de entender de una

⁷ Verg. *Aen.* 695-702.

⁸ Verg. *Aen.* 703-718.

manera o otra tales y tales versos de *Virgilio*. En fin, *todas sus conversaciones son con los libros de los referidos poetas*, y con los de *Horacio, Persio, Juvenal y Tibulo*, que de los modernos romancistas no hace mucha cuenta; y con todo el mal cariño que muestra tener a la poesía de romance, le tiene agora desvanecidos los pensamientos el hacer una glosa a cuatro versos que le han enviado de Salamanca, y pienso que son de justa literaria. (824-825)

Y, como se dijo también por boca del autor del *Quijote* en el umbral de la Primera Parte (9-10), el ilustrado hidalgo es un *padre* que desearía que su hijo fuera tan bueno como él quisiera. La idea la desarrolla más abajo abundando en el mismo tenor. Tal coincidencia no hace sino subrayar el mismo modo de sentir la paternidad, la misma voz y la misma persona: quien escribió el Prólogo de 1605 justificando la paternidad de su personaje, “hijo del entendimiento” (9) y quien ahora se muestra igualmente identificado con las criaturas a las que como progenitor les ha dado vida:

— *Los hijos, señor, son pedazos de las entrañas de sus padres, y, así, se han de querer, o buenos o malos que sean, como se quieren las almas que nos dan vida.* (825)

En ese mismo capítulo 16 de la Segunda Parte, al describir a continuación don Quijote alegóricamente la Poesía, don Miguel, el de sangre y hueso, se sirve igualmente de otro pasaje del mismo autor, que pudo haber ejercido honda influencia en su vocación de adolescente, cuando tuvo que elegir entre dos caminos: uno, pegado a la realidad grosera, seguir los pasos de su padre *barbero*, aprendiendo un oficio manual; otro, ir en pos de las brillantes estelas que le brindaba la Educación, el camino de las Letras. Nos referimos naturalmente a Luciano de Samósata y, concretamente, al tema que aborda en su obra *El Sueño*, el de la vocación literaria, que a la postre seguirán ambos escritores. “Porque ese fue el primer sueño de Cervantes, el primer gran sueño de su vida: ser un nuevo Garcilaso, ser el poeta de la Corte de Felipe II, como Garcilaso lo había sido en la de Carlos V” (Fernández Álvarez 2005: 54):

La poesía, señor hidalgo, a mi parecer, es como una doncella tierna y de poca edad, y en todo extremo hermosa, a quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas, que son todas las otras ciencias, y ella se ha de servir de todas, y todas se han de autorizar con ella. (825)

Igual que en Luciano:

Por decirlo como Homero: “Un ensueño divino llegóme en el sueño a lo largo de una noche inmortal”⁹, un sueño, digo, tan claro que en nada desmerece de la realidad. [...] Dos mujeres, cogiéndome de las manos, intentaban arrastrarme cada una a su lado con fuerza y violencia; por poco no me despedazaron en su rivalidad.

⁹ Hom. *Il.* 2, 56.

[...] Una de ellas¹⁰ era emprendedora, varonil y con el pelo sucio, con las manos llenas de callos y el vestido ceñido, toda cubierta de yeso, como mi tío cuando esculpía las piedras. *La otra*¹¹ tenía mucho mejor aspecto; su porte era decoroso, y su vestido bien arreglado. (Navarro González 2002: 123-124)¹²

La moraleja final del episodio lucianesco también invita a contextualizarlo en el momento narrativo que tienen don Quijote y don Diego:

Exactamente igual me ha pasado a mí, y os he contado este sueño que tuve *para que los jóvenes vuelvan sus ojos a lo que es mejor y reciban educación*, especialmente *si alguno de ellos, debido a la pobreza, siente ganas de obrar mal y se inclina por derroteros nefastos, echando a perder unas condiciones naturales bastante notables*. Estoy seguro de que al escuchar el relato le han entrado fuerzas, al tomarme como un ejemplo idóneo para él, *pensando cómo era yo cuando me sentía impulsado a lo mejor y anhelé vivamente la educación sin que me arredrara la pobreza, y cómo soy ahora que he regresado, si no nada del otro jueves, sí al menos un poquito más digno de estima que cualquiera de los escultores*. (Navarro González 2002: 129-130)¹³

Precisamente, la conclusión de don Quijote respecto a la inclinación del hijo de don Diego por las Letras es ésa misma: que “el estudiante que le dio el cielo padres que se lo dejen” siga “aquella ciencia a que más le vieren inclinado”, y que la Poesía (*Educación*, en el texto de Luciano) te hace “un poquito más digno de estima”; esto es, “no es de aquellas que suelen deshonorar a quien las posee” (825); así que deje el padre “caminar a su hijo por donde su estrella le llama” (827). La conexión de Cervantes con don Diego de Miranda hijo, sirviéndose de Luciano, tiene además el refrendo de otros versos del autor en *El viaje al Parnaso*:

*Desde mis tiernos años amé el arte
dulce en la agradable poesía,
y en ella procuré siempre agradarte.*
(Valbuena Prat ed. 1967: 81)

Y es que de los autores rescatados de la Antigüedad por la fructífera imprenta el sofista de Samósata fue, sin duda, el representante del gozo y disfrute por la palabra escrita. Por eso quizá la conexión de Cervantes con Luciano no se limitara a recuerdos de la juventud en el Estudio erasmista de López de Hoyos en Madrid, que transfiere glosados al fin en este episodio 16 de la Segunda Parte, después de la exitosa acogida de la Primera.

¹⁰ La Escultura.

¹¹ La Educación.

¹² Lvc. *Somn.* 6, *passim*.

¹³ Lvc. *Somn.* 18.

Bien es cierto que hay que reconocer que en toda la obra de Cervantes no hay ninguna mención expresa de Luciano ni de sus textos (como tampoco la hay de otros autores y obras que pudieron haber influido de alguna manera significativa en su escritura). Ello no ha sido óbice para que la crítica cervantista haya podido relacionar la descripción de los ejércitos de Alifanfarón y Pentapolín (I, 18) con el diálogo entre Hermes y el barquero infernal en el *Caronte*; la aventura de Clavileño con el *Icaromenipo* (por el viaje aéreo y la reflexión posterior de Sancho sobre la tierra vista desde lejos); el episodio de la cabeza encantada (II, 62) con el *Alejandro*, donde hay otra cabeza hablante que hace de “oráculo autófono” burlesco (cfr. Hutchinson 2005: 246).

Su figura e influencia, por tanto, podemos intuir las también, y es posible percibir las especialmente de una manera fundamental, en los pilares del andamiaje de la propia construcción inicial del *Quijote*. Sus textos pudieron también (y es una hipótesis racional si atendemos al modo cervantino habitual de crear espacios literarios) haber inspirado nada más y nada menos que la idea básica original: la credulidad de llevar a la realidad la fantasía de los libros de héroes caballerescos. Probablemente, al señalarlo no estemos ante la fuente única, pero sí, al menos, una de las coincidentes y no por eso menos importante que las demás.

Menéndez Pidal (1920) ya calificó *contundentemente* no sólo de similar “fundamento cómico”, sino incluso con el mismo risible y desastroso desenlace, la aventura de aquel Agnolo di Ser Gherardo, creado por el novelador italiano Sacchetti en la segunda mitad del siglo XIV:

Cervantes *debió de conocer* en versión manuscrita u oral el cuento de Sacchetti u otro semejante, aunque sin duda lo conoció tarde, tan sólo al escribir la segunda parte del *Quijote*, donde lo aprovecha.

También,

debió igualmente de conocer cualquiera de los varios cuentos que circulaban entonces acerca de cómicas alucinaciones padecidas por un lector de libros caballerescos, como el de aquel estudiante de Salamanca, que por causa de estos libros abandonaba las lecciones, y un día interrumpió la soledad de su lectura con grandes voces y cuchilladas al aire en defensa de uno de los personajes de la novela leída, que hasta tal punto le sorbía el seso.

Más abajo Menéndez Pidal afirma categóricamente:

lo cierto es que los primeros episodios de la novela fueron concebidos por estímulo de una obra de otra índole, un despreciado *Entremés de los Romances*, cuya importancia, a mi ver, no ha sido aún comprendida por la crítica [...] El *Entremés* debió ser escrito en 1591 o poco después.

Por su parte, la obra lucianesca, completamente desconocida en el Occidente latino durante la Edad Media, se convirtió en una gran novedad humanista. La difusión del texto vertido, primero, al latín y, después, a las lenguas romances tiene su propia historia, en la que figura entre otros muchos Erasmo de Rotterdam, que en 1506 entregó en París al impresor Iodocus Badius una primera colección de 9 títulos de Luciano, traducidos cinco por él mismo y cuatro por su amigo Tomás Moro; edición que aumentó en 1514 con otras 23 traducciones propias (*cf.* Heesakkers 2008: 271). En suma publicó un total de 32 obras de Luciano. Más tarde, en 1538, aparecieron en Frankfurt la *Opera Omnia* de Luciano preparadas por *Jacobus Moltzer* —“Micilo”—, célebre helenista alemán, y muy pronto esta edición estableció el canon de las traducciones latinas del samosatense.

Durante el siglo XVI Luciano ya es una referencia clave no sólo en la enseñanza del griego, sino en la del latín, y poco a poco salen traducciones también en las lenguas vernáculas. “Para sus admiradores su imaginación fascina, sus estrategias discursivas invitan a tomar la pluma, su risa contagia, su frescura encanta y sus actitudes hallan sintonía en las nuevas sensibilidades” (Hutchinson 2005: 243).

Así pues, la presencia del texto lucianesco no sólo pudo estar vinculada a su paso académico bajo la férula del erasmista Juan López de Hoyos; también la experiencia italiana del héroe de Lepanto (asemejándonos humildemente y con todo respeto a Menéndez Pidal en el modo de aseverar una hipótesis) *debió de ser permeable a su influencia*. Célebres humanistas en el siglo XV, como Lapo da Castiglionchio, G. F. Poggio, Rinuccio Aretino, Giovanni Aurispa o Guarino da Verona ya se habían ocupado en Italia de las primeras traducciones al latín de la obra del samosatense.

En el siglo siguiente tienen efervescencia las primeras traducciones en lenguas vulgares, como el italiano, alemán, inglés, francés y español. Entre los autores griegos y latinos que se traducen a lo largo de esta centuria en España, Luciano ocupa uno de los primeros puestos. El interesante humanista Francisco de Enzinas en 1550 y 1551 publicó traducciones al español de Diálogos (entre ellos el *Caronte*, *El gallo*, *Menipo en los abismos e Icaromenipo*) y *La verdadera historia*. Todo ello sumábase al apogeo de los estudios clásicos, donde el acervo literario de los autores de la Antigüedad marcaba indeleblemente el signo de los tiempos. H. Ramos García lo dice así:

El periodo conocido como ‘Siglo de Oro’ en España se extiende desde el Renacimiento hasta el Barroco y, al menos en buena parte, se nutre de la estética y las ideas difundidas por Europa a través del humanismo. En consecuencia, sus manifestaciones artísticas estarán marcadas de forma decisiva por la impronta de la Antigüedad, tanto en la forma como en el fondo. (Ramos García 1996: 296)

Cervantes no vivió ajeno a ese influjo y su conciencia humanista tuvo que fecundar igualmente la tarea de composición y elaboración del *Quijote*.

La deuda con los clásicos debió ser el tema recurrente de los escritores de aquel tiempo único e irrepetible de renacimiento del saber en lengua romance y construcción de

la Modernidad en todas sus áreas: políticas, sociales, económicas, intelectuales y literarias. Sin ir más lejos, su rival, Lope de Vega, al que la crítica revela como el destinatario natural del Prólogo de la Primera Parte, representante de todo lo opuesto a la personalidad y quehacer literario de Cervantes (*cf.* Tómov 1967: 622), nos muestra vivamente en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) el tema de debate frecuente, que no faltaba en cualquier tertulia literaria de la época: la lealtad o traición a los autores clásicos en el momento de llevar a cabo la composición artística al uso:

y cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves,
saco a *Terencio* y *Plauto* de mi estudio
para que no me den voces, que suele
dar gritos la verdad en *libros mudos*. (40-44)

Ambos escritores son exponentes del Humanismo de los siglos XVI y XVII, ya en el inicio de la época barroca; y precisamente Cervantes, al menos, en el momento de componer la Primera Parte, es un renacentista rezagado, fuera de su tiempo en plena transición. E. Orozco Díaz lo considera así:

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)

Sin embargo, la ironía del autor del *Quijote* ha llegado a camuflar la evidencia de esa realidad. Así, en el Prólogo de 1605 confiesa no deberle nada a la tradición porque, en fin, de lo que se trata es de escribir algo nuevo, “deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías” (18); y de continuo y a cosa hecha emplea la reiterada confusión de citas y autores clásicos, que exaspera tanto a Diego Clemencín (1885), uno de los editores que más esfuerzo puso en comprobar las posibles correspondencias del texto castellano con la fuente original clásica. En realidad, tal mezcla y desvarío no es más que un recurso lúdico-literario del que suele servirse Cervantes para retratar la ingesta indiscriminada de literatura del personaje en cuestión, parodiar una situación específica bajo la voz impostada y grandilocuente del narrador o lanzar una crítica a la erudición sin ton ni son, tal como denunciaba Séneca, el autor hispanorromano de prestigio y referencia en su tiempo, a quien sigue doctrinalmente en distintas partes de la obra (*cf.* Andino 2008: 361-387):

Querer saber más de lo suficiente es una forma de intemperancia. ¿Por qué? Porque tal dedicación a las artes liberales vuelve a los hombres enojosos, redundantes, inoportunos, satisfechos de sí mismos, y por lo mismo no aprenden lo necesario por haber aprendido lo superfluo. (Roca Meliá 2000: 102)¹⁴

¹⁴ Sen. *epist.* 88, 36-37.

Pero a nadie se le escapa que el alcaína hace un empleo reflexivo e interesado de las fuentes clásicas. J. E. Hartzenbusch, en relación con la Circe y Calipso citadas también en el Prólogo, se da cuenta de que es imposible que las confundiera el mismo escritor que en otra obra las utiliza adecuadamente:

Reparan los críticos que no fue encantadora Calipso, y que Virgilio apenas trata de Circe en su *Eneida*. Creemos nosotros que esta cláusula, que debió ser confusamente escrita, no fue bien entendida por el copiante del *Quijote*, si hubo copia, o del impresor, si no la hubo. En primer lugar, Cervantes no ignoraba quién era Calipso, porque, en el cap. III de su *Viaje del Parnaso*, la nombra. (1874: 18)

Vicente Gaos lo ratifica:

Cervantes sabía muy bien de quién eran los textos que cita, pero trastrueca los autores adrede, riéndose de esta erudición barata que algunos afectaban (Gaos ed. 1987: 26, vol. 1).

El autor del *Quijote* es un escritor que hace acopio no sólo del caudal literario disponible en su época, sino que lo transmite conscientemente, modulando sus efectos según los avatares de la acción narrativa y el diálogo de sus personajes. Escribe a sabiendas del papel que juegan en sus manos los textos clásicos, y los proyecta tras una honda reflexión al respecto. Existe un consenso en todos los comentaristas, como dice E. Baker, en que “El *Quijote* es acaso en mayor grado que ninguna otra obra de las letras europeas modernas un libro libresco, *un libro que está hecho de otros libros y que gira en torno al libro*” (1997: 33). Por eso cada autor grecolatino aporta una clave que en sus manos resulta significativa conforme al objetivo de estructura, temática o función literaria que pretende cubrir.

Cervantes lo deja claro en el capítulo 47 de la Primera Parte. El cura, en contestación a los postulados del canónigo de Toledo respecto a los libros de caballerías, resalta la ausencia de modelo literario, que existe en prosa respecto al papel que juegan Homero y Virgilio en verso. Y denuncia que a ese hueco se debe que nadie siga preceptiva alguna al respecto:

Así es como vuestra merced dice, señor canónigo —dijo el cura—, y por esta causa son más dignos de reprehensión los que hasta aquí han compuesto semejantes libros *sin tener advertencia a ningún buen discurso, ni al arte y reglas por donde pudieran guiarse y hacerse famosos en prosa*, como lo son en verso, los dos príncipes de la poesía griega y latina. (603)

En este extremo Cervantes comparece como auténtico escritor renacentista, reclamando unas reglas que, sin duda, debían proceder de los maestros de Grecia y Roma. Y, aunque para la novela no hubiera llegado testimonio alguno de las dos autoridades, Aristóteles y Horacio, que regían en los demás géneros, él mismo se pone el objetivo de entresacar de sus pautas generales la doctrina adecuada, que sirviera de guía (*cf.* Riley 1962/1989: 339).

De ahí que, a pesar de todos los defectos, al final del capítulo el cura y el canónigo, como autoridades especialistas en la materia, desvíen su censura inesperadamente hacia el elogio; pues los libros de caballerías podrían ser un campo perfecto para que “un buen entendimiento pudiese mostrarse”. Es el momento oportuno para que aflore el abundante material clásico, que encuentra en sus lances y episodios cabida “por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma” (601). Esto es, Cervantes identifica el trabajo de taller literario con el estudio y conocimiento de la literatura grecolatina:

Puede mostrar las astucias de *Ulises*, la piedad de *Eneas*, la valentía de *Aquiles*, las desgracias de *Héctor*, las traiciones de *Sinón*, la amistad de *Eurialio*, la liberalidad de *Alejandro*, el valor de *César*, la clemencia y verdad de *Trajano*, la fidelidad de *Zopiro*, la prudencia de *Catón* y, finalmente, todas aquellas acciones que pueden hacer perfecto a un varón ilustre, ahora poniéndolas en uno solo, ahora dividiéndolas en muchos. (602)

Según esto, todas las virtudes, avatares y caracteres señalados de las personalidades (reales o ficticias) del mundo antiguo (astucia, piedad, valentía, desgracia, traición, amistad, liberalidad, valor, clemencia, verdad, fidelidad y prudencia) pueden ser ingredientes literarios y acomodarse a un personaje o dividirse en varios: esa es la decidida apuesta de Cervantes respecto al contenido útil del acervo cultural grecolatino.

Mas el creador de la novela moderna no sólo teoriza de qué fuente hay que echar mano: también lo lleva a la práctica. Y, para empezar, la idea original del *Quijote*, la de un hombre al que por mor de las lecturas de los libros de caballerías le invade el deseo de emular las gestas heroicas de sus personajes, el alcalaíno bien podría haberla tomado de un pasaje de Luciano en el que Solón el ateniense defiende la educación del ciudadano en el diálogo *Anacarsis* o *Sobre la gimnasia*. El concepto, en el capítulo primero de la Primera Parte, Cervantes lo resume así:

En efecto, rematado ya su juicio, vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo, y fue que le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra, como para el servicio de su república, hacerse caballero andante, e irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras, y a *ejercitarse en todo aquello que él había leído* que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio, y *poniéndose en ocasiones y peligros, donde acabándolos, cobrase eterno nombre y fama.* (41-42)

El esbozo anticipado del argumento central de la obra, pues, es la misma circunstancia que expone abiertamente el texto lucianesco:

Educamos con bullicio su espíritu, primero, con la música y la aritmética y les enseñamos a escribir las letras y a distinguirlas con exactitud. A medida que van avanzando, les recitamos máximas de hombres sabios, gestas del pasado y útiles

pensamientos adornados en verso para que los recuerden mejor. *Ellos al escuchar esas gestas, hazañas tan destacadas, poco a poco se sienten inclinados a ellas y se afanan en imitarlas para, a su vez, ellos también ser cantados y admirados por la posteridad*; tanto Hesíodo como Homero han compuesto muchos poemas de esa índole. (Navarro González 2002: 221-222)¹⁵

En tiempos del samosatense tales gestas lindaban con lo absurdo en algunas ocasiones, pero eran tenidas por ciertas a pies juntillas en las más de las ciudades griegas. Lo mismo atribuye Cervantes a su loco genial, un alma crédula de niño, al fin y al cabo, que toma por verdad todo cuanto lee:

Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo. (42)

Luciano lo denuncia en el conjunto de las naciones helenas en *El aficionado a la mentira* o, traducido más específicamente, entendiéndolo “mentira” como “aquello que no se corresponde con la realidad”, *El adicto a la fantasía* (Philopseudés).

Debes de haber conocido a los hombres de antaño antes que yo, por ejemplo, *Herodoto y Ctesias de Cnido*, y antes que ellos, a los poetas y al propio *Homero*, hombres famosos todos ellos que, sin embargo, *echan mano de lo fantasioso en sus escritos*, hasta el punto que han conseguido engañar no sólo a quienes en aquella época los escuchaban; antes bien *la huella de sus fantasías se ha ido transmitiendo sucesivamente hasta nuestros días*, bien envueltas en versos y metros preciosos. Por lo menos yo siento vergüenza muchas veces por esos versos de ellos, cuando explican, por ejemplo, la castración de Urano y el encadenamiento de Prometeo, y la sublevación de los Gigantes, y todo el panorama trágico del Hades y cómo, por amor pasional, Zeus se convirtió en toro o en cisne, y cómo una persona cualquiera, de mujer cambió su forma en ave o en oso, y en lo que a Pegasos, Quimeras, Gorgonas y Cíclopes y demás seres semejantes se refiere, *variopintas y portentosas fabulillas podrían hechizar almas de niños* que aún tienen miedo a Momo y de Lamia. (Navarro González 2002: 167-168)¹⁶

Don Quijote, además, adoptará esa posición arrogante de quien se sabe poseedor de la verdad (734-735), común por otra parte con la del ventero y su familia (404-405, 407-409), para quienes, como exponentes del vulgo en la obra, tienen también “autoridad y cabida

¹⁵ Lvc. *Anach.*, 21.

¹⁶ Lvc. *Philops.* 2-3.

los libros de caballerías” (19). Según *su juicio* los que niegan la veracidad de las patrañas que encierran los libros de caballerías, tienen la consideración de *blasfemos* y de gente *sin juicio*:

—Pues yo —replicó don Quijote— hallo por mi cuenta que *el sin juicio* y el encantado *es vuestra merced, pues se ha puesto a decir tantas blasfemias contra una cosa tan recibida en el mundo y tenida por tan verdadera, que el que la negase, como vuestra merced la niega, merecía la misma pena que vuestra merced dice que da a los libros cuando los lee y le enfadan.* (618)

También en Luciano “es tildado de impío y necio” todo aquél que, haciendo uso de la sensatez, lleve la contraria a tan fantasiosas lecturas:

Y quien no crea que toda esa serie de fabulaciones irrisorias son verdaderas, sino que examinando punto por punto con toda sensatez esas historias, se piensa que es propio de un Corebo o de un Margites el hacer caso de cuentos tales, como que Triptólemo avanzó por los aires a lomos de dragones alados, o que Pan vino desde la arcadia como un aliado especial para la batalla de Maratón, o que Oritía fue raptada por Bóreas; quien piense así, digo, es tildado, a ojos de los demás, de impío y de necio por no creer unas historias tan claras y tan verdaderas. (Navarro González 2002: 168-169)¹⁷

Es la poesía épica, los poemas homéricos que se nutrían de los mitos y fábulas fantásticas, los que Luciano caricaturiza. Tales relatos increíbles habían pasado sin solución de continuidad desde la Antigüedad, a través de la Edad Media, a los libros de caballerías. El gran público español del siglo XVI y XVII ya no tenía contacto con los mitos originales. Eso era cosa de estudiosos. Pero a los efectos vivía también tan ingentes productos de la imaginación mediante la literatura caballeresca. Para Cervantes la denuncia que Luciano hace del peso de la narrativa fantástica sobre la ingenua conciencia de sus coetáneos, tal vez también tuvo la gracia de inspirarle a acometer el libro de entretenimiento con el que pretendía dar el espaldarazo en su vida como escritor. Al menos, lo pudo tener a su disposición directa o indirectamente, como hemos intentado demostrar en el cotejo de los textos aludidos.

A todo ello se añade también la aparición en segundo plano del simpático sofista en el Prólogo de la Primera Parte. Allí el autor entre bromas y veras plantea su esforzada relación con los estudios clásicos y reflexiona sobre la novedad de su trabajo, del que se siente orgulloso tras la máscara irónica e humorística de la humildad, la modestia, las dudas, la angustia y la indecisión.

Está admitido que el Prólogo de 1605 está escrito en clave de diatriba-respuesta al arte y personalidad del rival literario. Según la mayoría de los comentaristas, el blanco

¹⁷ Lvc. *Philops.* 3.

de la crítica cervantina era Lope de Vega¹⁸. Este último tenía en su haber *La Arcadia* (1598), el *Isidro* (1599), *La hermosura de Angélica* (1602) y acababa de publicar en Sevilla, a principios de 1604, *El peregrino en su patria*, plagado de citas pías, “latinicos”, poemas laudatorios y todo un repertorio exuberante de hojarasca erudita.

Así pues, el prefacio cervantino parece afilar sus puyas contra la presuntuosidad hueca de Lope, desenmascarando una práctica torcida de erudición: la relación alfabética de los autores de la Antigüedad de los que se haya hecho acopio para la composición, tengan o no tengan que ver con la misma (*cf.* Tómov, 1967: 621). Cervantes denuncia la superchería a través de la bien impostada “sinceridad espontánea” del escritor del Prólogo, que dice ignorar realmente de qué autores se ha servido. A esto se suma la famosa carta de agosto de 1604, donde Lope anuncia que nadie es tan mal poeta que pueda prestar su arte a la próxima publicación del *Quijote*. Dado que la licencia de edición la obtuvo Cervantes en septiembre de ese mismo año, es lógico pensar que tanto uno conocía los apuros de encontrar quien se prestase a encabezar la obra con los consabidos sonetos de elogio, como el otro sabía el contenido y la mala disposición que esparcía la referida carta. El alcaláino, pues, utilizaría la oportunidad que le concedía el Prólogo para resarcirse del desprecio infligido.

Pues bien, una vez establecido el móvil, no parece descabellado seguir la pista en todas las partes significativas del texto. Nada resulta ya desde ese punto inocente.

Luciano apenas se percibe entre líneas para cualquier lector inadvertido. La única pista que se ofrece es la leve alusión a Zeuxis, el título de uno de sus conocidos diálogos:

De todo esto ha de carecer mi libro, porque ni tengo qué acotar en el margen, ni qué anotar en el fin, ni menos sé qué autores sigo en él, para ponerlos al principio, como hacen todos, por las letras del A B C, comenzando en *Aristóteles* y acabando en *Xenofonte* y en *Zoilo* o *Zeuxis*, aunque fue maldiciente el uno y pintor el otro. (12)

Estos nombres, que supuestamente coge a vuela pluma, aparecen gradados alfabéticamente: A de Aristóteles, X de Xenofonte y Z de Zoilo y Zeuxis; pero no guardan una asociación temática aparente. Más bien, suponen a primera vista un batiburrillo de contenidos incompatibles y discordantes. Su relación aparentemente confusa constituiría con suficiencia el racimo de fuentes bibliográficas necesarias para la composición de toda obra moderna que se preciara, pero que paradójicamente el autor niega haber empleado en momento alguno.

Sin embargo, la mezcla de Zoilo y Zeuxis revela cierta intencionalidad oculta si descubrimos el sentido de traerlas a colación, siendo tan dispares en principio y tan supuestamente ajenos al acto de la creación literaria. El primero fue un rétor y sofista del siglo IV a. C., adversario de Isócrates, que descolló por sus escritos críticos contra Homero;

¹⁸ El ataque a Lope lo argumentan Astrana Marín (1948-1958: 592-595, vol. 5), Riley (1990: 44-46) y Orozco Díaz (1992: 89-112). Así mismo, el ataque a Mateo Alemán lo entienden también Américo Castro (1967: 267-268, 396-400), Riley (1990: 46-47) y Orozco Díaz (1992: 89, 102-103).

ello le hizo acreedor del apodo de “azote de Homero” (*Homeromastix*). De ahí que por antonomasia “zoilo” sea nombre común de censurador y murmurador de obras ajenas; o sea, como Cervantes señala, “maldiciente”. Bajo ese concepto lo recogerá el propio Cervantes en la epístola al Conde de Lemos de sus *Novelas Ejemplares* (1612), hablando de “Zoilos”:

Tampoco suplico a Vuestra Excelencia reciba en su tutela este libro, porque sé que si él no es bueno, aunque le ponga debajo de las alas del Hipogrifo de Astolfo y a la sombra de la clava de Hércules, no dejarán los *Zoilos*, los Cínicos, los Aretinos y los Bernias de darse un filo en su vituperio, sin guardar respecto a nadie. (García López 2005: 19-20)

Y en el *Viaje al Parnaso*:

Éste, aunque tiene parte de *Zotlo*,
es el grande ESPINEL, que en la guitarra
tiene la prima y en el raro estilo.
(Valbuena Prat ed. 1967: 71)

De todos modos, la referencia cervantina parece dejar entrever que los nombres han sido sacados de un catálogo de los que circulaban al gusto humanista y almacenaban enciclopédicamente el compendio de todo el saber rescatado de la Antigüedad.

Precisamente, Pedro Conde Parrado y Javier García Rodríguez (2002) proponen como libro de frecuente uso para Lope de Vega, la *Officina* (1520), de Juan Ravisio Téxtor; la cual no le era tampoco desconocida a Cervantes. El conocimiento común de dicha fuente sería el guiño a su rival, el modo de hacerlo consciente de la burla y retranca que destila todo el Prólogo contra él. Según la hipótesis de Conde y García, la mención alfabética de los autores que cita, sería la invitación a Lope para que recorriera de nuevo aquellas páginas y se encontrase a sí mismo descrito con las feas cualidades que reflejan los nombres “inocentemente” cogidos al azar.

La *Officina* era obra típica del prurito de saber manierista, un diccionario de anécdotas y curiosidades del mundo clásico, escrito en latín, para modelo, manejo y consumo del apetito humanista que corría por aquellos tiempos. Allí se leían capítulos que llevaban títulos como:

- *Homines liberae et importunae loquacitatis*
- *Pictores diversi*
- *Tyranni plerique*
- *Memoria clari*
- *Parricidae*
- *Citharoedi, tibicines, cantores.*

En su interior se arracimaban largas listas de personajes con una breve reseña del motivo por el que merecían ser aludidos. Zoilo aparece en dos ocasiones. La primera en la relación de *Homines liberae et importunae loquacitatis* (“Hombres de locuacidad desmedida e importuna” o, como dice Cervantes, “maldicientes”)¹⁹; la segunda en el apartado de *Invidi* (“Envidiosos”) por atribuírsele a la envidia la causa de su maledicencia²⁰. En este mismo lugar compartía espacio con Jenofonte por su malquerencia —recíproca— con Platón²¹. Y también aparecía Aristóteles, imputándosele el mismo defecto de envidia para con su maestro²².

Mas no es sólo la influencia que pudo desplegar esta obra. El pasaje que Aristóteles dedica en su *Retórica* a la envidia, resulta bastante indicativo de lo que bien podría haber sido uno de esos temas-bocetos de Prólogo que con la pluma sobre la oreja tomara y posteriormente desechara el autor del *Quijote*. Su alusión de paso sólo sería un mensaje-referencia para entendidos, para aquellos con quienes hubiera tenido sus más y sus menos en la fase previa a la publicación de su obra, tras haberla dado a leer dentro del círculo literario que pudiera ofrecer una opinión y crítica de cierto peso.

El texto de Aristóteles dice lo siguiente:

Por otra parte, resulta también claro por qué se tiene envidia, contra quiénes y estando en qué disposiciones, si es que realmente *la envidia consiste en un cierto pesar relativo a nuestros iguales por su manifiesto éxito* en los bienes citados, y no con el fin de ‘obtener uno’ algún provecho, sino a causa de aquéllos mismos. En consecuencia, se sentirá envidia de quienes son nuestros iguales o así aparecen; y llamo iguales ‘a quienes lo son’ en estirpe, parentesco, edad, modo de ser, fama o medios económicos. *También ‘son envidiosos’ los que poco les falta para tenerlo todo (razón por la cual los que realizan grandes cosas y los afortunados son más envidiosos), ya que piensan que todos quieren arrebatárselos lo que es suyo.* Asimismo, los que gozan de una destacada reputación en algo, y especialmente en sabiduría o felicidad. *Como también son más envidiosos los que ambicionan honores que los que no los ambicionan.* Y los sabios sólo en apariencia, pues éstos ambicionan lo que concierne a la sabiduría. En general, cuantos aman la gloria en relación a un punto cualquiera, son más envidiosos en lo que se refiere a ese punto. E igualmente los de espíritu pequeño, porque a éstos les parece que todo es grande para ellos. (Racionero 2000: 233-34)²³

¹⁹ “*Zoili quoque mordacitas proverbio locum fecit. Nam et poetarum principem Homerum ausus est suis scriptis lacerare*”.

²⁰ “*Laborans hoc morbo Zoilus, Homerum poetarum maximum conviciis lacerare non destitit. Martialis: ingenium magni lior detraxit Homeri, Quisquis ex illo Zoile nomen habes*”.

²¹ “*Inter Xenophontem et Platonem tacitae cuiusdem aemulationis licor extitit, quum hic illius nusquam operum suorum meminere. Contra vero Xenophon ipsius Platonis libros de optimo statu reip. administrandae multis scriptis impugnaverit*”.

²² “*Sunt qui dicant Aristotelem praeceptorum suo Platón adeo invidisse, ut bonam eius operum partem flammis et incendio dederit*”.

²³ Arist. *Rh.* 1387b22-35.

En cuanto a Zeuxis, aparece igualmente en la *Officina*, en el capítulo *Docti viri, habiti in magno pretio et honore* (“Varones doctos, a los que se tuvo en gran precio y estima”). Es el mismo artista nombrado por Aristóteles, por Plutarco y por Plinio en distintas anécdotas. Pero, sobre todo, para el “ocioso lector”, o sea para quien estuviera en el mismo entorno literario de Cervantes y supiera entender entre líneas la intención que hay detrás de la alusión, Zeuxis es el conocido título de uno de los famosos diálogos de Luciano.

Naturalmente, cada uno de los textos de los autores en que aparece, habilita una interpretación distinta a la hora de imaginar qué clase de Prólogo estaría barajando en mente el dubitativo “padrastró” del *Quijote*. Pero todos guardan relación directa con la reivindicación de la obra que en ese momento su autor está presentando al público.

Aristóteles, por ejemplo, prescribe la verosimilitud en el arte de escribir, regla asumida por Cervantes contra los libros de caballerías:

De lo dicho resulta evidente también que no es función del poeta contar hechos que han sucedido, sino aquello que puede suceder, es decir, *aquello que es posible según la verosimilitud o la necesidad*. (Alsina Clota 1985: 249)²⁴

Para el Estagirita, Zeuxis es el prototipo de pintor que refleja al hombre no como es, sino como debería ser; precisamente, simboliza el canon de escritura y personajes que se fija para sí Cervantes y que defiende a lo largo de la obra, como es el caso, al final, en boca del canónigo de Toledo:

Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mesmo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verisimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe. (600)

Y Aristóteles afirma:

Con respecto a la poesía es preferible una cosa imposible pero convincente, a algo posible pero que no convenza. *Acaso sea imposible que haya personas tales como las pintaba Zeuxis; tanto mejor, pues el modelo debe ser superado por la obra*. Las cosas irracionales deben justificarse con la *tradición popular*, pues a veces no hay falta de lógica, ya que *es verosímil que a veces ocurra algo inverosímil*. (Alsina Clota, 1985: 321)²⁵

Si, cuando menciona a Zeuxis en el Prólogo, lo hace teniendo en la cabeza la cita de la *Poética* del filósofo griego, el autor del *Quijote* habría tenido en la punta de su pluma, para

²⁴ Arist. *Po.* 1451a35.

²⁵ Arist. *Po.* 1461b10.

esbozar la introducción a su obra, la justificación de la extravagancia suprema de su personaje. Pues el alcaíno admitiría la mentira del cuento, pero no la inverosimilitud, tal como determina Aristóteles cuando pone a Zeuxis como ejemplo. Cervantes, igual que Zeuxis en sus lienzos, podría haber imitado un modelo real, un lector enfrascado en un mundo de ficción, pero el retrato que queda en sus páginas supera al posible original. Además, la cita aristotélica se acomoda y da pie perfectamente a la tesis que la propia obra sustenta: un personaje inverosímil, alguien que llega a enloquecer por la lectura de libros de caballerías, pero cuya locura resulta verosímil porque en la tradición popular “es verosímil que a veces ocurran cosas inverosímiles”.

Por su parte, la referencia que hace Plinio el Viejo del pintor, nos define a un autor como mero seguidor del arte de sus maestros: “El Apolodoro que he mencionado arriba hizo un verso contra él diciendo que *Zeuxis llevaba consigo el arte que les había quitado a ellos* [a sus maestros]²⁶”.

De un modo similar se explicaría a sí mismo nuestro autor en el proyecto de Prólogo que tenía en ciernes. Pues inauguraba un género nuevo en lengua castellana imitando a sus maestros igual que Zeuxis, llevando a la escritura el arte que había tomado de sus ascendientes de Grecia y Roma. Ese y no otro sería el sentido de llamarse a sí mismo padrastró, en derecho legal “padre putativo”, de una obra tutelada con todo mimo a partir de la fértil *herencia genética* de los autores grecolatinos.

Reforzaría esta revelación cedida por Plinio, el hecho de que en la elaboración de dichas páginas introductorias Cervantes esté utilizando simultáneamente punto por punto el Prefacio de la *Historia Natural*, considerada por el propio escritor romano compilación y resumen de todo el saber anterior y piedra angular para futuros conocimientos en la materia tratada. Las coincidencias entre el texto latino y el texto castellano dejan entrever que “Cervantes era consciente del valor que suponían una y otra obra como compilación de toda la literatura relevante anterior, y pie y principio de toda la que fuera a venir después” (Andino 2008: 309-315).

También, dentro del balance y autoanálisis de la propia creación, por donde discurre la singular introducción de la primera entrega del *Quijote*, el siguiente pasaje de Plinio sobre Zeuxis nos puede dar la clave del auténtico sentimiento de Cervantes al entregarla a imprenta:

Hizo también una Penélope, en la que parece que pintó su estilo de vida, y un atleta, y en aquél se gustó tanto a sí mismo, que escribió debajo aquel verso desde entonces célebre de que *más fácil era que alguien fuera a envidiarlo que a imitarlo*²⁷.

²⁶ Plin. nat. 35, 62: “*in eum Apollodorus supra scriptus versum fecit, artem ipsi ablatam Zeuxim ferre secum*”. Traducción: A. Andino Sánchez.

²⁷ Plin. nat. 35, 63: “*fecit et Penelopen, in qua pinxisse mores videtur, et athletam adeoque in illo sibi placuit, ut versum subscriberet celebrem ex eo, invisurum aliquem facilius quam imitaturum*”. Traducción: A. Andino Sánchez.

En Plutarco, en cambio, Zeuxis pasa por ser un pintor muy parecido al talante y morosidad creadora que Cervantes postula para sí, que se revelará más tarde en la Segunda Parte frente al *Quijote* impostor de Avellaneda:

Desta manera me parece a mí, Sancho, que debe ser el pintor o escritor, que todo es uno, que sacó a luz la historia deste don Quijote que ha salido: que pintó o escribió lo que saliere. (1315)

Precisamente todo lo contrario a lo que caracteriza al pintor griego:

Zeuxis, cuando algunos le acusaban de que pintaba despacio, dijo: *confieso que necesito mucho tiempo para pintar, pues también es una obra para mucho tiempo*. (Otal y García López 1992: 336)²⁸

En esa misma línea reivindicativa del trabajo tan laborioso que le supuso el *Quijote*, puede sondearse la posible intencionalidad del alcaíno, lo que cocía en su interior al introducir este nombre si lo cotejamos con lo que en verdad estaba sucediendo: el anuncio de una auténtica novedad en las letras hispanas, de la que era plenamente consciente, pero que la formalidad le impedía pregonar a los vientos. Sin embargo, ese reconocimiento y éxito, del que ya tendría los primeros sorbos en las lecturas privadas ofrecidas a la gente de su entorno antes de su publicación, sobrevinía después de toda una vida dedicada a la literatura. Evidentemente, el mérito él lo achacaría no a la casualidad, sino a su propia trayectoria literaria y a su condición de escritor maduro y experimentado en otros tantos géneros (teatro, novela pastoril, verso). Bajo esta perspectiva el relato de Luciano en el *Zeuxis* cobra un significado muy esclarecedor:

Recientemente, *regresaba yo a mi casa, después de hacerlos una lectura de mis obras*, cuando se me acercaron muchos de mis oyentes (creo que no hay inconveniente en contar cosas así a los que ya son mis amigos); pues bien, *se me acercaban, me estrechaban la mano y me mostraban su admiración*. Me acompañaron durante un largo espacio y rivalizaban a gritos en sus elogios, hasta el punto de ruborizarme, temiendo estar muy lejos de ser digno de sus alabanzas. Pues bien, lo más importante de su elogio era algo en lo que todos insistían, *lo inusitado de mis escritos y su gran originalidad*. Mejor sería expresarlo con sus mismas palabras: ‘*¡Qué novedad!, ¡por Heracles, que increíble relato! ¡Hombre de fácil inventiva! ¡Nadie podría expresar ideas más nuevas!*’ Tales cosas decían, impresionados evidentemente por la audición, pues ¿qué motivo habrían tenido para mentir y halagar con tales elogios a un forastero, que no era para ellos digno de mayor atención en otros aspectos? Lo que ocurre, sin embargo (porque se va a comentar), es que *a mí sus elogios me molestaban bastante, y una vez que ellos se retiraron y me quedé solo, me hice las siguientes*

²⁸ Plv. *Mor.* 94E.

consideraciones: 'Ahora resulta que el único atractivo de mis escritos es que no son convencionales ni siguen las huellas de los otros, mientras que el vocabulario, bello por sí mismo, compuesto según las normas tradicionales, o la agudeza de pensamiento, o la capacidad de imaginación, la gracia ática, la buena construcción o el arte en todo el conjunto, tal vez no tienen nada que ver con mi obra. Porque de no ser así, no pasarían por alto estas mismas cualidades para elogiar únicamente la novedad y el elemento extraño de mi estilo. Y yo, presuntuoso como soy, cada vez que se lanzaban a aplaudirme pensaba que era todo tal vez lo que les atraía, pues era verdad lo que decía Homero que un canto nuevo resulta agradable a los oyentes²⁹, pero no pensaba atribuirle tan gran parte ni todo a la novedad, sino que ésta a manera de accesorio contribuye al adorno y también forma parte del elogio, pero lo que en realidad alaban y aplauden los oyentes son aquellas cualidades ya citadas. Lo cierto es que estaba muy exaltado y a punto de creerles cuando decían que yo era único entre los griegos y cosas parecidas.

[...] Y ahora quiero contaros la historia del pintor. Aquel famoso Zeuxis, que llegó a ser el mejor de los pintores, no pintaba temas populares y corrientes, o los menos posibles (me refiero a héroes, dioses o guerras), sino que le gustaba presentar siempre algo nuevo, y si encontraba algún tema extraño e insólito lo pintaba poniendo en él la precisión de su arte. Entre otros atrevimientos, el propio Zeuxis pintó un centauro hembra, que además estaba dando de mamar a dos centauros hijos gemelos, muy chiquitines aún. [...] Los otros aspectos del cuadro, que para los que somos simplemente aficionados no son del todo discernibles, encierran, sin embargo, toda la potencia de su arte, como por ejemplo la extensión muy precisa de sus líneas, la mezcla perfecta de los colores, la reflexión oportuna, el dar la sombra necesaria, la proporción en el tamaño, el equilibrio y correspondencia de los detalles con el conjunto.

[...] *Zeuxis pensaba que al exponer este cuadro pasmaría a los espectadores con su arte. Ellos al punto le aclamaron, ¿qué otra cosa habrían podido hacer al encontrarse con un bellissimo espectáculo? Pero todos aplaudían especialmente los mismos aspectos que también a mí me elogiaban recientemente: la originalidad del tema y la nueva idea de la pintura, sin precedentes en los pintores anteriores.* De modo que cuando Zeuxis se dio cuenta de que les llamaba la atención la novedad del tema y les distraía de su arte hasta el punto de poner en segundo lugar la precisión del detalle, le dijo a su discípulo: “*Hala, Mición, enrolla el cuadro, recógelo y llévatelo a casa, porque éstos alaban el barro de nuestro arte y, en cambio, no hacen mucho caso de si están bien y dispuestos con arte los efectos de las luces, sino que la novedad del tema prevalece sobre la precisión de los detalles*”. Esto es lo que decía Zeuxis, tal vez con excesiva iracundia. (Zaragoza Botella 2002: 293-297)³⁰

²⁹ Hom. *Od.* 1, 351-352: “[...] pues éste es el canto que más celebran los hombres / el que llega más reciente a los oyentes” (José L. Calvo 1990: 58).

³⁰ Lvc. *Zeux.* 1-8, *passim*.

Podemos así perfectamente imaginar el orgullo de un Cervantes, en parte dolido y en parte desafiante por el esfuerzo literario, porque su obra no era simplemente novedosa, sino que entrañaba toda una vida dedicada al noble arte de la literatura, demostrando una maestría similar, aunque no reconocida, a la impregnada en sus anteriores composiciones. No hay más que pararse en los detalles, en la precisión con la que maneja el lenguaje y las fuentes grecolatinas.

De modo que los ramilletes de nombres variopintos esgrimidos por Cervantes no estarían escogidos por casualidad como podría dar la impresión en una primera lectura; sino que corresponderían a cuatro ilustres personajes caracterizados por la envidia, la soberbia, la vanidad y la obsesión de sentirse envidiados por los demás. Defectos todos identificables con Lope, desde el punto de vista de Cervantes, teniendo en cuenta de que, en la misma portada de *El peregrino en su patria*, se ve a la propia Envidia en actitud de partir un corazón de una cuchillada sobre el ambiguo texto: *velis nolis Invidia* (“quieras o no, [existe] la *Envidia*”). La presencia de Zeuxis paralelamente aportaría la defensa de la verosimilitud de su personaje de ficción (Aristóteles), la deuda contraída con los autores grecolatinos (Plinio el Viejo), la reivindicación de un trabajo moroso y bien hecho, monumento para la posteridad (Plutarco) y, desde luego, la prueba del orgullo por la propia trayectoria literaria, tal como la defiende Luciano en la obra que lleva este nombre. Para nosotros eso es lo que tendría en mente, y posiblemente sería uno de los prólogos alternativos que barajaba mientras se encontraba con “la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría” (11).

Abreviaturas empleadas (según el índice alfabético del ThLL:

Verg. *Aen.* = Virgilio, *Eneida*.

Hom. *Il.* = Homero, *Iliada*.

Lvc. *Somn., passim* = Luciano (de Samósata), (Somnium) *El Sueño o Vida de Luciano*, “(citado el texto) *de forma dispersa*”.

Sen. *epist.* = Séneca, *Epístolas Morales a Lucilio*.

Lvc. *Anach.* = Luciano (de Samósata), *Anacarsis o Sobre la gymnasia*.

Lvc. *Philops.* = (*Filopseudes*) *El aficionado a la mentira*.

Arist. *Rh.* = Aristóteles, *Retórica*.

Arist. *Po.* = Aristóteles, *Política*.

Plin. *nat.* = Plinio el Viejo, *Historia Natural*.

Plv. *Mor.* = Plutarco, (*Moralia*) *Obras morales (y de costumbres)*.

Hom. *Od.* = Homero, *Odisea*.

Lvc. *Zeux.* = Luciano (de Samósata), *Zeuxis*.

Bibliografía

- ALSINA CLOTA, José. *Aristóteles: Poética*. Barcelona: Bosch, 1985.
- ANDINO SÁNCHEZ, Antonio de Padua. *Las fuentes grecolatinas en el Quijote*. Tesis doctoral. Universidad de Granada, 2008. <<http://hera.ugr.es/tesisugr/17662163.pdf>> [25/03/16]
- ANDERSON, Ellen M. y PONTÓN, Gonzalo. “La composición del Quijote.” *Don Quijote de la Mancha*. Miguel de Cervantes Saavedra. Ed. Francisco Rico, vol. 1, Barcelona: Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2004. CXCII-CCXX.
- ARISTÓTELES: *Retórica*. Traducción y Notas de RACIONERO, Quintín. Madrid: Ed. Gredos, 2000.
- ASTRANA MARÍN, Luís. *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid: Instituto Editorial Reus, 1948-1958. 7 vols.
- BAKER, E. *La biblioteca de Don Quijote*. Madrid: Marcial Pons - Ed. Jurídicas y Sociales, s.a, 1997.
- CASTRO, Américo. *Hacia Cervantes*. Madrid: Taurus, 1967.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Novelas Ejemplares*. Ed. Jorge García López. Barcelona: Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2005.
- . *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. Barcelona: Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2004. 2 vols.
- . *Obras Completas*. Ed. Ángel Valbuena Prat. Madrid: Ed. Aguilar, 1967.
- . *El Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. Vicente Gaos. Madrid: Ed. Gredos, 1987. 3 vols.
- CLEMENCÍN, Diego. *Índice de las Notas de D. Diego Clemencín en su edición de El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. 1833-1839. Ed. Carlos F. Bradford, vol. 4, Madrid: Imprenta Manuel Tello, 1885. 6 vols. <<http://www.archive.org/details/ndicedelasnotas00clemgoog>> [20/03/16]
- CLOSE, A. “Cervantes: pensamiento, personalidad, cultura.” *Don Quijote de la Mancha*. Miguel de Cervantes Saavedra. Ed. Francisco Rico, vol. 1, Barcelona: Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2004, LXXIII-XCIV.
- CONDE PARRADO, Pedro y GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier. “Raviso Téxtor entre Cervantes y Lope de Vega: una hipótesis de interpretación y una coda teórica.” *Revista Electrónica de Estudios Filológicos* IV (noviembre 2002) <<http://www.um.es/tonosdigital/znum4/estudios/raviso.htm>> [20/03/16]
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel. *Cervantes visto por un historiador*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2005.
- GRIGORIADU, Teodora. “Situación actual de Luciano de Samósata en las Bibliotecas españolas (manuscritos, incunables e impresos de los siglos XIII- XVII).” *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeos* 13 (2003): 239-272.
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio. *Las 1633 Notas de Juan Eugenio Hartzenbusch a la primera edición de El Ingenioso Hidalgo reproducida con la foto-tipografía*. Barcelona: Establecimiento Tipográfico de Narciso Ramírez y C^a, 1874. <http://users.ipfw.edu/jehle/CERVANTE/othertexts/1633Notas_de_Hartzenbusch.pdf> [20/03/16]
- HEESAKKERS, CHRIS L. “Erasmus filólogo.” *Myrtia* 23 (2008): 259-285.

- HOMERO. *Odisea*. Traducción de. José L Calvo. Madrid: Ed. Cátedra, 1990.
- . *Odisea*. Introducción de C. García Gual, Trad. J. M. Pabón. Madrid: Ed. Gredos, 2000.
- HUTCHINSON, Steve. "Luciano precursor de Cervantes." *Cervantes y su mundo*. Eds. Kurt y Eva Reichenberger, vol. I y III, Estudios de Literatura, 2005.
- LIDA DE MALKIEL, M^a Rosa. *La tradición clásica en España*. Barcelona: Ariel, 1975.
- LUCIANO (DE SAMÓSATÁ). *Obras*. Traducción y Notas de NAVARRO GONZÁLEZ, José Luís. Madrid: Gredos, 2002.
- . *Obras*, Trad. y Notas de Juan Zaragoza Botella. Madrid: Gredos, 2002.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. "Un aspecto de la elaboración del Quijote." *De Cervantes y Lope de Vega*. Espasa-Calpe. Buenos Aires-Madrid: 1964 (4^a ed.). 9-60. <http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_antologia/pidal.htm>[15/103/16]
- OROZCO DÍAZ, Emilio. *Cervantes y la novela del Barroco*. Ed. J. Lara Garrido. Universidad de Granada, 1992.
- PLUTARCO: *Obras morales y de costumbres* (Moralia). vol I. Traducción y Notas de MORALES OTAL, Concepción y GARCÍA LÓPEZ, José. Madrid: Gredos, 1992.
- RAMOS GARCÍA, H. "El empleo de motivos mitológicos en las Novelas Ejemplares." *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos* 11 (1996): 293-311.
- RILEY, Edward C. "Tradición e innovación en la novelística cervantina." *Bulletin of the Cervantes Society of America* 17.1 (1997): 46-61.
- . *Introducción al Quijote*. Barcelona: Crítica, 1990.
- . *Teoría de la novela en Cervantes*. 1962. Versión castellana de Carlos Sahagún. Madrid: Taurus, 1989.
- SÉNECA, *Epístolas Morales a Lucilio*. Traducción y Notas ROCA MELIÁ, Ismael, Madrid: Gredos, 2000.
- S. TÓMOV, Tomás. "Cervantes y Lope de Vega. Un caso de enemistad literaria." *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, 1967. 617-626.
- VEGA, Lope de. *Obras*. vol. 3, Ed. Atlas. Madrid: 1963.
- VIRGILIO. *La Eneida*. Traducción en verso Gregorio Hernández de Velasco (Toledo, 1555). Barcelona: Ed. Planeta, 1982.
- VIVES COLL, Antonio. "Luciano de Samósata enjuiciado por españoles (1500-1700)." *Actas del III Congreso Español de Estudios Clásicos*. vol. 2, 1968. 186-192.

E I S A G O G É



Anna Wendorff
Universidad de Łódź

Traducir lo telúrico. *La casa que me habita* de Wilfredo Carrizales

Recibido: 31.09.2016 / Aceptado: 3.12.2016

Resumen: Durante el proceso de traducción de *La casa que me habita* de Wilfredo Carrizales, el traductor tiene que lidiar con cuestiones que van mucho más allá de lo lingüístico en sí mismo. Escrita en prosa poética, está llena de las metáforas telúricas, locales e imágenes relacionadas con el país del escritor: Venezuela. La problemática de la traducción de *La casa que me habita* debe estar íntimamente conectada con imágenes del paisaje, con la flora típica, casas tradicionales y el clima que prevalece en este país. Cabe señalar que el traductor no solo debe conocer los elementos culturales pertinentes al área, sino también debe conocer la trayectoria de la literatura venezolana que usa los temas telúricos, vinculados esencialmente a poetas como Fernando Paz Castillo, José Antonio Ramos Sucre, Eugenio Montejo, etc. El artículo analizará los determinantes de los problemas culturales de la traducción literaria.

Palabras clave: Wilfredo Carrizales, Venezuela, telúrico, traducción literaria, prosa poética

Abstract: During the translation process of Wilfredo Carrizales' *La casa que me habita*, a translator has to deal with issues that go far beyond the layer of the language of the text itself. This given piece, written in a poetic prose, is full of telluric, local metaphors and images related to the writer's country: Venezuela. The scope of translation issues is closely connected to the typical flora, traditional houses and tropical climate that this country abounds in. It is worth noting that the translator must not only be aware of the cultural elements relevant to this area, but also should know the trajectory of Venezuelan telluric literature, connected to such poets as Fernando Paz Castillo, José Antonio Ramos Sucre and Eugenio Montejo. The paper will analyse the determinants of the cultural issues in literary translation.

Keywords: Wilfredo Carrizales, Venezuela, telluric, literary translation, poetic prose

Poeta, sinólogo, fotógrafo, dibujante, traductor y promotor cultural, Wilfredo Carrizales nació en 1951 en la pequeña ciudad industrial de Cagua, en el estado norte de

Aragua de Venezuela¹. Ha publicado, entre otros, el poemario *Mudanzas, el hábito* (La Lagartija Erudita, 2003), el libro de cuentos *Calma final* (Coordinación de Literatura de la Secretaría de Cultura del Estado Aragua, 1995), los libros de prosa poética *Textos de las estaciones* (Letralia, 2003), *Postales* (Corporación Cultural Beijing Xingsuo, 2004), *La casa que me habita* (edición ilustrada; La Lagartija Erudita, 2004) *Vestigios en la arena* (La Lagartija Erudita, 2007) y *Merced de umbral* (Fundación Editorial El perro y la rana, 2016), el libro de brevedades *Desde el Cinabrio* (La Lagartija Erudita, 2005), la antología digital de poesía y fotografía *Intromisiones, radiogramas y telegramas* (Editorial Cinosargo, 2008), poemas en prosa con fotografías *Claves lanzados al espacio o a las aguas* (Letralia, 2015) y minitextos y dibujos *Fabulario minimalista* (Letralia, 2012).

Al realizar la traducción de una de sus obras, precisamente *La casa que me habita*, el traductor se enfrenta con diferentes tipos de problemas que van más allá de la complejidad lingüística. El principal de estos problemas es el empleo, manejo y construcción de ciertas metáforas e imágenes usadas dentro del texto, el cual además se escribió en prosa poética. Encontramos allí ciertas aproximaciones culturales, geográficas y locales que representan el campo de dominio de un escritor que se enmarca en una cierta literatura, podríamos decir telúrica (de tellus — tierra), y que ya se evidencia en Venezuela a través de poetas como Fernando Paz Castillo, Antonio Ramos Sucre, o más cercanos a nuestro tiempo en poetas como Eugenio Montejo. Las menciones aquí no son vanas, ya que en cierta forma podemos afirmar que han influido en la escritura de Carrizales. A partir de allí, el proceso de traducción implicó investigar en torno a esos campos poéticos, tanto como lingüísticos. De la misma manera, sobre esas expresiones que constituyen los parajes geográficos y que están presentes en la textualidad marcada del escritor, solo así podremos asentar en la lengua meta (polaco), una precisa y correcta estructura de la expresión literaria del autor.

Anclado en ese espectro telúrico, localista, de su lugar de origen hubo que partir entonces primero de esos hallazgos para finalmente proceder a la escritura del texto traducido. Nos proponemos mostrar cuál fue el destino de ellos y cómo se llevó a cabo finalmente el proceso de traducción del texto, sin que ello lo afectase demasiado en la medida de sus posibilidades.

El tema de la casa como paisaje ha rondado la poética de Carrizales desde siempre. Carrizales ha vivido apenas en un sinfín de casas, y casi podríamos afirmar que “habitan en él” muchas de ellas, donde los mundos se trastocan y se transforman. Fue por ello que cuando empecé a traducir *La casa que me habita* aparecieron en derredor los derroteros del tema y sus distintos espectros de imágenes. “La casa” es en la literatura venezolana la representación de un mundo que constantemente se escinde y se amplía. De tal manera, que el proceso de traducción del texto de Carrizales partió de comprender la casa, como imagen primigenia en escisión. La casa es instinto y primitivismo. Debido a esta compleja ambivalencia me tuve que enfrentar con la esencia misma que comprende la metáfora usada por Carrizales, para quien,

¹ La versión revisada, actualizada y abreviada del artículo que se publicó por primera vez en polaco bajo el título “Symbolika telluryczna w *La casa que me habita* Wilfreda Carrizalesa”, en Iwona Kasperska y Alicja Żuchelkowska, eds. *Przekład jako akt komunikacji międzykulturowej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013. 307-329.

la casa es el cuerpo de “algo”, de “alguien”, pero también es ella en sí misma. Visto desde la voz de un poeta y no de una poetisa (puesto que yo no lo soy) los “cuerpos” literarios, metafóricos cambian. Así, las imágenes de casas que aparecen en la literatura transforman el sentido del espacio al que se refieren e intervienen en él y en el hecho literario mismo. Apenas se empieza la lectura para hacer la selección de textos a traducir viene a la memoria (o quizá Wilfredo Carrizales de su inconsciente lo invoca) una de las lecturas del antiguo poeta japonés Ariwara no Narihira 在原業平 (825-880); en su libro, atribuido a él por Jorge Luis Borges, *Cuentos de Ise* o *Ise monogatari* (s. X), el poeta nipón canta e invoca:

Una vez un hombre [mientras se paseaba] cerca [de la casa] de una mujer, que él había oído decir que allí habitaba, pero a la que no podía enviar ninguna carta, pensaba:

Sois al igual
que aquella higuera
que en la luna se halla,
con los ojos se contempla,
pero no puede tocarse con las manos.
(Ariwara, s. f.)

La mitología, la metafísica, la expresión de ciertas sensibilidades, de ciertos mundos interiores bordean la traducción de estos textos. Un misterio insondable de imágenes y de la palabra del poeta enmarca su textualidad. Tal como expresa el propio Bachelard, “la casa es primeramente un objeto de fuerte geometría” (Bachelard 2000: 60), y Wilfredo no puede menos que ser atrapado en ella a pesar de que él nos anuncia que la casa resulta “más allá de un simple espacio limitado por el viento y los pedruscos del terreno” (Carrizales 2006: 10). Carrizales está circunscrito a ella y de alguna forma también se transforma en su mundo interior. Como espacio exterior puede ser pétrea, pero en cambio si viene de adentro acosan oníricas expresiones, sensualidades, subjetividades. La casa es un centro y como tal obliga, te conduce, te lleva en su seno. Te obliga a estar en ella, a permanecer, a retozarla. De este modo la casa es dicho de una pasión: moverse, excitarse impetuosamente en su interior, en nuestro interior.

Hay ruidos de pies descalzos en los umbrales de las puertas. La tierra incita al polvo a profanar la inusual ternura del piso segmentado. Hay ruidos, también, de pies que, en tiempos mejores, una vez estuvieron bien calzados. Cuelgan boca abajo los recuerdos pendientes de trenzas y la brisa los mueve al penetrar silenciosamente por las ventanas que se abren a los misterios mayores. (12)

Algunas veces el traductor tiene la obligación de “jugar” dentro del texto. Dicho de otra forma, se podría afirmar que “pace” o que “bordea” la corporalidad de la palabra poética. De manera que en medio de esos “juegos”, lingüísticos y a la vez estéticos, la traducción debe aproximarse a interpretar un cuerpo complejo de metáforas, y a la vez tan rico, que el traductor

se ve en la obligación de sobrepasar los límites conferidos a la palabra poética. No obstante, esos cambios poéticos hacen que se suspenda “temporalmente” el proceso traductológico, porque es necesario primero “entrar” al interior de la palabra, ir en búsqueda de su ritmo particular, para que posteriormente se logre una cabal comprensión, así de la imagen, como de lo dicho. De esta manera surge la pregunta ¿qué está allí?: poeta o espacio. Todo bulle, es cadencioso, su trepidante ritmo se trepa como “los helechos... a la cabellera de la visitante femenina” (7).

Así que el traductor tiene que involucrarse en este mundo prefijado por la fuerza interna de los muros que rodean el espacio de la casa, las imágenes llenas de plasticidad, de sonoridades, de ritmo. Por mencionar algunos de los elementos que expresan la fuerza misma del texto y de las imágenes de la casa, se debe decir que en la medida en que la lectura se desarrolla, el lector está presente ante un sinfín, un universo inusitado de imágenes. Imágenes estas, que asaltan su memoria, tanto intelectual, como sensorial y/o afectivamente, etc., y que llegan hasta “tocar” el propio cuerpo del lector. Así tenemos: patios, rincones, recovecos, cocinas, altos ventanales, jardines y vergeles, entre muchas otras. Resultan y son confines de zonas olvidadas, distancias, grandes extensiones. Todo en la poesía de Wilfredo Carrizales está inundado por sus espacios íntimos e interiores y, al contrario de cerrar el mundo, lo abren, lo perpetúan hacia lo infinito, por lo que podemos retomar a Bachelard: “Pero el complejo realidad y sueño no se resuelve nunca definitivamente. La propia casa, cuando se pone a vivir de un modo humano, no pierde toda su ‘objetividad’” (Bachelard 2000: 60).

El polaco es una lengua de extrema precisión, una pequeña escisión en la palabra puede significar el cambio total de una imagen, una expresión. De manera que la palabra puede significar el mismo mundo que habita al poeta, o el mundo que habita en el lector. Es por ello que traducir a *La casa que me habita* exigió una doble, triple, múltiples lecturas, precisamente para que, como afirma Bachelard, esa casa no perdería toda su objetividad y conservaría lo humano, solo en tanto, si desde el poeta, así como desde el poemario, se ofrece permiso para ello.

Algunos aspectos de la traducción y lo telúrico

Los factores relevantes con respecto a una posible traducción tomando como la lengua meta la lengua polaca que destacarían a la hora de realizar la traducción fueron sobre todo los relacionados con el contexto cultural. El traductor, como mediador entre culturas, tiene que conocer los aspectos culturales tanto de Polonia como de Venezuela, sus corrientes, la visión del mundo, que poseen unos y otros lectores. Por esa razón tenemos que destacar que “Tres ideas estelares configuraron la imagen de la América Latina: la unión, el telurismo, la latinidad. De las combinaciones posibles de estas tres ideas han salido discursos filosóficos, programas políticos, proyectos de integración y teorías literarias” (Rojas Mix 2008: 5).

Nos vamos a concentrar en uso de uno de esos aspectos, a saber el telurismo. Parafraseando a Julius Evola podemos decir que entre el hombre y la tierra hay una relación clandestina de carácter psíquico y vivo (Evola 1984). El editor de *La casa que me habita*, Jorge Gómez Jiménez, reza que esta obra “está construida en forma de breves retazos, es un canto al amor como fuerza telúrica y cobijo de los amantes” (Gómez Jiménez, en Carrizales 2006:

3). Lo telúrico se expresa a través de la especificidad de las imágenes, representando a la tierra como un espacio puramente geográfico. No se debe olvidar que la poesía latinoamericana, y especialmente la venezolana, adoptó al paisaje, como tema primordial de su expresividad y de su profundidad poética. De manera tal que el traductor debe comprender que esa “casa” no es solamente edificio, lugar, espacio, es también paisaje o geografía.

Carrizales no se aparta de esa tradición paisajística, ya que está simbólicamente vinculado a la tierra. Podemos decir que en sus poemas usa los espacios de la casa como espacios geográficos, construye una poética de la casa, desde sus imágenes de la intimidad. Al modo de Bachelard, Carrizales forma una psicología de la casa; o como diría el propio Bachelard un cierto topoanálisis entendido como “el estudio psicológico sistemático de los paisajes de nuestra vida íntima” (Bachelard 2000: 31).

Por otro lado, “leyéndolo” en sentido junguiano, la casa aparece como un instrumento de análisis para el alma humana o quizás también significa vivir en la casa desaparecida como la habíamos soñado. La casa en la obra de Carrizales se vuelve un símbolo importante que representa geografía vital. Todos sabemos pues que el paisaje influye en la vida cotidiana del ser humano.

Cuando nos adentramos en las imágenes poéticas carrizalianas, ante nuestros ojos inmediatamente aparece Venezuela destacada en todos los sentidos: las formas de la casa y su alrededor (un patio postergado, la hamaca), la flora (los helechos, las flores de azahar, el sándalo), los fenómenos geográficos (la brisa nocturna, las futuras lluvias, el límite pluvioso, el viento, los rocíos, céfiros, estación húmeda y fresca), los aromas (claves de olor, canela, nuez moscada, jengibre, ajíes, los frutos, aromas y fragancias de orquídeas, el perfume de rosas, el aroma del mar), los rumores (pájaros, pies descalzos), los sentidos táctiles (calor aquiescente, cálido), la vista (los grises, pálido azul, los verdes, manchas pardas o rojizas, la claridad, albura, blancor, selenita, púrpura).

Es un ámbito geográfico condicionado por la calidez climática, la vegetación turgente, la tropicalidad que caracterizan esta geografía. Casi podría hablarse de la geografía novelada de Venezuela. Carrizales describe la casa como los conquistadores (Colón, Cortés, Bolívar; etc.) describían en sus cartas América Latina, con un asombro verbal, mágico, exótico, indescriptible (Conteras 2007: 18). Tanto como otros autores latinoamericanos, subraya su origen, sus raíces, su identidad con el objeto de proteger su mundo, protegerse de sus “contrarios”, de las otredades que vagan en su memoria interior, incluso frente a lo español. Tanto como muchos otros compatriotas suyos el protagonista de la obra escoge el espacio, su espacio, ese espacio que es implícitamente venezolano, donde la territorialidad no solo es expresión de identidad local, social, cultural, sino también individual y de diferenciación con el otro.

Carrizales toma de la novela regionalista sus elementos más expresivos, pero no para representar al indio, lo usa en la forma atípica, solo inspirándose en esa tradición que por excelencia se vuelve latinoamericana. Queremos decir que la novela de la tierra se inscribe dentro de un “super-regionalismo”. Son las novelas de la pampa, de la sierra, de la selva, de los ríos, indianista, gauchesca, etc. Como en estas novelas, Carrizales nos muestra los largos murales de paisajes, descritos en tono épico-lírico, pero su paisaje es más íntimo, más interior,

más limitado, ya no sirve para la tendencia moralizante de la literatura telúrica de los 40 y 50, sino que construye las imágenes por alternancia del elemento humano y del ambiente geográfico, donde la naturaleza cobra los rasgos humanos y el ser humano se naturaliza. Como en el poema de Fernando Paz Castillo “La mujer que no vimos”:

Se alejó lentamente
por entre los taciturnos pinos,
de frente hacia el ocaso, como las hojas y como la brisa,
la mujer que no vimos.
(Paz Castillo, citado por Sambrano Urdaneta 1994: 199)

Como razonablemente observa Brian Christian, el traductor de *La casa que me habita* al inglés, esta “es una obra a la vez meditativa y dinámica, pensativa y profundamente vibrante. Sus cuarenta poemas en prosa, son filosóficos, se podría decir fenomenológicos: investigan la relación del yo con el cuerpo y con el mundo” (Christian, s. f.). Se podría añadir asimismo que esta obra representa la poética de lo grande y de lo pequeño, donde lo grande es intimidad protegida, un “no-yo” que protege al yo, que representa la maternidad de la casa. Mientras que lo pequeño es la región de la intimidad, la intimidad del espacio interior, pues como afirma Bachelard “la poesía es una metafísica instantánea. En un breve poema, debe dar una visión del universo y el secreto de un alma, un ser y unos objetos, todo al mismo tiempo” (1999: 93).

Christian continúa su análisis de traducción refiriéndose al fragmento del poema “Silence” que dice: “The world was more in me than I in it” y observa que “para Carrizales el escenario del libro es *La casa que me habita*, no *La casa que yo habito*. Se plantea una paradoja familiar, entonces, cuando nos enteramos de que, al avanzar el libro, la casa que habita en él también contiene al poeta” (Christian, s. f.). Y después sigue citando a Bachelard: “Una casa tan dinámica permite al poeta habitar el universo. O, dicho de otra manera, el universo viene a habitar su casa”. (Bachelard 2000: 63). Es un mundo que vive en mí, que crece dentro de mí. “Se ve desde ahora que las imágenes de la casa marchan en dos sentidos: están en nosotros tanto como nosotros estamos en ellas” (23). La casa es todo un mundo y Carrizales nos muestra en su obra cómo nos enraizamos en nuestro “rincón del mundo” a través de la casa misma. Así Bachelard nuevamente nos reafirma “todo rincón de una casa, todo rincón de un cuarto, todo espacio reducido donde nos gusta acurrucarnos, agazaparnos sobre nosotros mismos, es para la imaginación una soledad, es decir, el germen de un cuarto, el germen de una casa” (127). Pero, Carrizales no se arrincona, no se queda escondido en la casa. Hace de ese lugar pequeño, de ese escondrijo, muy bien explicado por Bachelard, una metáfora, donde la intimidad del lugar “secreto” lleva al poeta a la consagración del acto poético. Acto con el que se enfrenta durante el proceso de escritura. La complejidad de imágenes que el autor registra sobre los pequeños lugares de la casa torna aún más oscuro el texto, especialmente si se trata de traducir estas imágenes. Pero, Bachelard no quiere alertarnos sobre la “borrosidad” que traen las imágenes, así como tampoco de su complejidad. En realidad, nos dice que allí es el lugar donde lo íntimo, está más a flor de piel. Si el rincón, como afirma Bachelard, es el

lugar donde podemos vernos a nosotros mismos, o estar en nuestra más profunda intimidad, el traductor podrá ver en esas imágenes la esencia misma del poeta, y al contrario de oscurecer sus metáforas, se las revelará.

El libro es en igual medida erótico. La noción del espacio se relaciona con el aspecto temporal y este a su vez con lo erótico como algo interior, como bachelardiana “intuición del instante” (Bachelard 1999), instante poético e instante metafísico. Lo erótico es un elemento fundamental en la prosa poética carrizaliana, es simbólicamente erótica, en el sentido de Georges Bataille, o sea lo erótico como “uno de los aspectos de la vida interior del hombre” y también representando un amor que no existe sin erotismo (Bataille 1985: 33). La casa hace una referencia a la corporalidad, la casa es un cuerpo femenino, un cuerpo de imágenes. Lo erótico es el cuerpo, cuerpo se relaciona con lo femenino y a su vez lo femenino con la geografía, así que en este caso podemos igualar al cuerpo: casa y tierra.

Las imágenes poéticas de todas las obras de Carrizales y sobre todo de *La casa que me habita* están pobladas de símbolos femeninos, entre los cuales destaca la mujer que representa la tierra y se asocia con la fertilidad como la imagen arquetipal tierra-madre, o como también: la casa, el vientre femenino, el gato.

Christian clasifica igualmente a *La casa que me habita* como un libro ecológico y así sigue su reflexión:

una celebración de un mundo en el que cada parte está animada, desde la arquitectura a la flora, por las fuerzas de la naturaleza, por el poeta mismo, y su amada. Es una declaración sobre el papel y la naturaleza del yo en un cuerpo/mundo en el que está fuera de nuestra conciencia o control. Algunos de estos acontecimientos parecen totalmente extranjeros o foráneos; a otros los consideramos “nuestros” o incluso “nosotros”. (Christian, s. f.)

Según lo que el propio Christian nos explica, se debe entender que en la literatura de Carrizales la palabra, así como sus respectivos usos, procede “animando” a través de las imágenes el entorno en el que aparece. La casa es en Carrizales mucho más que un espacio donde se habita, sino que es también “un mundo lozano [...] elaborado, tanto en [su] interior [...] como hacia afuera” (Christian, s. f.) que expone cualidades vegetales y místicas. De tal forma que en el mundo imaginario del autor la casa opera no solo como un tropo fijo, limitado, sino que se refiere a la naturaleza propia de lo humano (el mundo interior, de él mismo) y del mundo exterior. La casa de Carrizales no pertenece a un mundo físico neutral, inerte, sino todo lo contrario, se configura como parte de un mundo vegetal y por ende del paisaje mismo, así como del que le rodea o de aquel que está dentro de ella misma.

En *La casa que me habita* el traductor, queriéndolo o no, debe oscilar entre dos diferentes modos de traducción como son: la extranjerización y la domesticación, conceptos de Lawrence Venuti presentados en el libro *The Translator's Invisibility*. La extranjerización es una estrategia orientada por la cultura de la lengua de origen, que intenta en la medida de lo posible resguardar el extranjerismo de la cultura de la lengua de origen. Mientras que la domesticación hace referencia a una estrategia de traducción que está orientada por la cultura

de la lengua de destino, en la que se intenta llegar a una traducción transparente y natural, para minimizar la extrañeza de la cultura del texto de origen. A nuestro juicio, aunque unas partes del texto original para el receptor de la cultura meta puedan traer dificultades a causa del carácter extraño o extranjero y el texto le puede resultar opaco, el traductor debería en este caso servirse de la llamada extranjerización, manteniendo el carácter extraño del texto meta ya que son precisamente esas imágenes “extrañas”, las que le permiten crear una reflexión telúrica del espacio que se representa. Es esta geografía poética la que constituye el dominante de la traducción. El traductor debería trasladar los significados de un territorio lingüístico al otro, sin perder “por el camino” el contexto histórico, social y cultural de la cultura de origen, que en dicha obra parece fundamental.

En buen grado, la traducción literaria depende del género en cuestión. La obra carrizaliana, siendo prosa poética, es un género híbrido, pero que se acerca más a la traducción poética, debido a la sobrecarga estética presente en el texto. El traductor puede elegir entre construir un texto meta adecuado a las convenciones de la cultura meta, lo que garantizaría su aceptación y reconocimiento como texto poético; o alejarse de esas construcciones y “reelaborar” lo poético en la cultura de destino, acción que consideraríamos más adecuada. En ese caso, el texto podría resultar extraño y por ello no alcanzar el estatus poético de dicha cultura. Compartimos las reflexiones de los llamados *Translation Studies*, a partir de las obras, sobre todo de Gideon Toury e Itamar Even-Zohar, quienes piensan que las traducciones literarias son de suma importancia dentro de la cultura meta, ya que el traductor asimila la otredad, a su cultura de origen.

Tenemos que añadir, asimismo, que algunas partes de *La casa que me habita* pueden plantear al lector, e igualmente también al traductor, problemas de comprensión tanto leves, como fuertes, debido a la elevada abstracción y conceptualización en el uso e implementación de metáforas rebuscadas que posee el texto en cuestión. Todo este entramado hace que las imágenes doten al texto de una armonía, por demás particular, que lo aparta del lenguaje cotidiano y lo acerca al llamado lenguaje literario. Debido a este cúmulo de consideraciones el traductor tiene que estar sumamente atento al desarrollo de los esquemas y operaciones de traducción. Veamos lo que en tal sentido opina Elizabeth Collingwood-Selby:

Las distintas lenguas humanas son lenguas de diversas comunidades, y cada comunidad acuerda representar, a través de un nombre que arbitrariamente inventa, las cosas que, quiere comunicar. Esto explica que existan las diversas lenguas, y que las diversas lenguas tengan nombres diferentes para decir las mismas cosas. (1997: 86)

Además en los textos de corte poético ninguna palabra sobra ni se encuentra en texto por pura casualidad. Como comenta Collingwood-Selby: “entender cabalmente una obra es entender exactamente lo que el autor ha querido decir a través de ella; es descubrir detrás de cada palabra y de cada frase, intacta, la intención de su autor- aquello que ella o él tenía en mente al momento de escribir lo que escribió” (89).

A la hora de traducir la obra de Carrizales, se hace indispensable tener un conocimiento profundo de aquella literatura latinoamericana que ha tenido como fuente, lo telúrico. El traductor literario debe tener una sólida formación en este campo del conocimiento, ser un gran lector de literatura, tener una especial sensibilidad hacia el hecho mismo que le compete, de otro modo no le resultará, al menos, mínimamente posible comprender o abordar una obra de esta naturaleza. Así como lo ha expresado Bachofen (1956), el traductor que quiera abordar un texto como el de Carrizales, tendrá que estar familiarizado con la tipología de dos modelos antitéticos: “uránico-masculino” y “telúrico-femenino”, para que a través de ellos pueda vincularse a los tropos de la vida misma. Uránico y telúrico representan simbólicamente la fertilidad encarnada en la figura de la Gran Madre Tierra, y su sentido de pertenencia e identidad, son elementos que nos llevan en la obra de Wilfredo Carrizales, a *La casa que me habita*.

Bibliografía

- ALEGRÍA, Ciro. *El mundo es ancho y ajeno*. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, 1941.
- ARIWARA, Narihira no. *Cuentos de Ise*. <<https://pequenosuniversos.wordpress.com/literatura/ariwara-narihira-cuentos-de-ise/>> [15/10/2016]
- BACHELARD, Gastón. *La intuición del instante*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- . *La poética del espacio*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- BACHOFEN, Johann Jakob. *Der Mythos von Orient und Occident: eine Metaphysik der Alten Welt*. München: Beck, 1956.
- BATAILLE, Georges. *El erotismo*. Madrid: Ediciones Tusquets, 1985.
- CARRIZALES, Wilfredo. *La casa que me habita*. Cagua, Venezuela: Editorial Letralia, 2006.
- CHRISTIAN, Brian. “Presentación.” <<http://letralia.com/transletralia2014/carrizales/index.htm>> [26/10/2016]
- COLLINGWOOD-SELBY, Elizabeth. *Walter Benjamin: La lengua del exilio*. Santiago de Chile: ARCIS-LOM, 1997.
- CONTRERAS, Francisco. *El pueblo maravilloso*. Santiago de Chile: Lom, 2007.
- EVOLA, Julius. *Rivolta contro il mondo moderno*. Roma: Edizioni Mediterranee, 1984.
- GÓMEZ JIMÉNEZ, Jorge. “Presentación.” *La casa que me habita*. Wilfredo Carrizales. Cagua, Venezuela: Editorial Letralia, 2006. 3.
- PAZ CASTILLO, Fernando. “La voz de los cuatro vientos.” *Literatura hispanoamericana*. Eds. Oscar Sambrano Urdaneta y Domingo Miliani, vol. II, Caracas: Monte Ávila, 1994. 199-200.
- ROJAS MIX, Miguel. “‘América, no invoco tu nombre en vano’. La idea de la América Latina. De Neruda a la geopolítica contemporánea.” *Casa de las Américas* 253 (octubre-diciembre 2008): 4-19.

Anna Wendorff

SAMBRANO URDANETA, Oscar y MILIANI, Domingo, eds. *Literatura hispanoamericana*. vol II, Caracas: Monte Ávila, 1994.

VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility*. London: Routledge, 1995.

WENDORFF, Anna. "Symbolika telluryczna w *La casa que me habita* Wilfreda Carrizalesa." *Przekład jako akt komunikacji międzykulturowej*. Eds. Iwona Kasperska y Alicja Żuchelkowska. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013. 307-329.

Nel Diago

Universidad de Valencia

Una versión teatral contemporánea de la novela cervantina: *Don Quijote*, de Hadi Kurich

Recibido: 22.10.2016 / Aceptado: 30.11.2016

Resumen: Exiliado, en 1992, en España, donde funda el Teatro de la Resistencia, el dramaturgo, actor y director de escena yugoslavo, Hadi Kurich, aprenderá rápidamente el castellano y bien pronto comenzará a producir espectáculos en esa lengua. En algunos casos se trata de textos originales (*El cielo estrellado sobre nosotros*, *Nostalgia*), en otras ocasiones, de versiones o adaptaciones de textos clásicos. La más singular de todas es la que realizó de la novela cervantina en 1995, que analizamos aquí.

Palabras clave: Kurich, Yugoslavia, exilio, Quijote, teatro

Abstract: Exiled in Spain since 1992, Yugoslavian born playwright, actor and director Hadi Kurich founded the Teatro de la Resistencia (Theatre of the resistance). Kurich rapidly learnt Spanish and soon started producing theatre pieces in this language. Some of these are original plays (*Starry Sky above us*; *Nostalgia*), and some others are adaptations of classic plays. The most particular of these would be the 1995 adaptation of the Cervantine novel which we will be analyzing here.

Keywords: Kurich, Yugoslavia, exile, Quixote, theatre

Nacido en 1962 en la ciudad serbia de Niš, en la extinta Yugoslavia, Hadi Kuric, que así es la grafía original de su apellido¹, estudió dirección teatral en la Facultad de Artes de la Universidad de Belgrado, licenciándose en 1986. Entre esa fecha y 1992, en que abandona definitivamente su país, Kurich se desempeñó como director escénico en diversas instituciones de Bosnia Hercegovina, especialmente en Sarajevo, donde fungía como director en el Teatro Nacional en el momento de estallar la guerra civil. De allí parte en 1992, junto a su familia, para refugiarse en España, concretamente en la ciudad de Villarreal, en la Comunidad Valenciana, donde sigue residiendo. Una zona mediterránea, agrícola e industrial, pero con una gran tradición teatral. Sobre todo en lo que atañe al teatro de calle, pues es la sede de uno de los colectivos valencianos con mayor proyección internacional: Xarxa Teatre. Es precisamente este grupo teatral comandado por Manuel Vilanova y Leandre Escamilla, quien le brinda a Kurich el soporte legal para que éste pueda comenzar a trabajar en su oficio. Así, en 1993 Hadi Kurich pone en marcha el Teatro de la Resistencia y estrena su primera obra como autor dramático: *Opus Primum, un conte de guerra*, un texto escrito y representado en serbio e interpretado por un elenco de actores locales y por refugiados yugoslavos, como el propio Hadi, su esposa, Ana Kardelis, y su madre, Mima Vukovic. La obra, claro está, habla de la guerra y de sus indeseables y múltiples desgracias. Pero la acción no está situada en un lugar específico y el autor no toma partido, puesto que Kurich, sencillamente, está en contra de todo acto de violencia². En todo caso, como he señalado en otro lugar,

el dramaturgo toma partido por los débiles, por los humildes, por las mujeres, por la sociedad civil, por los que siempre sufren y pagan las guerras. Su obra no pretende analizar las causas del conflicto, siempre espurias, nunca suficientes, sino mostrar, con toda la crudeza posible, sus consecuencias detestables. Toda guerra, y más una guerra civil (la yugoslava, la española), expresa el fracaso de la inteligencia. El sueño de la razón, que diría Goya, abre las puertas a las mayores iniquidades, a los monstruos más impensables³.

Asentado ya en el país de acogida, Kurich realizará desde 1993 un gran número de montajes teatrales, siempre con el Teatro de la Resistencia o en colaboración con otras

¹ Hadi quiso acomodar su nombre a la escritura y fonética españolas, de ahí el añadido de la letra “h”. Paradójicamente, hoy en España, gracias al conocimiento de muchos deportistas de élite de aquella procedencia, casi todo el mundo sabe que la “c” final en serbocroata debe pronunciarse como “ch”. Por el contrario, cuando Hadi viaja a cualquier lugar de la antigua Yugoslavia, el nombre que figura en su documentación es pronunciado como “k”.

² Sobre este texto puede verse mi trabajo: Nel Diago. “Elogio de la traición: *Malinche* de Inés. M. Stranger y *Opus primum, un conte de guerra* de Hadi Kurich” (1997), donde relaciono esta obra con la de una escritora chilena que, aparentemente tienen poco que ver, pero que coinciden en la dignificación del soldado que deserta por amor.

³ Nel Diago, “Hadi Kurich: *Obras escogidas*” (2004).

<<http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/numero2/estudios/HADI%20KURICH.pdf>> [30/08/2016]

instituciones⁴. En todos los casos Kurich ejercerá como director de escena, pero también como escenógrafo, como intérprete o en otras facetas de la puesta en escena (la música, la iluminación, el vestuario), pues es un verdadero hombre de teatro en todos los sentidos. Algunas veces, los textos que representa son de su autoría, como en los casos de *El cielo estrellado sobre nosotros* (1995) o *Nostalgia* (2010), donde retrata personajes que, como y él su esposa, la actriz Ana Kardelis Kurich, han llegado a España desde países de la Europa del Este tras la desmembración de la Unión Soviética y el fin del llamado socialismo real. Pero la mayor parte de las veces las propuestas escénicas de Kurich son adaptaciones o versiones de textos ajenos, dramáticos o narrativos, españoles o extranjeros, en castellano o en valenciano, concebidos para adultos o para público infantil. La lista es extensa y está por demás citar todos sus trabajos. Pero sí quisiera detenerme en una de sus primeras adaptaciones, aquella basada en la novela inmortal de Cervantes: *Don Quijote*, que tal es el título de la versión teatral. Desde luego Kurich no eligió la obra al azar. Sabía que era la obra cumbre de la literatura castellana y se sentía próximo a ese loco genial que logró perfilar su existencia como un puro juego teatral. El texto se concibió directamente en castellano, idioma que Kurich aprendió raudamente a base, entre otras cosas, de leer mucho y, sobre todo, obras clásicas⁵. El montaje se estrenó en 1996 en una doble versión: sala y calle. Aunque será esta última la más representada. Muy significativamente en los años 2005 y 2015, cuando se celebraron los respectivos centenarios de la publicación de la primera y de la segunda parte del texto cervantino.

Lamentablemente, en el momento de escribir estas líneas, no había registro videográfico del montaje, al menos accesible, sólo fotografías, que pueden verse en el sitio oficial de la compañía Teatro de la Resistencia. Sin embargo, y curiosamente, sí se conserva el texto, aunque no exactamente el original de la adaptación de 1996, sino una versión especial que Kurich realizó para ser representada en la villa madrileña de Parla en 2005⁶. El texto inicial constaba de nueve escenas de diversa duración y tan sólo cuatro personajes, a saber: Don Quijote, Sancho, el Cura y la Sobrina, aunque estos dos últimos, como quiera que estamos ante un juego especular, de representación dentro de la propia representación, encarnarán también otros muchos y variados personajes, desde Ginés de Pasamonte, a Andresito, el Vizcaíno o la pastora Marcela, pero el público lector o espectador sabrá en todo momento que se trata de actuaciones, de fingimientos llevados a cabo por el Cura y la Sobrina. Quiere esto decir que en la primera propuesta, y también en la última, pues sigue en cartelera

⁴ Puede seguirse su trayectoria en el siguiente enlace: <<http://teatrodelaresistencia.com/hadi-kurich-hadi-kurich>> [30/08/2016]

⁵ Sin saberlo ni pretenderlo, Hadi Kurich seguirá los pasos de otro ilustre dramaturgo, Max Aub, que también se refugio en Valencia con su familia huyendo de otra guerra, la Primera Guerra Mundial, y que acabaría siendo uno de los más importantes escritores españoles de todos los tiempos.

⁶ Hadi Kurich: *Don Quijote*, Ayuntamiento de Parla, Parla, 2005. El libro lleva una introducción a cargo del alcalde de esa población por entonces, Tomás Gómez Franco, y un prólogo firmado por Antonio Serrano. Además, contiene ilustraciones de las que es responsable el artista Ángel Luis López.

casi veinte años después, toda la obra puede ser interpretada por sólo cuatro actores⁷. Ahora bien, la edición que tenemos incluye dos escenas añadidas, que requieren de varios actores más y que fueron pensadas precisamente para la función que tuvo lugar en Parla en 2005. En otras palabras, el texto impreso es la huella escrita de una representación muy concreta e irreplicable.

Kurich se maneja en esto como los antiguos *autores de comedias* del siglo XVI, los Lope de Rueda o Alonso de la Vega, que se preocupaban bien poco del hecho literario y cuyas obras conocemos hoy gracias al celo y el esfuerzo del librero y editor valenciano Joan Timoneda. Ellos se sentían y eran, más que nada, cómicos, practicaban un arte vivo y para un público presente, no eran ni se consideraban poetas dramáticos. Hadi Kurich es de esa tradición. Lo que no significa en modo alguno que descuide la palabra, la lengua, lo específicamente literario. Al contrario, en su *Don Quijote* hace gala de un lenguaje culto y deliberadamente arcaizante, como en la obra de Cervantes. Ciertamente es que algunos parlamentos están literalmente tomados de la obra original, pero Hadi sabe incorporar otros en el mismo tono, lo que viene a corroborar su eficaz y rápido dominio de la lengua castellana y su extenso conocimiento del texto cervantino, que ya había leído en traducción al serbio. Además, Kurich es bien consciente de que el destinatario del libro es muy diferente al de la puesta en escena, y que hay que señalar mediante didascalias muchos elementos que en la representación son bastante obvios. En este sentido, podemos afirmar que su concepción literaria también es impecable.

Ya en el *Dramatis Personae* el autor nos da cuenta de la peculiar circunstancia de la edición del texto, que incluye algún episodio, como el de las Bodas de Camacho, no contemplados inicialmente y que aumenta necesariamente el número de personajes y de actores precisos para su representación. Así, a los básicos y ya citados anteriormente (Don Quijote, Sancho Panza, el Cura y la Sobrina), se suman aquí dos cocineros, padre e hijo, Camacho, Basilio, Quiteria y un número indeterminado de pastores y aldeanos.

La escena primera viene precedida de una extensa acotación que nos sitúa en un lugar impreciso, sin más elementos que un molino, un viejo baúl y un enorme libro, de entre cuyas páginas de repente asoma la cabeza de Sancho Panza, que observa con detenimiento el lugar en el que ha aparecido, sale del libro y “se despereza como si hubiese estado durmiendo muchísimo tiempo”. Poco después vuelven a moverse las páginas del libro y salen el Cura y la Sobrina. El último en hacer aparición es Don Quijote, que celebra feliz este volver a la vida y el reencontrarse con sus compañeros⁸. Don Quijote abraza a Sancho; el Cura y la Sobrina, sin embargo, le dan la espalda. Don Alonso se dirige al baúl y extrae de él unos cuantos libros viejos y amarillentos, una armadura rota y un par de zancos. El escudero le ayuda a vestirse y

⁷ A lo largo del tiempo han sido varios los intérpretes que han dado vida a los personajes, aunque Hadi Kurich siempre se ha hecho cargo de la figura de Don Quijote y Ana Kurich de los personajes femeninos y de los niños o muchachos.

⁸ Este renacer de los personajes, que miran extrañados su entorno y adquieren conciencia de haber recobrado su devenir, guarda reminiscencias del *Naque* de José Sanchis Sinisterra, donde Ríos y Solano realizan una acción similar, aunque no tan explícita. Pero sí son conscientes de su condición de personajes y de su condena a reaparecer cada cierto tiempo.

a subirse a los zancos. Cuando la operación ha sido concluida y contemplamos renacido al caballero andante de la Mancha, Cura y Sobrina se abalanzan sobre él, lo derriban y lo atan, para perplejidad de Sancho, que expresa su extrañeza. Y de aquí se deriva un planteamiento pirandelliano, o unamuniano si se prefiere, en el que los personajes se rebelan contra su creador; Cura y Sobrina no desean estar otra vez viviendo historias inventadas por Cervantes, como ya ocurriera cuando el autor escribió la primera parte de *Don Quijote de la Mancha*. Es más, barrantan que Cervantes puede estar escribiendo la segunda parte y no se lo quieren permitir. A lo que Sancho contesta con buen criterio: “Él es el escritor y nosotros sus personajes, ¡Dejemos que haga su trabajo!”. Pero Cura y Sobrina insistirán en su empeño, recalcando el grado de locura al que ha llegado el bueno de Alonso Quijano. No hay más remedio, para estar en paz, que pedir a don Miguel de Cervantes que deje de escribir. A lo que Sancho se opone con un razonamiento rotundo: “¡Mi amo y yo queremos vivir!” En este tira y afloja entre unos y otros, Sancho de pronto introduce a los espectadores presentes como posibles aliados de su causa. El Cura pregunta al público cuántos han leído el libro de Cervantes y la acotación pertinente nos da indicación de cómo el actor ha de manipular la acción para que el resultado de la votación le sea favorable. Finalmente y ante la duda sobre el real conocimiento que el público puede tener del texto cervantino, Sancho hace una proposición: representar ante los espectadores partes de la obra y que sean los espectadores quienes después decidan si hay que solicitar a Cervantes la continuación del relato o su definitiva cancelación. El público, lógicamente, acepta. Y Cura y Sobrina se dirigen al baúl en busca de los disfraces para caracterizarse como proceda. Por su parte Sancho va en busca de Rocinante y el Rucio y libera su señor de las ataduras. Momento en que Don Quijote aprovecha para lanzar su conocida proclama sobre la libertad, el bien máspreciado.

A partir de aquí empezamos a seguir los episodios de la primera parte del *Quijote* que Kurich ha seleccionado para ilustrar la fábula⁹. Peripecias bien conocidas, elegidas por ello mismo, pero también por su factibilidad en el hecho de la representación al aire libre y en un espacio abierto. Asistimos, pues, a una puesta en escena fingida dentro de otra escenificación. A modo de muñecas rusas o cajas chinas, pero también, por qué no decirlo, a modo de relato cervantino, asistiremos a la reproducción de los momentos escogidos. El primero de ellos, en la escena tercera, es el encuentro de Quijote y Sancho con el malvado Juan Haldudo que está azotando al pobre Andrés. Como es sabido, Don Quijote libera al muchacho, pero lo deja en manos de su amo, que sigue azotándolo. Cuando se vuelve a tropezar Don Quijote con Andrés, el muchacho maldice de los caballeros andantes que en el mundo han sido y sale corriendo. El Cura le hace ver a Sancho lo inútil del esfuerzo de su amo. Aunque el escudero se consuela: “Pero tenía buena intención”.

La escena cuarta nos muestra la carga de Don Quijote contra los molinos de viento. En este caso sólo uno, ya indicado en la acotación inicial, cuyas aspas son movidas por la

⁹ Recordemos que las primeras adaptaciones de la novela cervantina las hizo el valenciano Guillén de Castro en 1606, todavía en vida del autor y mucho antes de que Cervantes se plantease la segunda parte. Las obras de Castro, tituladas *Don Quijote de la Mancha* y *El curioso impertinente* son, claro está, fruto de una selección de materiales narrativos que interesaban al dramaturgo del Turia.

Sobrino. Dichas aspas golpean duramente al caballero que cae de su rocín. Medio aturrido por el golpe, de pronto Don Quijote cree ver entre el público a su amadísima Dulcinea del Toboso. El actor ha de elegir a una de las espectadoras a la que le dirigirá pomposos requiebros amorosos. Sin solución de continuidad entramos en la escena quinta, donde vemos aparecer a dos mercaderes de telas. Don Quijote los detiene y les exige que confiesen que no hay otra mujer en el mundo más bella que Dulcinea del Toboso. Los mercaderes le piden que les muestre tan gran beldad. Pero Don Quijote ya no reconoce entre el público a la espectadora a la que poco antes había adjudicado el papel de Dulcinea. Los mercaderes cuestionan las supuestas cualidades de la encarecida dama, y presa de enojo Don Quijote arremete contra ellos, con tan mala suerte que su caballo tropieza y lo derriba. Los mercaderes huyen y Quijote queda desangrándose y comentando con su escudero:

SANCHO: Y todo esto por una mujer.

DON QUIJOTE: No puede ser que haya caballero andante sin dama, porque tan propio y tan natural les es a los tales ser enamorados, como al cielo tener estrellas.

SANCHO: ¿Y si esta tal señora no es en el mundo, sino que es dama fantástica, que vuestra merced la engendró y la pintó con todas aquellas gracias y perfecciones que quiso?

DON QUIJOTE: En esto no hay mucho que decir. Dios sabe si hay Dulcinea, o no, en el mundo, o si es fantástica, o no es fantástica; y éstas son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo. Y ahora, dame un poco de lo que tienes, que tengo mucha hambre.

SANCHO: Ya no queda, vuestra merced.

DON QUIJOTE: Come, amigo Sancho, come. Yo nací para vivir muriendo y tú, para morir comiendo.

Y tras esto pasamos a la escena sexta, que es una de las añadidas, la de Las Bodas de Camacho. Entran un número indeterminado de invitados, cantando y bailando, y gritando vivas a los novios. Él, Camacho, es “orgulloso, gordo y de mediana edad”; ella, Quiteria, es “triste, joven y guapa”. La ceremonia del casamiento, donde el Cura hará precisamente la función de sacerdote, será interrumpida por la súbita aparición de Basilio. La acción transcurre tal y como la conocemos en la novela.

En la escena séptima vemos a Don Quijote enfrentándose a unos supuestos ejércitos que no son sino manadas de ovejas conducidas por pastores que llevan a enterrar uno de sus paisanos Grisóstomo, el cual se quitó la vida despechado por la ingrata Marcela. Ésta hace su aparición y defiende su honestidad y su inocencia, pues no tiene culpa alguna en la muerte del desdichado pastor. Don Quijote se muestra concorde con su razonar y advierte a los presentes que dejen en paz a Marcela. Podríamos decir que Kurich se vale de esta escena para trazar una acendrada defensa de la mujer y de su derecho a decidir libremente sobre su existencia.

La escena octava nos muestra el enfrentamiento guiñolesco de Don Quijote con el Vizcaíno. Aquí lo divertido del asunto es la forma tan peculiar de hablar que tiene este personaje.

VIZCAÍNO: Juro a Dios tan mientes como cristiano. Si lanza arrojas y espada sacas, Vizcaíno por tierra, hidalgo por mar, hidalgo por el Diablo, y mientes que mira si otra dices cosa.

En la escena novena asistimos al episodio de los galeotes. El Cura, caracterizado como Guardia, lleva encadenado a Ginés de Pasamonte. Se dirige a los espectadores y hace que algunos cojan la cadena como si también fueran presos. Don Quijote interroga al Guardia y pregunta qué delitos han cometido cada uno de ellos. Como las explicaciones no le parecen razonables, el caballero libera a los galeotes. Pero cuando le pide a Ginés que vaya al Toboso y se presente ante su señora Dulcinea, el maleante ríe y comienza a tirarle piedras. Don Quijote cae desmayado. Sancho intenta protegerlo y que dejen de meterse con el pobre infeliz de su amo. Entonces la Sobrina se quita el disfraz de galeote y le recrimina al escudero su proceder.

SOBRINA: ¿También vos, Sancho, sois de la cofradía de vuestro amo? ¡Vive el Señor que voy viendo que le habéis de tener compañía en la jaula encadenado!

SANCHO: Vos, siempre hablando de cadenas. Suerte tenemos, gracias a Dios, que no sois vos que vais a decidir nuestro futuro, sino ellos. (*Al público*) ¿Creéis que un ser bueno como mi amo, tiene derecho a vivir libre?..

(*Si los espectadores no se atreven a responder en voz alta*) Quien no crea en estas cosas, que levante la mano y que dé la cara ante todos y diga: yo no creo en la buena voluntad de mejorar el mundo... ¡No veo ni una sola mano...! (*A la sobrina*) Como veis, ellos no son de vuestra cofradía, señora. Han decidido. Nos han dado la razón a mi amo y a mí. (*Al público*) ¡Muchas gracias!

Con esta sutil maniobra Kurich suma a los espectadores al bando de los soñadores, de los *desfacedores* de entuertos, de los defensores de los débiles y los necesitados. Y ya de paso, al bando de los que pretenden la escritura de la segunda parte de esta historia por parte de Miguel de Cervantes. Todo parece ya decidido. No obstante, todavía nos aguarda una sorpresa mayúscula. En la escena décima hace acto de presencia un personaje impropio de la primera parte del libro: el Caballero de la Blanca Luna. En efecto, este ilustre caballero, encarnado por el Cura, claro está, y acompañado por su escudero (la Sobrina), se cruza en el camino de Don Quijote y, poniendo en cuestión la valía de su ilustre dama, provoca un desafío, que el Caballero de la Triste Figura acepta aun a riesgo de salir malparado. Y es que la pretensión del de La Blanca Luna, en caso de ganar la singular batalla, es que Don Quijote prometa retirarse a sus dominios por el término de un año y descansar de sus aventuras. Como era previsible el de La Blanca Luna sale vencedor de la contienda y Don Quijote, no teniendo que abjurar de su tan alabada dama, acepta el retiro al que se comprometió. Sancho, por su

Nel Diago

parte, advierte que en todo esto hay algo anormal y lo señala: “Pero, ¿quién es ése? No existía en la primera parte. Esto no estaba acordado. ¿Quiénes sois?” A lo que el cura, una vez quitado su disfraz, responde:

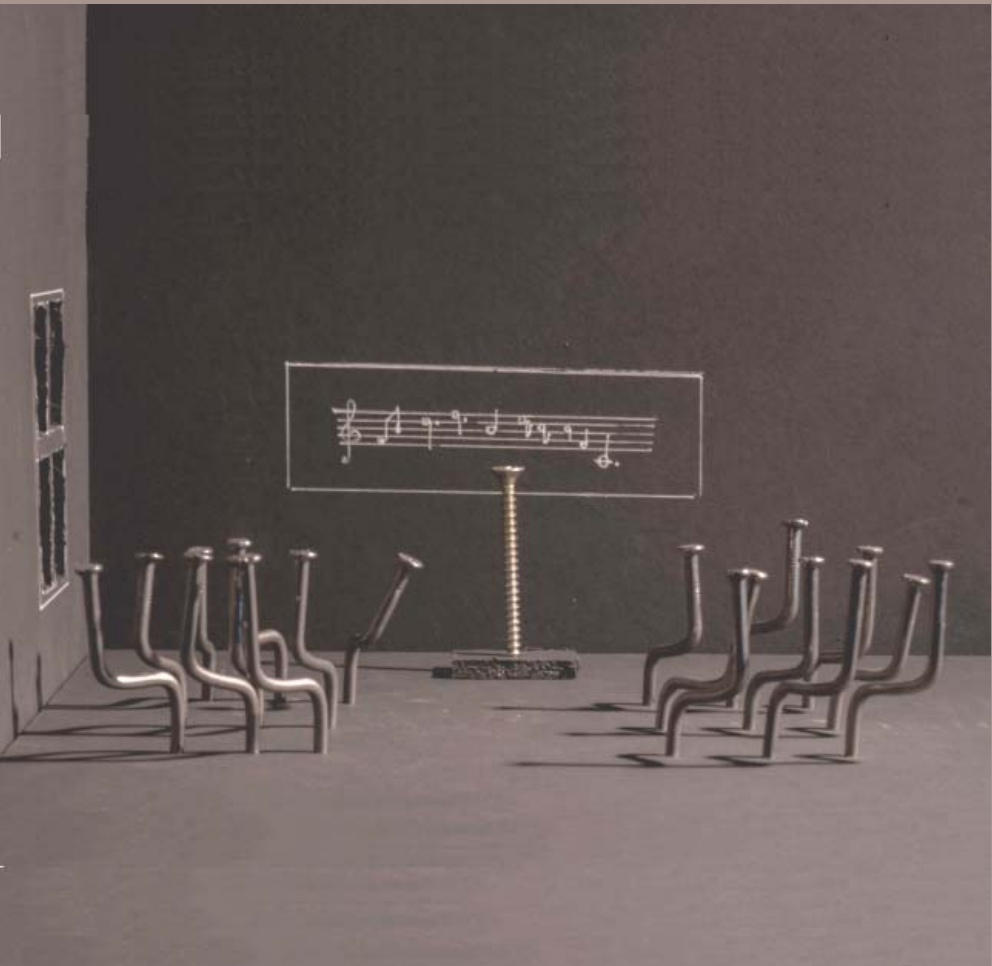
CURA: ¡Soy yo! Si tiene que haber una segunda parte, que termine así. Aceptamos ser personajes de Cervantes de nuevo, pero exigimos este final que, además, es bien y justo ganado.

Dicho lo cual, Cura y Sobrina se encaminan al libro del que habían salido al principio de esta historia. El juego de la representación de la primera parte del *Quijote* queda así concluso con esta pirueta argumental, Cervantes podrá escribir la segunda parte con la aceptación de los personajes, aunque eso sí, obligado a ese triste final. Ahora bien, no es ésta la conclusión de nuestro relato. Si el Cura y la Sobrina han regresado al libro, Don Quijote y Sancho Panza todavía están en escena. Y lo están, abandonando sus enseres (armadura, zancos, espada, lanza) pero, al mismo tiempo pergeñando un futuro retiro de vida pastoril en el que, bajo los nombres de Quijotiz y Pancino, los pastores andarán por montes, selvas y prados, “cantando aquí, endechando allí”. Y así, mientras ríen pensando en qué nombres les pondrán a sus amadas pastoras, se dirigen hacia el libro y desaparecen en él.

Bibliografía

- DIAGO, Nel. “Elogio de la traición: *Malinche* de Inés. M. Stranger y *Opus primum, un conte de guerra* de Hadi Kurich.” *Gestos* 23 (1997): 157-162.
- . “Hadi Kurich: *Obras escogidas*.” *Stichomythia* 2 (2004) <<http://parnaseo.uv.es/stichomythia.htm>> [30/09/2016]
- KURICH, Hadi. *Obras escogidas*. Valencia: Universidad de Valencia, Colección Teatro Siglo XXI, 2003.
- . *Don Quijote*. Parla: Ayuntamiento de Parla, 2005.
- SALVAT, Ricard. “La aportación teatral de Hadi Kurich.” Estudio preliminar a Hadi Kurich. *Obras escogidas*. Valencia: Universitat de València, 2003. 9-22.

LOGOTHETES



Cristian Molina

IECH-CONICET — Universidad Nacional de Rosario

César Aira y el festival

Recibido: 30.09.2016 / Aceptado: 28.11.2016

Resumen: El presente trabajo se concentra en el libro *Festival* (2011) de César Aira. A partir del mismo, leo la festivalización del presente de la cultura argentina, las relaciones entre cine y literatura que el libro genera, así como el problema del valor en la contemporaneidad. Me interesa analizar, de este modo, uno de los estados de la ficción conosureña, y, al mismo tiempo, una nueva vuelta en el continuo narrativo de César Aira.

Palabras clave: César Aira, Festival, Contemporaneidad, Cine, Literatura.

Abstract: This paper focuses on the book *Festival* (2011) by César Aira. From it, I read the festivalization of the Argentine culture, the relationship between cinema and literature that the book generates, as well as the problem of value in contemporary times. I want to analyze, thus, one of the Cone South fiction's states, and at the same time, a new spin on the narrative continuum of César Aira.

Keywords: César Aira, Festival, Contemporary Times, Cinema, Literature.

I

En 2010, César Aira fue invitado a participar como jurado de la edición del BAFICI, festival de cine independiente de Buenos Aires. Durante el próximo año, al tiempo que se anunciaba la nueva edición del Festival de cine independiente, apareció *Festival*, una novela de César Aira, primero editada por los organizadores del BAFICI en una edición limitada de la ciudad de Buenos Aires, y luego reeditada para el público lector más amplio por Mansalva¹. La novela genera, así, una suerte de mutación en las prácticas de César Aira, al tiempo que se inscribe en un proceso cultural más amplio: la festivalización cultural del presente.

¹ La edición del BAFICI puede leerse online aún hoy en: https://books.google.com.ar/books?id=vMPOiL6FpC8C&pg=PA96&clpg=PA96&dq=Festival,+Cesar+Aira&source=bl&ots=y_pCxia89x&sig=joxojGJsZcGmL-ZCadaHqolrSUs&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwjJuq-I96LPAhWIIZAKHTK-BYkO6AEIMTAE#v=onepage&q=Festival%2C%20Cesar%20Aira&cf=false.
Última consulta: 4/09/2016.

Respecto del primer punto, porque luego de las editoriales que poblaron las novelas de César Aira desde *El volante* (1992), pasando por los congresos que aparecieron desde *El congreso de literatura* (1997), o las exposiciones artesanales de arte en *Las aventuras de Barba verde* (2008), ahora aparece un nuevo avatar de los relatos de mercado en el continuo narrativo airano: el festival². Y esa aparición, si bien tiene que pensarse como una vuelta más del relato continuo de Aira, como hemos indicado, es, también, una forma de “reactivar la realidad desde la ficción” como modo de “existir en el presente”, pero por medio de “una melancolía” que genera “un exilio temporal insalvable”, “fuera del presente” (Aira 2011b: 29). Interesa detenerse en estas proposiciones airanas, mínimamente, porque, entiendo, replantean algunas cuestiones en torno del arte en el presente, del cine y la literatura dentro de este y, por ende, también oficián de inputs para avanzar en un modo de leer en el presente.

En principio, se trata, según lo que propone Aira respecto de la práctica de Alec Steryx, el director de cine protagonista de *Festival*, de que el arte (el cine en este caso) reactive algo de la realidad y lo haga existir en el presente. El arte, de este modo, permite ser en el presente a determinadas realidades de las que se ocupa. Pero ese modo de ser no trata de producir presente; al contrario, es una operación melancólica de desarreglo temporal. En diversos artículos, me he referido a la implicancia temporal de la melancolía (Molina 2013a, 2013b, 2014 y 2016b), que genera sustitutos fantasmales de algo que se ha perdido en el pasado, pero en el presente, generando su futuridad y supervivencia imaginaria. Es decir, la melancolía conlleva siempre un desquicio de los tiempos que es análogo al desequilibrio de humores y de estados emocionales que toda la tradición occidental ha planteado a su respecto, por lo menos hasta Freud. A partir de Freud, la melancolía se patologiza y el desequilibrio es, sobre todo, imaginario y temporal ante un proceso de duelo, y ya no meramente corporal. La propuesta de desarreglo temporal melancólico airano, sin embargo, es aún más compleja: se trata de exiliarse del presente hacia el futuro, anticipando lo que se podría perder en él y haciendo del arte un procedimiento de reactivación de la realidad, casi documental. Eso es lo que el narrador de la novela relata respecto de la producción de Steryx como modo del arte en el presente. Algo que bien podría relacionarse con las propuestas airanas en “Por qué escribí” (2002-2003). La literatura, para Aira, confiesa allí, es una suerte de documentación de lo que podría perderse de la Argentina en un futuro en el que el país hubiera desaparecido. Es decir, la cinematografía de Steryx es análoga a la narrativa melancólica de César Aira, lo cual genera un nudo entre cine y literatura, que la novela explorará al máximo. El arte, el cine y la literatura funcionan como documentos que perdurarán en tanto sustitutos fantasmáticos —y melancólicos— de la realidad.

Si se contactan cine y literatura a partir de su capacidad de documentar, lo que interesa señalar, entonces, es que la novela reactiva, de la misma manera que la cinematografía de Steryx, algo de la realidad como modo de documentación futura ante una posible

² La noción de continuo recupera el análisis de Sandra Contreras en *Las vueltas de César Aira* (2001). Sobre las implicancias y redefiniciones de esta idea en la narrativa aireana, me he referido en *Relatos de mercado. Literatura y mercado editorial en el Cono Sur* (2013). En ese libro defino, además, un relato de mercado como una herramienta crítica que permite leer las ficciones sobre el mercado editorial en relación con las prácticas de los escritores, al tiempo que con los estados históricos y culturales de los mercados culturales en determinadas condiciones.

desaparición del presente: el festival. Eso la coloca en serie con *La trilogía de los festivales* de Frank Báez, crónicas noveladas sobre los festivales de poesía. Los libros de Báez y de César Aira permiten leer cómo en Argentina —pero al mismo tiempo, en el mundo— aparece una “festivalización” de la cultura de tal magnitud que incluso prácticas artísticas que parecían permanecer al margen de los derroteros espectaculares y capitalistas, intervienen en esta mutación. Devesa, Báez, Figueroa y Herrero (2009) sostienen que en las ciudades del presente se observa un uso creciente del factor cultural como determinante del desarrollo urbano, lo que está en sintonía con lo que George Yúdice plantea en *El recurso de la cultura* (2000), cuando sostiene que la cultura se ha convertido en un recurso económico, político y social. En este sentido, aseguran los autores, se “destaca el aumento del número de eventos y festivales culturales, en un fenómeno que algunos autores han denominado como festivalización de las ciudades” (2009: 96). János Zoltán Szabó asegura que:

Podemos estar de acuerdo en que la Celebración de Dionisio fue el primer festival cultural en la historia de cumplimiento íntegro de los requisitos de la definición tanto científica como aplicada de éste. Pero la palabra festival se remonta no muy lejos, y fue registrada por primera vez en 1589 (Harper, 2001). Festival significaba celebración local en los años 1600 y 1700, según lo informado por la *Gentleman's Magazine* (Smith, 1982). El género de los festivales pasó por un cambio antropológico en el umbral de los siglos XIX al XX, cuando los antropólogos comenzaron a centrarse en el mito de la comunidad y comenzaron a observar su realización en las comunidades arqueológicas y más tarde en las comunidades locales modernas. Mientras tanto, la primera generación de los festivales reconocidos creció con una misión artística clara: Szeged Open Air Festival, Bayreuth Festival, etc. Los festivales artísticos mixtos llegaron mucho más tarde, después de la Segunda Guerra Mundial. Desde entonces, el festival mundial tiene períodos de auge en el siglo XX, uno alrededor de los movimientos de 1968 en los países de Europa Occidental y otro después de 1989 en los países de Europa Oriental. Este último fue probablemente seguido por la festivalización a nivel mundial (Festivalizing 2007!). (2010: 3)

Me interesa esta periodización porque indica que la festivalización mundial del presente se expande desde la década del '90. De hecho, Fernando Redondo Neira sostiene que es a partir de 1997 que los festivales de cine comienzan a ser estudiados por su influencia en las tendencias cinematográficas. En el caso de Argentina, Gonzalo Aguilar indica en *Otros mundos* (2010) que los festivales de cine comienzan a cobrar impulso en la década de los '90, retroalimentando las transformaciones, sobre todo del repertorio temático, del Nuevo cine Argentino. En efecto, señala, en 1996 se produce la reapertura del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, y en 1999 se crea el BAFICI, en la ciudad de Buenos. Pero, indica en los Anexos, a partir de 2000 se produce una diversificación y proliferación de los festivales de cine:

entre ellos se destacan los dedicados a los derechos humanos (Festival Internacional de Cine y Video de Derechos Humanos: <www.derhumalc.org.ar>) que se realiza en

diferentes ciudades. En el 2003, Luis Gutman creó el Festival de Cine Judío en la Argentina (<www.ficja.com.ar/>) que ya cuenta con tres ediciones. También el cine de terror, fantástico y bizarro argentino tiene su festival (Buenos Aires Rojo Sangre, <rojosangre.quintadimension.com>), así como el cine gay y lésbico (Diversa-Festival de Cine y Video Gay/Lésbico, <www.diversafilms.com.ar>), el cine documental (en las presentaciones impulsadas por Tercer Ojo y por el movimiento de documentalistas: <www.tercer-ojo.com> y <www.documentalistas.org.ar/>), el cine obrero (<www.felco.ojoobrero.org>) y los cortometrajes de los estudiantes de las Escuelas de cine (<www.ucine.edu.ar/festival>). (Aguilar 2010: 213)

Los planteos de Aguilar permiten comprender que a partir de los '90 en Argentina se desarrollan los festivales de cine íconos de la cultura local, pero que a partir de los años 2000 prolifera una diversidad de propuestas que da cuenta de cómo el festival se convierte en un evento central de la cultura cinematográfica³. Esas coordenadas, además, señalan que la temporalidad local del cine responde, en realidad, a una temporalidad mundial de festivalización. Entonces, si *Festival*, de César Aira, se edita y publica en 2011, es el motivo por el cual podemos comprender la práctica airana como reactivadora de un sensorio particular del presente cultural argentino y global. Estas dos coordenadas no son inocentes, puesto que la novela barre la localía del festival que narra para presentarlo como uno plausible de corresponderse a cualquier festival de cine independiente de cualquier país del mundo. En este sentido, la festivalización mundial de la cultura y los relatos de festivales que produce, como en este caso, deben ser considerados, también, como parte del repertorio de temáticas globales, en el sentido que Aguilar propone para estos términos. Por lo cual pueden pensarse como paisajes globales, en tanto imágenes comunes a una experiencia compartida, tal y como propone Appadurai en *La modernidad desbordada* (2001).

Ese aparente borramiento de la localía no impide, sin embargo, que el BAFICI oficie como sustrato para las reinscripciones de circulación de la novela, así como condición de su escritura. Esto se pone de manifiesto en la contratapa de Sergio Woolf con la cual el festival hizo circular la primera edición:

Cuando César Aira aceptó ser jurado del BAFICI 2010, uno de los programadores me dijo: 'Vamos a ver qué novela escribe sobre el BAFICI'. Promediando el festival, me crucé con Aira y, un poco en broma le conté la anécdota: 'Ya la empecé a escribir', me dijo. Unos meses después, le propuse que me dejara leerla y le dije que tal vez al Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires le interesaría editarla en el marco de publicaciones del BAFICI.

Me parecía increíble ese ida y vuelta de/hacia/entre/desde el *Festival*, una experiencia nueva e insólita.

³ Algo similar ocurre con los festivales de poesía. El *Festival Internacional de poesía de Rosario* comienza a funcionar a partir de 1993, pero en la década de 2000 en adelante, proliferarán una cantidad de festivales de poesía y de literatura que se convirtieron en eventos dinamizadores de la cultura nacional.

Pero felizmente, Festival no es sobre el BAFICI, sino sobre un festival de cine independiente. (Aira 2011a: Contratapa)

Y así fue. Al año siguiente, en 2011, el BAFICI presentó la novela *Festival*, de Aira. Con lo cual, la novela tiende a un nomadismo de su pertenencia, que no es meramente local y geográfica, sino, además, autoral y editorial. La novela *Festival*, de César Aira, lejos de la anécdota espontaneísta que cuenta Woolf fue, en realidad, una escritura por encargo que el propio BAFICI propuso a Aira junto con su participación como jurado. Así, la novela misma problematiza, incluso, las condiciones de su invención: a pesar de que Aira firme la novela, la idea misma de ella surge del festival, con lo cual, la invención del libro complejiza su atribución autoral: es de Aira, pero también del festival. Al mismo tiempo, la novela aparece en dos ediciones diferentes: las del BAFICI y la de Mansalva. Estas inscripciones nómades y complejas son una constante de la ficción contemporánea en el Cono Sur, desde los juegos ficcionales en *Budapeste* (2003) de Chico Buarque, hasta la ficción nómade *El artista* de Mariano Cohn-Gastón Duprat y su versión en libro de Alberto Laiseca (Molina 2016). Así, *Festival* reenvía no solo a la festivalización sino a los estados de la ficción conosureña contemporánea, así como a los modos en que Aira inventa y efectúa su práctica, como veremos a continuación.

II

Ese nomadismo autoral, editorial y de la localía es paralelo a uno argumental. La novela avanza sobre un doble eje que se cruza y se bifurca incesantemente gracias a las digresiones. Por un lado, se narra la llegada para participar en el festival del prestigioso director de cine de culto Alec Steryx, junto con su madre, una mujer anciana que enlentece el ritmo vertiginoso del evento por problemas típicos de la edad. Por otro lado, está el gran acierto de Aira: haber transformado en un personaje de la ficción al mismo festival como evento que corre en paralelo de los avatares de Steryx y de su madre. Ese doble eje le permite no solo concentrarse en los estados del arte en los circuitos globales, sino también imaginar una economía propia de la cultura en el momento de su festivalización. Es decir, *Festival* permite leer uno de los estados de la ficción latinoamericana en el siglo XXI, relacionando dos sistemas de valoración que parecen chocarse en el marco del evento: arte y economía.

La primera historia permite entender la operación sobre la que se sostiene la novela. Porque mientras Steryx es un director de cine, su madre es una escritora —no sabemos nunca de qué, puesto que el libro está escrito en flamenco— que necesita generar presencia y que vende todos sus libros en el marco del festival. Es decir, la pareja que hace avanzar la primera historia es una pareja de artistas que hacen del espacio del festival su lugar de encuentro y de presencia. Así, Steryx le permite a Aira desarrollar una compleja teoría del cine independiente como aquel que trabaja sobre la velocidad del tiempo, pero que es, al mismo tiempo, una teoría de la escritura:

Antes que eso, pensaba, había que preguntarse por qué el cine actual, al menos el cine que a ella le importaba había hecho de la espera y la demora sus herramientas

favoritas. Se lo podía entender como una vuelta a los orígenes. El mecanismo propio del cine, en su invención, era la captura visual del hecho, y ahí la espera jugaba el papel principal. En las famosas veinticuatro imágenes por segundo había, a no dudarlo, una gran velocidad. Pero la representación a la que se comprometía su velocidad era necesariamente la lentitud. (Aira 2011b: 59)

Esta definición de cine independiente tiene diferentes alcances y coagula diversos significados que ponen en contacto cine y escritura, manteniéndolos no obstante en planos distintos. El primero está relacionado con la imagen. Sandra Contreras (2001) ha propuesto que la literatura de César Aira remite siempre a una pulsión óptica, es decir, a una especial preocupación por la visualidad que es, en realidad, pictórica. A lo largo del continuo narrativo airano, literatura y pintura se encuentran en innumerables novelas, como *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000), o en *Embalse* (1992). Y es esa pulsión óptica lo que produce el encuentro de la escritura con el cine como otra de las artes de la imagen.

Por otro lado, si lo que define al cine independiente es la lentitud, hay que señalar que la misma es análoga a la de la madre de Steryx que constantemente interrumpe el ritmo vertiginoso del festival. Es decir, la escritora tiene el mismo ritmo que las películas de cine independiente, cuya lentitud y detenimiento en determinados objetos y planos la diferencian, según la novela, de las producciones comerciales de Hollywood, puesto que remiten a su carácter experimental que es la ilusión de volver a los orígenes. Jens Andermann (2015) asegura que la estética de muchas películas del NCA alejadas del *mainstream* trabaja sobre lo cotidiano a través de cambios en la perspectiva y en la duración de las imágenes.

Por su parte, Gonzalo Aguilar señala que a partir de los '90, el uso de la televisión por el cine complejiza e interrumpe aceleradamente la lentitud habitual de la imagen cinematográfica. Es decir, en el cine argentino contemporáneo el trabajo con el tiempo y con su lentitud es una de las preocupaciones centrales de la composición. Eso está en sintonía, de cierta manera, con los avatares del cine entre “la imagen movimiento” y la “imagen tiempo” que Gilles Deleuze pensaba desde su teoría sobre el cine a lo largo del siglo XX. Así, la novela remite a ese estado del cine desde el cual se escribe, pero además, ese juego con la temporalidad se vuelve uno de los problemas sobre el que la novela se escribe a partir de las bifurcaciones, digresiones y desdoblamientos entre la temporalidad acelerada del festival y la lentitud de la escritora madre de Steryx.

En este punto, entonces, el contacto entre cine y literatura se vuelve un propulsor de la ficción airana; algo que a lo largo del continuo narrativo retorna en los usos del cine de la catástrofe como fuerza propulsora de los finales acelerados y delirantes, espectaculares, como, por ejemplo, en *Los misterios de Rosario* (1994). Por otro lado, en *Fragmento de un Diario en los Alpes* (2002) Aira indica respecto de las imágenes animadas del traumatopó:

Todos los juguetes ópticos son antecedentes del cine. Y el cine es el único arte que surgió en tiempos históricos. Con las artes pasó lo mismo que con los animales domésticos: todos los que hay, fueron domesticados en algún breve periodo del neolítico, y en los miles de años subsiguientes no se logró domesticar uno más. Salvo el cine.

Lo que vino después del cine no tiene chances de volverse arte, porque ya no se sabe cómo funciona. El cine fue la máxima complicación tecnológica comprensible. (Aira 2002: 84-85)

De esta historicidad del cine, Aira pone en contacto en *Festival* un arte prehistórica, neolítica, la escritura, con un arte histórico, el cine. Para César Aira, el cine mismo implica una cuestión diferencial relativa al tiempo que es insoslayable, y esto es lo que queda explorado y llevado al máximo en la novela. Se realiza esta exploración mediante un contacto entre la lentitud de la escritora y las películas de cine independiente; al mismo tiempo que a través de un contraste entre el ritmo del festival y el de la madre escritora de Steryx. Pero en ese “retorno a los orígenes” que el cine experimental conlleva, Aira cifra un retorno a las vanguardias por medio del cual el continuo narrativo se diferencia de la escritura profesional de literatura (Contreras 2001 y Laera 2014). De modo que los lazos entre cine y literatura, en la novela, se estrechan hasta suturarse.

Sin embargo, ese contacto no se agota allí. Porque el otro punto de encuentro lo constituyen los libros. Por un lado, el de Perla, la crítica y curadora del festival, una especialista y admiradora de Steryx, que intenta vender y darle su libro al director, sin ningún resultado o, por lo menos, participando de una confusión generalizada que impide cumplir con cualquiera de estos objetivos. Por otro lado, el libro de la madre de Steryx, escrito en flamenco, aparentemente sin relación con el cine, pero que se vende inmediatamente en el marco del festival, hasta quedarse sin ejemplares.

Se trata de dos ritmos de consumo, que son también dos temporalidades y que se vuelven economías diferentes a lo largo del libro. Dos economías que se enfrentan a lo largo del festival, como si este no pudiera separarse de las mismas. Es decir, el festival, en tanto protagonista de esa segunda historia que se cuenta junto con el relato de Steryx y su madre, se presenta como una máquina económica desde el inicio, cuando el narrador asegura que este tiene innumerables recursos, lo cual da lugar a suspicacias y resentimientos. Sin embargo, se trata de un festival de cine independiente, es decir, de películas que no siempre se integran en una economía de gran escala, sino a microeconomías que, a partir de los festivales, logran tener impacto por la concentración temporal y periódica del evento, lo que producirá un atracción de películas de calidad, asegura el narrador. Pero de inmediato nota algo:

Una y otra vez el pueblo no instruido daba pruebas de inteligencia; ya el solo hecho de que se las arreglara para sobrevivir, y hasta para prosperar, en las difíciles condiciones que le planteaba la sociedad capitalista postindustrial, dejaba a las claras que había una cuota de eficacia cerebral, más o menos bien distribuida, y suficiente para discernir entre el buen cine y el malo, y a fortiori el extremadamente malo que constituía estos últimos años el listín de los grandes éxitos de boletería. ¿Qué podía estar pasando? La pregunta se hacía inquietante, no sólo porque los gustos son bastante incommunicables sino porque quienes se la hacían venían de una historia de reversiones de lo malo en bueno y reivindicaciones de lo irrevindicable: el nuevo canon de clásicos, para los más refinados, tenía una buena proporción de bodrios

inclasificables del pasado a los que el tiempo había vuelto joyas del kitsch o del surrealismo involuntario.

Sea como sea, el sentimiento compartido era que se había puesto en marcha una máquina infernal. (Aira 2011b: 23)

La máquina infernal que detecta Aira en el festival es que a esas películas que no veía nadie, acudían masas de espectadores durante el tiempo del evento, como si la lógica modernista que Pierre Bourdieu (1994) estableció para entender las relaciones entre arte y mercado, entrara en crisis. Es decir, la división entre cine de masas y cine de culto, entre *mainstream* y elitismo, entre consumo de larga escala y de corta escala queda desbaratada durante el festival. Con lo cual, también pierde valor la regla de la proporción inversa bourdiana. Recordemos, en *Las reglas del arte*, Bourdieu sostenía que en la modernidad, el arte más vendido era el que tenía menor calidad simbólica. En el festival, el arte más vendido es el que mayor calidad simbólica tiene⁴, con lo cual, se pone en crisis cualquier regla unívoca de la relación entre arte y mercado en el transcurso del evento.

Estas puestas en crisis de la valoración del arte remiten a problemas que atraviesan la cuestión del valor en la contemporaneidad. En *Aquí América Latina* (2010), Josefina Ludmer plantea directamente que en la etapa de la postautonomía en la que nos encontramos, la noción de valor ha perdido poder explicativo. Sin embargo, las producciones contemporáneas no plantean tanto una desaparición del valor como su puesta en crisis a partir de una insistencia en problematizarlo.

Cuando hablo de valor, lo hago en la dirección que Alejandra Laera señala en “Entre el valor y los valores (de la literatura)”, como un sistema de equivalencias generales que van desde el campo económico al orden de lo imaginario y lo simbólico y que los organiza entre sí. En ese mismo texto, Laera propone manejar un concepto instrumental del valor en la producción contemporánea; es decir, contingente y multiescalar, donde cada objeto cultural debe atravesar diversas y variadas situaciones, desde su ubicación local a su periplo transnacional. Estas situaciones imponen, algunas veces, la heteronomía valorativa y otras veces una de corte más autónomo, topando ese objeto en ocasiones con el valor económico, otras con el simbólico o con ambos y aun con los valores entendidos en plural.

Queda claro que con ese concepto, el de valor, no se trata de pensar aquí solo en el valor estético que es el que, a nuestro criterio, ha entrado en crisis como patrón único y jerárquico en la apreciación de las obras de arte contemporáneas. Se trata también de pensar en los valores que entran en juego en las obras en un momento donde el criterio que las rigió desde la modernidad autónoma, ha entrado en crisis como patrón único de valoración. Es lo que Lawrence Grossberg plantea cuando sostiene que, en realidad, no es tanto el valor en sí lo que entra en crisis en la contemporaneidad, sino su conmensurabilidad, el criterio común a partir del cual cualificarlo o medirlo. Y es por este motivo que en *Festival*, las posibilidades de relación entre arte/cine/literatura y mercado se multiplican y no pueden reducirse a las reglas del arte bourdiano. Así, no solo el arte independiente es consumo masivo durante el

⁴ El narrador se cuida a lo largo de la novela de señalar muy bien la calidad de las películas que en él se exhiben.

mismo, sino, incluso, productos de la industria cultural como los videojuegos tienen un alcance teórico y explicativo mayor que el libro de crítica de Perla, tal y como el narrador afirma cuando ella se da cuenta de que ese público masivo de groupies adolescentes del videojuego que copa las proyecciones de la filmografía de Steryx es el que realiza las preguntas más interesantes a contrapelo de los especialistas. De modo que en medio del festival, las valoraciones se cruzan, se dan vuelta y dan lugar a una multiplicidad que difícilmente pueda resolverse en una dirección, lo que señala una plasticidad y elasticidad del festival para absorber diversas constelaciones de relación entre literatura y mercado.

Dicha elasticidad se extiende a otras áreas, que también pasan a formar parte del ritmo del mismo: política y periodismo. Un crítico de arte, durante su transcurso, publica una nota, firmada con el seudónimo Pepito Heliotropo, donde plantea el desacierto del festival de elegir una obra como la de Stéryx, calificándola de fascista, posmoderna, torpe, autoritaria, homofóbica y neoliberal. Ya que el festival “se hacía con dineros públicos” (Aira 2011b: 67), lo que preocupa a los organizadores es el impacto político que esa nota podría implicar, o sea la posibilidad de poner en riesgo el futuro —ese tiempo siempre al acecho de hacer desaparecer el presente en la narrativa airana—. Sin embargo, el Ministro les aclara que “a nadie en el gobierno le importaba lo que dijera el periodismo sobre las películas proyectadas en el festival” (69). Esto, si bien alivia al director del evento, al mismo tiempo:

tenía que hacerse cargo de una preocupación de índole superior. De las palabras de Ministro se desprendía que él y sus colegas del Ejecutivo, y por extensión toda la gente seria y ocupada en cuestiones de relevancia concreta no le daban ninguna importancia a lo que pasara puertas adentro del Festival. Los veían como niños entreteniéndose con sus juguetes, y a sus querellas como parte del juego, un griterío por nimiedades del que los adultos solo podían sonreír. (69)

Hay algo en este fragmento que hace tocar el festival con la economía y la política. Es decir, el festival es usado por la política, pero sin ningún tipo de interés por los resultados o lo que proponga el festival, como si el mero uso del festival para promocionar una ciudad o una gestión valiera por sí mismo independiente del “juego de niños” del arte que en el interior del mismo se desarrollaba. A pesar del contacto, las lógicas, sin embargo, parecen no afectarse y siguen corriendo por carriles diferentes. Algo que la ficción explota al máximo: las autoridades políticas aparecen, se promocionan, apoyan el festival, pero no intervienen más allá de la publicidad de la ciudad o de la gestión propia. Mediante estas apariciones, la novela propone una utopía de contacto entre festival, economía y política donde ninguna influye de modo determinante sobre la otra.

Un triple contacto que los estudios sobre festivales insisten en poner en primer plano como incentivos y fuerzas que operan en el sostenimiento de los eventos, ya que se convierten en un recurso urbanístico de desarrollo del turismo y de posicionamiento de determinadas ciudades o políticas durante su realización (véanse, entre otros, Flores, *et al.* 2016; Redondo Neira 2015; Devesa, *et al.* 2009; Fabiani 2012). Esto podría ayudarnos a reflexionar hasta qué punto los festivales se han convertido en uno de los eventos más importantes en donde se exhiben y se

presentan panoramas de las artes contemporáneas; es decir, porque en ellos confluyen una serie de prácticas sociales y culturales que dotan, en su contacto, de una valoración significativa a los mismos, a la vez que a los artistas que participan en él. Aunque también nos llevan a dudar sobre la utopía propia que aparece en la ficción airana, porque imaginar estas relaciones entre las prácticas sin efectos entre ellas es, por lo menos, paradójico con las lógicas de consumo que aparecen en la misma ficción o, incluso, con la preocupación misma de los organizadores por las reacciones con la política. Antes que esta utopía, los estudios sobre festivales aquí mencionados dan cuenta de las relaciones bastante estrechas que se sostienen entre esos diversos niveles. Habría que preguntarse, entiendo, si esas relaciones pueden o no afectar los repertorios cinematográficos seleccionados por el festival, algo que la novela pareciera descartar por medio de la propuesta de una utopía de contacto entre las prácticas. Hasta ahora, no se han realizado estudios que puedan responder este interrogante, pero el mismo hecho de plantearlo y dejarlo como tarea futura, a partir de la lectura de la novela de César Aira es, entendemos, una manera de visibilizar una problemática que estimula investigaciones posteriores.

Por otro lado, si el contacto entre prácticas que promueve una valoración interescolar, compleja y múltiple, se produce, en el caso de *Festival* lo interesante es que se genera a partir de la escritura y, sobre todo, del formato libro. Es el objeto libro el que, tanto en la ficción como en la circulación, contacta prácticas y valores para diferenciarlos en el marco mismo de un festival. Vimos cómo el libro contactaba cine, escritura y economía en el caso de los libros de Perla y de la madre de Steryx, diferenciándolos a pesar del mismo formato y lugar de venta y circulación, como si ambos participaran de sistemas de valoración diferentes. Pero esos contactos están inscriptos, además, en y desde la propia novela que Aira escribe. *Festival* se escribió en y desde el marco del BAFICI, un festival de cine, fue presentado al año siguiente en la nueva edición del mismo junto con dos libros sobre cine, y como si fuera poco, la primera edición se hizo con dineros públicos y llevó en la tapa y contratapa el sello de la ciudad de Buenos Aires, inscribiendo la gestión política en su materialidad. Es decir, el libro materializa en sí mismo ese contacto múltiple con diversas prácticas y se recarga de valor a partir de los contactos que el festival promueve, al tiempo que dota de valor al festival mediante la escritura de una de las firmas con mayor peso en la literatura argentina contemporánea.

Hay en ese gesto de Aira una apuesta por el objeto libro como sede y depositario de un plus que genera efectos diversos, pero ese uso es, al mismo tiempo, producto, como señala en “Ars narrativa”, de la melancolía: de la insistencia en el objeto del libro en un momento en que se anuncia su final. Así como el arte cinematográfico y la literatura tienden a generar la documentación de una pérdida para su supervivencia futura, el libro es, en este sentido, lo que Aira trata, en una proliferación desbordante en canales de circulación de los más diversos y en una producción que llega casi a los 100 libros publicados, trata, decíamos, de garantizar desde el presente su supervivencia futura, suturándolo con diversas prácticas y espacios. Es decir, el libro como el festival son los depositarios de un nomadismo valorativo y disciplinar que se ensaya en un continuo narrativo temporal e insistente de eso que aún llamamos arte. Y *Festival* es, en este sentido, un documento más de ese continuo que señala lo que el libro puede en el presente para que, si en un futuro desaparece, sepamos que existió.

Bibliografía

- AGUILAR, Gonzalo *Otros mundos*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2010.
- AIRA, César. *Festival*. Buenos Aires. Ciudad de Buenos Aires: Bafici, 2011a.
- . *Festival*. Buenos Aires: Mansalva, 2011b.
- . "Por qué escribí." *Nueve Perros 2* (2002-2003): 27-33.
- . "Ars narrativa." Mimeo, leída en la Segunda Bienal de Literatura Mariano Picón Salas. Mérida, septiembre de 1993.
- . *El congreso de literatura*. Buenos Aires: Tusquets, 1999.
- . *El volante*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1992.
- . *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.
- . *Fragmento de un diario en los Alpes*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- . *La imagen tiempo: Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1986.
- . *Las aventuras de Barbaverde*. Buenos Aires: Random House Mondadori, 2008.
- . *Los misterios de Rosario*. Buenos Aires: Emecé, 2007.
- ANDERMANN, Jens. *Nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Paidós, 2015.
- APPADURAI, Arjun. *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- BÁEZ, Frank. *En Rosario no se baila cumbia*. Buenos Aires: Folia Ediciones, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 1994.
- BUARQUE, Chico. *Budapest*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CONTRERAS, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen movimiento: Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1986.
- DEVESA FERNÁNDEZ, María, et al. "Análisis económico de la demanda de un festival cultural." *Estudios de economía aplicada* 27 (2009): 137-158.
- DEVESA, María, et al. "Repercusiones económicas y sociales de los festivales culturales: el caso del Festival Internacional de Cine de Valdivia." *Eure* 38.115 (2012): 95-115.
- DUPRAT, Gastón y COHN, Mariano. *El artista*. 2009.
- FABIANI, Jean-Louis. "Les festivals dans la sphère culturelle en France." *Territoires contemporains* 3 (25 de enero 2012): 1.
- FLORES RUIZ, David, et al. "Turismo, cine y desarrollo local. El Festival de Cine de Huelva." <http://www.uhu.es/IICIED/pdf/14_15_festi.pdf> [28/09/2016]
- GETINO, Octavio. *El capital de la cultura*, Buenos Aires: Ciccus, 2008.
- GIORGI, Liliana. "A celebration of the word and a stage for political debate: Literature festivals in Europe today." *European Arts Festivals. Strengthening cultural diversity*. België: European Commission, 2011. 11-24.
- GROSSBERG, Lawrence. "Consideración del valor: cómo salvar a las economías de los economistas." *Estudios culturales en tiempo presente*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012. 125-204.
- SZABÓ, János Zoltán. "La investigación acerca de los festivales." *Observatorios culturales en el mundo. Boletín Gestión Cultural* 19 (2010): 1-7.
- LAERA, Alejandra. *Ficciones del dinero*. Buenos Aires: FCE, 2014.

- . "Entre el valor y los valores de la literatura." *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y crítica literaria* 15 (2010): 139-150.
- LAISECA, Alberto. *El artista*. Buenos Aires: Random-House Mondadori, 2010.
- LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- MOLINA, Cristian. *Relatos de mercado* Rosario: Fiesta Ediciones, 2013a.
- . "La melancolía en los relatos de mercado de Sergio Raimondi." *Castilla. Revista de literatura* 4 (2013b): 630-651.
- . "Melancolía en los relatos de mercado de Nadia Prado." *Revista chilena de literatura* 87 (2014): 213-233.
- . "Nota sobre las melancolías en *La mafia Rusa* de Daniel Link." *El Taco en la brea* 3 (2016): 156-166.
- . "¿Quién es el artista?" *Cuadernos de Literatura* XX.40 (2016): 119-140.
- PIZANO, Olga, et al. *La fiesta, la otra cara del patrimonio. Valoración de su impacto económico, cultural y social*. Colombia: Edición del Convenio Andrés Bello, Unidad Editorial, 2004.
- POIRRIER, Philippe. "Introduction: les festivals en Europe, XIXe-XXIe siècles, une histoire en construction." *Territoires contemporains* 3 (25 de enero 2012): 10.
- REDONDO NEIRA, Fernando. "Festivales de cine y tendencias de futuro. Un estudio de caso." *Opción* 31.Especial 1 (2015): 620-633.
- YÚDICE, George. *El recurso de la cultura*- Barcelona: Gedisa, 2002.

Alina Țiței

Universidad Alexandru Ioan Cuza de Iași

El tirano esperpéntico y la estética modernista

Recibido: 24.08.2016 / Aceptado: 25.10.2016

Resumen: El presente trabajo esboza el doble retrato de un tipo de dictador que se ha convertido en referencia para la poética modernista latinoamericana de la primera mitad del siglo XX, un período claramente dominado por la subjetividad de los autores en plasmar la realidad histórica y por la representación grotesca más bien de la dictadura que del dictador, visto desde el exterior, sin ninguna clase de sondeo psicológico. *Tirano Banderas* (1926) de Ramón María del Valle-Inclán, considerada la primera novela que da especial protagonismo a la figura dictatorial, pretende fusionar diversos elementos geográficos, raciales, históricos y lingüísticos de la América hispana. Más aún, el déspota sin escrúpulos Santos Banderas, que esconde dentro de sí el mecanismo de una máquina infernal, es un conjunto caracterial diverso, una síntesis “esperpentizada” de varios déspotas latinoamericanos. Por otro lado, la novela de Miguel Ángel Asturias, *El Señor Presidente* (1946), representa un grabado de la sociedad latinoamericana tullida por la dictadura y una protesta sociopolítica con acentos vehementemente satíricos. La situación política convulsa que el país del escritor estaba atravesando a principios del

Abstract: This paper outlines the twofold portrait of a dictator type that has become referential for the Latin American modernist poetics of the first half of the twentieth century, a period neatly dominated by the authors' subjectivity in transposing the historical reality and by the grotesque depiction of the dictatorship rather than of the dictator, who is viewed from the outside, without a psychological probing of some kind. *Tyrant Banderas* (1926) by Ramón María del Valle-Inclán, which is considered the first novel that gives special prominence to the dictatorial figure, aims to coalesce various geographical, racial, historical, and linguistic elements of Hispanic America. Moreover, the unscrupulous despot Santos Banderas, hiding into himself the mechanism of an infernal machine, is a diverse character ensemble, an “esperpentized” synthesis of several Latin American despots. On the other hand, Miguel Ángel Asturias' novel, *The President* (1946), represents an etching of the Latin American society crippled by dictatorship and a socio-political protest with vehemently satirical accents. The convulsed political situation that the writer's country was facing at the beginning of the twentieth century and his

siglo XX y su implicación en actividades conspirativas y revolucionarias en contra del gobierno del Estado han llevado a la crítica a ver en la novela la ficcionalización del abominable régimen dictatorial del guatemalteco Manuel Estrada Cabrera.

involvement in conspiratorial and revolutionary actions against the state leadership have led critics to see in the novel the fictionalization of the abominable dictatorial regime of the Guatemalan Manuel Estrada Cabrera.

Palabras clave: modernismo, novela con dictador, esperpento, Valle-Inclán, Asturias

Keywords: Modernism, novel with dictator, esperpento, Valle-Inclán, Asturias

1.

El personaje dictatorial de corte modernista es un personaje sintético, una entidad ficticia que por su dimensión estética se aproxima a las figuras autoritarias del costumbrismo regionalista y, al mismo tiempo, una creación literaria profundamente enraizada en la realidad socio-histórica del subcontinente, igual que el dictador de la literatura romántica. Dueño absoluto sobre una nación oprimida, carente de apoyo popular, inicuo, violento y manipulador, el déspota de las novelas modernistas se distingue por una seriedad casi patética, al estar férreamente convencido de que el cargo que arbitraria y temporalmente ostenta es parte de la misión que le ha sido encomendada de salvar a su pueblo. La actitud organizada, fría y calculadora de político hábil e implacable no tiene nada en común con el comportamiento burlesco, excéntrico y ridiculizante del personaje costumbrista-regionalista, pero coincide en gran medida con la presencia macabra, terrible, dominante del despiadado tirano romántico (Véase Țiței 2010/2011 y 2012).

La proliferación inverosímil de los regímenes autoritarios y totalitarios a todo lo largo del siglo XX hizo que también se registraran efectos notables en el segmento literario dedicado al tema de la dictadura y el dictador hispanoamericano. Sin lugar a dudas, durante la primera gran etapa (1900-1970)¹ de este período los escritos sobre el tirano y la tiranía se sucedieron tan rápido como los gobiernos despóticos mismos. Sin embargo, las novelas de las primeras seis décadas del siglo XX se aglutinan principalmente en torno al análisis del sistema dictatorial y sus nefastas consecuencias en evidente menoscabo de la figura dictatorial. Desde este punto de vista, el tirano modernista se encuentra en un punto intermedio, a caballo entre el periferismo del siglo XIX y el centralismo de los años '70. Frente a la condición obviamente marginal que ocupa en las creaciones literarias de carácter romántico y costumbrista-regionalista, en las novelas de influencia modernista el personaje dictatorial destaca por una evolución relativamente significativa en lo que a su prominencia actancial-narrativa y artística se refiere, no obstante al comparar con la posición central que de manera absoluta le atribuye

¹ Para una perspectiva relativamente unitaria y exhaustiva sobre las obras literarias que tratan el tema de la dictadura y el dictador en la época mencionada, véanse Castellanos y Martínez (1981) y Mächler Tobar (2008).

la prosa postmodernista, el dictador sigue desempeñando un papel secundario con respecto a los demás personajes. De ahí que la crítica propusiera la denominación: *novela con dictador*.

Por otra parte, si analizamos las obras literarias en términos de carga artística y, especialmente, de estrategias empleadas en la construcción narrativa y caracterización de los personajes, observamos que la mayoría de estas *novelas de transición*, como las podríamos llamar, se decanta cada vez más por el componente estético; la hábil explotación que los escritores hacen del elemento estético sirve igualmente a la dimensión política, de una manera quizá aún más conveniente que la de sus predecesores, mediante el recurso asiduo al panfleto. Con todo y eso, los novelistas siguen dirigiendo su atención más hacia la recreación del ambiente social —como resultado de la dictadura— e, implícitamente, del sistema, que hacia el análisis caracterológico y psicológico del dictador —centro del sistema—. Si bien maneja los hilos de la existencia ficcional de su personaje, el narrador omnisciente lo mira desde el exterior y mantiene con él una cierta distancia emocional, sin aventurarse a examinar su conciencia o sondear sus pensamientos y sentimientos. Por eso, una conclusión que podríamos formular en este punto es que el *sociologismo* representa una característica definitoria de las novelas centradas en la problemática dictatorial que se enmarcan dentro de la primera etapa del siglo XX.

De la serie de *novelas con dictador* publicadas entre 1900-1970 hemos optado por detenernos en dos ejemplos reveladores —*Tirano Banderas* (1926) y *El Señor Presidente* (1946), obras fundamentales en la larga tradición de las creaciones de género—, a fin de bosquejar, desde la estética modernista, una imagen del tirano y de la atmósfera opresiva que este genera. En un análisis más detallado, percibimos que entre las dos novelas existe una inmediata filiación literaria, materializada en innumerables similitudes de índole temática y morfológica; estas incluyen, limitándonos a los objetivos del presente trabajo, la técnica estética específica desarrollada por el español Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936), cuyos elementos característicos reúne el perfil del dictador del siglo XX. Se trata del *esperpento*, especie literaria y modalidad artística que presenta a los lectores una realidad desfigurada y absurda, poblada por individuos-marioneta en cuya descripción prevalecen lo grotesco y lo caricaturesco. Por ende, tanto Santos Banderas como el Señor Presidente, los despóticos personajes de las novelas en cuestión, pertenecen, gracias a los rasgos que poseen, a una categoría que podríamos llamar sugerentemente el *dictador esperpéntico*.

2.

Según la crítica, *Tirano Banderas* es considerada la primera novela que otorga una especial importancia a la figura dictatorial y en la que Valle-Inclán se propone elaborar una síntesis geográfica, racial, histórica y lingüística de Hispanoamérica. Al mismo tiempo, la inestabilidad y el caos que se habían apoderado del subcontinente latinoamericano, a raíz de las numerosas revueltas, golpes de Estado y guerras de liberación nacional, lo instan a expresar su profunda aversión hacia los regímenes autoritarios (en ese momento en España gobernaba el general Primo de Rivera) y a transmitir bajo forma artística una advertencia en contra de tales sistemas venenosos que traspase las fronteras de la nación ibérica. Tributario al modelo

establecido por Joseph Conrad en *Nostramo* (1904)² a comienzos del siglo pasado, el escritor español ubica los acontecimientos de su novela en un país latinoamericano ficticio, indeterminado y todoabarcador —Santa Fe de Tierra Firme—, “una suerte de nación *ersatz*” (Castellanos y Martínez 1981: 81), formado por una pluralidad de elementos pertenecientes a los diferentes países hispanoamericanos. No obstante, hay indicios que validarían un acercamiento entre este territorio ficcional y México: por un lado, está la rica experiencia americana y particularmente mexicana del escritor, que ambientó en el antiguo imperio azteca algunas obras de su primera etapa de creación (p. ej. *Sonata de estío*, 1903); por otro, se pueden identificar una serie de similitudes entre el tirano Santos Banderas y el dictador Porfirio Díaz —ambos fueron generales, reconocían su origen indígena, estuvieron al frente del país muchísimo tiempo y fueron derrocados en la vejez por un movimiento revolucionario—.

Pero no solo el componente espacial de la narración tiene un carácter sintético, sino también el temporal: “aunque la acción de la novela ocurre dentro de unos días, este corto período de tiempo abarca todo el siglo XIX y la primera parte del siglo XX mediante unos anacronismos hechos a propósito” (Menton 1972: 277, citado por Castellanos y Martínez 1981: 81). De este modo, el tiempo que rige los acontecimientos de Santa Fe de Tierra Firme sirve el propósito autoral de sincronizar la diacronía: reunir simultáneamente hechos históricos que ocurrieron en épocas y en áreas geográficas distintas.

En fin, el tirano Santos Banderas es un conjunto caracterial diverso, una síntesis “esperpentizada” de varios déspotas latinoamericanos. Dan testimonio las propias palabras de Valle-Inclán recogidas en una carta dirigida a su amigo Alfonso Reyes, el 14 de octubre de 1923: “[...] La novela de un tirano con rasgos del doctor Francia, de Rosas, de Melgarejo, de López y de don Porfirio [...]” (citado por García 1999: 121-122). Pese a las afirmaciones del escritor, Santos Banderas no es el personaje central; al igual que el resto de las figuras de la novela, es un personaje estático, plano, desprovisto de vida interior y de evolución psico-comportamental, que deja entreverse a lo largo de la acción una dimensión única y fija. Asimismo, el régimen dictatorial aparece eficazmente representado en toda su dureza y crueldad, producto de la repugnante “momia indiana” (Valle-Inclán 1999: *passim*), del tiránico general mitad brujo y mitad ladrón que “por una firma de Satanás” (149) lleva años al frente del Estado.

Él mismo indio, se declara un ferviente defensor de los nativos, pero su política dictatorial contribuye plenamente a la explotación, la tortura y el asesinato de los indígenas; su actitud encarnizada y hostil responde, de hecho, a un irrefrenable arrebato interior de golpear y oprimir a los que antaño fueron suyos. Las asociaciones entre Santos Banderas y la muerte son obvias y revelan, una vez más, la faceta insólita, trágica, grotesca y mezquina de la dictadura: el nombre con que el escritor irónicamente bautiza a su personaje —*Santos*— discrepa con la conducta diabólica del general —las fechorías que perpetra solo o por medio

² La novela política del escritor británico de origen polaco expone las consecuencias desastrosas e irreversibles del colonialismo, alimentado por los intereses económicos mezquinos de los ingleses y los norteamericanos, y presenta al mismo tiempo el cuadro sombrío de la dictadura de la República de Costaguana, un país imaginario situado en América del Sur, después de las guerras de independencia.

de sus secuaces corruptos y serviles lo desacreditan desde el punto de vista humano y moral—: por miedo a que sus enemigos abusen y ultrajen a su hija loca, Manolita, la mata de quince puñaladas, tan implacable pero firmemente convencido de la verdad de su macabro gesto como cuando ordena en secreto que noche tras noche pasen por fuego a un grupo de revolucionarios incómodos; falto de conciencia, convierte la mentira, el engaño —“Señor General, perdóneme la franqueza. Oyéndole me parece escuchar a la Serpiente del Génesis.” (154)— y el chantaje en rutina diaria: “– [...] Si le ve muy renuente, manifiéstele que obra en los archivos policíacos un atestado por verdaderas orgías romanas, donde un invertido simula el parto [...]” (57). El convento donde vive funge, entre otras cosas, como cuartel general, mientras que el corbatín de clérigo no viste a un ser humano, sino a una cabeza calva como calavera, de la que asoman las antiparras negras que disimulan el ojo avizor del luctuoso déspota que todo lo vigila desde las sombras cual pájaro nocturno. Su postura inmóvil y aislada, siempre al acecho sugiere la semejanza con un cuervo o una lechuza —aves con significación psicopompa que presagian la caducidad del régimen dictatorial así como el final inminente del dictador mismo—.

Efectivamente, Banderas es un anciano en declive, malhumorado e hipocondríaco, con una existencia espuria y alienada, “cruel y vesánico” (32), taciturno e inflexible, con la “cabeza de pergamino” (22), la cara pálida y descompuesta con “un gesto ambiguo de risa, mofa y vinagre” (34), los labios apretados, la barbilla temblando, las manos como cera, la “voz de caña hueca” (35) y el “paso menudo de rata fisgona” (151): un fantoche siniestro en el más auténtico estilo valle-inclanesco. La falsedad moral y la oquedad emocional del personaje —“La mueca verde remegía los venenos de una befa aún soturna y larvada en los repliegues del ánimo” (173)— encuentran también un equivalente físico: las antiparras negras que lleva como signo de sobriedad junto con su indispensable “bastón con borlas doctorales y puño de oro” (34) son de hecho un indicio de su naturaleza cautelosa y también un medio de protección contra los que intentarían discernir la expresión de sus ojos y con ella sus pensamientos. Muestra una falsa modestia al juzgarse no suficientemente vigoroso para dirigir los destinos de la patria y finge una compasión sincera cuando la situación política lo obliga a firmar las sentencias a muerte:

[...] Santos Banderas no tiene la ambición de mando que le critican sus adversarios: Santos Banderas les garantiza que el día más feliz de su vida será cuando pueda retirarse y sumirse en la oscuridad a labrar su predio, como Cincinato. Crean, amigos, que para un viejo son fardel muy pesado las obligaciones de la Presidencia. El gobernante, muchas veces precisa ahogar los sentimientos de su corazón, porque el cumplimiento de la ley es la garantía de los ciudadanos trabajadores y honrados: El gobernante, llegado el trance de firmar una sentencia de pena capital, puede tener lágrimas en los ojos, pero a su mano no le está permitido temblar. Esta tragedia del gobernante, como les platicaba recién, es superior a las fuerzas de un viejo. Entre amigos tan leales, puedo declarar mi flaqueza, y les garantizo que el corazón se me desgarraba al firmar los fusilamientos de Zamalpoa [...]. (21)

En realidad, el tirano es ambicioso y astuto, con una actitud hosca y austera, pero pedante y metódico, pecando a menudo de un formalismo excesivo y obsoleto; su carácter seco y tenebroso parece estar acorde con la atmósfera lúgubre, fría y cerrada del convento rodeado por muros inexpugnables que le sirve a la vez de residencia, cuartel, fortaleza y atalaya. A esto se añade el horror que produce el naturalismo de las descripciones en que destaca el Fuerte de Santa Mónica, la cárcel de los presos políticos desde la época de la Colonia, sobre el que circulaban todo tipo de leyendas pavorosas “de aguas emponzoñadas, mazmorras con reptiles, cadenas, garfios y cepos de tormento” (129).

Lo que Valle-Inclán pretende es retratar un mundo deforme, una sociedad corrupta y servil donde la escoria humana, mutilada emocionalmente y degradada moralmente, se deja dominar por el poder “tenebroso, invisible y en vela” (149) de un déspota sin escrúpulos que esconde dentro de sí el mecanismo de una máquina infernal. La reiteración obsesiva de las imágenes que lo representan casi siempre “inmóvil y taciturno, agaritado de perfil en una remota ventana” (19), manejando a su antojo, cual la famosa Cloto, los enredados hilos de la vida de sus súbditos, convierte la oscura imagen de Santos Banderas en una atmósfera de pesadilla que se cierne fatídicamente sobre “la plebe cobriza [...] poblada de espantos” (149) y estremecida hasta rozar el terror por las “justicias, crueldades [y] poderes mágicos de Niño Santos” (149). Envuelta en presentimientos sombríos, la presencia funesta del dictador se distingue también por el aura mítica de religiosidad y superstición que rezuma su condición de animal totémico: “[...] agaritado en la ventana, inmóvil y distante, acrecentaba su prestigio de pájaro sagrado” (26).

La manera esperpéntica de delinear al personaje, mediante rasgos de corte expresionista que rayan en lo caricaturesco, revela su naturaleza mecánica, robotizada, su automatismo de fanteo libresco y al mismo tiempo lo asimila a un espectro —“Raro prestigio cobró de pronto aquella sombra” (35)— o al reino animal —“Tirano Banderas, taciturno, recogido en el poyo, bajo la sombra de los ramajes, era un negro garabato de lechuzo” (35)—. La deshumanización del dictador, su aparición en el escenario del gran teatro del mundo como un ser grotesco, como un títere de cuerda impotente, mediocre, anodino, de ademanes parsimoniosos y rígidos, se presenta como una confirmación de la actitud estética adoptada por Valle-Inclán, al igual que otros escritores de la época, que denuncia y condena la dictadura sin adentrarse demasiado en los resortes íntimos que la ponen en marcha. La tiranía y el tirano se ven por tanto como un espectáculo de los horrores donde el autor —demiurgo omnisciente y director absoluto— mueve a placer los hilos de una criatura exánime que parece hecha de la misma añeja madera que el largo linaje de los hieráticos Habsburgo.

3.

“De *Tirano Banderas* a *El Señor Presidente* no hay más que un paso. Pero un paso demasiado significativo”, afirmaba Juan Antonio Ayala (1955: 119, citado por Subercaseaux 1980: 335), haciendo hincapié en la relación umbilical entre las dos novelas y, más que eso, en la recepción de los principios de composición instaurados por Valle-Inclán y su original asimilación en una obra que transforma, potencia y complementa los elementos específicos

de la *novela con dictador*. Dos décadas después de la publicación de la novela fundadora, ve la luz de la imprenta la que es considerada la creación más importante del escritor Miguel Ángel Asturias: *El Señor Presidente* (1943) —un grabado de la sociedad latinoamericana tullida por la dictadura y una protesta sociopolítica con acentos vehementemente satíricos—.

La falta de datos destinados a facilitar la identificación de personajes y espacios geográficos concretos, así como la ausencia de coordenadas temporales imprimen a la narración un carácter generalizador; sin embargo, la situación política convulsa que el país del escritor estaba atravesando a principios del siglo XX y su implicación como estudiante en actividades conspirativas y revolucionarias en contra del gobierno del Estado han llevado a la crítica a ver en *El Señor Presidente* la ficcionalización del abominable régimen dictatorial del guatemalteco Manuel Estrada Cabrera³. Desde el punto de vista estético, el gran mérito de la novela de Asturias consiste en haber desarrollado la dimensión estilística del género mediante la interiorización y profundización de la técnica esperpéntica acuñada por su antecesor y el recurso a los instrumentos ofrecidos por las vanguardias poéticas, la pintura cubista, el cine, el surrealismo y el psicoanálisis. Así, de las páginas del libro emerge

el horror gótico de una escena que desvela profundos miedos ancestrales al tiempo que la mente deambula a la deriva por una galería de imágenes grotescas que recuerdan a los *Caprichos* de Goya y los *Sueños* de Quevedo... Estamos en un mundo subconsciente alucinante, entre el sueño y la vigilia, por entre susurros espeluznantes, torturas e intrigas aterradoras, todo exagerado y deformado al extremo (Luis Hars y Barbara Dohman 1967: 78, citados por Castellanos y Martínez 1981: 83, trad. ntra.)

No obstante, el tema del libro sigue siendo esencialmente melodramático y folletinesco, y la caracterización de los personajes, cual monigotes esquemáticos, recurre en abundancia a los rasgos caricaturales y los trazos ridiculizantes, cargados a menudo de tintes irónicos o sarcásticos. Pero más que referir los hechos y la interacción entre los personajes, con la ayuda de un intenso acervo sinestésico el autor se propone restaurar el ambiente generalizado de terror que respira un país presa de la delación, el oportunismo y la corrupción; un ambiente crepuscular-dantesco donde palpitan el miedo, el odio, la desconfianza, la injusticia y que termina por volverse irrespirable. Para conseguir el efecto de pavor que acentúa la irrealidad y el ilogismo, el escritor se acoge a una acción sincopada, fragmentada, atravesada por los estados onírico-alucinantes de algunos personajes y apoyada en el texto por una variedad de procedimientos estilísticos, así como por la distorsión surrealista del lenguaje. Emplea constantemente hipérboles —exageración de los rasgos negativos y acumulación excesiva de violencias y atrocidades—, comparaciones, metáforas chocantes, greguerías, juegos de palabras, onomatopeyas, repeticiones de palabras y sílabas, enumeraciones,

³ Manuel José Estrada Cabrera (1857-1924) dirigió despóticamente Guatemala durante 22 años (1898-1920). Tomó el poder por la fuerza tras el asesinato del presidente José María Reina Barrios y, después de un gobierno basado en el terror y la opresión excesiva, fue derrocado por un movimiento popular y encarcelado de por vida.

galimatías, jitanjáforas⁴, aliteraciones sin sentido y neologismos burlescos que, en conjunto, lejos de favorecer la comprensión entre los personajes, la entorpecen casi por completo, lo que genera un estado de confusión y de incomunicabilidad específicamente barroca.

Asturias nos coloca de este modo ante una serie de cuadros-mosaico que recomponen el espectáculo con acompañamiento grotesco de una humanidad descarnada: la miseria abrumadora de los oprimidos que buscan refugio al anochecer en el Portal del Señor —ciegos, sordos, mudos, cojos, mancos, tiñosos, borrachos, pederastas y locos, una galería impresionante de mendigos y vagabundos con “caras monstruosas” (2007: 51), que pululan rabiosos, hostiles, avaros, hambrientos, unos “bultos arrebujados por el suelo en pedazos de manta” (51)—; las torturas, los crímenes y abusos de toda clase de la policía secreta, la cobardía y la vileza de las autoridades y de los privilegiados del Estado. Con razón, el lector se siente cercado por una atmósfera macabra, truculenta y repugnante que lo agobia y lo ahoga, llevándolo a sumergirse en medio del horror que busca aniquilar espiritualmente a una nación tiranizada. Con estos fragmentos narrativo-pictóricos de un realismo crudo, el autor entra de lleno en el terreno del tremendismo⁵, a raíz de su deseo de avanzar un paso más por el camino hacia la desarticulación total de la realidad. Y así descubrimos la intimidación horrenda y atroz de algunas de las “instituciones” hito del sistema; más allá del primitivismo moral y espiritual de los personajes hilarantes y a la vez patéticos que dicen representar la autoridad, hallamos también figuras luminosas, consumidas por el sufrimiento, que encarnan con infinito candor los valores humanos perennes. Vemos la fonda y a Masacuata, la astuta fondera; el prostíbulo *El Dulce Encanto* atestado de pobres mujeres, que, al amparo de la codiciosa y despiadada doña Chón, venden su cuerpo noche tras noche por unas cuantas monedas; o el cuartel, la cárcel y la auditoría, de donde surgen, junto a sujetos dudosos como el verdugo Lucio Vásquez o el mayor Farfán, seres humildes que simbolizan el pueblo y a la vez la historia: la generosa Niña Fedina, a quien los esbirros de la policía le matan a su hijo; el campesino indígena robado por las autoridades y obligado a convertirse en “bandolero honesto”; el sacristán, víctima inocente de una agresividad absurda, o el estudiante que, si bien en la oscuridad de la mazmorra, es tocado de la fiebre revolucionaria. Sobre este infierno hirviente —verdadero pantano de desesperación— se yergue un personaje luctuoso y sangriento, rodeado por un enjambre de bichos serviles que lo adulan y por los que no siente más que un soberano desprecio: el Señor Presidente.

⁴ Sucesiones de sílabas que dan lugar a palabras sin sentido y que, por la yuxtaposición aleatoria y aliterativa de sonidos, producen un efecto encantatorio. La palabra, en su origen ella misma una secuencia ilógica de sílabas, fue acuñada por el poeta cubano Mariano Brull (*Filiflama alabe cundre/ ala olalúnea alífera/ alveolea jitanjáfora/ liris salumba salífera*) y posteriormente explicada y lanzada como término por el pensador mexicano Alfonso Reyes en su ensayo *Las jitanjáforas* (1929).

⁵ Estilo literario conocido también como “realismo naturalista”, que se desarrolla en España durante la primera mitad del siglo XX y que se caracteriza por la descripción hiperbolizada de los aspectos más oscuros de la existencia. La prosa tremendista se distingue por la recurrencia de las escenas violentas, por el reparto de los personajes que incluye seres marginados con defectos físicos y mentales, individuos que componen el hampa de la sociedad: prostitutas, criminales, delincuentes, etc., y por el uso de un lenguaje duro, chocante, intenso. Queda reflejado principalmente en la novela de posguerra —el “padre” de la corriente es considerado Camilo José Cela, quien inicia este estilo en su primera novela, *La familia de Pascual Duarte* (1942)—.

Lo mismo que el tirano de Valle-Inclán, el dictador de Asturias es también un personaje caricatural, estereotipado, que se nos presenta en sus seis breves apariciones escénicas como un títere espantoso manejado desde las bambalinas y que maneja a su vez, cual titiritero maléfico, los hilos del caos sobre el que impera. Mas la nación atribulada que “pastorea” va encaminando su existencia por otros derroteros y, deudores de las viejas creencias mayas, los ciudadanos comunes y corrientes hacen de su líder un ser sobrenatural, un semidiós aureolado de misterio y venerado por la multitud, sobre el que circulan leyendas diversas:

[...] el Presidente de la República, cuyo domicilio se ignoraba porque habitaba en las afueras de la ciudad muchas casas a la vez, cómo dormía porque se contaba que al lado de un teléfono con un látigo en la mano, y a qué hora, porque sus amigos aseguraban que no dormía nunca (54)

La adoración del líder se trasluce inequívocamente de la manera como aparece representado en los retratos oficiales, “echado a perder de joven, con ferrocarriles en los hombros, como charreteras, y un angelito dejándole caer en la cabeza una corona de laurel” (90) y de las reacciones espontáneamente entusiastas de la muchedumbre reunida a celebrar en fiesta nacional el día que el “hijo del pueblo” (163) se libró de la muerte. La ilustre presencia del “Benemérito de la Patria” (164) les recuerda a Alfonso el Sabio, el Rey Sol o Pericles (162); presas de la emoción, esperaban ansiosos que el “Primer Ciudadano de la Nación” (164) les concediera la felicidad de unas cuantas palabras que, una vez pronunciadas desde el balcón presidencial, arrancan lluvias de aplausos, lágrimas y vítores.

Pese a la imagen mitificada que la conciencia narrativa refleja a través de la colectividad anónima, el Señor Presidente no puede escapar a su condición de marioneta ficcional. Es un personaje paródico hecho de rasgos exclusivamente negativos que realzan su fealdad física y moral. Los pormenores cromáticos y anatómicos de su apariencia exterior desvelan el vínculo intrínseco entre el personaje dictatorial y una existencia demoníaca con fuertes connotaciones tanáticas:

El Presidente vestía, como siempre, de luto riguroso: negros los zapatos, negro el traje, negra la corbata, negro el sombrero que nunca se quitaba; en los bigotes canos, peinados sobre las comisuras de los labios, disimulaba las encías sin dientes, tenía los carrillos pellejados y los párpados como pellizcados (86)

El retrato de la decadencia humana se completa con los ojos “como dos mosquitos atontados, ebriedad de sangre” (371), la cara “de jade” (327), las manos pequeñas y frías al tacto, los dedos “transparentes, frágiles, color de madera de carrizo” (371), rematados con unas “uñas ribeteadas de medias lunas negras” (327), el aire funesto y las pisadas de jaguar. El aspecto lúgubre del tirano es totalmente coherente con su monstruosidad espiritual. Lo que lo recomienda como encarnación del mal y caracteriza de manera absoluta su conducta son el terror, la crueldad y la violencia —instrumentos de la muerte—. Los detalles biográficos

convenientemente insertados por el autor en un episodio anamnético ocasionado por Baco —el presidente recuerda que, cuando niño pobre y huérfano de padre, se ve obligado a ganarse la vida desde la adolescencia; solo y aislado “en una ciudad empedrada de malas voluntades” (163), estudia por las noches mientras su madre duerme en una cama de tablones; tras largos empeños, llega a ser un abogaducho de tercera que lucha a duras penas por abrirse camino a través de la escoria humana— explican en gran medida la aparición de este monstruo: despiadado, arbitrario, codicioso e injusto, vanidoso, perverso, vengativo y cobarde.

El terror generalizado que paraliza los sentidos y la razón nace de la mórbida obsesión de un ser débil, pusilánime y falso que vindicativamente proyecta sobre la nación sus frustraciones, resentimientos y angustias personales: aprovecha el asesinato casual de José Parrales Sonriente —odiado miembro de la policía política— a manos del mendigo enloquecido sugestivamente apodado *Pelele*, para desencadenar una violenta campaña de tortura contra los pordioseros hacinados en el Portal del Señor —él, “muy ilustre protector de las clases necesitadas” (165), “Protector de la mujer desvalida, del niño y de la instrucción” (165)—; finge la existencia de un complot en su contra, el cual le proporciona el motivo que necesita para liquidar a sus adversarios, el general Eusebio Canales y el licenciado Abel Carvajal, gente del régimen, ahora caída en desgracia; le tiende una trampa a su hombre de confianza, Miguel Cara de Ángel pero —“bello y malo como Satán” (86)—, cuando la misión de secuestrar a Camila, la hija del general repudiado, se convierte en una historia de amor y para el dictador, en una traición imperdonable.

El Señor Presidente, la figura tiránica esbozada por Asturias, representa desde la perspectiva estética de la *novela con dictador* más bien un artilugio narrativo que el autor aprovecha para hacer patente la impresionante capacidad de la dictadura de socavar y mutilar a la sociedad y al individuo: un mundo de miedos y horrores cronificados, regido por las fuerzas de la oscuridad que anulan la personalidad y ahogan la conciencia —“pienso con la cabeza del Señor Presidente, luego existo...” (377)—, un pandemónium donde todo intento de evasión personal está irremediamente condenando al fracaso. La persecución sistemática y encarnizada, la crueldad metódica, fría y calculada, las bajas pasiones de una clase política abyecta y corrupta que vegeta a la sombra de un Tohil⁶ con rostro humano —dictador y dictadura a la vez se transforman finalmente en una pieza vulgar, en un juego loco y oscuro que deja al descubierto la triste y dolorosa verdad de la deshumanización y la insensibilidad—:

Los muñecos se aventuraron por los terrenos de la tragedia, con el llanto goteado de sus ojos de cartón-piedra, mediante un sistema de tubitos que alimentaban con una jeringa de lavativa metida en una palangana de agua. Sus títeres sólo habían reído y si alguna vez lloraron fue con muecas risueñas, sin la elocuencia del llanto, corriéndoles por las mejillas y anegando el piso del tabladillo de las alegres farsas con verdaderos ríos de lágrimas.

⁶ El dios del fuego en la mitología maya-quiché, asociado principalmente con los sacrificios humanos.

Don Benjamín creyó que los niños llorarían con aquellas comedias picadas de un sentido de pena y su sorpresa no tuvo límites cuando los vio reír con más ganas, a mandíbula batiente, con más alegría que antes. Los niños reían de ver llorar... Los niños reían de ver pegar... (109-110)

4.

Para entender la revolución estética que en los años '70 provoca la aparición de las *novelas del dictador* —obras inscritas en la genealogía de la “nueva novela latinoamericana”—, hay que destacar primero dos atributos esenciales de las *novelas con dictador*, típicos para la etapa modernista: a). la distancia cero en relación con el momento histórico que el autor tiene en mente; b). la caracterización de los personajes desde una perspectiva externa y maniquea, con especial énfasis en los rasgos negativos.

En cuanto al distanciamiento emocional de los escritores, parece que tanto Valle-Inclán como Asturias evitan establecer un deslinde claro y nítido entre la realidad y la ficción, entre la historia narrada y la historia real, debido al hecho de que la época en la que está ambientada la novela coincide con o se acerca temporalmente a la época en que ellos crean su obra o en que ocurrieron los acontecimientos históricos ficcionalizados. En otras palabras, las novelas se escriben “desde el interior” de dicho período y, como tal, adolecen de una dosis significativa de subjetividad. Con respecto a los personajes, hay que mencionar que las figuras esperpénticas antes bosquejadas, el tirano Santos Banderas y el Presidente anónimo, forman parte de una panoplia de dictadores con una trayectoria ficcional marcada y a un tiempo limitada por dos características importantes: la unilateralidad y el monocromatismo. Son personajes planos, esquemáticos, carentes de relieve y desprovistos de cualquier vibración interior, cuya negatividad física y moral hiperbolizada los deshumaniza y los asimila más bien a unas abstracciones, a unos meros títeres de un teatro de animación.

Bibliografía

- ASTURIAS, Miguel Ángel *El Señor Presidente*. Prólogo de Nicolás Bratosevich. Buenos Aires: Editorial Losada, 2007.
- CASTELLANOS, Jorge y MARTÍNEZ, Miguel A. “El dictador hispanoamericano como personaje literario.” *Latin American Research Review* 16.2 (1981): 79-105. <<http://www.jstor.org/pss/2503126>>
- GARCÍA, Juan Carlos. *El dictador en la novela hispanoamericana*. University of Toronto, 1999. <http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk1/tape9/PQDD_0017/NQ45793.pdf.>
- MÄCHLER TOBAR, Ernesto. “Una divinidad implacable, la momia del tirano. Persistencia de la novela del dictador latinoamericano.” *Una divinidad implacable, la momia del tirano*. Colección Bitácora 5. Colombia, Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, junio de 2008. 3-43. <<https://www.yumpu.com/es/document/view/1429816/momia20del20tirano/3>>

- SUBERCASEAUX, Bernardo. “*Tirano Banderas* en la narrativa hispanoamericana (La novela del dictador, 1926-1976).” *Cuadernos Hispanoamericanos* 359 (1980): 323-340. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009. <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=33367&portal=157>>
- ȚIȚEI, Alina. “Sobre el dictador y la dictadura en el romanticismo hispanoamericano.” *Analele Științifice ale Universității „Alexandru Ioan Cuza”*. vol. XIII, Iași, 2010-2011. 107-125.
- . “Figura dictatorului hispano-american în perspectiva comico-ludică a romanului costumbrist regionalist.” *Colocvii comparatiste*. Coord. Mihaela Cernăuți-Gorodețchi. Iași: Editura Universitas XXI, 2012. 175-188.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del. *Tirano Banderas. Novela de tierra caliente*. Madrid: Unidad Editorial, 1999.

Daniela Natale
Universidad del Sannio

María Zambrano y Teresa Pàmies: dos diferentes visiones del exilio

Recibido: 21.10.2016 / Aceptado: 25.10.2016

Resumen: María Zambrano y Teresa Pàmies fueron dos escritoras comprometidas que con sus obras autobiográficas, contribuyeron a formar una poética del exilio. Lo que las une es el uso de la escritura como voz de la experiencia de la “España peregrina”. Pero cuán diferentes son sus escrituras, así como sus exilios y desexilios. La reflexión histórica, en el caso de Zambrano, la militancia política para Pàmies, motivaciones, estilos y finalidades casi opuestas, pero un hilo sutil las une, la condición de “mujer” y de “mujer que escribe”, cuyo pensamiento se hace voz y escritura. Ambas llegaron a apoderarse de espacios eminentemente masculinos, como la filosofía y el periodismo, y usaron la escritura para recomponer su identidad, y dar coherencia a su vida, transformando la historia, o mejor las historias, en cuento y novela, dejando testimonio a las futuras generaciones, de su compromiso con el momento en el que vivieron.

Palabras clave: exilio, Guerra Civil, María Zambrano, Teresa Pàmies

Abstract: María Zambrano and Teresa Pàmies were two politically committed writers who, with their autobiographical works, contributed to the formation of a poetics of exile. What binds them together is their use of writing as the voice of the *España peregrina's* experience. But how different their ways of writing are, as well as their exiles and returns from exile. In spite of the nearly apposite motivations, styles and purposes, that characterize Zambrano's historical reflection, and Pàmies's political affiliation, a subtle thread binds them. They both are committed writers that had to fight to find a place of their own in mainly masculine fields, such as philosophy and journalism, and used their writing to recompose their identity and give coherence to their lives, transforming history or rather the histories into short stories or novels, bearing witness to future generations to their commitment to the time they lived in.

Keywords: exile, Civil War, María Zambrano, Teresa Pàmies

Después de una sangrienta Guerra Civil, que había tenido una decisiva dimensión internacional¹, una larga lista de intelectuales republicanos españoles se vieron forzados al exilio y tuvieron que recomenzar sus vidas en nuevas sociedades de acogida. Este cambio fue especialmente significativo para las mujeres, que habían vivido, en las tres primeras décadas del siglo XX, un conjunto de cambios sin precedentes en su situación social y que se encontraban ahora ante un nuevo panorama que exigía de ellas un duro y complejo proceso de adaptación. Políticas, intelectuales, escritoras y artistas que habían tenido un papel protagonista en la vida pública en los años veinte y treinta debían ahora luchar por la supervivencia en un contexto de nuevas dificultades y en un estado, muchas veces, de desolación y aislamiento.

Tras la derrota de 1939 centenares de ellas tuvieron que abandonar España, pero continuaron identificándose con la causa republicana, dejando testimonio de sus vidas y de su labor política, deseando que sus escritos se convirtieran en testimonio colectivo.

A pesar de la heterogeneidad que presentan las mujeres que emprendieron el éxodo, la mayoría provenía de un ambiente politizado del que con frecuencia fueron partícipes, como sucede entre aquellas que escribieron sus memorias. Estas mujeres proyectaban en sus escritos autobiográficos un modelo de mujer militante, autónoma, alejada del estereotipo femenino centrado en el hogar y en la familia. Ellas presentan imágenes de mujeres fuertes, coherentes políticamente, capaces de continuar la lucha, incluso en los momentos más difíciles y de desánimo. La mayoría de las escritoras exiliadas tenía que enfrentar los difíciles problemas cotidianos en su prolongado peregrinaje, y no podía dedicarse a la escritura. Pero a esta regla general hay excepciones, por ejemplo María Zambrano, que escribió casi todas sus obras durante la expatriación, y Teresa Pàmies que concibió muchas de ellas en el exilio. En la narrativa de estas dos escritoras, ganadoras de importantes premios literarios, el tema del exilio cobra relevancia y protagonismo. Ellas contribuyeron a la construcción de una identidad femenina en las especiales circunstancias de la diáspora, planteando modelos e imágenes de feminidad en sus creaciones, relatando la intrahistoria (*cf.* Unamuno 1972), la que no sale en titulares de la prensa.

En abril de 1939 ya se habían marchado al exilio casi todas las mujeres que habían asumido responsabilidades públicas en el régimen republicano, las que habían gozado de mayor visibilidad política. Teresa Pàmies y María Zambrano cruzaron la frontera con Francia a pie, junto a casi medio millón de personas que huían de los bombardeos y la represión, dejándose todo atrás y empezando una larga lucha por la supervivencia. Pàmies en su libro *Los que se fueron*, relata el paso de la frontera, y las ilusiones de los fugitivos, que ella compartía:

La masa de la población civil seguían un impulso colectivo, pensando algunos que en Francia encontrarían al marido, al hijo, al padre, al hermano; que pasada la borrasca retornarían juntos a empezar de nuevo la vida en familia, aunque faltasen algunos, muertos en las trincheras, en los bombardeos o, sencillamente, desaparecidos en la vorágine de la guerra. (Pàmies 1976d: 12-13)

¹ Definida por Giuseppe Grilli (2002: 169) como la “Guerra de los Tres Años”.

El paso de la frontera es la primera cesura política, existencial y afectiva para una masa humana que se separa de su tierra por haber sufrido una derrota traumática. La frontera es donde se materializa la separación del pueblo vencido, de los vencedores que van ocupando un territorio que ya no es republicano. Al abandono de España en condiciones límite, se añade la decepción por la dura acogida francesa. Dos años antes, en *Cuando éramos capitanes*, la dirigente comunista, había entrelazado la narración autobiográfica con la memoria de otros protagonistas de la diáspora, que ofrecen al lector testimonios directos de esta experiencia. Los últimos capítulos del libro narran la huida de Barcelona y su paso a Francia, donde fue internada en un campo de refugiados. Dentro de la descripción de la desbandada general en la frontera, y la desorientación total en la que se encuentran los refugiados, focaliza la atención sobre las dificultades de las mujeres, especialmente de las madres con hijos y la actitud extraordinaria de una de ellas, Neus, una mujer de Manresa, que con “un hijo en brazos y el otro cogido de la mano mandaba y organizaba inspirando valor a los demás”:

Aquella mujer me hacía comprender que no era hora de palabras; que todo lo que yo había proclamado por calles, plazas, cines, arenas, micrófonos, escenas y otras tribunas de Cataluña y América, debía justificarlo en aquella pequeña comunidad de fugitivos, de gente que no se conocía, de personas que nunca se habían visto entre ellas y que, en un sólo día, se convirtieron en una familia. (Pàmies 1974b: 212)

Como nos cuenta Patricia Greene², tras varios meses de encierro en este campo de refugiados, la joven Teresa, tenía solo 20 años, logró escaparse, huyendo hacia París, donde fue acogida por compañeros del Partido Comunista de España. Fue encarcelada por estar indocumentada y después fue expulsada de Francia. Así se marchó a la República Dominicana y Cuba. Finalmente se instaló en Ciudad de México, donde estudió periodismo. Fue discípula de Alfonso Reyes, en la Universidad Femenina.

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, volvió a Europa y se instaló en Belgrado y después se trasladó a Checoslovaquia, donde residió hasta 1958 y trabajó como editora de Radio Praga. Fijó su residencia en París donde continuó su labor periodística, publicando artículos políticos y culturales. Tras 32 años de exilio, pero también de ininterrumpida militancia, Teresa Pàmies regresó a Barcelona, donde residió desde 1971, desarrollando una relevante obra de carácter testimonial, comprometida con la democracia, las libertades, y los derechos de la mujer. Nos ha dejado un legado de obras —ensayos, artículos periodísticos, textos testimoniales, libros de viaje y novelas— plagadas de la historia de la Guerra Civil, la clandestinidad y el exilio. Con motivo de la concesión del Premio de las Letras Catalanas (2001), declaró a la prensa:

Tengo la pretensión de haber sido una cronista eficaz de mi tiempo. [...] Como la mayoría de escritores, mi obra ha sido motivada por mi experiencia vital. En el caso

² Véase Zavala 2000: 100-107.

de mi generación, se trata de una guerra, de un exilio y un retorno al país antes de que los vencedores de la guerra fueran ahuyentados del poder³.

Pàmies cultivó la memoria personal y generacional, indagando en la formación de su identidad como creadora y dando testimonio de la situación social de sus contemporáneos. Su obra es una constante llamada a la recuperación de la memoria histórica, a partir de textos donde hay una gran dosis de autobiografía testimonial. Contribuyó a la corriente fantástica, con interesantes aportaciones a la construcción de un imaginario femenino propio, cuestionando las bases androcéntricas de la cultura española. En 1986 publicó su primera novela en castellano, *La Chivata*⁴, que ella misma en una entrevista definió como “un folletín histórico” (cf. Pàmies 1986). La protagonista, una militante comunista llamada, en la novela, Perpetua Cadenas, se inspira en un personaje real, una chica madrileña que Teresa Pàmies había conocido en la Barcelona de principios de la guerra. Esta mujer ya había aparecido en un libro anterior de nuestra autora, *Quan erem Capitans* (*Cuando éramos Capitanes*, 1974b). Perpetua es la síntesis de un conjunto de personas de esa época que se movían en la militancia comunista. La novela ofrece un testimonio de la generación de su autora. Tiene algo de memoria histórica, de documento y de reportaje. A través de la técnica de los “puntos de vista” se presenta la historia de la protagonista que morirá en la cárcel, despreciada por sus compañeros de militancia, acusada de “chivata”. Pero, al final Pàmies parece demostrar que no siempre la realidad es como parece, y no siempre los que han sido acusados de “traidores” o “desertores” han sido tales. Este libro de Pàmies pretende ser una reconciliación con el pasado y con sus gentes. En su obra existe un reconocimiento dedicado a personas específicas —tanto conocidas como anónimas— que solidarizaron con los refugiados y que así pasan a formar parte de la memoria del exilio.

María Zambrano, filósofa comprometida, discípula de Ortega y Gasset, se quedó en Barcelona hasta el 25 de enero de 1939, pero tuvo que resignarse al exilio, y se fue a Francia. Empezó así un largo peregrinaje que duró cuarenta y cinco años, que la llevó a Cuba, México, Puerto Rico, Roma y Ginebra, llevando consigo el compromiso de no olvidar nunca, y de sobrevivir en los espacios de la memoria. Toda su obra es una reflexión sobre el sentido del destierro y el exilio⁵. Su escritura se constituye en un espacio para exorcizar la pena del exilio, “quien no tiene patria, halla en el escribir su lugar de residencia”⁶, escribía Teodoro Adorno, célebre exiliado.

El exilio, para María Zambrano, fue un largo deambular, un continuo desplazarse de ciudad en ciudad y de un país a otro, hasta 1984, cuando, a los ochenta años, regresó a Madrid. El exilio le generó un sentimiento de abandono, de desposesión, de una identidad perdida que reclamaba rescate. En el exilio pareció encontrar el lado más profundo de sí misma, su conexión con el alma y el cuerpo.

³ Véase Obiols 2001: 40.

⁴ Novela que yo misma he traducido al italiano, con el título *La Soffiata*, publicada en 2013 por Bonanno Editore, gracias a las ayudas a la traducción del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno Español.

⁵ Véase Moreno Sanz ed. 1993: 607-629.

⁶ Véase Said 2005: 530.

El 28 de enero María Zambrano cruza la frontera francesa, sin privilegios, y del brazo de Antonio Machado. Este momento aparece obsesivamente en sus escritos. En un artículo de 1940, titulado *Confesiones de una desterrada*, ella recuerda la hora exacta en que sus pies pisaron el exilio:

Unas voces dijeron a nuestro lado: “¿Qué hora es?”. “Las dos y veinte”. Y, en el instante mismo de levantar los pies del suelo de la tierra de España, en el vacío sin límites que dejaba la patria a nuestra espalda, sentimos llegar para instalarse definitivamente lo que siempre llega cuando hemos perdido algo: una deuda, un deber. El deber de recoger esa experiencia, de clarificar en enseñanza, en clara y compleja “razón de amor” todo el dolor de todo un pueblo. (Zambrano 1940: 44)

En *Los bienaventurados* (1990: 44) afirmará la irreversibilidad del paso de la frontera: Ya nunca más se repararía, o se repararía sin volver nunca a recuperar la situación que se perdía en ese momento.

En las palabras de su Antígona, el personaje femenino protagonista de la tragedia de Sófocles, pero asimilable a la misma escritora, la experiencia individual del destierro adquiere una dimensión colectiva:

Y yo sabía ya, al entrar en una ciudad, por muy piadosos que fueran sus habitantes, por muy benévola la sonrisa de su rey, sabía yo bien que no nos darían la llave de nuestra casa [...]. Hubo gentes que nos abrieron su puerta y nos sentaron a su mesa, y nos ofrecieron agasajo, y aún más. Éramos huéspedes, invitados. Ni siquiera fuimos acogidos en ninguna de ellas como lo que éramos, mendigos, náufragos que la tempestad arroja a una playa como un desecho [...]. Creían que íbamos pidiendo porque nos daban muchas cosas [...]. Pero nosotros no pedíamos eso, pedíamos que nos dejaran dar. Porque llevábamos algo que allí, allá, donde fuera, no tenían; algo que no tienen los habitantes de ninguna ciudad, los establecidos; algo que solamente tiene el que ha sido arrancado de raíz, el errante, el que se encuentra un día sin nada bajo el cielo y sin tierra: el que ha sentido el peso del cielo sin tierra que lo sostenga. (Zambrano 1989b: 90-92)

Zambrano concebía el exilio en clave mística, como un rito de iniciación que ha de ser consumado atravesando varias moradas, hasta alcanzar el “verdadero exilio”. Al referirse al camino seguido por el exiliado, dice: “Ir despojándose cada vez más de todo eso para quedarse desnudo y desencarnado, tan solo y hundido en sí mismo y al par a la intemperie, como uno que está naciendo y muriendo al mismo tiempo, mientras sigue la vida” (Moreno Sanz ed. 1993: 382).

Ella afirmaba que los dos estadios previos que se deben padecer antes de convertirse en un exiliado son, el del refugiado, y, después el del desterrado. El primero es aquel que todavía no experimenta el abandono, porque se siente acogido por un nuevo lugar donde puede construirse un espacio propio, y que todavía alimenta la esperanza de volver a su tierra, y por eso sufre solo por la expulsión y la lejanía física de su país perdido. En cambio, la

condición de exiliado es la de aquel que ya ha perdido toda esperanza de regreso y vive, por ello, en la ausencia no solo de la propia tierra, sino de cualquier tierra. Vive en el no-lugar, en el desamparo. Le caracteriza no tener lugar en el mundo, ni geográfico, ni social, ni político, ni ontológico. No ser nadie, no ser nada. Haberlo dejado de ser todo para seguir manteniéndose en el punto sin apoyo ninguno:

Fui alguien que se quedó para siempre fuera y en vilo. Alguien que se quedó en un lugar donde nadie le pide ni le llama. Ser exiliado es ser devorado por la historia. Y su lugar es el desierto. Para no perderse, enajenarse, en el desierto hay que encerrar dentro de sí el desierto. Hay que adentrar, interiorizar el desierto en el alma, en la mente, en los sentidos mismo, aguzando el oído en detrimento de la vista para evitar los espejismos y escuchar las voces. (Zambrano 1990: 36)

En los últimos años de su exilio, al ser interrogada sobre las razones por las cuales no regresaba a España, contestaba siempre que amaba su exilio como su verdadera patria, y por eso para ella era difícil abandonarla. Según María Zambrano el exiliado es alejado también del acontecer colectivo, es expulsado de la historia. Vive en sus márgenes, en un pasado fijo y solidificado, en un “fragmento absoluto” de la historia, que no acaba nunca de pasar. Porque el exiliado está obligado a rendir cuenta de lo sucedido en España, está condenado a ir enumerando los hechos que ha vivido para ver si puede extraerles algún sentido. Por ello, es un “deshecho” de una historia truncada.

Para Zambrano la experiencia del exilio supuso un punto de inflexión no solo en su vida, sino, sobre todo, en su pensamiento. Para ella el exilio representó una experiencia compleja cuya significación no se agota en una mera dimensión autobiográfica o histórica, como acontecimiento determinado por unas concretas circunstancias políticas y sociales, sino que esta dimensión histórica es transcendida, en primer lugar, por una dimensión metafísica, en la que el exiliado aparece como arquetipo de la propia condición humana y, en segundo lugar, por una dimensión mística, en la que el no-lugar del exilio deviene el espacio de la revelación del ser. La principal tarea de la razón poética es hacer que el hombre supere su exilio metafísico y retorne a la unidad primera de la que se desgajó al comenzar su existencia en solitario.

Edward W. Said (2005: 530) afirma que la cultura occidental moderna es en gran medida obra de exiliados, emigrados y refugiados. Uno de los pilares sobre los que esta se asienta es el tema del regreso a la patria, al hogar, después de la expulsión del “paraíso”, así que la vida se concibe como exilio, como tránsito. Para las mujeres exiliadas tras la derrota de la República, el regreso a la patria perdida supuso, en ocasiones, el enfrentamiento con algunos de los fantasmas de su pasado (*cf.* Nieva de La Paz 2004: 43), como ocurre, por ejemplo, en *Memoria de los muertos* (1981a, 1981b), de Teresa Pàmies, donde la protagonista, trasunto de la propia autora, cuando regresa del exilio a su pueblo, se encuentra con el fantasma de su madre, muerta ahogada en oscuras circunstancias, con el que dialoga acerca de su destino y su historia.

Claudio Guillén, en su ensayo *El sol de los desterrados: Literatura y exilio* escribe:

Innumerables los desterrados. Repetida, reiniciada un sinfín de veces, interminable, la experiencia del exilio a lo largo de los siglos. Sin embargo ésta cambia. Se modifican sus consecuencias, sus dimensiones, sus acentuaciones y desequilibrios. No cabe poner en duda la importancia de los condicionamientos históricos que modelaron en su día una experiencia tan específica, tan inextricablemente unida al devenir político y social de los pueblos. Es ello lo que asombra a los estudiosos, antes que nada, [...] las dimensiones oceánicas del tema, la infinitud del exilio y de las respuestas literarias al exilio. (Guillén 1995: 11)

En un artículo que lleva por título “Amo mi exilio”, Zambrano escribe, desde la mirada del regreso, que el exilio que le ha tocado vivir es esencial:

Yo no concibo mi vida sin el exilio que he vivido. El exilio ha sido como mi patria o como una dimensión de una patria desconocida, pero que una vez que se conoce, es irrenunciable. Confieso, porque hablar de ciertos temas no tiene sentido si no se dice la verdad, confieso que me ha costado mucho trabajo renunciar a mis cuarenta años de exilio. (Zambrano 1995: 13-14)

Y tanto llega a dolerle el *desexilio*, que confiesa que sintió como si la despellejaran (*cf.* Zambrano 1995: 14).

En conclusión, la recuperación de la memoria resulta una constante fundamental de la narrativa de estas escritoras comprometidas, pertenecientes a diferentes clases sociales. Las dos tuvieron que exiliarse de España hacia América Latina, y desde allí se establecieron en Europa.

La lengua castellana —para Pàmies también el catalán, la lengua de su militancia, durante un tiempo prohibida por la Dictadura Franquista— fue el único equipaje que ambas escritoras se llevaron hacia el destierro, lo que les sirvió para integrarse activamente en los medios culturales de los países de acogida, y para la creación de la mayor parte de su producción literaria. Sus largos exilios culminaron en una repatriación, en cierto sentido, triunfal. Recibieron importantes premios y reconocimientos nacionales. Teresa Pàmies y María Zambrano fueron las que más éxitos obtuvieron en su “desexilio”. En ello sin embargo no hay que ver ni una recompensa ni una reparación. Los desastres de la guerra permanecieron y marcaron sus vidas y sus obras. La posibilidad de recuperar años de soledad y a veces de desesperación no dependió de ningún efecto positivo de la desgracia y derrumbe sufridos. La capacidad de asumir el revés existencial, político y cultural fue exclusivamente fruto de su terca voluntad de enfrentarse a una realidad hostil, y en el fondo, apego a un ideal que no abandonaron nunca.

Las dos asumieron el pasado de una forma diferente, pero con algún punto en común o bien con diferencias representativas de las dos caras de la militancia en el contexto de la Segunda República, como es obvio, debido a las circunstancias que fueron distintas, a la índole y a la misma formación y experiencia. No obstante, en ellas coincide que la escritura

les sirve para recomponer su identidad y dar coherencia a su vida, principalmente la infancia, es el punto de referencia del que parten para entender el pasado y afrontar el futuro.

Sus recuerdos son el espacio para afirmar la propia identidad, que de individual se transforma en colectiva, dejando testimonio a las futuras generaciones de su compromiso con el momento histórico en el que vivieron.

Bibliografía

- AMELA, Víctor M. "Teresa Pàmies publica *La chivata*, su primera novela en castellano." *La Vanguardia*. 30 de enero 1986. 40.
- AYALA, Francisco. *Recuerdos y olvidos*. Madrid: Alianza Tres, 1991.
- BENEDETTI, Mario. *Desexilio y otras conjeturas*. Buenos Aires: Nueva Imagen, 1985.
- GRILLI, Giuseppe. *Modelli e Caratteri dell'Ispanismo Italiano*. Viareggio, Lucca: Mauro Baroni Editore, 2002.
- GUILLÉN, Claudio. *El sol de los desterrados: Literatura y exilio*. Barcelona: Quaderns Crema, S. A., 1995.
- MORENO SANZ, Jesús. *La razón en la sombra. Antología del pensamiento de María Zambrano*. Madrid: Siruela, 1993.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar. *Narradoras españolas en la Transición política. (Textos y contextos)*. Caracas / Madrid: Editorial Fundamentos, 2004.
- . "El fin del exilio en dos novelas de la Transición política: *Memoria de los muertos* (1981), de Teresa Pàmies, y *Cuánta, cuánta guerra* (1982), de Mercé Rodoreda." *Exilio/Desexilio en el mundo hispánico contemporáneo: los caminos de la identidad (Escrituras y expresiones artísticas del exilio)*. Emmanuel Larraz. Dijon: Editions Universitaires de Dijon, 2007.
- OBIOLS, Isabel. "Teresa Pàmies, premio de las Letras Catalanas." *El País*. 1 de junio 2001. 40.
- PÀMIES, Teresa. *Testament a Praga*. Barcelona: Destino, 1971.
- . *Va ploure tot el dia*. Barcelona: Edicions 62, 1974a.
- . *Quan érem capitans*. Barcelona: Dopesa, 1974b.
- . *Gent del meu exili*. Barcelona: Galba, 1975a.
- . *Quan érem refugiats*. Barcelona: Dopesa, 1975b.
- . *Dona de pres*. Barcelona: Proa, 1975c.
- . *Cuando éramos capitanes. Memorias de aquella Guerra*. Barcelona: Dopesa, 1975d.
- . *Amor clandestí*. Barcelona: Galba, 1976a.
- . *Records de guerra i d'exili*. Barcelona: Martínez Roca, 1976b.
- . *Romanticismo militante*. Barcelona: Destino, 1976c.
- . *Los que se fueron*. Barcelona: Ed. Martínez Roca, 1976d.
- . *Los niños de la guerra*. Barcelona: Bruguera, 1977a.
- . *Una española llamada Dolores Ibárruri*. Barcelona: Martínez Roca, 1977b.
- . *Memòria dels morts*. Barcelona: Planeta, 1981a.
- . *Memoria de los muertos*. Barcelona: Planeta, 1981b.
- . *La Chivata*. Barcelona: Planeta, 1986.
- . *Carta a la neta sobre el comunisme. Els anys de lluita*. Barcelona: Columna, 2001.
- . *Informe al difunt*. Barcelona: La Campana, 2008.
- . *La Soffiata*. Prefazione. Trad. y notas de Daniela Natale. Acireale-Roma: Gruppo Editoriale Bonanno, 2013.

- SAID, Edward W. *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*. Trad. de Ricardo García. Barcelona: Debate, 2005.
- UNAMUNO, Miguel de. *En torno al casticismo*. Madrid: Espasa Calpe, 1972.
- ZAMBRANO, María. "Carta sobre el exilio." *Cuadernos del Congreso por la libertad de la cultura* 49. París, 1961. 65-70.
- . "Confesiones de una desterrada. Una voz que sale del silencio." *Nuestra España* VIII, mayo 1940. 35-44.
- . *El hombre y lo divino*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.
- . *El sueño creador*. Madrid: Turner, 1986.
- . *La confesión: género autobiográfico*. Madrid: Mondadori, 1988.
- . *Delirio y destino (Los veinte años de una española)*. Madrid: Mondadori, 1989a.
- . *La tumba de Antígona*. Madrid: Mondadori, 1989b.
- . *Los bienaventurados*. Madrid: Siruela, 1990.
- . *Las palabras del regreso*. Ed. Mercedes Gómez Blesa. Salamanca: Amarú, 1995.
- . *La razón en la sombra*. Antología crítica, Madrid: Siruela, 2004.
- ZAVALA, Iris M., coord. *Breve historia feminista de la literatura española en lengua catalana, gallega y vasca*. vol. VI, Barcelona: Anthropos, 2000. 100-107.

Silvia-Alexandra Ștefan

Universidad de Bucarest

Historia ficticia y ficción histórica. Ser hombre de armas en Lepanto, según los escritos de Herrera y Cervantes

Recibido: 16.11.2016/ Aceptado: 15.12.2016

Resumen: La batalla de Lepanto, por su importancia, dio ocasión a una multitud de relaciones históricas, entre las cuales la primera y más extensa en territorio ibérico fue el relato de Fernando de Herrera, *Relación de la Guerra de Cipro y Suceso de la Batalla Naval de Lepanto*, publicado menos de un año después de la victoria real. A pesar de ello, Herrera nunca salió de su Sevilla natal. Distinto a él, y en realidad muchísimos menos, Cervantes utilizó su experiencia de primera mano como soldado en la batalla naval, y relató los mismos acontecimientos en sus escritos de ficción, publicados bastante tiempo después de los sucesos militares. El presente estudio se propone comparar la manera en que se pinta la imagen del hombre de armas en los escritos históricos de Herrera y los escritos ficticios de Cervantes, como representaciones de conceptos de la poética aristotélica, como son la verdad y la verosimilitud, así como se divulgaron y comentaron a través de varios textos de la teoría poética durante la segunda mitad del siglo XVI.

Palabras clave: Renacimiento español, Teoría Poética, Verdad y Verosimilitud, Fernando de Herrera, Miguel de Cervantes

Abstract: The battle of Lepanto, given its importance, gave birth to a multitude of historical accounts, amongst which the first and most extensive on Spanish territory was the writing of Fernando de Herrera, *Relación de la Guerra de Cipro y Suceso de la Batalla Naval de Lepanto*, published within less than one year after the real victory. Nevertheless, Herrera had not in fact left his Sevillian home land, not for one single second. Different from him and in all truth to a much less extent, Cervantes made use of his first-hand experience as a soldier on the field, and accounted for the same events in his fiction writings, which he subsequently published once a serious lapse of time had passed since the actual military events. The current paper aims at comparing depictions of men of arms in the historical writings of Herrera and the fictive writings of Cervantes as representations of authenticity, as they were disseminated and Aristotelian Poetics concepts, such as truth and commented upon in various reflexive texts of the Spanish Poetics Theory during the second half of the 16th century.

Keywords: Spanish Renaissance, Poetics Theory, Truth and Authenticity, Fernando de Herrera, Miguel de Cervantes

Nos proponemos en el presente estudio analizar los mecanismos que rigen la manera en que Fernando de Herrera (1534-1597) y Miguel de Cervantes (1547-1616) representan en sus escritos históricos y poéticos la figura del hombre de armas, así como se le percibía al caballero durante la época del siglo XVI, en que vivieron los dos autores. Ambos se ven influidos en sus escritos por los conceptos de la teoría aristotélica de la verdad y la verosimilitud, que se habían puesto tan de moda en su época.

Como ya es archiconocido, la cuestión de la *verdad poética* surge en la obra aristotélica como reacción al hecho de que Platón había desterrado la poesía de su *República*, pues esta se aparta de la verdad, siendo ya no imitación de la realidad, sino imitación de una imitación, puesto que la realidad misma que imita la poesía ya es una imitación de la idea existente en un mundo superior inaccesible al hombre. Aristóteles legitima la poesía por su virtud de purificar y purgar las pasiones a través de la *catharsis*, y reflexiona acerca de las diferencias que hay entre los historiadores, que narran las cosas verdaderas y los poetas, que las imitan como verosímiles:

Y también resulta claro por lo expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Herodoto, y no serían menos historia en verso que en prosa); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular. Es general a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente, que es a lo que tiende la poesía, aunque luego ponga nombres a los personajes; y particular, que hizo o que le sucedió a Alcibíades. (Aristóteles 1999: 157-158)

La *Poética* de Aristóteles se redescubrió y comenzó a difundirse extensivamente en Europa Occidental a mediados del siglo XVI (*cf.* García Berrio 1994: 15), a la par que la traducción al latín hecha por Francesco Robortello en 1548. Desde entonces el “nuevo” texto aristotélico figurará de seguida en las bibliotecas renacentistas. En el territorio ibérico, por ejemplo, se encontraba en las colecciones de libros de humanistas de la Academia sevillana, como en el caso de Rodrigo Caro, Argote de Molina, Arias Montano, Pablo de Céspedes, Juan de Mal Lara, o Diego de Velázquez (*cf.* Ruiz Pérez 1997: 90-96). Y la doctrina aristotélica se ve citada más de una vez también en las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* escritas por Fernando de Herrera y publicadas en 1580.

Los preceptistas españoles, cuando se enfrentaban con el problema de la verdad, según se interpretase histórica o poéticamente en la observación directa de la literatura española contemporánea a ellos, seguían muy de cerca a Aristóteles. Juan de Valdés, por ejemplo, en su *Diálogo de la lengua* (1535), especifica que al poeta no se le obliga presentar la verdad de un acontecimiento real, sino construir la verosimilitud de una realidad imaginada, es decir el poeta construye la posibilidad de una existencia en la obra de arte, “siendo esto así

que los que scriven mentiras las deven escribir de suerte que se lleguen, quanto fuera posible, a la verdad, de tal manera que puedan vender sus mentiras por verdades” (Valdés [1535] 1972: 202).

Tampoco faltaron comentarios extensivos de la *Poética* aristotélica y entre los más conocidos y apreciados en territorio ibérico encontramos *Philosophía Antigua Poética* (1596) de Alonso López Pinciano. Según Pinciano, la regla suprema que rige las leyes de la imitación poética en toda expresión artística es *la verosimilitud*:

yo quiero poner el fundamento a esta fábrica de la verosimilitud y digo que es tan necesaria, que donde falta ella falta el ánimo de la poética y forma, porque el que no hace acción verosímil, a nadie imita. Así que el poeta de tal manera debe ser admirable, que no salga de los términos de la semejanza a verdad. (Pinciano [1596] 1998: 201)

En lo que concierne a la diferencia entre la verdad histórica y la verdad poética, el poeta debería, según Pinciano, preferir la mayor verosimilitud, cuya línea se esforzará en seguir en sus invenciones. Es decir, cuánta más verosimilitud tanto más sentido artístico. Lo universal poético se debe al recurso técnico de la verosimilitud, mientras que lo particular histórico se funda sobre la verdad de los hechos narrados. Es sugestivo, consideramos, la manera en que el personaje de la *Philosophía Poética Antigua*, Fadrique, aplica el criterio de la utilidad universal para seleccionar las artes nobles:

dice haber habido gentes que no querían creer las cosas que no eran enseñadas por los poetas, y en el primero de sus Rhetóricos hablando de los testimonios para la prueba de una cosa, el primero pone el que el poeta autoriza. [...] digo que aquellas artes son más nobles que más ocurren a la humana necesidad y más conservan la universal salud. Y añado que la poética, como parte de las philosophicas, es noble; noble por la virtud que enseña, y noble por la universalidad de la gente que de las obras dellas se aprovecha, y noble por la universalidad de las materias que toca. (Pinciano [1596] 1998: 91-92)

Por tanto, para acercarse más a la perfección artística, el poeta debería conseguir presentar el contenido de su creación rodeado de un máximo de verosimilitud no obstante, con la certeza objetiva de los hechos que cuenta.

Ahora bien, estos criterios y conceptos aristotélicos quedan bien claros para los teóricos del Renacimiento. Sin embargo, en la práctica poética surgen dilemas no tan fáciles de desentrañar, a causa del contexto histórico en que escribían los humanistas, contexto que no tenían más remedio que representar en sus escritos. Un problema serio era por ejemplo cómo representar una celebración de las gestas contemporáneas, que todos conocían, y por consiguiente no podían ser alteradas ni manipuladas de manera verosímil para cumplir con el principio de la universalidad de la poesía. El tema lo detalla Lara Vilà, quien estudia el vínculo

entre el género de la épica renacentista con el modelo de la *Eneida* virgiliana, advirtiendo que Tasso en Italia del mismo modo proponía como solución que el poeta tratara solo materias nobles y de religión, pero no tomar historias ni muy antiguas ni muy recientes. Asimismo, condena la práctica del género de la épica en otras partes de Europa, especialmente en Portugal y España (*cf.* Lara Vilà 2006: 98). La teoría aristotélica no era tan fácil de utilizar en la práctica, puesto que en la Península ibérica las circunstancias históricas y políticas eran distintas de las de Italia, y los autores sentían la propensión a representar una visión ideal del imperio, lo que influyó muchísimo en las creaciones del género de la épica histórica:

El dificultoso y largo proceso de armonización de las ideas expresadas en la Poética con el sentir general que la época tenía de la épica determinaría, por ejemplo, cambios sustanciales como la sustitución, en no pocas poéticas, de la tragedia por la épica como la especie más perfecta de poesía. No es este el lugar para tratar con detalle las cuestiones relacionadas con la poética nearistotélica del Renacimiento referentes a la épica: baste decir que la idea del poema heroico no sólo procede de la reinterpretación y exégesis de la Poética aristotélica, sino que a ella se suma la consensio con otras fuentes clásicas generales y con otros textos menores, entre los que se cuentan, como hemos visto, los *praenotamenta* virgilianos, que, en la consideración de la *qualitas carminis* de la Eneida, suelen exponer unas brevísimas y sucintas líneas maestras del género, en términos no siempre compatibles con los de Aristóteles. (Lara Vilà 2006: 95-96)

Mientras que en Italia, explica Vilà, la sociedad estaba formada por ciudades-estado o pequeños principados sometidos a la influencia de monarquías más ponderosas, España y Portugal son dos imperios coloniales, gozando de influencia política en la época del imperio de Carlos V y de la monarquía de Felipe II, los soberanos más poderosos de la Europa renacentista. Como consecuencia de este contexto político e histórico, el *corpus* épico español no recurre siempre a tiempos remotos para celebrar el imperio de los Austrias, sino que se refiere al presente de la nación, construyendo con los métodos y recursos de la poesía el mito del imperio hispánico, en suma construyen una visión mítica de la historia reciente de la nación, para ofrecer una imagen simbólica del poder político de los Austrias mayores:

por su parte, la crítica, incluida la homérica y en especial al arrimo de la que se generara alrededor del texto virgiliano desde Servio, manifiesta de manera clara y rotunda que la épica es la especie poética más vinculada a la esfera del poder y la que más incide en la construcción simbólica de la imagen imperial. Es más, puede decirse que es una de las expresiones más poderosas y contundentes de la propaganda imperial. (96)

Entre el enorme número de títulos que optan por la poetización del presente inmediato, plasmando la visión política y simbólica del papel que la monarquía española jugó durante su periodo de influencia política y militar, el momento más susceptible de la

celebración fue la inesperada victoria que don Juan de Austria consiguió en Lepanto el día 7 de octubre de 1571. No faltaron las representaciones sobre semejante tema épico, tanto pictóricas e iconográficas como poéticas. Entre los últimos, los más destacados fueron la Canción en alabanza de la Divina Magestad por la vitoria del señor don Juan de Austria en la batalla de Lepanto (1571) y la Relación de la guerra de Cipre, y svcesso de la batalla naual de Lepanto, que publica Fernando de Herrera el 20 de septiembre de 1572, menos de un año después de la victoria, la Felicissima victoria concedida del cielo al señor don Juan de Austria, en el golfo de Lepanto de la poderosa armada otomana, en el año de nuestra salvación de 1572 (1578), del poeta, músico y pintor portugués, Jerónimo Corte Real, y La Austriada (1584) de Juan Rufo.

No obstante, el carácter poético de sus escritos, tan obvio en las alegorías míticas y bíblicas que emplea tanto en la *Canción* como en la *Relación*, Fernando de Herrera presume desde el *Prólogo* de la última de objetividad absoluta, declarando que su relación está fundamentada en la mayor multitud posible y variedad de fuentes, que había utilizado previa atenta selección, lo que le permite llegar a un nivel de minuciosidad y detallismo verdaderamente increíble para alguien que nunca salió de su ciudad-patria y quien, por lo tanto, no presenció *in situ* los acontecimientos militares:

Sola una cosa espero, que tendrá valor y será agradecida del tiempo que é gastado en escrevir esta breve memoria de cosas sucedidas, y es la pureza y modestia (si es lícito dezillo así) con que é tratado esta jornada. Porque de todas las relaciones que ube de ombres graves y recatados, que se hallaron en aquella batalla naval, seguí con grandíssimo cuidado y diligencia lo que me pareció más razonable, y que más conformaba con la afirmación de otros. Y así procuré templar las passiones de los que las escribieron, por no incurrir en el vicio de muchos ilustres escritores de nuestro tiempo. Porque yo me aparté de toda afición, no queriendo que mi opinión estuviesse dudosa en el crédito de los hombres. Y no niego que algunos informados diferentemente, sentirán otra cosa. Pero yo sé prometer, que ninguno tuvo más copia de relaciones, y ninguno inquirió la averiguación de la verdad con más desseo, confiriendo unas cosas con otras, y aprobándolas con el parecer de muchos, que intervinieron en aquel hecho. Y si esta prevención no vale con ellos, consideren qué incierta es la voz de la verdad traída de partes tan remotas, y de lenguas tan varias, y que todo no puede estar tan ajustado que venga medido a su gusto y conforme a la pasión de sus ánimos. (Herrera, *Relación, Prólogo*, 1572)

Así pues, Herrera anuncia que todo lo que cuenta es la verdad y afirma desde el principio el método científico que aplica en la construcción de una historia verdadera. Advierte que los posibles fallos se deben más bien a la distancia entre el lugar de la batalla y su Sevilla natal y también deja constancia de su voluntad de no dejarse llevar por las emociones, para que su trabajo no sufra en materia de credibilidad. Cristóbal Mosquera de Figueroa, en el *Prefacio* a la relación herreriana confirma los propósitos de Herrera de huir de las ficciones de la poesía y escribir más bien historia, apoyando el conocido ímpetu del

sevillano de permanecer en la memoria de los hombres no como poeta, sino como historiador y hombre de cultura:

No es de poca importancia lo que Aristóteles en su *Rhetorica* amonesta, al que quisiere gobernar y atraer una república, que nunca a de dexar de las manos la historia, [...] una pintura viva con que nuestros ánimos se incitan y se mueven con los señalados exemplos a las grandes empresas y hazañas dignas de immortal memoria. [Herrera] quiso tomar esta empresa y escrevir la en oración desatada, por huyr de las ficciones de la poesía. Por que como el fin della sea la delectación, el fin de la historia es la pura verdad. [...] sacando la verdad a la historia, queda oscurecida y vana su narración, y no se hallara en ella cosa que nos deleyte. (Mosquera de Figueroa, *Prefacio*, 1572)

Por tanto, según el elogio que Mosquera hace de la historia, la verdad es cuanto mueve e incita los ánimos, es el meollo mismo de la historia, funcionando de igual manera que el deleite en las obras de ficción como es la poesía. Es decir, Mosquera pretende que la objetividad de los hechos narrados y enseñados por la historia, de una manera fría y apartada del campo emocional, tiene el valor de mover a los hombres a memorar y admirar *in aeternum* los acontecimientos históricos. Aparentemente, la *Relación* herreriana, no solo se remonta a la teoría aristotélica, por haber empezado Mosquera su elogioso preliminar citando directamente la ciencia de la *Retórica* en la definición de la historia, sino que estamos advertidos desde el principio de que nos encontramos frente a una representación del arte de un historiador, quien, en la medida de lo humanamente posible, está narrando cosas verdaderas, tal y como estipula Aristóteles con respecto a la figura del historiador en la *Poética*.

Incluso más, no solo elogia a la historia Mosquera de Figueroa en su *Prefacio*, sino también a los hechos guerreros y al ejercicio de las armas:

todos aquellos que quieren engrandecer fe, y fueren inclinados a gloria y a fama, se aplicarán más al ejercicio de la guerra que a otro, porque por las leyes antiguas, todas las naciones bien constituidas y gobernadas, a los que se daña a esta virtud les atribuyeron coronas de perpetua fama, para que incitados con el premio inestimable de la inmortalidad, todos con mayor ánimo y brio tomassen las armas y las exercitassen y bañasse en sangre de enemigos. Y al contrario, escarnecieron de la pereza y cobardía con mujeriles y abatidas afrentas, y con ignominiosas penas, como el derecho tratando de cosas de la guerra lo declara y aborrece. (Mosquera de Figueroa, *Prefacio*, 1572)

De ello resulta necesario admitir que, desde la perspectiva de Mosquera de Figueroa, ejercitar la milicia es la manera más segura de obtener la fama y de engrandecer los ánimos de todos quienes escuchen tales hazañas, de suerte que en el futuro puedan mostrarse fieles, discretos y valientes en los hechos de la vida humana, pues las gestas guerreras encienden el deseo de mejorarse. Todo lo contrario no es nada más que pereza y cobardía. A tales

consideraciones se unen los requerimientos que a cada buen guerrero se le exige, así como se desprende del manual de caballeros más apreciado en la época, *El Cortesano* escrito por Baltasar de Castiglione y traducido al castellano por Juan Boscán en el año 1534:

no dexáis de entender que en las cosas graves y peligrosas de la guerra la verdadera espuela es la gloria, y quien se mueve por intereses de dinero o de otro provecho alguno a pelear, demás que nunca hace cosa buena, no merece ser llamado caballero, sino muy ruin mercader. Tras esto, que la verdadera gloria sea aquella que se encomienda a la memoria de las letras, todos lo saben, sino aquellos cuitados que las inoran. ¿Qué hombre hay en el mundo tan baxo y de tan vil espíritu, que leyendo los hechos de César, de Alexandre, de Scipión, de Anníbal y de otros muchos no se encienda en un estraño deseo de parcelles y no tenga en poco esta nuestra breve vida de dos días por alcanzar la otra de fama perpetua, la cual, a pesar de la muerte, nos hace vivir mientras más va con más honra? (Castiglione [1534] 2009: 152)

Además de libros muy populares en su época, como *El Cortesano*, los tratados corrientes de temática militar eran las obras esenciales para la instrucción de los caballeros durante la Edad Media y el Renacimiento. Se recogían en ellos las reglas fundamentales para desenvolverse en el ámbito militar. Castellot de Miguel (2016: 515) pone de manifiesto que dos de los tratados militares más apreciados fueron el *Doctrinal de caballeros* de Alonso de Cartagena y el *Libro de la Orden de Caballería* de Ramón Llull. En la literatura *de re militari*, el soldado se veía siempre representado como un ejemplo de virtud, medido en comer y beber, y también en dormir, no faltaba nunca a la verdad y su camino guerrero que había elegido era también una vía de perfeccionamiento espiritual. También el soldado tenía siempre que defender al menesteroso, no podía ser juzgado sino únicamente por sus iguales y debía ir armado según su estado.

Testimonios de tales consideraciones encontramos asimismo en la *Relación* herreriana, en donde el hombre de armas viene descrito como responsable de la victoria debido a sus virtudes guerreras y cristianas. La victoria misma fue posible, según Herrera, gracias a los ánimos virtuosos de los soldados que encontraron en su fe la fuerza de vencer el miedo que les tenían a los turcos:

Y pues no auia cosa tan grande y marauillosa, que poco a poco no se perdiessse el espanto que nacía della, se persuadiessen ya a no temer a los Turcos. Porque en aquella jornada esperauan en Dios, que sería quebrantada la ceruiz de su soberuia. Y tan viuos y dispuestos estauan los animos de toda España para qualquiera grande empresa, como quando siguieron las inuencibles vanderas al valor de muchos, que no tenían alguna opinión y nombre, otra cosa que la ocasion de señalarse. (Herrera, *Relación*, Cap. XII, 1572)

Herrera se ciñe a sus propósitos de ilustrar *la pura verdad* a su manera, es decir poniendo el alma en la ética cristiana misma, y siempre en observación de las manifestaciones

de los soldados a lo largo de todas las etapas de los preparativos de guerra, como también a lo largo de la batalla misma. El estado de ánimo de los que luchaban o se estaban preparando para la lucha, siempre viene detallado y tratado con mucha atención durante todo el libro. La fe en el Dios cristiano ya no es para el soldado herreriano un mero índice del cristianismo como identidad cultural de las tropas españolas. La fe es el motivo único que enciende el ánimo de los guerreros con la esperanza de la victoria. Por tanto, sus virtudes humanas tienen un papel muy importante en la descripción hecha por Herrera. El mismo don Juan de Austria se responsabiliza de mantener un estado pacífico y benéfico entre los soldados, pues de la atmósfera que existe en su armada depende el final de la guerra:

dio orden a la navegación don Juan de Austria, dando primero a todos los que tenían gobierno en dicha armada, que procurassen que toda la gente viesse con mucha religión y paz y quietud, para tener propicio a Dios en aquella justa y santa empresa. Porque muchas veces se á visto por la poca piedad y disensiones de los soldados, y por la codicia y maldad de los capitanes perderse empresas justísimas contra los infieles. Porque se ofendía la magestad divina de la torpe vida y falta de religión de los que seguían su causa. (Herrera, *Relación*, Cap. XIX, 1572)

Y a la vez de forma contraria, mantiene Herrera, los otomanos perdieron la batalla por falta de fe y por demasiado temor, lo que convirtió su guerra en una *impia* y digna solo de fracasar:

Mas después que aparece
El Joven de Austria en la enriscada sierra,
Frio miedo entorpece
Al rebelde y atierra
Con espanto y con muerte la impía guerra.
(Herrera, *Canción en alabança...*, 1572)

Es decir el fallo del terror de los turcos se opone a la virtud de la valentía cristiana, lo que al final hace que la victoria sea de los últimos, como mejores soldados. Herrera emplea para la descripción de los hombres de armas gran parte de los rasgos que un caballero ejemplar debía tener, conforme a los escritos *de re militari*, e incluso más, asume que la victoria de Lepanto se debe en gran medida justo a este conjunto de virtudes de los soldados. En una obra como es la *Relación* herreriana, que se define desde el principio como un escrito histórico a lo aristotélico, propenso a ilustrar *la pura verdad*, encontramos pues elementos ficticios que pertenecen a una proyección del caballero ideal en los tratados militares. Adicionalmente, a tal ideación se le atribuye por Herrera la inesperada victoria en frente de los otomanos.

En el polo opuesto, Miguel de Cervantes escribe la novela de *Don Quijote* con el obvio propósito de crear una obra de ficción, que nada tiene que ver con los requisitos de una obra histórica o con el concepto de la verdad en la historia. Y efectivamente, así es: la novela cervantina en su integridad es una combinación egregia entre folclore, historia y ficción, con

todos los ingredientes de la buena poética. Entre todos sus episodios, en lo que al hombre de armas concierne, el que nos ocupa a continuación es el conocidísimo capítulo 39 del primer volumen del Quijote, mejor dicho la famosa historia del Capitán Cautivo, Ruy Pérez. Se trata de un episodio en el que un soldado relata *a posteriori* su experiencia en la batalla de Lepanto, y la crítica cervantina ha puesto de manifiesto en una multitud de veces una lectura *autobiográfico modo* de tal episodio. Es conocido también el hecho de que Cervantes estuvo presente en la batalla naval de Lepanto, donde perdió su mano. Su entusiasmo inicial para con la monarquía y la vida guerrera se ve mermado por hechos posteriores de su vida que le vuelven desengañado y más bien cínico en relación con los asuntos militares. En este sentido es representativo el momento real de su vida, cuando, una vez que se haya librado del cautiverio de Argel, considerando que se merece el aprecio de las autoridades por su valentía en la guerra, igualmente legitimada por cartas de recomendación que recibe de sus superiores, pide cargos en Indias y a tal petición se le contesta con un rechazo más que vergonzoso:

El 21 de mayo de 1590 Cervantes presentaba su brillante hoja de servicios a Felipe II con un memorial en que solicita, otra vez, un empleo en las Indias: “la contraduría del nuevo Reino de Granada, o la gobernación de la provincia de Soconusco, en Guatemala, o contador de las galeras de Cartagena, o corregidor de la ciudad de La Paz”. La negativa fue de una lacónica sequedad “Busque por acá en qué se le haga merced”, palabras que debieron de desilusionar amargamente a nuestro escritor, pero gracias a las cuales tenemos el Quijote, pues si Cervantes llega a establecerse en América seguramente no hubiera escrito su genial novela. (Riquer 2010: 66)

El relato de la vida del capitán cautivo tiene toda la apariencia del cuento de un ser verídico, pues se halla en la cruz de una autobiografía ficticia y una historia verdadera. Adrián Sáez (2016: 99) la considera como una suerte de respuesta moderada y verosímil de las historias de armas que normalmente se narraban por aquel entonces. A su vez, Anthony Close (2009: 107) califica también el relato del cautivo como naciente de un impulso crítico necesario para contraponer un cuento próximo a la experiencia cotidiana al mundo de caballerías fabuloso y ficticio de *Don Quijote*. Y a la vez insiste en la conexión muy estrecha entre la manera en que Cervantes construye la verosimilitud a partir de la realidad contemporánea suya:

Mi objetivo es más bien insistir en la proximidad de la realidad contemporánea que rige la poética de la verosimilitud de Cervantes, una proximidad tan íntima que a menudo llega a coincidir con conocidos datos de su propia vida. Obviamente, él no podía menos darse cuenta de ella. (Close 2009: 102)

Y al fin y al cabo, es verdad que el cautivo vincula su propia experiencia con la historia política de España. Cervantes mismo, el autor real, parece la figura representativa del joven que se toma en serio los tratados *de re militari*, para que después se confronte con la realidad insufrible de la vida guerrera, donde el idealismo propagandístico no cobra sentido. Y a decir

verdad, en esencia, la perspectiva de Ruy Pérez sobre los hechos de armas no presenta aún el total desengaño, aunque sí existe un cierto momento en que el entusiasmo juvenil para con los hechos militares deriva en un estado de lamentación por la mala suerte que tuvo el capitán. Mary Gaylord (2001: 29) anota el momento como un cambio del guión narrativo, que va desde el elogio hacia el lamento, desde la exaltación hacia la melancolía:

este zigzaguo narrativo del Cautivo, en el capítulo 39, en ningún momento lo lleva a identificarse ideológicamente con el enemigo, pero deja entrever su escepticismo. En su nadir, la historia cambia notablemente de guión narrativo y de registro retórico. [...] antes de abandonar la esfera militar, la historia del Cautivo empieza a distanciarse de la representación orgullosa de los triunfos de la Fe. El doble perfil de la Goleta —teatro de virtudes, teatro de vicios— cierra la fase naval de la carrera del Capitán con un emblema ambivalente de la empresa cristiana en el Mediterráneo. Estas vacilaciones contribuyen a la construcción de un relato inestable, que pasa abruptamente de la exaltación a la melancolía. Si su participación activa en conflictos militares tiene poca duración, el narrador protagoniza una contienda discursiva entre el impulso celebratorio y el lamento. Después de Lepanto, la historia se va alejando progresivamente del lugar común autocongratulatorio. La “verdad” que promete el Cautivo en su discurso no es, pues, una verdad unívoca. La historia del héroe de la gran batalla nos acerca al memorable día para distanciarnos del mismo. Como el doble epíteto de Ruy Pérez —el Capitán Cautivo— su versión de la historia política es un tejido de contradicciones. (Gaylord 2001: 29)

El Capitán Ruy Pérez cuenta cómo se embarcó hacia Alicante, llegó a Génova, desde allí se fue a Milán y de donde quiso dirigirse hacia Piamonte. En el camino para Alejandría de Palla se enteró de que el gran duque de Alba pasaba a Flandes y se fue con él, sirviéndole y estando presente en la muerte de los condes de Equemón y de Hornos, alcanzando el nivel de alferez de un capitán Diego de Urbina de Guadalajara, y enterándose mientras todo ello de que el Papa Pío Quinto estaba creando la Santa Liga junto con Venecia y España, para enfrentarse con el Turco, que había ganado la isla de Chipre hasta entonces bajo dominio veneciano, como tantas otras islas en el Mediterráneo. Hasta aquí, el relato de una ascensión benéfica para el personaje cervantino, nada hay que sospechar de malo en la vida diaria de un soldado quinientista. Además, el soldado siente cierto entusiasmo hacia los hechos de armas que se estaban preparando, partiendo con mucha ilusión y con ímpetu ganador, tal y como se les imponía a los caballeros en la literatura de enseñanzas militares.

Súpose cierto que venía por general desta liga el serenísimo don Juan de Austria, hermano natural de nuestro buen rey don Felipe. Divulgóse el grandísimo aparato de guerra que se hacía; todo lo cual me incitó y conmovió el ánimo y el deseo de verme en la jornada que se esperaba; y aunque tenía barruntos, y casi promesas, de que en la primera ocasión que se ofreciese sería promovido a capitán, lo quise dejar todo y venirme, como me vine, a Italia. Y quiso mi buena suerte que el señor don

Juan de Austria acababa de llegar a Génova; que pasaba a Nápoles a juntarse con la armada de Venecia, como después lo hizo en Medina. Digo en fin, que yo me hallé en aquella felicísima jornada, ya hecho capitán de infantería, a cuyo honroso cargo me subió mi buena suerte, más que mis merecimientos. Y aquel día, que fue para la cristiandad tan dichoso, porque en él se desengañó el mundo y todas las naciones del error en que estaban, creyendo que los turcos eran invencibles por la mar, en aquel día, digo, donde quedó el orgullo y soberbia otomana quebrantada, entre tantos venturosos como allí hubo —porque más ventura tuvieron los cristianos que allí murieron que los que vivos y vencedores quedaron—, yo solo fui el desdichado; pues, en cambio de que pudiera esperar, si fuera en los romanos siglos, alguna naval corona, me vi aquella noche que siguió a tan famoso día con cadenas a los pies y esposas a las manos. (Cervantes 2013: 526, vol. 1)

Sin embargo ya el final es muy escéptico y pierde el tono de celebración, pues las hazañas militares no cumplen con sus promesas de fama, fortuna y buena memoria, al menos no para Ruy Pérez. Y efectivamente, la batalla de Lepanto no tuvo para Cervantes nada de las consecuencias benéficas que de ella esperaba todo soldado entusiasta y valiente. Gaylord (2001: 27) refiere en la anáfora “aquel día... aquel día...” una *marca de reductividad* del acontecimiento histórico más importante de la época, pues Cervantes no otorga al magno cuento más que un lugar de relato intercalado en la epopeya quijotesca, con la meta de contrarrestar el idealismo entusiasta del Quijote para la caballería con imágenes realistas de la actualidad guerrera.

Desde el punto de vista narratológico, Adrián Sáez enmarca el relato del Capitán Cautivo en un cruce de géneros, entre una autobiografía y un relato soldadesco o una relación de soldados y no admite tanto la acepción general de la historia de Ruy Pérez como una versión ficcional de algunos recuerdos autobiográficos del cautiverio cervantino: “No es que no haya elementos autobiográficos en la novela, sino que estos se encuentran en un nivel distinto: la relación de intertextualidad con las vidas de soldados (constitución poética) y no tanto en la biografía cervantina (realidad personal)” (Sáez 2016: 99).

Y si bien es cierto que, así como lo apunta Sáez (2016: 95), “el personaje cervantino es un narrador intradieгético e interesado, pero no infidente”, y el relato, aunque sea una narración primopersonal, no se puede leer del todo *autobiográfico modo*, pese a su obvia intertextualidad con la biografía cervantina, consideramos que sería imposible no aceptar que dentro de un marco puramente ficcional Cervantes encuentra los medios para calibrar su experiencia y promover un juicio de valor bastante fuerte en contra de la moda guerrera que con tanta intensidad se promovía en su época.

Entre el relato del cautivo intercalado en el primer volumen del *Quijote* publicado en 1605, y las *Novelas Ejemplares* que publica Cervantes en 1613 se nota un cambio de actitud más radical hacia el rechazo de la ideología guerrera. La escritura de Cervantes se niega a cumplir con el propósito que para las letras había establecido Castiglione y a su lado había promovido Herrera, es decir el papel de reflejar las gestas de las armas contemporáneas, con la meta de despertar la estimación del poder militar. En el *Licenciado Vidriera*, ironía tras

ironía, Cervantes habla más bien de las penurias del soldado y desvela la realidad sumamente desagradable de la guerra. Luí Galván subraya que el planteamiento de Cervantes en las *Novelas ejemplares* no es nada nuevo, sino que representa una culminación de un espíritu de protesta ya existente en su tiempo:

El contexto de consideraciones sobre literatura y poder, sobre armas y letras que venimos viendo muestra que la controversia sobre los libros de caballerías es algo más que un caso de ansiedad ante una moda literaria. El rechazo de estos libros es parte de la crítica del *ethos* aristocrático y guerrero, de la defensa de la paz y de la promoción de una ética basada en las virtudes cristianas que se manifiestan en la vida ordinaria. Con este planteamiento, el poder y la fuerza quedan bajo sospecha, y en consecuencia se desconfía de la literatura que los glorifica. (Galván 2009: 65)

Cervantes se burla de los uniformes militares de los soldados a los que llama vestidos de colores, por ejemplo el gentilhombre, capitán de infantería de su Majestad, con quien se encontró Tomás de Rodaja en su camino hacia Salamanca venía vestido *bizarramente* y el mismo Tomás se había vestido *de papagayo*, en palabras de Cervantes, cuando, al volverse soldado y renunciando a los hábitos de estudiante, se puso figura de bravo o a “lo de Dios es Cristo” (*Novelas ejemplares*, II, ed. Sieber [1613] 1991: 47). El capitán, obvio representante de las *re militari*, le alaba a Tomás la vida soldadesca y le habla de la belleza de ciertas ciudades como Nápoles, Palermo, Milán, de las riquezas de ciertas regiones como Lombardía, y de la libertad de Italia. A lo que Cervantes añade:

pero no le dijo nada del frío de las centinelas, del peligro de los asaltos, del espanto de las batallas, del hambre de los cercos, de la ruina de las minas, con otras cosas deste jaez, que algunos toman y tienen por añadiduras del peso de la soldadesca, y son la carga principal de ella. (Cervantes [1613] 1991: 45, vol. 2)

A continuación concluye Cervantes que nada le dijo a Tomás el capitán sobre *aquella vida que tan cerca tiene la muerte*. Y sin embargo, Tomás se va a la guerra, donde tiene la infelicidad de notar todas las incomodidades posibles, por las cuales el retrato de la figura del soldado nada tiene que ver con las idealizaciones de la literatura militar. Todo lo contrario, una vez embarcados hacia Nápoles, Tomás Rodaja nota “la extraña vida de aquellas marítimas casas, adonde lo más del tiempo maltratan las chinches, roban los forzados, enfadan los marineros, destruyen los ratones y fatigan las maretas”. (47) Con esta descripción *ficticia* que emplea Miguel de Cervantes de los hechos guerreros y con los que siguen, se observa fácilmente que muy lejos estamos ya de la figura de los soldados llenos de todas virtudes que describía Fernando de Herrera en su relación de *la pura verdad*.

Y para concluir, si en una obra de ficción la verosimilitud implica como mínimo la buena imitación de las cosas verdaderas, al final la verdad de la historia parece que se vuelve más transparente en la ficción, pues se presenta desde el principio en contra de las declaraciones de veracidad que, de hecho, nunca podría acabar de cumplir. Es decir, en breve,

Historia ficticia y ficción histórica. Ser hombre de armas en Lepanto, según los escritos de Herrera y Cervantes

resulta más propenso a ilustrar la verdad el hecho de ficción que el hecho histórico que se declara verdadero y no lo es, siendo esto mismo la paradoja que separa y a la vez une los dos conceptos de la ficción histórica y de la historia ficticia.

Bibliografía

Bibliografía primaria

- ARISTÓTELES. *Poética*. 1974. Ed. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos. 1999.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. John Jay Allen, vol. I-II, Madrid: Cátedra, 2013.
- . *Novelas ejemplares*. Ed. Harry Sieber, vol. I-II, Madrid: Cátedra, 1991.
- CASTIGLIONE, Baltasar de. *El Cortesano*. Trad. de Juan Boscán (1534). Introducción y notas de Rogelio Reyes Cano. Madrid: Espasa Calpe. Colección *Austral. Ciencias y Humanidades*, 2009.
- HERRERA, Fernando de. *Relación de la guerra de Cipro y suceso de la batalla naval de Lepanto*. 1572. BNE Sig. R/3794 <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/relacion-de-la-guerra-de-cipro-y-suceso-de-la-batalla-naval-de-lepanto/>> [17/01/2016]
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso. *Obras Completas. I. Philosophia Antigua Poética*. 1596. Ed. y Prólogo de José Rico Verdú. Madrid: Ediciones Biblioteca Castro, 1998.
- VALDÉS, Juan de. *Diálogo de la lengua*. 1535. Ed. Antonio Comas. Barcelona: Editorial Bruguera Libros Clásicos, 1972.

Antologías

- GARCÍA DINI, Encarnación, ed. *Antología en defensa de la lengua y la literatura españolas (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Cátedra, 2006.
- REYES CANO, José María, ed. *La literatura española a través de sus poéticas, retóricas, manifiestos y textos programáticos (Edad Media y Renacimiento)*. Madrid: Cátedra, 2010.

Bibliografía secundaria

- BENNASSAR, Bartolomé. *Don Juan de Austria. Un héroe para un imperio*. Madrid: Temas de Hoy, 2004.
- BOTELLA-ORDINAS, Eva. "Exempt from time and from its fatal change': Spanish imperial ideology, 1450-1700." *Renaissance Studies* 26.4 (2012): 580-604.
- CASTELLOT DE MIGUEL, Amalia María. "Ecos de la literatura militar en el Quijote." *eHumanista* 34 (2016): 515-547.
- CERTEAU, Michel de. *L'Écriture de l'Histoire*. Paris: Editions Gallimard, 1975.
- CLOSE, Anthony. "La imitación de la literatura y de la realidad en el Quijote." *Castilla. Estudios de Literatura* 0 (2009): 87-110.

- DUARTE, Enrique José. “En torno al *Homo Historicus*. Persona y personaje o de nuevo la relación entre literatura e historia.” *El hombre histórico y su puesta en discurso*. Eds. José Enrique Duarte e Isabel Ibáñez. New York: IDEA, 2015. 9-12.
- FRAU GARCÍA, Juan. “La poética de la ficción en la teoría literaria de los Siglos XVI y XVII.” *Philologia Hispalensis* 16 (2002): 117-135.
- GALVÁN, Luís. “Educación, propaganda, resistencia: literatura y poder en teorías, tópicos y controversias de los siglos XVI y XVII.” *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*. Coord. Ignacio Arellano, et al. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamerica / Vervuert, 2009: 51-87.
- GARCÍA BERRIO, Antonio y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa. *La Poética: tradición y modernidad*. Madrid: Editorial Síntesis, 1994.
- GAYLORD RANDEL, Mary. *The Historical Prose of Fernando de Herrera*. London: Tamesis, 1971.
- . “Cervantes’ Portraits and Literary Theory in the Text of Fiction.” *Bulletin of the Cervantes Society of America* VI.1. (primavera 1986): 57-80.
- . “El lenguaje de la conquista y la conquista del lenguaje en las poéticas españolas del Siglo de Oro.” Edición digital a partir de *Actas del IX Congreso Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986*. Berlín / Frankfurt am Main: Vervuert, 1989. 469-475. <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_1_045.pdf> [09/01/2017]
- . “El Lepanto intercalado de Don Quijote.” *Actas IV-CINDAC. Volver a Cervantes, Lepanto 1-8 octubre 2000*. Ed. Antonio Pablo Bernat Vistarini, vol I., Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 2001. 25-36.
- GUILLÉN, Claudio. *Literature as System. Essay Toward the Theory of Literary History*. Princetown: Princetown UP, 1971.
- MÍNGUEZ, Victor. “Iconografía de Lepanto. Arte, propaganda y representación simbólica de una monarquía universal católica.” *Obradoiro de Historia Moderna* 20 (2011): 255-284.
- MONTERO, Juan. “Poesía e historia en torno a Lepanto: un ejemplo de Fernando de Herrera.” *Actas del II Congreso de Historia de Andalucía. Andalucía Moderna*. Ed. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente. Córdoba: Junta Andalucía y Cajasur, 1995. 283-289.
- . “Relación de la guerra de Cipro y sucesso de la batalla naual de Lepanto (Sevilla, 1572): dos ediciones.” “*Geh hin und lerne*”. *Homenaje al profesor Klaus Wagner*. Coord. P. Bolaños Donoso, et al. vol I. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2007. 339-353.
- MOREL-FATIO, Alfred. “L’hymne sur Lépante.” Ed. y comentarios de Alfred Morel Fatio. Paris: A. Picard et Fils, 1983. <<https://archive.org/stream/lhymnesurlpant00herr#page/6/mode/2up>> [27/06/2016]
- PEPE SARNO, Inoria. “Il senso della storia in alcunti sonetti di Fernando de Herrera.” *Estudios en homenaje a don Claudio Sánchez Albornoz en sus 90 años*. vol. V, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Instituto de Historia de España, 1990. 307-319.
- RIQUER, Martín de. *Para leer a Cervantes*. Barcelona: Acantilado, 2010.
- RIVERS, Elias Lynch. “Narrators, Readers, and Other Characters in *Don Quijote*.” *Bulletin of the Cervantes Society of America* II.1 (primavera 1982): 96-98.
- RUIZ PÉREZ, Pedro. *Libros y lecturas de un poeta humanista*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de Universidad de Córdoba, 1997.

- SÁEZ, Adrián. “Vida del capitán Ruy Pérez de Viedma: La autobiografía soldadesca en Don Quijote (I.39).” *Cervantes* 36.I (2016): 85-104.
- VILÀ, Lara. “«Historia verdadera» y propaganda política: *La Felicísima victoria* de Jerónimo Corte Real y el modelo épico de Virgilio.” *Res Publica Litterarum. Documentos de trabajo del grupo de investigación “Nomos”* 5 (2005) <<http://docubib.uc3m.es/WORKINGPAPERS/IECSPA/iescpA050505.pdf>> [31/10/2016]
- . “Épica, historia y la construcción de los mitos nacionales. La problemática de la teoría y la praxis de la épica culta en el siglo XVI (en Italia y España).” *História e Perspectivas, Uberlândia* 34 (enero-junio 2006): 83-106.

Adriana Sara Jastrzębska
Universidad de Bielsko-Biala

Rosario Tijeras en un mundo paralelo. Una lectura de *Era lunes cuando cayó del cielo* de Juan Diego Mejía

Recibido: 21.10.2016 / Aceptado: 14.12.2016

Resumen: El artículo es una lectura paralela de dos novelas colombianas: *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco Ramos y *Era lunes cuando cayó del cielo* (2008) de Juan Diego Mejía. La segunda, mucho menos conocida y artísticamente mucho menos lograda, hasta cierto punto puede leerse como una versión alternativa de la historia de Rosario Tijeras. Al mismo tiempo, enfatizando los paralelismos y analogías entre ambas protagonistas, proponemos una reflexión acerca del desarrollo del género de la novela sicarésca en Colombia.

Palabras clave: novela colombiana, novela sicarésca, narco, Colombia

Abstract: The purpose of the article is a parallel reading of two Colombian novels: *Rosario Tijeras* (1999) by Jorge Franco Ramos and *Era lunes cuando cayó del cielo* (2008) by Juan Diego Mejía. The second one, much less known and also much less successful artistically, to a certain degree can be read as an alternative version of Rosario Tijeras. At the same time, emphasizing the parallelisms and analogies between both female protagonists, we propose a reflection concerning the development of the *sicarésca* novel in Colombia.

Key words: Colombian fiction, sicarésca, drug trafficking, Colombia

Si a Rosario no le hubieran pegado “un tiro a quemarropa mientras le daban un beso” (Franco 2000: 3) y si la muchacha hubiera sobrevivido para llegar a sus treinta años, a lo mejor su suerte hubiera podido parecerse a la de Lucía, la protagonista de la novela *Era lunes cuando*

cayó del cielo (2008) de Juan Diego Mejía. Dicha novela es, hasta cierto punto, un enigma y un juego. Como escribió un crítico: “la novela depende esencialmente de un solo hecho —un suicidio— y de una sola emoción: que el suicidio es bien triste. Si el título fuera *Era lunes cuando la modelo se mató*, no sería necesario leer mucho más” (Cuadros 2010). La novela de Mejía se concentra en el personaje borroso de Lucía, una modelo paisa, que se suicida lanzándose al vacío del último piso de un hotel de lujo. Mientras su novio y sus amigos corren al lugar de la tragedia, el narrador intenta —maneja las pocas informaciones de que dispone— reconstruir la vida de Lucía, aunque, en definitiva, le salen más interrogantes que respuestas.

Si asumimos como referente de la novela la realidad misma, o sea la memoria de Medellín de los años 80, marcada por la violencia de los carteles de droga, la época que sigue latente en la mentalidad de los habitantes, *Era lunes cuando cayó del cielo*, efectivamente, parece una obra reiterativa, banal e inútil. Ni profundiza en la psicología de la suicida, ni representa los mecanismos sociales que han dirigido la carrera de Lucía en el modelaje y su fracaso inminente, vinculado a su edad cada vez más avanzada y falta de alternativas. La figura de Pablo Escobar aparece en este contexto como puro ornamento, no tiene la menor transcendencia en la novela y las indagaciones de los protagonistas por la relación de Lucía con los sicarios no se interpretan sino como una curiosidad morbosa.

No obstante, en este trabajo nos inclinamos a la opinión de que el referente extratextual inmediato de la novela de Juan Diego Mejía es, en primer lugar, la novela *Rosario Tijeras* de Jorge Franco y, en segundo, toda la corriente de narrativas sicarescas, incluido el cine de Víctor Gaviria. En tercer lugar, la novela dialoga con cuanto se escribió y discutió sobre la violencia antioqueña de la época de los grandes carteles. La lectura mediatizada por representaciones anteriores y reconocidas, arraigada en lo que ya se ha convertido en una suerte de tradición literaria —o cultural— colombiana (evitamos tacharla de estereotipo), pone a descubierto nuevas dimensiones de la obra criticada de Mejía y se somete a interpretaciones mucho más trascendentes e interesantes.

NARRATIVAS “SICARESCAS”

La corriente “sicaresca” forma parte de la llamada narconovela: un subgénero o una modalidad novelesca en la que el narcotráfico y sus consecuencias repercuten en la configuración estética y ética del mundo representado. La narconovela es un género con amplias posibilidades, sin embargo en el corpus de textos que la representan se puede observar un conjunto de rasgos característicos, a saber:

- mundo representado, que está basado en contrastes y dicotomías y que dan cuenta de las tensiones en el seno de la sociedad que generaron el narcotráfico;
- distorsión antirrealista del protagonista y su entorno a través de la hiperbolización o grado variable de mitificación (o desmitificación) en que resuenan ecos de un pensamiento primitivo;

- intermedialidad: entroncamiento con otros medios (cine, televisión) y la cultura de masas en general;
- “participación directa” expresada con más frecuencia mediante la 1ª persona gramatical
- incorporación de la oralidad;
- variedad de registros y estilos que permite interpretar la narconovela como enfrentamiento dinámico de paradigmas culturales distintos (véase Jastrzębska 2016: 169-170).

En Colombia, las narconovelas más conocidas y más ampliamente comentadas son las que narran la corta vida de jóvenes asesinos a sueldo: los sicarios. A mediados de los años 90 del siglo pasado el escritor y periodista colombiano Héctor Abad Faciolince acuña el término “sicaresca”, refiriéndose a este tipo de narrativas y poniendo de relieve su parentesco con la picaresca española:

En la España literaria (y en la real) de los siglos XVI y XVII, el pobre, para sobrevivir, se iba de pícaro. [...] En la Antioquia literaria (¿y en la real?) de finales del siglo XX, el pobre, para salir de pobre, se mete de sicario. Y la sicaresca es una tremenda moda literaria paisa que revela no la pobreza de nuestra narrativa sino la de nuestra realidad: pelaítos sin semilla que duran poco en sus historias callejeras. A la literatura surgida en un burdel, en todo caso, es difícil exigirle que sea casta. Como el picaresco, el relato sicaresco requiere la primera persona, el tono autobiográfico, la crudeza realista. El escritor no se declara creador sino amanuense, copista: intermediario de un testimonio auténtico. (Abad Faciolince 1994: s. p.)

La fascinación de la literatura colombiana por la figura del sicario se veía, en la última década del siglo XX y la primera del XXI complementada en otros campos de la producción cultural, sirven de ejemplo el libro del sociólogo Alonso Salazar *No nacimos pa' semilla* (1990) en el que se estudia la cultura de las bandas juveniles de Medellín, o el cine del director y escritor Víctor Gaviria, cuya película *Rodrigo D. No futuro* de 1990 es el punto inicial del interés por la cultura juvenil de zonas marginales de la misma ciudad. Cabe subrayar que tanto el sociólogo, como el artista, exponen al lenguaje como factor y como instrumento o vehículo de suma importancia que le da protagonismo al joven marginado, pero que, al mismo tiempo, ostenta su paradójico carácter de instrumento que, comunicando, subraya la imposibilidad de llevar a cabo la propia comunicación.

En este contexto, la corriente sicaresca en la narrativa se configura como un intento para dar voz a los marginados, construyendo —más que reconstruyendo— al Otro —fascinante, pero que, no obstante es ajeno al mundo de los escritores y sus lectores—.

La figura del sicario es el tema central de las novelas *El pelaíto que no duró nada* (1991) de Víctor Gaviria, *Morir con papá* (1997) de Óscar Collazos o *Sangre ajena* (2000) de Arturo Alape. Pero las dos novelas más emblemáticas y de renombre internacional son *La Virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo y *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco

Ramos. Su popularidad internacional se debe, en gran medida, a las adaptaciones cinematográficas de, Barbet Schroeder (2000) y Emilio Maillé (2005) respectivamente, y a las políticas editoriales de comercializar la marginalidad al público masivo y promover cierta “exotización de una realidad latinoamericana ‘cruda’ dirigida a un público más atento e instruido en cuestiones socio-políticas de América Latina y ansioso de leer algo nuevo, algo más light [...], pero con cierto ‘peso cultural’” (Herrera-Olaizola 2007: 43).

Tanto en *La Virgen de los sicarios* como en *Rosario Tijeras*, la figura del sicario aparece estilizada, mitificada y romantizada, situada a medio camino entre Eros y Thanatos, dotada de una dimensión casi sobrenatural. Los jóvenes asesinos en ambas novelas se configuran no sólo como objetos del deseo sexual de los narradores, sino también como pequeños dioses que deciden la suerte de los demás. Tal configuración, aunque impide tratar las dos novelas como imagen realista del fenómeno del sicariato, las somete a los requisitos del mercado editorial globalizado, lo que se traduce en un gran éxito internacional. Dicho éxito con el tiempo ha desembocado en una suerte de estereotipo literario o cultural, sustituyendo los clichés magicorrealistas por los de la narcoviolencia o “narcotremendismo”.

El corpus de las novelas sicarescas colombianas y su impacto en la literatura colombiana se ha analizado en numerosos trabajos de investigación a lo largo de las últimas décadas. Cabe destacar como estudios más exhaustivos y más completos los de Erna von der Walde (2001), Margarita Jácome (2009), de Óscar Osorio (2008, 2015), de Maria Fernanda Lander (2007), Gabriela Polit Dueñas (2006), entre otros que analizan aspectos determinados de las novelas en cuestión.

La corriente sicaresca como síntoma de la comercialización de la marginalidad y sobre todo la novela *Rosario Tijeras* (1999) nos sirve como contexto en la cual ubicamos nuestra propuesta de lectura paralela de las novelas de Juan Diego Mejía y Jorge Franco.

Son evidentes los numerosos paralelismos entre *Rosario Tijeras* y *Era lunes cuando cayó del cielo*. Ambas protagonistas, mujeres bellas de identidad bastante borrosa, marcada por secretos y vacíos, son narradas a partir de su muerte. En los dos textos es igual la situación enunciativa: el momento de la muerte de la protagonista, detenido y prolongado por la narración que va reconstruyendo su vida. Antonio que es el narrador de *Rosario Tijeras*, está esperando en un hospital a que los médicos le informen del estado de la muchacha. Mejía, el narrador de *Era lunes cuando cayó del cielo*, está acompañando al novio de Lucía cuando este recibe la noticia del suicidio y acude a identificar a la muerta.

Igualmente, se observan analogías en cuanto a la disposición de los personajes. Las protagonistas, respectivamente Rosario y Lucía, sólo se construyen a través de la narración ajena. Su propia voz surge mediatizada, filtrada por la consciencia, los prejuicios y las expectativas de otras personas.

En ambos casos se trata de una suerte de *ménage à trois*. En la novela de Franco Ramos, Antonio está enamorado de Rosario que, a su vez, es pareja de su amigo, Emilio. La relación de la muchacha con Emilio parece basada en lo sexual, en una atracción mutua, mientras la con Antonio es más una amistad, un vínculo más íntimo en el sentido espiritual. Los dos hombres desempeñan papeles complementarios en la vida de la muchacha. Dice el narrador: “entendí que Rosario había partido su entrega en dos: a mí me había tocado su alma

y a Emilio su cuerpo. Lo que todavía no he podido saber es a cuál de los dos le fue mejor” (Franco 2000: 32).

En la novela de Juan Diego Mejía el narrador, una suerte de *alter ego* del autor, conoce a Lucía como novia de su amigo Marcelo. A pesar de ello y a pesar de su propia relación con una tal Mariana, Mejía se siente atraído y fascinado por la modelo. No se puede hablar de ninguna relación íntima entre ellos; el narrador se configura como un *voyeur* inofensivo a quien le gusta observar a la gente e imaginarse su vida pasada, llenar con su imaginación los vacíos de su biografía. En definitiva, es él que decide novelar el suicidio de Lucía.

En las dos novelas analizadas se parecen bastante los novios respectivos de las protagonistas. Ambos, Emilio y Marcelo, pertenecen a la clase alta, son hijos bien de sus papás y sus actos subversivos son pura diversión. Los jóvenes se rebelan contra las normas con una seguridad tranquilizadora de ser vigilados y protegidos por sus padres, por su ambiente, hasta por su clase social. Ambos parecen un poco distanciados del mundo íntimo de sus novias.

LA MUJER COMO CONSTRUCTO ¿RE?CONSTRUIR A UNA MUJER

Tanto Rosario Tijeras como Lucía están muriéndose cuando se inicia la narración, contribuyendo a interpretar una cierta vertiente de la novela colombiana como una narrativa “thanática”. Su presencia en las novelas aparece mediatizada por una voz ajena, la voz de un hombre que tiende a re?construir la imagen subjetiva y parcial de la protagonista.

“La vida de ella empieza conmigo. Punto. [...] No me importa [...] Su vida pasada no me importa” (Mejía 2008: 78-79) —declara Marcelo, el novio de Lucía ante su ignorancia acerca del pasado de la muchacha—. Dicha ignorancia, en gran parte voluntaria, sorprende mucho a sus amigos. No obstante, la relación entre Lucía y Marcelo parece basada en una suerte de contrato o pacto de “no intromisión en los asuntos del otro. Cada uno se ocupaba de lo suyo y se juntaban para temas comunes como los besos, las caricias, el sexo del fin de semana. El resto del tiempo eran individuos y no pareja” (38). Se reitera a lo largo del texto que casi nada se sabe acerca de la vida de Lucía y ella misma parece no tener ganas de contarlo. Sirva de ejemplo un encuentro de amigos en que los videos viejos son pretexto para recordar la niñez de Marcelo y sus compañeros:

Esa noche todos hablamos del pasado y Lucía parecía escucharnos con atención. Pero cuando el Pintor le preguntó cómo era el barrio donde había pasado su infancia nos dio la impresión de que no supo que la pregunta era para ella. Todos nos quedamos esperando su respuesta y ella bajó la mirada, después se recostó en el pecho de Marcelo y cerró los ojos. Tengo mucho sueño, dijo. Nunca supimos si en realidad no escuchó la pregunta o no quiso contestar. (79)

Lucía parece deliberadamente y a propósito crear a su alrededor un ambiente de misterio, verdades a medias y reticencias. Las pocas veces que habla de su vida son momentos de crisis emocional. La modelo sufre temores irracionales y, entre histérica y somnambúlica,

suministra algunos datos sobre su pasado, como su afición a cantar en el coro del colegio que frecuentaba (*cf.* Mejía 2008: 50). No obstante, la inestabilidad emocional de la chica a la hora de hablar de sí misma pone en duda su credibilidad. El ambiente de misterio no sólo se conserva sino se ve reforzado, y los detalles alegados resultan inverificables. La imposibilidad de reconstruir la vida de Lucía da lugar a intentos de construirla: irla inventando a partir de los pocos detalles conocidos. Mejía, el narrador, lo declara *expressis verbis*:

Y lo que sé de ella antes de que conociera a Marcelo es porque lo inventé y no porque ella me lo hubiera contado. A Lucía es fácil crearle una biografía. Una mujer tan linda es una tentación para pensar en ella y eso fue lo que yo hice durante varios años, desde cuando fuimos a buscarla al barrio Las Violetas para conocer la oficina de Marcelo, hasta hoy, pasando por esa noche cuando la vi envuelta en una sábana del hotel Dann, acostada en una camilla, entrando en la oscuridad de la ambulancia, sacando su brazo izquierdo para despedirse de nosotros. Por eso me atrevo a decir cosas de su vida. (116)

Dentro de la imagen entre ficticia y especulativa se enmarca bien la información proveniente de chismes y rumores difundidos por un exnovio punkero de Lucía. El capítulo en que se relatan dichos rumores es uno de los cruciales para nuestro análisis de *Era lunes cuando cayó del cielo* como diálogo con *Rosario Tijeras*, porque no sólo la inscribe a Lucía en el mundo de las comunas de Medellín, sino también evoca directamente a la protagonista de la novela de Jorge Franco. El exnovio, engañado y herido, “se dedicó a decir cosas de Lucía y de Marcelo en fiestas y en bares. Dijo que él se la había arrebatado de las manos a un sicario del barrio con el que había tenido un hijo” (74). El chisme, aunque le parece poco fiable al narrador, lo hace cotejar la figura de Lucía con la de Rosario y, en última instancia, cuestionar el parentesco y al mismo tiempo dar a su relato un sabor inevitable a novela sicaresca:

Era como si Lucía de pronto me mirara y con los ojos me dijera, **Mírame bien, yo no soy yo. Soy Rosario Tijeras**. Era demasiado cursi creer que esa delicadeza y fragilidad llevara una vida secreta de armas, motocicletas, escapularios, muertes. Pero no tenía cómo contradecir al punkero chismoso, entonces terminé por aceptar que algo de todo eso habría en su historia. (74) [la negrita es mía – ASJ]

Una vez evocado el mundo sicaresco, Mejía recurre a todo un repertorio de expresar inseguridad a cuanto esté narrando:

Tal vez sí tuvo un novio sicario y recorrió las calles de la ciudad con él en su motocicleta. **Es posible que** sí haya habido un cuento de amor revuelto con hechos oscuros. Me había olvidado del tema hasta que un día empezó a darme vueltas y vueltas, entonces pensé en El Diablo, el muchacho que trabajó conmigo en la Productora y que se salvó de que lo mataran junto con todos los de su banda. El

debió de conocer a Lucía y **seguramente** se había criado con todos los amigos de ella. (74-75) [la negrita es mía – ASJ]

El fragmento citado ilustra bien lo recurrentes que son las expresiones de duda e inseguridad del narrador en cuanto a la vida de la protagonista a lo largo de la novela entera. La imagen borrosa y llena de huecos e interrogantes corresponde a la personalidad de la mujer insegura, inestable, etérea.

El narrador, *alter ego* de Mejía es una suerte de *voyeur*; sus relaciones con Lucía son bastante superficiales, lo que explica (¿y justifica?) la exuberancia de la imaginación construyendo a la mujer.

Es distinto el caso de Antonio, el narrador de la novela de Jorge Franco. Este, además de un observador enamorado, llega a ser sobre todo amigo íntimo de Rosario, logra ganar la confianza de la sicaria, lo que conlleva cierta información de primera mano. Rosario está dispuesta a hablar de su vida, a suministrarle a Antonio datos que el muchacho irá reuniendo, interpretando y completando por su cuenta.

Rosario ya ha salido de muchas como ésta, de las historias que a mí no me tocaron. Ella era la que me las contaba, como se cuenta una película de acción que a uno le gusta, con la diferencia de que ella era la protagonista, en carne viva, de sus historias sangrientas. Pero hay mucho trecho entre una historia contada y una vivida, y en la que a mí me tocaba, Rosario perdía. No era lo mismo oír la contar de los litros de sangre que le sacó a otros, que verla en el piso secándose por dentro.

— No soy la que pensás que soy —me dijo un día, al comienzo.

— ¿Quién sos, entonces?

— La historia es larga, parcero —me dijo con los ojos vidriosos—, pero la vas a saber. (Franco 2000: 6-7)

El fragmento citado pone de relieve la disposición de Rosario a ir narrando su vida, a revelarla a un amigo en una suerte de confesión fragmentaria, por entregas. La muchacha quiere, desde el principio, que Antonio la conozca, pero este tiende a interpretar sus historias en clave de ficción: como una película de acción. De esta manera se crea cierto ambiente de ambigüedad, sea voluntaria o no, de cuanto narre Rosario. Son cosas que al mismo tiempo pueden ser verdad y no lo son a ciencia cierta.

Antonio va acumulando datos sobre la vida de Rosario en una serie de conversaciones que parecen una entrevista, ya que Rosario que va “soltando pedazos de su historia” (11), es a la vez la “entrevistada” y el tema central de las preguntas:

Quedé sin ganas de preguntarle más, al menos esa vez, porque después, a cada instante, me atacaba la curiosidad y la bombardeaba con preguntas; unas me las contestaba y otras me decía que las dejáramos para después. Pero todas me las contestó, todas a su tiempo, incluso a veces me llamaba a mi casa a medianoche y

me respondía alguna que había quedado en el tintero. Todas me las contestó excepto una, a pesar de repetírsela muchas veces.

— ¿Alguna vez te has enamorado, Rosario? (7)

No obstante, el saber directo queda incompleto y, a pesar de la disposición y ganas de Rosario de narrar su vida, Antonio declara: “A pesar de haber hablado de todo y tanto, creo que **la supe a medias**; ya hubiera querido conocerla toda. Pero lo que me contó, lo que vi y lo que pude averiguar fue suficiente para entender que la vida no es lo que nos hacen creer...” (7). En la historia de la muchacha quedan espacios amplios en blanco, como el apellido de Rosario, su edad o el número de sus víctimas.

A diferencia de Antonio, Emilio, el novio de Rosario, es muy parecido a Marcelo en su casi total ignorancia respecto a la vida de su novia:

— Estoy metido con una mujer de la cual no sé nada —me dijo Emilio—, absolutamente nada. No sé dónde vive ni quién es su mamá, si tiene hermanos o no, nada de su papá, nada de lo que hace, no sé ni cuántos años tiene, porque a vos te dijo otra cosa.

— Entonces, ¿qué estás haciendo con ella?

— Más bien preguntale a ella qué está haciendo conmigo. (11)

Como Marcelo de *Era lunes cuando cayó del cielo*, Emilio parece aceptar tal situación e incluso se ve bastante a gusto en una relación basada en relaciones sexuales. Intenta poner una cesura entre el pasado de Rosario y su vida actual al lado suyo y no le interesan mucho los meandros de su personalidad. En cambio, para Antonio, es la única posibilidad de estar cerca de la mujer de la que está enamorado:

Pero él [Emilio] nunca tuvo la paciencia para sentarse a entender a Rosario. Tal vez porque la tuvo se acostumbró a lo inmediato, pero yo en cambio tenía que imaginarla, estudié cada paso para tenerla cerca, la observé con cuidado para no cometer alguna imprudencia, aprendí que había que ganársela de a poquito, y después de tanto examen silencioso logré entenderla, acercarme a ella como nadie lo había hecho, tenerla a mi manera, pero también entendí que Rosario había partido su entrega en dos: a mí me había tocado su alma y a Emilio su cuerpo. Lo que todavía no he podido saber es a cuál de los dos le fue mejor. (32)

Mientras en el personaje de Lucía se ponen de relieve las dudas, la inestabilidad y fragilidad de la muchacha, lo etérea que parece, lo que destaca en Rosario Tijeras es la vacilación constante entre su aspecto de lo más humano y biológico (estrías, comer en exceso) y unas aspiraciones a inmortalidad: “A mí nadie me mata —dijo un día—. Soy mala hierba” (4). Sumadas al hecho de que pronto Rosario se convierte en personaje legendario, en protagonista de imaginario popular, dicha esquivación de muerte la dota de cierta dimensión sobrenatural y mítica. Entonces los muchachos se ven forzados a confrontar su propio

conocimiento de Rosario con toda una serie de rumores y cuentos populares. Aquí la reconstrucción del personaje de Rosario choca contra el fruto de la creatividad del imaginario popular, el aspecto al que volveremos más adelante.

VIDAS PARALELAS

De procesos simultáneos de reconstruir y construir las figuras de protagonistas femeninas surge un claro paralelismo entre las biografías respectivas de Lucía y Rosario.

Ambas son hijas de madres solteras, la figura paterna brilla por su ausencia. “Debe ser rarísimo tener papá” (Franco 2000: 11) —dice Rosario, poniendo énfasis en que la ausencia del padre se ha convertido en una triste norma en barrios populares, lo que contribuye a profundizar la brecha entre las élites y el pueblo que se expresa incluso a nivel de la identidad individual—:

En la oscuridad de los pasillos siento la angustiada soledad de Rosario en este mundo, sin una identidad que la respalde, tan distinta a nosotros que podemos escarbar nuestro pasado hasta en el último rincón del mundo, con apellidos que producen muecas de aceptación y hasta perdón por nuestros crímenes. (6)

Rosario tiene que construir su propia identidad a cero y lo hace al definirse por su primer arma: las tijeras cuyo uso constituye un “parricidio” simbólico —ruptura con su familia y una iniciación en la violencia—:

Tijeras no era su nombre, sino más bien su historia. Le cambiaron el apellido, contra su voluntad y causándole un gran disgusto, pero lo que ella nunca entendió fue el gran favor que le hicieron los de su barrio, porque en un país de hijos de puta, a ella le cambiaron el peso de un único apellido, el de su madre, por un remoquete. (5)

En la novela de Juan Diego Mejía la figura del padre ausente de Lucía da impulso a otra serie de especulaciones y fabulaciones:

La vida debió tratarla muy distinto. Empezando porque siempre hablaba de su mamá y nunca mencionaba a su papá. [...] Y Lucía sin papá. [...] Apuesto mi vida a que ellas [Lucía y su madre] peleaban a menudo. También apuesto a que durante esas peleas ella la acusaba por la ida de su papá. Y después lloraba por ser como muchas otras muchachas del barrio que crecían sin papá. A ella se le debían estar borrando los recuerdos de cuando el papá sí estaba en la casa y eran una familia común y corriente. A Lucía seguramente le hacía falta la voz de un hombre que sonara fuerte en la salita del televisor mientras ella se dejaba llevar por el sueño en su cuarto. (Mejía 2008: 116-117)

Como en el caso de Rosario, la madre soltera es una triste norma y la ausencia de un hombre repercute en la psíquica frágil de la adolescente, y, finalmente, de la mujer adulta. En

su afán fabulador Mejía y sus amigos se inclinan a buscar al padre de Lucía en un pobre sin casa al que Lucía está mirando de una manera particular, agregando un enigma más al personaje de la modelo.

No obstante, en la vida de las dos muchachas, los hombres no existen sino como agresores o protectores, contra los cuales hay que luchar o pagarles la protección con el sexo. La vida se configura como territorio de una guerra constante en que las mujeres vacilan entre agencia y pasividad, entre ser sujetos y objetos de la lucha. Ambas crecen en barrios pobres, llenos de violencia, marcados por la muerte. Ambas hacen de mujer-trofeo para hombres ambiciosos de clase alta que las quitan a sus novios como si se tratara de probar su hombría.

Rosario deja a su novio sicario, Ferney, para ennoviarse con Emilio. Dice Antonio: “Emilio fue el que la tuvo de verdad, el que se la disputó con su anterior dueño, el que arriesgó la vida y el único que le ofreció meterla entre los nuestros. ‘Lo mato a él y después te mato a vos’, recordé que la había amenazado Ferney” (Franco 2000: 4).

Marcelo declara *expressis verbis*: “Una mujer que no tiene dueño no me interesa [...]. Las mejores siempre están ocupadas, ¿o no? Lucía era una de ellas” (Mejía 2008: 69). En los dos casos no es casual la palabra “dueño” para referirse a un novio. Es clara alusión al orden machista del mundo en que funcionan las chicas, privadas de agencia verdadera, reducidas a objetos preciosos que se disputan los hombres entre sí.

En *Era lunes cuando cayó del cielo* la realidad sicaresca surge como parte de los chismes difundidos por el novio rechazado, otra vez borrosa, incierta, entre fantástica y probable. En la historia repetida en fiestas y bares aparece Lucía como exnovia de un sicario con el que tuvo un hijo (74). En el fragmento arriba citado, Lucía se convierte en una suerte de eco de *Rosario Tijeras*, a la que se alude directamente: “Mírame bien, yo no soy yo. Soy Rosario Tijeras” (74). Recurriendo al característico discurso de dudas, incertidumbres y relatividades, Mejía narra simultáneamente dos historias: en una de ellas Lucía tiene un pasado sicaresco, en la otra —es víctima de calumnias y difamaciones que, paradójicamente, aumentan su atractividad para los muchachos de clase media y alta—. Lucía es Rosario y no la es a la vez. Es una Rosario *in potentia*, así como Rosario es una Lucía *in potentia*.

El momento crucial, decisivo para la trayectoria vital de ambas protagonistas es la decisión de la madre de trabajar como costurera. En *Rosario Tijeras* se hace hincapié en el origen telenovelesco de esta vía de salir de pobre:

De *Esmeralda, Topacio y Simplemente María* aprendió que se podía salir de pobre metiéndose a clases de costura; lo difícil entonces era encontrar cupo los fines de semana, porque todas las empleadas de la ciudad andaban con el mismo sueño. Pero la costura no la sacó de la pobreza, ni a ella ni a ninguna, y las únicas que se enriquecieron fueron las dueñas de las academias de corte y confección. (Franco 2000: 10-11)

Doña Rubi, la madre de Rosario, no consigue mejorar su vida imitando a protagonistas de telenovelas y el atributo de costurera, las tijeras, usadas por Rosario en su primer acto de violencia, determinará el futuro de la muchacha.

Al contrario, Margot, la madre de Lucía, sí que tiene éxito como costurera. Sus clientas son mujeres ricas que “vivían en barrios elegantes y llegaban a la casa en carros lujosos a medirse los vestidos que ella les cosía” (Mejía 2008: 51). Es con la ayuda de una de esas señoras que Lucía se pone en contacto con una diseñadora de jeans, lo que será el principio de su carrera en el modelaje. Pronto la hija ganará más que su madre.

Queda clara la importancia que el éxito o el fracaso de la madre tiene en la suerte de sus hijas. En una realidad paralela la madre de Rosario tuvo éxito como costurera y su hija llegó a ser una modelo famosa. Y al revés, al fracasar doña Margot, Lucía, su hija, terminó muerta a sus veinte años de mano de un sicario.

PACTO FÁUSTICO

Las biografías respectivas de las dos protagonistas se configuran como paradigmáticas, reúnen lo típico del modelo de vida de clases bajas —pobreza, madres solteras, violencia sexual, delincuencia, falta de perspectivas— y ponen de manifiesto dos caminos posibles de ascenso social: involucrándose en el mundo del crimen o el de la farándula. Ambos constituyen, en cierto sentido, espacios “democráticos”, ofrecen dinero rápido y ambos son, hasta cierto punto, transnacionales y extraterritoriales. Como Rosario encuentra a Emilio, muchacho de clase alta, en una discoteca que se configura como un espacio liminal, territorio de encuentro de dos mundos, igualmente Lucía conoce a Marcelo en el *showbusiness*, fuera de sus entornos de origen: el barrio popular de ella y la familia de élite de él.

Tanto Rosario, como Lucía, al meterse, respectivamente, en el mundo del crimen y el del modelaje, contraen una suerte de “pacto fáustico”. Consiste en “el intercambio de un presente opulento por un futuro incierto, de un momento de placer, poder y riquezas por una muerte prematura o una vida entre rejas” (González Flores 2010: 291). El asesino de Rosario recurre al truco famoso de la sicaria, el de pegar un tiro al besar a su víctima, lo que pone de relieve el aspecto de muerte como pago por unos años de vida lujosa y como castigo por transgresión. Rosario no sólo aspira a un nivel de vida superior al de la gente de su clase, sino también se usurpa un privilegio tradicionalmente masculino de la fuerza, agencia y autodeterminación.

A Lucía igualmente le toca pagar por su carrera de modelo: al cumplir 30 años se siente cada vez más marginada en el mundo del modelaje, tiene cada vez menos propuestas y su carrera, de hecho, ya puede darse por terminada. Este es el factor crucial de su angustia y depresión y causa (o una de las causas) de su muerte suicida.

Mientras Rosario se enfrenta a la vida cuestionando y distorsionando los modelos de feminidad, Lucía se las arregla reforzando su feminidad, dentro de las normas de la sociedad conservadora; es mujer-objeto. Desde dos polos opuestos llegan al mismo desenlace: una muerte violenta. Ni el cuestionamiento, ni reafirmación del concepto tradicional de lo femenino logran salvarlas. La feminidad se configura como una trampa, un callejón sin salida.

Teniendo en cuenta lo expuesto, se puede interpretar a los dos personajes femeninos como dos caras de la misma moneda, las dos vidas paralelas como dos viajes vertiginosos desde la pobreza a una muerte tan violenta como inevitable.

MEDELLÍN ES UNA MUJER

La novela sicarésca es un subgénero mayoritariamente urbano y la ciudad de Medellín ocupa en ella un lugar particular. Escenario de la nefasta actividad de Pablo Escobar Gaviria y el Cartel de Medellín, en los años 80 la bella ciudad antioqueña se fue convirtiendo en la capital mundial de la violencia y del miedo. Medellín vivió, lo que Humberto López López llama, “una larga noche de violencia” que duró hasta la muerte de Pablo Escobar en 1993:

Las bombas explotaban entre las siete y las nueve de la noche, o entre las cinco y las siete de la mañana. Cuando nos acostumbrábamos, podíamos calcular los kilos de dinamita y el sitio en donde estallaban. El terrorismo creado por el Cartel de Medellín, [...] tenía como objetivo atemorizar tanto al Gobierno como a la sociedad para evitar la extradición de los capos solicitados desde Estados Unidos.

Fue una guerra sin cuartel. Por cada policía muerto pagaban dos millones de pesos. [...] Los magnicidios se sucedían periódicamente: el gobernador Antonio Roldán, el ex-alcalde Pablo Peláez, el ex-procurador Carlos Mauro Hoyos, periodistas, deportistas, dirigentes. (López López 2000: 4)

Al mismo tiempo, por su historia y configuración geográfica, Medellín cobra una dimensión simbólica, ilustrando los contrastes y la falta de coherencia dentro de la sociedad colombiana. La urbanización rápida y la debilidad del Estado, sumados a la marginación de los pobres que llegaban del campo a la ciudad en busca de un futuro mejor, desembocaron en el crecimiento de comunas, barrios donde se perpetúa una pobreza extrema y una violencia desmedida. Al mismo tiempo, la Medellín de la clase media y alta y la Medellín de las comunas, se mantuvieron separadas y, en gran medida, ajenas u hostiles una a la otra. En *La Virgen de los sicarios* se describe a Medellín como dos ciudades diferentes, “la de abajo, intemporal, en el valle; y la de arriba en las montañas, rodeándola”. Y se constata que: “Es el abrazo de Judas. Esas barriadas circundantes levantadas sobre las laderas de las montañas son [...] la chispa y leña que mantienen encendido el fogón del matadero” (Vallejo 1994: 82).

María Fernanda Lander subraya esta falta de coherencia o incluso inexistencia de Medellín como una experiencia colectiva:

Medellín toma forma dependiendo de la posición geográfica del sujeto que la habita, y es esta condición la que impide singularizarla en términos de una única y determinada experiencia colectiva. Es esto lo que obliga a hablar, necesariamente, de dos ciudades, dueñas cada una de sus propios sistemas de sociabilidad, actitudes y expresiones culturales particulares y definitorias. Medellín y Medallo [...] nombran esos dos universos que comparten el mismo punto geográfico en el mapa. (Lander 2007: 166)

Jorge Franco y Juan Diego Mejía en las novelas comentadas retoman el concepto de dos ciudades como dos universos distintos, subrayando lo peligrosa e infernal que se configura la Medellín de las comunas (apodada Medallo o Metrallo) en su imaginación.

Las comunas se perciben como un territorio en el que se reclutan sicarios. Según indica Alexander Prieto Osorno en su libro *Los sicarios de Medellín*, la palabra “sicario” en los años 90 amplió su significado y “se utiliza para referirse a la última generación de jóvenes en Medellín, cuya vida delictiva acabó con todos los conceptos establecidos que definen la criminalidad y rompió los récord de la delincuencia en el país” (Prieto Osorno 1999: 161-162), lo que constituye otro punto de encuentro entre la historia de Rosario, la asesina y Lucía, la modelo: ambas provienen de la tierra, exótica para los narradores de clase media alta, de violencia y sicariato.

Como la mayoría de las novelas sicarescas, *Rosario Tijeras* y *Era lunes cuando cayó del cielo* se ambientan en Medellín durante los años del terrorismo narco e inmediatamente posteriores. Tanto Rosario como Lucía se ven muy marcadas por el lugar de su origen. Ambas, en algún momento de su vida igualmente marcan e influyen la ciudad. Es innegable en los dos casos la identificación de las muchachas y la ciudad.

Medellín está encerrada por dos brazos de montañas. Un abrazo topográfico que nos encierra a todos en un mismo espacio. Siempre se sueña con lo que hay detrás de las montañas aunque nos cueste desarraigarnos de este hueco; es una relación de amor y odio, con sentimientos más por una mujer que por una ciudad. Medellín es como esas matronas de antaño, llena de hijos, rezandera, piadosa y posesiva, pero también es madre seductora, puta, exuberante y fulgorosa. El que se va vuelve, el que reniega se retracta, el que la insulta se disculpa y el que la agrede la paga. Algo muy extraño nos sucede con ella, porque a pesar del miedo que nos mete, de las ganas de largarnos que todos alguna vez hemos tenido, a pesar de haberla matado muchas veces, Medellín siempre termina ganando. (Franco 2000: 73)

En el fragmento citado la presencia femenina irrefutable se sobrepone a la geografía de la ciudad. Rosario no es una de las evocadas “matronas de antaño”, no obstante, las palabras que siguen bien podrían describir la relación de los dos protagonistas con Rosario Tijeras: una mezcla de miedo y fascinación. El personaje de Rosario pronto llega a ser un elemento crucial del folklore urbano, de una mitología sicaresca. Poco a poco, Rosario se va convirtiendo en la Medellín misma.

Las narraciones populares y los rumores que circulan por la ciudad crean un ambiente de creciente confusión acerca de lo que es verdad y lo que no lo es en la vida de Rosario. Los muchachos se ven forzados a admitir que su saber les impide distinguirlo y aceptar que todas las historias son posibles. Es decir, aceptan una suerte de ficción de segundo grado cuya protagonista es Rosario. La muchacha se convierte en icono, en símbolo romántico de una vida llena de adrenalina y un éxito social *sui generis*: “Las niñas querían ser como ella, y hasta supimos de varias que fueron bautizadas María del Rosario, Claudia Rosario, Leidy Rosario...” (54).

Al mismo tiempo, el personaje de Rosario se somete a una hiperbolización progresiva, tan característica de la mitología y la poética *narco*:

- Contame, parcero, ¿pero qué más dicen de mí?
- Que has matado a doscientos, que tenés muelas de oro, que cobrás un millón de pesos por polvo, que también te gustan las mujeres, que orinás parada, que te operaste las tetas y te pusiste culo, que sos la moza del que sabemos, que sos un hombre, que tuviste un hijo con el diablo, que sos la jefe de todos los sicarios de Medellín, que estás tapada de plata, que la que no te gusta la mandás a tusar, que te acostás al tiempo con Emilio y conmigo... en fin, ¿te parece poquito? Qué tal que todo fuera verdad.
- Todo no –me dijo–. Pero sí la mitad. (55)

Antonio termina dando por sentado que la ficción, a la que él también pertenece, es más palpable, más concreta y aceptable que la realidad ignota. Observa: “Su historia adquirió la misma proporción de realidad y ficción que la de sus jefes” (54), poniendo de relieve lo representativo que es el proceso de hiperbolización y ficcionalización de Rosario para los héroes del mundo *narco*, como Pablo Escobar que se menciona directamente en este contexto — “Rosario Tijeras, presidente, Pablo Escobar, vicepresidente” (54)—.

De esta manera, la ciudad de Medellín y su historia reciente se caracteriza y se define a través de Rosario Tijeras como personaje paradigmático desde el punto de vista sociológico y mitológico a la vez.

Mientras Rosario está sometida a la hiperbolización y mitificación a nivel discursivo e imaginativo, la hiperbolización de Lucía es literal: su foto enorme aparece en los anuncios publicitarios que dominan la ciudad. La imagen de Lucía, por encima de la ciudad, se convierte en símbolo de una época, en una sinécdoque muy filmica los años ochenta. Dice el narrador:

Cuando alguien quiera hacer una película que reproduzca esos años de estallidos de bombas en Medellín, tendrá que pensar en las fotos de Lucía. El director de arte deberá buscar su imagen y colocarla estratégicamente en sitios altos para que se vea desde cualquier parte, así, cuando las cámaras filmen una persecución de mafiosos, se chocarán con esta sonrisa. (Mejía 2008: 96-97)

No sólo queda clara la identificación casi total de Medellín y la modelo muerta, sino también se sugiere una suerte de comillas —el segundo grado de representación, una imagen filmica *in potentia*—. La “realidad” evocada en el fragmento citado no es ya la realidad transformada por los recuerdos del narrador, sino una narración imaginada surgida a raíz de una suma de experiencias personales y colectivas. Al narrarlas, Mejía se deja llevar por su afán fabulador y suponedor:

Allí estuvo ella durante las noches de lluvia, en los días agitados, a todas las horas [...]. Una mañana amanecieron las vallas de la zona de discotecas y moteles en las afueras de Medellín llenas de agujeros de bala. Y en una de ellas escribieron con pintura roja, No me mires así que estoy muy triste. Yo vi los balazos y el letrero que goteaba lágrimas. No se nos olvide que por esos días mucha gente llevaba armas y se volvió costumbre ver muertos con los ojos abiertos tirados en las calles. Fue un asesino quien le disparó a su retrato, pero **no creo que** el mismo pistolero hubiera escrito esa frase tan desesperada. **Tal vez** fueron dos personas, uno disparó mientras el otro lloraba, como si se tratara de una serenata frente al balcón de la novia. **O quizás** las cosas ocurrieron en tiempos distintos, primero los disparos y días después llegó el poeta. **O al revés**, alguien le pidió amorosamente que cerrara los ojos y después llegó otro a solidarizarse con él. Lo cierto es que ambos mensajes eran claros. Esa mirada incomodaba. (73)

Lucía es víctima de la violencia, pero al mismo tiempo es una suerte de remordimiento; incomodando a los asesinos atrae la violencia. Entre los talveces y quizás de Mejía se representa toda una historia de la violencia de Medellín de los ochenta. Otra vez, lo que se evoca, es la interpretación parcial y subjetiva de Mejía, su imaginación alimentada por fabulaciones que al respecto se hayan generado. De todos modos, su imagen se vuelve sinécdoque de la ciudad a la vez sufriente y asesina.

Es crucial darnos cuenta de que Lucía, como encarnación de Medellín en un momento muy concreto de su historia, absorbe otras narraciones importantes universalmente conocidas. La imagen de la muchacha y de su vida se construye con elementos de la sicaresca. Una vez establecido claro parentesco entre Lucía y su *alter ego*, Rosario Tijeras (74), las narraciones sicarescas se configuran como una fuente importantísima del saber que el narrador y sus amigos manejan para construir a Lucía: “Vos qué sabés de los muchachos de las motos que mataban por plata? Lo sé todo, dije, me vi *Rodrigo D – No futuro*” (89). El mundo sicaresco se configura como algo muy ajeno, mediatizado por literatura y cine, pero al mismo tiempo algo muy familiar, que repercute en cómo se percibe a la muchacha. Las ficciones van nutriendo e inspirando la realidad misma.

CONCLUSIÓN

Era lunes cuando cayó del cielo no puede considerarse propiamente novela sicaresca. Ni siquiera se inscribe en la corriente de las narco-narrativas. No obstante, la lectura paralela de la novela de Juan Diego Mejía y *Rosario Tijeras* de Jorge Franco permite no sólo dotar la primera de unos valores que, en otras circunstancias, sin duda carecería, sino también vierte una nueva luz a la corriente de narraciones “sicarescas”. Rosario y Lucía son como dos caras de la misma moneda, son (respectivamente) el punto de arranque del imaginario popular y punto final. Narrando dos historias distintas, pero hasta cierto punto paralelas, se construye una imagen más completa de Medellín de los años ochenta, debido a la producción literaria y cinematográfica ya dominada por el estereotipo y el sensacionalismo. La banalidad de la novela de Mejía, paradójicamente, contribuye a cuestionar las bases mismas del llamado

narcorrealismo o novela sicaresca. El análisis nos lleva a formular dos observaciones importantes. Por un lado, vemos que la ficción —sea escrita o sea oral— es un territorio mucho más palpable, narrable en términos mucho más contundentes que la realidad misma, desprovista de trama, borrosa, fugaz e insegura. A veces resulta mucho más real que el mundo, confirmando las observaciones que solían hacer al respecto Borges y Eco. Por otro lado, se ve el impacto del imaginario popular en las historias vinculadas con el narcotráfico y la clara tendencia a la hipérbole y mitificación de personajes, lo que constituye, en nuestra opinión, uno de los rasgos cruciales de la poética *narco*.

Las fuentes de ficcionalización e hiperbolización del personaje femenino que en la novela de Franco son rumores y alguna que otra referencia al género de ficción (películas de acción), en *Era lunes cuando cayó del cielo* se concretizan en obras determinadas, demostrando cómo la sicaresca fue conquistando el campo de creación literaria colombiana: desde leyendas urbanas antioqueñas y rumores populares a una literatura universalmente conocida. Al mismo tiempo, observamos que la referencialidad directa de las narraciones *narco* va evolucionando: las narconarrativas se nutren cada vez menos de la realidad extratextual, tendiendo a reflejar el imaginario popular y otras narraciones, primero textos orales y, finalmente, otros textos artísticamente consagrados.

Bibliografía:

- ABAD FACIOLINCE, Héctor. “Lo último de la sicaresca antioqueña” *El Tiempo* 10.7 (1994)
<<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-167131>> [13/12/2016]
- CUADROS, Alexánder. “Era lunes cuando cayó del cielo. Alexánder Cuadros reseña la última novela de Juan Diego Mejía, *Era lunes cuando cayó del cielo*.”
<<http://www.revistaarcardia.com/opinion/critica/articulo/era-lunes-cuando-cayo-del-cielo/22811>> [15/10/2015]
- FRANCO RAMOS, Jorge. 1999. *Rosario Tijeras*. Barcelona: Mondadori, 2000.
- GONZÁLEZ FLORES, Francisca. “Mujer y pacto fáustico en el narcomundo.” *Romance Quarterly* 57.4 (2010): 286-299.
- HERRERO-OLAIZOLA, Alejandro. “‘Se vende Colombia, un país de delirio’: El mercado literario global y la narrativa colombiana reciente.” *Symposium* 61.1 (2007): 43-56.
- JÁCOME, Margarita. *La novela sicaresca: testimonio, sensacionalismo y ficción*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2009.
- JASTRZĘBSKA, Adriana Sara. “La sicaresca colombiana: la corriente narco como relectura del cánón literario.” *Relecturas y nuevos horizontes en los estudios hispánicos. Vol I. Literatura: poesía y narrativa*. Eds. Joanna Wilk-Racięska, et al. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2016. 169-177.
- LANDER, María Fernanda. “La voz impenitente de la ‘sicaresca’ colombiana.” *Revista Iberoamericana* 73.218 (2007): 287-299.
- LÓPEZ LÓPEZ, Humberto. “Medellín del miedo a la atracción turística” *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación* 70 (2000): 4-11.
- MEJÍA, Juan Diego. *Era lunes cuando cayó del cielo*. Bogotá: Alfaguara, 2008.
- OSORIO, Óscar. “El sicario en la novela colombiana.” *Polígramas* 29 (2008): 61-81.

Rosario Tijeras en un mundo paralelo. Una lectura de *Era lunes cuando cayó del cielo* de Juan Diego Mejía

- OSORIO, Óscar Wilson. "La 'Sicaresca': de la agudeza verbal al prejuicio crítico." *Poligramas* 41 (2015): 75-96.
- POLIT DUEÑAS, Gabriela. "Sicarios, delirantes y los efectos del narcotráfico en la literatura colombiana." *Hispanic Review* 74.2 (2006): 119-142.
- PRIETO OSORNO, Alexander. *Los sicarios de Medellín*. Bogotá: Consorcio de Ediciones Capriles, 1999.
- VALLEJO, Fernando. *La Virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara, 1994.
- VON DER WALDE, Erna. "La novela de sicarios y la violencia en Colombia." *Iberoamericana* 1 (2001): 27-40.

Sanda-Valeria Moraru
Universidad Babeş-Bolyai Cluj-Napoca

La actividad periodística e intelectual de Vintilă Horia a través del periódico madrileño *ABC* (1971–1980)

Recibido: 21.09.2016 / Aceptado: 15.12.2016

Resumen: El objetivo de este estudio es poner de relieve la constante colaboración del escritor Vintilă Horia uno de los intelectuales rumanos exiliados en España, en el periódico español *ABC*. Consideramos de suma importancia sacar a la luz informaciones que hasta ahora no se han indagado tan a fondo acerca de la actividad periodística de este gran exiliado rumano y nos centraremos en la actividad que abarca el periodo de 1971 a 1980. Tendremos en cuenta los siguientes aspectos: los artículos firmados por el mismo Horia en este periódico, las reseñas a sus libros, los anuncios sobre las conferencias dictadas y sus participaciones en eventos oficiales. Encontramos más de 100 referencias a su nombre en la hemeroteca del *ABC*, disponible en internet en el siguiente enlace: hemeroteca.abc.es.

Palabras clave: Vintilă Horia, España, Madrid, exilio, prensa

Abstract: The purpose of this study is to highlight the constant collaboration of Vintilă Horia one of the Romanian intellectuals exiled in Spain, in the Spanish newspaper *ABC*. We believe it is very important to bring to light information that has not been thoroughly investigated until now regarding the journalistic activity of this great Romanian exile and we will focus on the activity that covers the period from 1971 to 1980. We will take into account the following aspects: articles signed by the same Horia in this newspaper, the reviews to his books, the announcements on the conferences he dictated and his participation in official events. We found more than 100 references to his name in the *ABC* library, available on the Internet at the following link: hemeroteca.abc.es.

Keywords: Vintilă Horia, Spain, Madrid, exile, newspaper

Introducción:

El escritor, catedrático y diplomático Vintilă Horia nació en Rumanía en 1915, donde hizo sus estudios obligatorios de educación primaria, secundaria y también los de bachillerato. Cursó los estudios en la Facultad de Derecho de la Universidad de Bucarest. Después de graduarse, fue nombrado agregado de prensa y cultura en las embajadas rumanas de Roma y, posteriormente de Viena. Cursó también estudios de Filosofía y Letras en las universidades de Perugia y Viena.

En el momento en que Rumanía cambió de bando durante la Segunda Guerra Mundial y se unió a los Aliados en 1944, Horia trabajaba en la embajada de Viena y fue arrestado por los nazis e internado, junto con su mujer Olga Teohari, en los campos de concentración de Krummhübel y de Maria Pfarr. En 1945 el ejército británico lo liberó y fue trasladado a Italia, a Bologna, junto con su mujer.

Tras la instauración del comunismo en Rumanía, Vintilă Horia, fiel a la ideología de la extrema derecha, decidió no volver a su país. Vivió en Italia, donde entabló y mantuvo gran amistad con el filósofo Giovanni Papini, hasta que en 1948 se trasladó a Argentina, donde fue catedrático en la Universidad de Buenos Aires. Cinco años después, en 1953, volvió a Europa y, en plena dictadura franquista, se asentó en España por el resto de su vida. Se dedicó a la actividad docente y fue catedrático de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid y también de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Alcalá de Henares.

A Vintilă Horia se le conoce como el escritor rumano que más fama alcanzó en el exilio, debido a que fue galardonado con el prestigioso Premio Goncourt en 1960 por su novela escrita en francés, *Dieu est né en exile*. La experiencia del exilio se convierte en el tema predilecto de sus creaciones. Tuvo que renunciar a que se le otorgase el premio, ya que desde Rumanía, el régimen comunista autoritario inició una asidua campaña contra este autor, que fue tachado de fascista.

Escribió sus obras en rumano, español y francés; su producción literaria está plagada de una actitud pesimista y resignada, influencia del pensamiento tradicionalista-esotérico de René Guénon, de las corrientes de vanguardia y de la física cuántica. Además de novelista, poeta y ensayista, Horia desempeñó, asimismo, una intensa actividad de columnista en el periódico *El Alcázar*, con el que colaboró frecuentemente, pero también en *ABC* o *El País*. Fundó en 1971 la revista *Futuro presente* y fue también director la colección *Punto Omega* de Ediciones Guadarrama.

Después de la caída del comunismo en Rumanía en diciembre de 1989, no volvió para establecerse en su país de origen, ya que se mostró reticente a que la situación política pudiese cambiar por completo. Las taras del comunismo seguían visibles. Visitó Rumanía, pero no fue suficiente para que quisiese quedarse definitivamente.

Falleció en 1992 en España y fue enterrado en el cementerio de la Almudena de Madrid.

Indudablemente Vintilă Horia¹ es el intelectual rumano desterrado en España más analizado y estudiado desde la caída del comunismo en Rumanía. Este estudio pretende

¹ De entre las monografías dedicadas a Vintilă Horia mencionamos, entre otras: Crăciunescu (2011), Gânscă (2001), Georgescu (2014), Lemnian (2009), Orian (2008); Radu (2011), Rotaru (2002).

sintetizar parte de su actividad periodística en España y se basa en un corpus amplio de referencias que encontramos en las ediciones del periódico madrileño *ABC* que van desde 1971 hasta 1980.

Vintilă Horia — articulista:

En la edición del 13 de enero de 1977, Vintilă Horia firma un artículo titulado *El cambalache*, en el que critica a los partidos políticos que usan las murallas, las fachadas, los muros como pantalla publicitaria para las elecciones de aquel año. Se trata de las primeras elecciones democráticas después de un largo periodo de dictadura franquista. La transición a la democracia tuvo lugar sin represalias, ni revoluciones, sino que se llevó a cabo por vía pacífica. Por un lado, se puede entender la euforia de los políticos, porque es la primera vez después de tantos años que se celebran elecciones libres, pero no hubieran debido invadir con sus carteles publicitarios todos los espacios. Lo que le molesta al autor es que incluso las universidades se hayan convertido en lugares de propaganda de los partidos políticos: “El aspecto del sitio donde se imparte la más alta docencia a cerebros preparados y predisuestos para ello, constituye no sólo una introducción a la fealdad, sino lo que Erasmo hubiera llamado un elogio de la locura”².

Vintilă Horia pone de relieve la importancia de tratar cualquier aspecto de la vida con moderación, ya que, España se libró de la dictadura, pero otros países, en concreto, los del Este y Sur de Europa seguían todavía bajo el duro régimen comunista. Por consiguiente, llama la atención a los del Occidente sobre la triste situación de aquellos países:

el colectivismo agrario ha transformado el espacio soviético en un espacio del hambre o, por lo menos, del subdesarrollo agrícola, la lucha de clases ha desmoralizado al individuo y, al alejarlo de la religión, lo ha desesperanzado, hundiéndolo en una atmósfera donde han desaparecido el amor y el normal entendimiento entre los seres, convirtiendo la sociedad soviética en un mundo triste, desprovisto de ventanas hacia el porvenir, en un mundo de la más perfecta incomunicación³.

El 20 de febrero publica el artículo *Un drama socialista*. Vintilă Horia destaca la falta de vigencia del socialismo. Todos los países socialistas pasaron por un gran drama, porque la imagen utópica del socialismo no encajó en la realidad creada por los gobernantes, donde reinaba el terror y la violencia: “mientras hablan de paz y democracia, los socialistas están obligados a manejarse dentro de su utopía, cuya ley práctica inmediata es la violencia modificadora de lo real”⁴.

El 28 de junio del mismo año escribe un artículo en el que recoge algunas de las impresiones que un viaje a Austria le causó, un país donde la gente lo tiene todo desde el punto de vista financiero, con una manera de pensar muy libre y moderna. Hay que mencionar que en aquellos años Austria, aunque rodeada por países socialistas, era una democracia

² Vintilă Horia. “El cambalache.” *ABC*. 13 de enero de 1977. 8. [16/09/2016].

³ *Ibidem*.

⁴ Vintilă Horia. “Un drama socialista.” *ABC*. 20 de febrero de 1977. 3. [19/09/2016].

parlamentaria, cuyos dirigentes eran socialdemócratas. Sus dirigentes se dieron cuenta a tiempo de la falta de vigencia del socialismo soviético y crearon su propio tipo de socialismo, centrado en el individuo, respetando sus valores del pasado, no arrasando con él tal como lo hicieron los comunistas de los demás países: “el vacío creado por el régimen ‘dentro de los ciudadanos’ se llenó en seguida de otro mito, el del imperio, de tal manera que un país entero vive exteriormente pegado al socialismo [...], pero interiormente adherido al pasado y a sus brillantes imágenes”⁵.

El 17 de noviembre de 1979, Vintilă Horia presenta parte del prólogo que escribió a la novela *El fuego* de Alfonso Albalá, que fue uno de sus amigos y que, además de escritor y periodista, fue también profesor en la Facultad de Ciencias de la Información de la Complutense de Madrid, con lo cual, fueron compañeros de trabajo. Albalá ambientó su novela en la época de la Guerra Civil Española, que tanto sufrimiento causó en el país:

La guerra que describe Alfonso Albalá en sus novelas no tiene con la política más que un contacto tangencial, siendo lo cotidiano, lo histórico, las causas y los efectos de la maldad humana, nada más que un marco lejano, pero presente y casi visible, de algo que está por encima, un reflejo del fatum⁶.

Vintilă Horia — polemista:

Vintilă Horia envía una carta al director del periódico *ABC*, en el que defiende las ideas de otro exiliado rumano en España, George Uscatescu, expuestas en el artículo titulado *Elogio a la cibernética*, que se publicó en las páginas del *ABC* el 17 de septiembre de 1972. Uscatescu afirmó que las revoluciones postshegelianas basadas en la vieja lógica ya no eran actuales. Horia se propone contradecir las afirmaciones de Joaquín Díaz Alonso que desencadenaron una polémica entre este y Uscatescu. Vintilă Horia declara que:

Todo lo que viviremos en la perspectiva del año 2000 está estrechamente relacionado no con Hegel y sus secuaces filosóficos e ideológicos, sino con el principio de la incertidumbre y sus consecuencias para la ciencia y la sociedad. Esto parece haber molestado al señor Díaz Alonso, ya que la fórmula soteriológica que combina entre Galileo-Newton-Hegel-Marx se viene abajo⁷.

Otra carta publicada en este periódico va dirigida a Indro Montanelli, gran periodista italiano. Los dos comparten las mismas ideas acerca del anticomunismo y lo que Vintilă Horia pretende hacer es elogiar el importante trabajo periodístico de Montanelli: “Usted y yo somos parecidos y diferentes: parecidos porque hacemos los dos periodismo y literatura; diferentes porque usted enfoca la realidad desde el punto de vista del periodismo; yo, desde el literario”⁸.

⁵ Vintilă Horia. “El reino de la ambigüedad.” *ABC*. 28 de junio de 1977. 15. [19/09/2016].

⁶ Vintilă Horia. “Alfonso Albalá o la frescura iniciática.” *ABC*. 17 de noviembre de 1979. 43. [20/08/2016].

⁷ Vintilă Horia. “La nueva lógica.” *ABC*. 12 de octubre de 1972. 30. [10/08/2016].

⁸ Vintilă Horia. “Carta abierta a Indro Montanelli.” *ABC*. 10 de abril de 1977. 3. [16/09/2016].

Vintilă Horia — prologuista:

En las ediciones del 4 de octubre y del 3 de noviembre se cita a Vintilă Horia como autor del prólogo al libro de Alfonso Albalá, *El fuego*, que forma parte de una trilogía, *Historias de mi guerra civil*.

En una reseña al libro de Ernst Jünger, *Eumeswil*, publicada el 11 de septiembre de 1980, el autor se refiere al amplio estudio sobre este autor alemán, que Vintilă Horia le dedica en su libro, *Introducción a la literatura del siglo XX*.

Vintilă Horia — reseñado:

En la edición del 15 de abril de 1971 se incluye una breve reseña a *Viaje a los centros de la tierra*, volumen publicado aquel año por la Editorial Plaza y Janés: “No es un viaje hacia el centro geodésico de la Tierra, sino hacia sus centros espirituales, a los que el autor considera como creadores de energía”⁹.

El profesor de literatura española, Emilio del Río, que impartió cursos en la Universidad de Guatemala, publica un ensayo sobre la novela intelectual, en la que estudia también la obra de Vintilă Horia. Tal mención se hace en la edición del *ABC* de 25 de octubre de 1973.

Una reseña breve a *Mester de novelista* se incluye en la edición del 20 de abril de 1972: “La perspicacia, la agudeza, la vasta cultura de Vintilă Horia [...] hacen de ‘*Mester de novelista*’ un libro que por su hondura y belleza sitúa al ensayo español a la altura más cimera del ensayismo occidental de hoy”¹⁰. En el número del 4 de agosto del mismo año Pedro Rocamora publica una reseña más amplia a este libro de ensayos: “llega a la conclusión de que la literatura y el arte constituyen una técnica del conocer igual a la de la Ciencia. Tan verdadera como ella, pero utilizando otros medios de investigación”¹¹. Al caracterizar su obra en general, un articulista del *ABC* considera que las novelas de Vintilă Horia se inscriben en el marco de la novela metafísica.

En el número del 8 de febrero de 1976 se publica una amplia reseña a *Encuesta detrás de lo visible*, editada un año antes por la Editorial Plaza y Janés. Este libro estudia los fenómenos paranormales, incluye encuestas con personas que fueron testigos de tales fenómenos, y con investigadores de la materia. El libro genera polémica entre los partidarios y los detractores de la parapsicología. Acerca de su estilo, el exegeta declara lo siguiente:

Vintilă Horia posee, como muy pocos escritores, la técnica del gancho literario. Sabe cómo hay que presentar las cosas para hacerlas más sugestivas. Aquí lo demuestra una vez más. Porque Horia deja en el aire cuestiones —de apariencia misteriosa— que él sabe que tienen explicación. Merced a ese juego, sus páginas ponen el encanto de la duda donde podría haberse formulado un diagnóstico de fundamento empírico y racional¹².

⁹ “Vintilă Horia” *ABC*. 15 de abril de 1971. 135. [08/08/2016].

¹⁰ *ABC*. 20 de abril de 1972. 60. [10/08/2016].

¹¹ Pedro Rocamora. “Mester de novelista.” *ABC*. 4 de agosto de 1972. 39. [08/08/2016].

¹² Pedro Rocamora. “Encuesta detrás de lo visible de Vintilă Horia.” *ABC*. 8 de febrero de 1976. 48. [08/09/2016].

El 24 de octubre se incluye una reseña a su libro, *Introducción a la literatura del siglo XX*, que se publicó por la Editorial madrileña Gredos. El exegeta hace una breve presentación de la trayectoria literaria de Vintilă Horia y se detiene en su última publicación, de la cual dice lo siguiente:

Introducción a la literatura del siglo XX es una propuesta de la literatura como forma de conocimiento. Si la literatura no es una actividad aislada y la novela es dentro de ella el género que mejor condensa la contemporaneidad, Vintilă Horia aparece como un testigo absolutamente inevitable para explorar el territorio de la novela y de la poesía, el territorio de las zozobras y de los anhelos del hombre¹³.

Un artículo más amplio sobre el mismo libro se publica en la edición del 3 de noviembre. Al principio del artículo el autor confiesa que creyó que se trataba de otro libro más sobre la literatura del siglo XX; mas, le sorprendió desde el prefacio, porque lo que Vintilă Horia se había propuesto era incluir la literatura en la técnica del conocimiento y no considerarla como un arte aislado. El crítico concluye su reseña del siguiente modo: “Atrayente libro, obra sugeridora, volumen de importante bagaje en pensamiento e imaginación: así es este ensayo que se proyecta en perspectivas y que iluminará a cuantos lectores acerquen a él o su honda inquietud, o su individual atención”¹⁴.

La edición del 9 de noviembre de 1978 incluye una reseña al libro de Vintilă Horia, *Consideraciones sobre un mundo peor*, publicado aquel mismo año por la editorial barcelonesa Plaza y Janés. Este volumen es una compilación de ensayos publicados antes en revistas españolas y de otros países, y de conferencias pronunciadas en varias ciudades europeas. Desde su punto de vista la civilización occidental se encuentra en un declive imparable que posiblemente termine en la autodestrucción. Horia está seguro de que las profecías del pasado sobre la destrucción de las civilizaciones se están cumpliendo y en todos sus ensayos reside un hondo pesimismo, aunque confía en la posterior recuperación de los valores de la humanidad. El autor de la reseña afirma lo siguiente:

Como se desprende del título del libro, la actitud de Vintilă Horia sobre los problemas de nuestro tiempo es desalentadora. Sostiene que el hombre cristiano es pesimista, al menos en lo que se refiere a las cosas de este mundo, si bien como cristiano no renuncia a la esperanza, puesto que admite que a este ciclo infausto que se desliza por su tramo final suceda otro de renacimiento y recuperación de valores, una nueva edad de oro¹⁵.

¹³ Florencio Martínez Ruiz. “Vintilă Horia: una lectura del mundo.” *ABC*. 24 de octubre de 1976. 53. [13/09/2016].

¹⁴ José Julio Peraldo. “Introducción a la literatura del siglo XX” de Vintilă Horia.” *ABC*. 3 de noviembre de 1976. 11. [14/09/2016].

¹⁵ Manuel Cerezales. “Consideraciones sobre un mundo peor de Vintilă Horia.” *ABC*. 9 de noviembre de 1978. 46. [31/08/2016].

Vintilă Horia — exegeta:

Vintilă Horia escribe una reseña al libro *Monsieur de Charette Chevalier du Roi de Michel de Saint-Pierre*, publicado por Editions de la Table Ronde, Paris, en 1977. La reseña se incluye en la edición del *ABC* del 9 de julio de 1977. El libro se ambienta en la época de la Revolución francesa, cuando Charette fue nombrado por los campesinos como comandante de las fuerzas resistentes. Su final fue trágico, ya que lo ejecutaron en la plaza pública después de muchos años de combate y resistencia.

Michel de Saint-Pierre acentúa en su libro la crueldad de la guerra civil, donde miles de inocentes pagaron con sus vidas. Vintilă Horia concluye su reseña sobre la inutilidad de las guerras, aseverando lo siguiente: “Ayer como hoy el mundo real se enfrentó con el mundo racional, y de la victoria de éste sigue manando la misma sangre y la misma oscuridad”¹⁶.

Vintilă Horia — entrevistado:

Se publicó en la edición del 5 de mayo de 1972 una entrevista que Ramón Pedros le hizo a Vintilă Horia, en la que habla sobre su libro más reciente, *Mester de novelista*, sobre el que afirma lo siguiente:

El científico contemporáneo, al contrario de aquel del siglo pasado, es un creyente. Ha tropezado con unos problemas tan grandes en su investigación que no puede resolverlos más que con la ayuda de la Teología. El objeto de la ciencia no es ya lo invisible. Este invisible puede ser una partícula sin descubrir, una causa general o un fin, que es de orden religioso. Esta ha sido una de las conclusiones más sorprendentes de mi búsqueda a lo largo de mi viaje del conocer. Y todo esto se refleja evidentemente en “*Mester de novelista*”¹⁷.

Al final del año este libro fue incluido en la lista de libros más destacados publicados en 1972.

Vintilă Horia — conferenciante:

El 14 de mayo de 1971 dictó una conferencia titulada “El choque del futuro”, en el Palacio de Congresos y Exposiciones. En la edición del 17 de julio se divulga una noticia sobre el Vº Curso “Los límites del arte desde nuestra época”, celebrado en la Universidad Menéndez Pelayo de Santander en la primera quincena de septiembre, con la participación de Vintilă Horia entre los conferenciantes. En la página 47 de la edición del 8 de septiembre se anuncia la presencia de Vintilă Horia en el curso de verano de Santander, un evento al que asistió también los años pasados y que se ha convertido en una tradición en su agenda anual. Disertó sobre el siguiente tema: “Arte, hombre y sociedad”.

¹⁶ Vintilă Horia. “Monsieur de Charette Chevalier du Roi de Michel de Saint-Pierre.” *ABC*. 9 de julio de 1977. 49. [19/09/2016].

¹⁷ Ramón Pedros. “Sincronía de Vintilă Horia.” *ABC*. 5 de mayo de 1972. 58. [10/08/2016].

El 11 de marzo de 1972 Vintilă Horia presenta el libro de Pedro Antonio Urbina, *Gorrión solitario en el tejado*. En la edición del 14 de abril se anuncia la presencia de Vintilă Horia en la tertulia “Los marginados: hombres y saberes”, celebrada por la revista *Crítica*. El 2 de noviembre se menciona la aparición de la revista *Futuro present*”, dedicada a los estudios de cibernética y futurología, cuyo director fue Vintilă Horia.

El 30 de enero de 1973 Vintilă Horia participa en el Palacio de Exposiciones y Congresos en la presentación del libro de Roberto Vacca, *La próxima Edad Media*. La noticia aparece también en la edición del día siguiente, aportando algunos detalles sobre el desarrollo del evento.

De la edición del 27 de abril nos enteramos de que Vintilă Horia hablará en el Palacio de Exposiciones y Congreso sobre “Las ideologías ante el shock del futuro”. Una breve mención sobre el contenido de su charla se hace en el número del 29 de abril, en el que se destaca la falta de vigencia de ideologías como el marxismo y de cualquier otra ideología donde el hombre aparece alejado de la fe.

Se anuncia la presencia de Vintilă Horia en Cádiz en un ciclo titulado “Panorama de la España actual”, al lado de otras importantes intelectuales españolas como Guillermo Díaz-Plaja, Francisco García Pavón. La información aparece en la edición del 20 de noviembre.

El 7 de marzo de 1974 Vintilă Horia dictó, en el Zayas Club de Madrid, una conferencia titulada “Solzhenitsyn, contra toda esperanza”: “Su literatura tiene un fondo político evidente, vive bajo una simbología de tipo político, es un arma en manos de un hombre que milita en pro de la libertad de expresión de los suyos”¹⁸.

En la edición del 24 de octubre se menciona la presencia de Vintilă Horia en el ciclo “Diagnóstico de los libros” organizado en el Zayas Club. El escritor habló sobre la literatura de la utopía, haciendo una incursión en la historia de la misma: “La utopía es algo que creamos para colocar allí nuestra imaginación, ya que el mundo real que nos rodea no nos satisface. En este sentido la actual literatura de ciencia ficción es continuación de la antigua utopía, nacida de la mano de Platón”¹⁹.

Durante el curso 1975-1976 Vintilă Horia pronunció, en la Fundación Arte y Cultura de Madrid, una serie de doce conferencias sobre “La literatura universal contemporánea”, en concreto sobre las vanguardias literarias europeas, el futurismo, el expresionismo, el cubismo, la literatura soviética y la filosofía de la historia.

Durante el mismo curso académico, en el Zayas Club, Vintilă Horia expuso 30 lecciones sobre la literatura del siglo XX, “con un análisis de la coincidencia existente entre el hombre y la naturaleza”²⁰.

En la edición del 19 de junio de 1975 se menciona a Vintilă Horia entre los que estuvieron presentes en un debate sobre Parapsicología en el Colegio de Farmacéuticos de Madrid, que tuvo lugar dos días antes.

¹⁸ “Solzhenitsyn, contra toda esperanza.” *ABC*. 7 de marzo de 1974. 49. [17/08/2016].

¹⁹ “Vintilă Horia habla de la literatura de la utopía.” *ABC*. 24 de octubre de 1974. 63. [17/08/2016].

²⁰ “Introducción a la literatura del siglo XX.” *ABC*. 28 de septiembre de 1975. 43. [19/08/2016].

En una conferencia que dictó en octubre del mismo año en Nueva Acrópolis, habló sobre la literatura contemporánea; para comprender mejor la literatura, hay que tener en cuenta otros acontecimientos que se desarrollan en la misma época, con lo cual, “una novela puede, al mismo tiempo, coincidir con una teoría de la física cuántica, con el existencialismo y la fenomenología o con una obra de arte plástico”²¹.

En diciembre disertó en dos ocasiones sobre la obra poética de uno de los autores italianos a los que conocía personalmente, Eugenio Montale; primero, en el Colegio Mayor Montalbán de Madrid y luego, en el Zayas Club. La primera conferencia se tituló “La función de la literatura y Eugenio Montale”. Vintilă Horia cerró su intervención del siguiente modo: “El poeta, como escritor auténtico, tiene que poseer una visión completa del mundo si quiere ayudar a los demás hombres, rompiendo los moldes de una vivencia meramente existencial para penetrar en las vivencias esenciales”²². En el segundo encuentro presentó la biografía del Premio Nobel de Literatura en 1975, sobre el que dijo que era: “monstruo de nuestra época; poeta hermético, impenetrable, esotérico y de temperamento tremendamente antipático y frío”²³.

El 26 de febrero de 1976 disertó en la Fundación Arte y Cultura sobre la “Literatura universal del siglo XX”. Presentó el mismo tema el 4 de marzo en el Zayas Club. El 11 de marzo participó en la Fundación Arte y Cultura con una ponencia titulada “Literatura contemporánea: de Freud a Bréton”.

En el *ABC* del 2 de abril se publica una nota sobre la conferencia que dictó el día anterior en la Fundación Arte y Cultura, con el título “Rusia y el sovietismo”. Al hablar de la literatura rusa a través de los siglos, concluye que la literatura antirrevolucionaria prolifera en Rusia, a pesar del régimen, con títulos tan conocidos como *Doctor Zhivago* y el *Archipiélago Gulag*. Sus autores son modelos de resistencia y crítica del régimen comunista ruso.

El 22 de abril se anuncia el comienzo, a partir del 27 de abril, de un curso titulado “Europa, mi país”, en el Zayas Club. En ediciones posteriores se hace referencia a las conferencias que se dictaron durante un mes.

El 4 de mayo disertó en el Zayas Club sobre “Roma o el imperio universal”; una breve referencia al contenido de la ponencia aparece en el número del 7 de mayo. Vintilă Horia afirma que: “Roma representa el triunfo de la idea de imperio, de la misma manera en que Grecia representa al de la razón”²⁴.

En la edición del 21 de mayo se incluye una nota sobre la clausura del curso “Europa, mi país”, que dirigió Vintilă Horia en el mismo club. Su ponencia versó principalmente sobre la cultura del Renacimiento y el universalismo humanista. El 9 de junio se informa sobre la última ponencia de Vintilă Horia en el Zayas Club, con ocasión de la clausura del curso 1975-1976, que tendrá lugar el 10 de junio; el tema de la misma es la vida y obra del dramaturgo americano Eugene O’Neill.

²¹ V. P. “Vintilă Horia.” *ABC*. 11 de octubre de 1975. 66. [19/08/2016].

²² “La función de la literatura y Eugenio Montale.” *ABC*. 18 de diciembre de 1975. 51. [19/08/2016].

²³ J. M. “Eugenio Montale, por Vintilă Horia.” *ABC*. 23 de diciembre de 1975. 64. [19/08/2016].

²⁴ “Vintilă Horia: Roma o el imperio universal.” *ABC*. 7 de mayo de 1976. 63. [13/09/2016].

El 13 de agosto se anuncia la organización de un ciclo de conferencias en El Centro de Estudios del Valle de los Caídos, entre el 13 y el 16 de septiembre, bajo el epígrafe general “En torno a la manipulación del hombre”. Entre los ponentes están los profesores Vintilă Horia y George Uscatescu.

El 8 de octubre se incluye una breve nota sobre la colaboración del Vintilă Horia en los cursos impartidos en el Zayas Club incluso para el curso 1976-1977. Se ocupará de la literatura del siglo XX, con enfoque especial sobre la literatura hispanoamericana, los escritores católicos y la literatura agnóstica.

El 13 de octubre se anuncia asimismo la apertura del curso 1976-1977 en la Fundación Arte y Cultura, donde se imparten cursos sobre temas diversos (arte, literatura, ciencias, sociología, historia, religión, filosofía, psicología) y entre los que darán clases se encuentra Vintilă Horia.

En la edición del 17 de octubre se hace referencia a los cursos que se imparten en el Zayas Club, entre ellos uno de Literatura del siglo XX impartido por Vintilă Horia. El 27 de octubre se menciona la colaboración del escritor rumano en el Ciclo de Periodismo organizado por el Colegio Mayor Montalbán.

El 9 de noviembre participó en el IV^o Congreso de INSEA-76 con una ponencia sobre “Psicología, Sociología, Cultura y Humanismo a través del Arte”.

En la edición del 7 de diciembre se menciona la presencia de Vintilă Horia en la Fundación General Mediterránea, con motivo de una sesión literaria dedicada a la obra de Pirandello, *Enrique IV*. En palabras de Vintilă Horia, esta obra no deja de ser muy actual, “con trasfondo policiaco, sencilla a nivel estilístico, pero totalmente original en cuanto que el autor traduce la teoría de la relatividad de Einstein de una forma dramática y se sirve de la locura como técnica de conocimiento”²⁵.

El 8 de diciembre se sintetiza el contenido de la ponencia sobre “Alemania” que Vintilă Horia pronunció en el Zayas Club el día anterior. El tema central de la misma fue el bosque como símbolo de la historia de Alemania y recorrió las etapas de formación y desarrollo de aquel país. El movimiento romántico no podía faltar en su presentación. Concluyó su ponencia con las siguientes palabras: “Cuando se habla de Alemania se habla de un imperio espiritual que todavía hoy tiene mucha influencia en el mundo”²⁶.

Al acercarse las fiestas navideñas, el 16 de diciembre elige dar una charla en el Zayas Club sobre “La Navidad en Rumanía”. En la edición del día siguiente se resume el contenido de la misma. Se sabe que durante el comunismo se prohibió la celebración oficial de esta gran fiesta de la Cristiandad. Vintilă Horia resalta este aspecto, describe la Navidad de su infancia, cuando los niños iban de casa a casa para cantar villancicos, pero insiste en que, a pesar de las duras decisiones de los dirigentes del país acerca de esta fiesta, los rumanos encontraban la manera de festejar la Navidad y que esta fiesta no ha perdido para nada su significado.

El 23 de diciembre se hace un repaso de uno de los cursos que Vintilă Horia impartió en el Zayas Club: “Literatura universal contemporánea”. Se centró especialmente en la

²⁵ “Vintilă Horia.” *ABC*. 7 de diciembre de 1976. 64. [13/09/2016].

²⁶ “Vintilă Horia.” *ABC*. 8 de diciembre de 1976. 52. [14/09/2016].

literatura hispanoamericana desde sus inicios hasta el siglo XX, con enfoque especial sobre las obras de Gabriela Mistral, Borges, Alejo Carpentier y Cortázar.

El 25 de febrero de 1977 se menciona una conferencia que pronunciará en la sede de la Confederación Española de Cajas de Ahorros, sobre “El impacto de la parapsicología en la literatura y el arte”. En la edición del día siguiente se presenta brevemente el evento. Vintilă Horia pasó revista la evolución histórica de la parapsicología, que conoció sus momentos de inicio a finales del siglo XVIII, aunque considera que los manieristas del siglo XVII, que creaban monstruos, asimismo se podrían inscribir en esta área. Indudablemente la parapsicología fue un elemento clave en el Romanticismo, cuando se incluyeron en la literatura el espiritismo, los fantasmas, monstruos etc. Además, señaló el papel de la televisión y del cine en la difusión de la parapsicología en el siglo XX.

En la sede de la Fundación Arte y Cultura disertó tres veces: el 3 de marzo sobre “La literatura: el mundo que nos precedió; aparición de las ideologías”; una semana más tarde, sobre “Hegel y Kirkegaard, nuevas convulsiones extremas”; el 17 de marzo, su ponencia versó sobre “Romanticismo: Victor Hugo, Lamartine y Manzoni”; el 24 de marzo, sobre “Romanticismo, Europa 1848”.

En la edición del 11 de mayo se resume una de las conferencias que pronunció en el Club Zayas, cuyo tema fue “El teatro de Ionesco”. Después de hablar de la biografía del dramaturgo rumano, se detuvo en dos de sus obras representativas, *Las sillas* y *El rinoceronte*. Desde su punto de vista, el teatro de Ionesco “trata de romper los moldes de la cultura con palabras. Eso de romper el lenguaje es una tarea fenomenológica cuyo fin es alcanzar lo auténtico. Se trata, pues, de un teatro destructor y reconstructor a la vez”²⁷.

El 26 de mayo participó en la Fundación Arte y Cultura con una ponencia cuyo título fue: “Política del siglo XX: Aparición del simbolismo y nueva ciencia”.

En el número del 27 de mayo se hace un breve resumen de una conferencia que Vintilă Horia dictó en la Fundación Arte y Cultura. El tema de su ponencia fue “El simbolismo y la nueva ciencia”. En su opinión, con la aparición de la física cuántica se dio un cambio importante, una verdadera revolución no solamente en la ciencia, sino también en las artes. Considera que T.S. Elliot y Ezra Pound son los exponentes del renacimiento de la poesía del siglo XX:

Es aquí en estas dos manifestaciones, donde encontramos oculto todavía por las ideologías, el verdadero rostro, no sólo del presente, sino del futuro. Simbolismo es, al mismo tiempo, un valor poético y un valor matemático, y en esto se encuadra la esencia misma del Occidente²⁸.

Durante el curso 1977-1978 siguió colaborando en el Zayas Club en el área de Literatura y se dedicó a impartir cursos sobre el mundo romántico. También continuó su

²⁷ “Vintilă Horia.” *ABC*. 11 de mayo de 1977. 50. [02/09/2016].

²⁸ “Vintilă Horia.” *ABC*. 27 de mayo de 1977. 61. [02/09/2016].

colaboración con la Fundación Arte y Cultura para dar clases de literatura a lo largo del mismo curso académico.

El 19 y el 25 de febrero de 1978 se anuncia en las páginas del periódico que Vintilă Horia pronunciará una conferencia titulada “Hacia un nuevo continente político”, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid. En la edición del 25 de febrero se hace referencia también a otra charla que dio en el Colegio Mayor Montalbán sobre “La angustia y la literatura en el siglo XX”.

El 12 de mayo disertó sobre la “Ciencia actual y estudios tradicionales” en el Centro Cultural de la Villa. En la edición del 14 de mayo se publica el programa para la próxima semana para este centro, por lo tanto nos enteramos de que el 19 de mayo hablará sobre “La enseñanza de René Guenon”. El 21 de mayo se anuncia una conferencia que dictará el día 26 del mismo mes, en el mismo sitio, sobre “Julius Evola o la rebelión contra el mundo moderno”. El 15 de junio, en el mismo recinto, disertó sobre “Momentos musicales del alma romántica”.

Para el curso 1978-1979 se anuncia a Vintilă Horia como uno de los profesores que impartirán cursos en el Zayas Club.

El 23 de marzo de 1979, disertó en el Salón Borja de Madrid sobre su libro *El viaje a los centros de la tierra*. El 27 de abril dio una charla titulada “La Atlántida”, en el Centro Cultural de la Villa El 11 de mayo, Vintilă Horia habló también en el Centro Cultural de la Villa sobre “Tres misterios: las Pirámides”.

El 5 de octubre, en la Asociación de Amigos de las Ciencias Mentales pronunció una conferencia titulada: “Origen y proyección de los derechos humanos”. El 18 de octubre fue invitado al Salón Cultural Rumano para hablar de “Derechos humanos, fraude o esperanzas”.

Su colaboración con la Fundación Arte y Cultura continuó este año también, así que su nombre aparece en la larga lista de profesores que dieron charlas a lo largo del curso, desde noviembre de 1979 hasta mayo del año siguiente.

En la edición del 22 de mayo de 1980 se anuncia la presencia de Vintilă Horia en el Colegio Mayor Nuestra Señora del Pino para hablar sobre “El impacto de la fenomenología paranormal sobre la literatura”. El 27 de mayo disertó en el Centro Ecuménico Misioneros de la Unidad sobre “Europa y sus falsos redentores”.

Vintilă Horia — colaborador y autor:

Entre las notas del periódico aparecen también menciones a otras revistas cuyo colaborador fue Vintilă Horia, entre otras: *Bellas Artes 70* (mención de fecha 5 de febrero de 1971); *El Alcázar, Diario de la mañana* (el 2 de mayo de 1980), a la aparición de algunos de sus libros: *Viaje a los centros de la tierra*, Editorial Plaza y Janés (1 de abril de 1971); *Mester de novelista*, Editorial Prensa Española, (el 19 de abril de 1972, el 17 de septiembre, el 1 de octubre y el 12 de noviembre del mismo año; el 31 de marzo, el 21 de abril del año siguiente); *El viaje a San Marcos*, Editorial Magisterio Español (el 21 de diciembre de 1972), *Introducción a la literatura del siglo XX (Ensayo de epistemología literaria)*, Editorial Gredos (el 21 de marzo de 1976); la concesión de la nacionalidad española (el 30 de agosto de 1971).

Vintilă Horia — crítico:

En la edición del 29 de julio de 1973 se nos presenta una intervención de Vintilă Horia, que, tras una avería de su coche, que no se pudo arreglar, decidió escribir un artículo para este periódico en el que puso de relieve y criticó la mala calidad de los coches de aquella época, que obligaban al dueño comprarse otro en un lapso de tiempo bastante corto.

En el número del 17 de julio de 1973 el autor del artículo *Una gran tarea colectiva: el servicio nacional*, se refiere a algunas de las afirmaciones de Vintilă Horia, que está en contra de las guerras y que aboga por el respeto mutuo entre los países, la integridad de las naciones y su cultura.

En una encuesta llevada a cabo entre los estudiantes de la Facultad de Ciencias de la Información de Madrid, donde impartió cursos Vintilă Horia, el escritor rumano está en segundo lugar en la lista las preferencias de los estudiantes en lo que concierne a la actividad de articulista.

En caso de que no le gustara algo, Vintilă Horia no ponía reparos en criticar, así que, al hablar de la arquitectura contemporánea, afirmó lo siguiente: “ya debían fijarse mucho los arquitectos de este tiempo nuestro de lo que había hecho y estaban haciendo un puñado de artistas”²⁹.

Como fue un apasionado de la parapsicología, se le pidió a Vintilă Horia la opinión acerca de la actuación de un controvertido clarividente, Uri Geller, en televisión: “Esta fuerza es como la inspiración: no se sabe cuándo va a aparecer. No puede ser programada a distancia en el tiempo”³⁰.

Vintilă Horia en eventos oficiales:

Se nos cuenta la presencia de Vintilă Horia en el Jurado Nacional de Cuentos de Ciencia Ficción en el número del 31 de marzo de 1974.

En la edición del 4 de julio se menciona la participación de Vintilă Horia, entre otras figuras importantes del país, en el almuerzo homenaje al marqués de Valdeiglesias, con motivo de la publicación de su libro de memorias, *Así empezó...* El marquesado de Valdeiglesias es un título nobiliario español con mucho peso en la vida política española y en aquella época el que ostentó el cargo fue José Ignacio Escobar y Kirkpatrick, que, además de político, fue escritor y publicista y gran partidario del régimen franquista.

En un artículo del 9 de mayo de 1976 se menciona la creación del Instituto de Investigaciones Parapsicobiofísicas en Madrid; uno de sus miembros es Vintilă Horia.

En otro artículo del 8 de marzo de 1978 se indica su nombre entre los vocales del jurado calificador del premio “Hucha de oro” de Cuentos, al lado de personalidades tan importantes como el presidente de la Real Academia Española de aquella época, Alonso Zamora Vicente, y otros nombres significativos de la crítica española, Francisco Rico y Andrés Amorós.

Vintilă Horia estuvo presente en el Salón del Trono del Palacio Pallavicini de Roma para presentar al académico Gonzalo Fernández de la Mora, que pronunció una conferencia. La noticia es del 14 de abril del mismo año. Además, intervino el 11 de octubre en el Zayas Club para presentar a unos de los conferenciantes que disertaron en aquel sitio, Cruz Martínez Esteruelas.

²⁹ Tico Medina. “Comunidad de Cueveros del Agujero.” *ABC*. 7 de junio de 1974. 145 [17/08/2016].

³⁰ “Encuesta sobre Uri Geller.” *ABC*. 9 de septiembre de 1975. 78 [19/08/2016].

El 10 de octubre de 1979 se recopila una noticia en la que se menciona que Vintilă Horia y su mujer estuvieron presentes en la recepción del consejero cultural de la Embajada de Estados Unidos.

Emilio Niveiro Díaz, el director de la Fundación Vives de Estudios Sociales, presentó en abril de 1980 los primeros cuatro libros más vendidos de la Editorial Drácena, entre ellos, el de Vintilă Horia. En diciembre, Vintilă Horia estuvo presente en la presentación del libro *Los que quedaron* de Ángel Palomino.

Vintilă Horia y la política:

En la edición del 20 de mayo de 1976 su nombre aparece en la lista de la Fundación Nacional Francisco Franco. En el número del 7 de enero de 1977, el Vintilă Horia aparece en la lista de firmantes del programa político de Alianza Popular. Este año es de suma importancia en la historia de España, ya que se celebraron las primeras elecciones democráticas después de la muerte del dictador Franco en 1975. Se incluye una opinión de Vintilă Horia acerca del desarrollo del proceso de votación, ya que participó en dichas elecciones.

En un artículo del 7 de julio de 1979 sobre las comunidades extranjeras que residen en Madrid se hace mención a los nombres de Vintilă Horia y George Uscatescu como figuras representativas de la comunidad rumana, muy bien conocidas en España. Este artículo se publicó tras la visita que emprendió el dictador rumano Nicolae Ceaușescu en España y se presenta brevemente la historia de Rumanía y algunas costumbres, especialmente de índole gastronómica. Un apartado especial se le dedica a la doctora Ana Aslan y a sus estudios de geriatría. Efectivamente, en el artículo se dice que muchos de los españoles acudían a nuestro país en la década de los '70 para visitar los sanatorios geriátricos de la doctora Aslan.

Conclusiones:

Consideramos que un estudio como este ofrece una visión más amplia acerca de la actividad de Vintilă Horia en el exilio, en general, y de su trayectoria periodística, en particular, ya que es un tema que apenas ha sido analizado por sus exegetas. De los datos hemerográficos recopilados se observan claramente cuáles fueron los temas predilectos que tocó tan apasionadamente, y, a veces, con vehemencia, sea en sus artículos, sea en sus conferencias: la literatura —especialmente el Romanticismo europeo, la literatura europea y norteamericana del siglo XX, la literatura hispanoamericana, la literatura de la utopía—, el arte universal, la historia y política de Europa— mostrando un interés especial sobre la historia del siglo XX e insistiendo en la falta de vigencia del marxismo—, la filosofía de Hegel y Kirkegaard, la ciencia —principalmente la física cuántica—, los derechos humanos e incluso la parapsicología.

Asimismo se destaca su asidua participación en conferencias en distintas instituciones madrileñas: el Zayas Club, el Palacio de Exposiciones y Congresos, la Fundación de Arte y Cultura, el Colegio Mayor Montalbán o en el Centro Cultural de la Villa, entre otros; su presencia en presentaciones de sus libros y de otros escritores, y en cursos, aparte de los de su universidad —destacando principalmente los de Zayas Club de Madrid y los cursos de verano de la Universidad Menéndez y Pelayo de Santander—, ya que al ser una personalidad literaria y un valioso docente, se le invitó a varios lugares para disertar sobre

distintos temas. También se le invitó a formar parte del jurado de eventos literarios oficiales, como el Jurado Nacional de Cuentos de Ciencia Ficción y el del premio “Hucha de Oro” de Cuentos. Las reseñas a sus libros publicados entre 1971 y 1980, *Viaje a los centros de la tierra*, *Mester de novelista*, *Encuesta detrás de lo visible*, *Introducción a la literatura del siglo XX*, *Consideraciones sobre un mundo peor*, nos indican la buena recepción de que gozó la obra de Vintilă Horia en España. En definitiva, fue una época en que escribió y publicó intensamente libros, estudios, artículos en periódicos y revistas.

En suma, su compleja y profunda personalidad sigue desvelándose a medida que sacamos a luz datos tan relevantes referentes a sus profundas preocupaciones y a su labor de escritor y docente.

Bibliografía

- CRĂCIUNESCU, Pompiliu. *Vintilă Horia: transliteratură și realitate*. București: Editura Curtea Veche, 2011.
- GÂNSCĂ, Crenguța. *Vintilă Horia–Al zecelea cerc: eseu despre o trilogie a exilului*. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 2001.
- GEORGESCU, Renata. *L’image de la Roumanie chez Vintilă Horia, Petru Dumitriu et Paul Goma*. Cluj-Napoca: Editura Casa Cărții de Știință, 2014.
- LEMNIAN, Gheorghina Adina. *Vintilă Horia–nefericitul fericit*. Oradea: Editura Didactica Militans, 2009.
- ORIAN, Georgeta. *Vintilă Horia: un scriitor contra timpului său*. Cluj-Napoca: Editura Limes, 2008.
- RADU, Cristian. *Vintilă Horia sau vocația totalității*. Cluj-Napoca: Editura Accent, 2011.
- ROTARU, Marilena. *Întoarcerea lui Vintilă Horia*. București: Editura Ideea, 2002.

Corpus

- “Almuerzo homenaje al marqués de Valdeiglesias.” *ABC*. 4 de julio de 1974. 47. [17/08/2016]
- “Arturo del Hoyo, Premio «Hucha de oro» de Cuentos.” *ABC*. 8 de marzo de 1978. 4. [31/08/2016]
- “Centro Cultural de la Villa Madrid.” *ABC*. 14 de mayo de 1978. 42. [19/09/2016]
- “Centro Cultural de la Villa Madrid.” *ABC*. 21 de mayo de 1978. 3. [19/09/2016]
- “Ciclo de periodismo.” *ABC*. 27 de octubre de 1976. 59. [16/09/2016]
- “Ciclo sobre la España actual en Cádiz.” *ABC*. 20 de noviembre de 1973. 58. [11/08/2016]
- “Concesión de la nacionalidad española a Vintilă Horia.” *ABC*. 30 de agosto de 1972. 33. [08/08/2016]
- “Conferencia en el Zayas Club.” *ABC*. 11 de octubre de 1978. 23. [19/09/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 1 de abril de 1971. 105. [08/08/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 1 de febrero de 1973. 59. [12/08/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 1 de octubre de 1972. 162. [08/08/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 10 de junio de 1976. 64. [05/09/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 10 de marzo de 1977. 47. [02/09/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 10 de octubre de 1978. 38. [31/08/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 11 de marzo de 1972. 63. [10/08/2016]

- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 11 de marzo de 1976. 50. [05/09/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 11 de mayo de 1979. 51. [20/08/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 12 de julio de 1975. 49. [19/08/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 12 de mayo de 1978. 51. [19/09/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 12 de noviembre de 1972. 196. [08/08/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 14 de abril de 1972. 54. [10/08/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 14 de mayo de 1971. 59. [08/08/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 15 de abril de 1971. 135. [08/08/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 15 de julio de 1971. 111. [08/08/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 15 de junio de 1978. 48. [31/08/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 16 de diciembre de 1975. 52. [19/08/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 16 de diciembre de 1976. 58. [05/09/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 16 de octubre de 1979. 50. [20/08/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 17 de julio de 1971. 63. [08/08/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 17 de junio de 1975. 61. [19/08/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 17 de marzo de 1977. 53. [02/09/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 17 de octubre de 1976. 43. [05/09/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 17 de septiembre de 1972. 142. [08/08/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 18 de octubre de 1979. 43. [22/08/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 19 de mayo de 1978. 47. [31/08/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 2 de noviembre de 1972. 66. [10/08/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 20 de abril de 1972. 60. [10/08/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 20 de mayo de 1976. 69. [05/09/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 21 de abril de 1972. 48. [10/08/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 21 de diciembre de 1972. 61. [10/08/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 22 de mayo de 1980. 42. [19/08/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 23 de marzo de 1979. 47. [22/08/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 24 de marzo de 1977. 53. [02/09/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 25 de febrero de 1977. 49. [02/09/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 25 de febrero de 1978. 38. [29/08/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 25 de febrero de 1978. 75. [29/08/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 25 de octubre de 1973. 62. [12/08/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 26 de abril de 1980. 91. [19/08/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 26 de febrero de 1976. 48. [05/09/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 26 de mayo de 1977. 59. [02/09/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 27 de abril de 1973. 62. [11/08/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 27 de abril de 1979. 54. [22/08/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 27 de mayo de 1980. 44. [19/08/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 29 de abril de 1973. 53. [11/08/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 3 de marzo de 1977. 47. [02/09/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 30 de enero de 1973. 51. [11/08/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 31 de diciembre de 1972. 147. [10/08/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 31 de marzo de 1972. 44. [10/08/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 4 de marzo de 1976. 49. [05/09/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 4 de mayo de 1976. 66. [05/09/2016]

- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 4 de octubre de 1977. 62. [02/09/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 5 de octubre de 1979. 38. [20/08/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 7 de mayo de 1976. 26. [05/09/2016]
- “Convocatorias para hoy.” *ABC*. 9 de septiembre de 1975. 78. [19/08/2016]
- “Creado en Madrid el Instituto de Investigaciones Parapsicobiofísicas.” *ABC*. 9 de mayo de 1976. 80. [16/09/2016]
- “Curso de literatura contemporánea.” *ABC*. 8 de octubre de 1976. 56. [16/09/2016]
- “Cursos culturales.” *ABC*. 13 de octubre de 1976. 60. [16.09.2016]
- “Educación y humanización por el arte.” *ABC*. 9 de noviembre de 1976. 36. [05/09/2016]
- “«El Alcázar, diario de la mañana».” *ABC*. 2 de mayo de 1980. 93. [19/08/2016]
- “«El fuego», editada en novelas y cuentos.” *ABC*. 3 de noviembre de 1979. 39. [20/08/2016]
- “En torno a la manipulación del hombre.” *ABC*. <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1976/08/13/037.html>> [16.09.2016]
- “Encuesta en la Facultad de Ciencias de la Información.” *ABC*. 25 de mayo de 1974. 11. [17/08/2016]
- “Encuesta sobre Uri Geller.” *ABC*. 9 de septiembre de 1975. 78. [19/08/2016]
- “Escaparate de librería.” *ABC*. 21 de marzo de 1976. 50. [16/09/2016]
- “España es una cosa seria cuando se lo propone.” *ABC*. 17 de junio de 1977. 38. [02/09/2016]
- “Europa, mi país, curso dirigido por el profesor Vintilă Horia.” *ABC*. 22 de abril de 1976. 57. [13/09/2016]
- “Fundación Arte y Cultura.” *ABC*. 15 de julio de 1977. 50. [02/09/2016]
- “García Pavón y Vintilă Horia en el Vº Curso de Arte de Santander.” *ABC*. 8 de septiembre de 1971. 47. [08/08/2016]
- “Gonzalo Fernández de la Mora en Roma.” *ABC*. 14 de abril de 1978. 54. [31/08/2016]
- “Introducción a la literatura del siglo XX.” *ABC*. 28 de septiembre de 1975. 43. [19/08/2016]
- “La función de la literatura y Eugenio Montale.” *ABC*. 18 de diciembre de 1975. 51. [19/08/2016]
- “La parapsicología a debate.” *ABC*. 19 de junio de 1975. 68. [19/08/2016]
- “Las comunidades extranjeras en la Villa.” *ABC*. 7 de julio de 1979. 34. [22/08/2016]
- “Mañana, clausura de curso en el Zayas Club.” *ABC*. 9 de junio de 1976. 58. [16/09/2016]
- “Novedades: Mester de Novelista por Vintilă Horia.” *ABC*. 19 de marzo de 1972. 162. [08/08/2016]
- “Presentación de «Los que quedaron» de Ángel Palomino.” *ABC*. 4 de diciembre de 1980. 47. [19/08/2016]
- “Recepción del consejero cultural de la Embajada de los Estados Unidos.” *ABC*. 10 de octubre de 1979. 39. [22/08/2016]
- “Solzhenitsyn, contra toda esperanza.” *ABC*. 49. 7 de marzo de 1974. 49. [17/08/2016]
- “Un centenar de personalidades firmarán el programa político de «Alianza Popular».” *ABC*. 7 de enero de 1977. 16. [02/09/2016]
- “Vintilă Horia clausura el curso «Europa, mi país».” *ABC*. 21 de mayo de 1976. 71. [13/09/2016]
- “Vintilă Horia en la Confederación de Cajas de Ahorros.” *ABC*. 26 de febrero de 1977. 46. [02/09/2016]
- “Vintilă Horia habla de la literatura de la utopía.” *ABC*. 24 de octubre de 1974. 63. [17/08/2016]
- “Vintilă Horia.” *ABC*. 17 de diciembre de 1976. 54. [14/09/2016]
- “Vintilă Horia.” *ABC*. 27 de mayo de 1977. 61. [02/09/2016]
- “Vintilă Horia.” *ABC*. 7 de diciembre de 1976. 64. [13/09/2016]
- “Vintilă Horia.” *ABC*. 8 de diciembre de 1976. 52. [14/09/2016]

- “Vintilă Horia: «La literatura antirrevolucionaria prolifera en Rusia».” *ABC*. 2 de abril de 1976. 53. [13/09/2016]
- “Vintilă Horia: Literatura hispanoamericana.” *ABC*. 23 de diciembre de 1976. 54. [13/09/2016]
- “Vintilă Horia: Roma o el imperio universal.” *ABC*. 7 mayo de 1976. 63. [13/09/2016]
- ÁLAMO SALAZAR, Antonio. “El profesor Vintilă Horia en «Arte y cultura».” *ABC*. 9 de octubre de 1975. 57. [19/08/2016]
- CAMPOY, A. M. “Bellas Artes 70.” *ABC*. 5 de febrero de 1971. 101. [08/08/2016]
- CEREZALES, Manuel. “«Eumeswil» de Ernst Junger.” *ABC*. 11 de septiembre de 1980. 40. [19/08/2016]
- . “Consideraciones sobre un mundo peor de Vintilă Horia.” *ABC*. 9 de noviembre de 1978. 46. [31/08/2016]
- CID, Alicia. “Hoy y mañana.” *ABC*. 4 de octubre de 1979. 45. [20/08/2016]
- GIMÉNEZ ALEMÁN, Francisco. “Coches peores que hace treinta años.” *ABC*. 29 de julio de 1973. 55. [11/08/2016]
- HORIA, Vintilă. “Alfonso Albalá o la frescura iniciática.” *ABC*. 17 de noviembre de 1979. 43. [20/08/2016]
- . “El cambalache.” *ABC*. 13 de enero de 1977. 8. [16/09/2016]
- . “El reino de la ambigüedad.” *ABC*. 28 de junio de 1977. 15. [19/09/2016]
- . “La nueva lógica.” *ABC*. 12 de octubre de 1972. 30. [10/08/2016]
- . “Monsieur de Charette Chevalier du Roi de Michel de Saint-Pierre.” *ABC*. 9 de julio de 1977. 49. [19/09/2016]
- . “Un drama socialista.” *ABC*. 20 de febrero de 1977. 3. [19/09/2016]
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo. “Parapsicología.” *ABC*. 1 de julio de 1975. 18. [19/08/2016]
- M. J. “Eugenio Montale, por Vintilă Horia.” *ABC*. 23 de diciembre de 1975. 64. [19/08/2016]
- MARTÍNEZ RUIZ, Florencio. “Vintilă Horia: una lectura del mundo.” *ABC*. 24 de octubre de 1976. 53. [13/09/2016]
- MEDINA, Tico. “Comunidad de Cueveros del Agujero.” *ABC*. 7 de junio de 1974. 145. [17/08/2016]
- P. V. “Vintilă Horia.” *ABC*. 11 de octubre de 1975. 66. [19/08/2016]
- PASQUAL DEL POBIL, Nicolás Franco. “Una gran tarea colectiva: el servicio nacional.” *ABC*. 17 de julio de 1973. 3. [12/08/2016]
- PEDROS, Ramón. “Sincronía de Vintilă Horia.” *ABC*. 5 de mayo de 1972. 58. [10/08/2016]
- PERALDO, José Julio. “«Introducción a la literatura del siglo XX» de Vintilă Horia.” *ABC*. 3 de noviembre de 1976. 11. [14/09/2016]
- RIVERA CELA, F. “Correo de Lugo.” *ABC*. 31 de marzo de 1974. 58. [17/08/2016]
- ROCAMORA, Pedro. “Encuesta detrás de lo visible de Vintilă Horia.” *ABC*. 8 de febrero de 1976. 48. [08/09/2016]
- . “Mester de novelista.” *ABC*. 4 de agosto de 1972. 39. [08/08/2016]

Bojana Kovačević Petrović

Universidad de Novi Sad

Visiones mexicanas de la identidad hispanoamericana: José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Octavio Paz y Carlos Fuentes

Recibido: 31.09.2016 / Aceptado: 3.12.2016

Resumen: Nuestra investigación de las visiones mexicanas relacionadas con el eterno tema de la identidad hispanoamericana está basada en el pensamiento de cuatro grandes escritores mexicanos, eruditos y visionarios: José Vasconcelos (1882-1959), Alfonso Reyes (1889-1959), Octavio Paz (1914-1998) y Carlos Fuentes (1928-2012). Sus respectivos conceptos de la identidad mexicana tienen mucho en común, directa o indirectamente, y en las páginas siguientes presentaremos unas líneas de su entrelace —biográficas, literarias, diplomáticas y amistosas—. Considerando la esencia de su pensamiento hemos tratado de subrayar las actitudes que consideramos significantes para su obra y para el tema. Los vínculos que hemos reconocido ofrecerán un nuevo punto de vista hacia los cuatro escritores, al mismo tiempo generalizado y específico, y su idea del hombre mexicano, hispanoamericano, indígena y mestizo.

Palabras clave: identidad hispanoamericana, José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Octavio Paz, Carlos Fuentes

Abstract: Our research on Mexican visions of the eternal theme of Hispanic American identity is based on work and thoughts of four great Mexican writers, erudites and visionaries: José Vasconcelos (1882-1959), Alfonso Reyes (1889-1959), Octavio Paz (1914-1998) and Carlos Fuentes (1928-2012). Their respective concepts of Mexican identity have much in common, directly or indirectly, and in this paper we will present some lines of their interlacement — biographical, literary, diplomatic and friendly. Considering the essence of their thought we have tried to emphasize the attitudes that we consider significant for their work and for this topic. The bonds we have recognized might offer a new point of view towards these four writers, generalized and specific at the same time, as well as their idea of a Mexican, a Hispanic American, an indigenous and a mestizo.

Keywords: Hispanic American identity, José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Octavio Paz, Carlos Fuentes

Reflexiones introductorias

Uno de los eternos temas de las investigaciones iberoamericanas es la identidad. En este artículo lo examinaremos desde cuatro ángulos: cuatro puntos de vista que tienen mucho en común. Cabe decir que los cuatro escritores mexicanos, en cuyas reflexiones está basada nuestra investigación vivieron durante varias temporadas fuera de México, lo que les ofreció tanto un panorama diferente hacia su país y el continente latinoamericano, como un amplio conocimiento de circunstancias a nivel global. Alfonso Reyes, Octavio Paz y Carlos Fuentes fueron embajadores de México en países diferentes y frecuentemente invitados a varias universidades y Vasconcelos, como Rector de la Universidad Nacional y Secretario de la Educación Pública, daba conferencias sobre el movimiento intelectual contemporáneo de su país, la originalidad americana y el arte creador de su continente en Perú, Cuba, Estados Unidos.

Durante el siglo XX, “los mexicanos tenían la preocupación de definir quiénes eran como nación” (Feeney 2007: 1), pero su preocupación fue el resultado “de un largo proceso que se inició con la Independencia y que, en quienes lo pusieron en marcha y lo impulsaron en el siglo XIX, como Andrés Bello y Domingo Faustino Sarmiento, tenía por meta la ‘construcción de América’” (Gutiérrez Giradot 1997: 8). Los intelectuales en la época posrevolucionaria, “se dieron la tarea de implementar símbolos nacionales y desarrollar movimientos artísticos, cinematográficos y literarios que explicaran lo que significa ser mexicano” introduciendo “la herencia indígena como parte integral de ‘lo mexicano’” (Feeney 2007: 1). Más de tres décadas de gobierno de Porfirio Díaz (1876-1910)¹, “el pensamiento ateneísta de Caso y Vasconcelos, los intentos socialistas de Cárdenas en el contexto de una sociedad capitalista, son caminos envueltos en múltiples contradicciones” (Béjar y Moreno 2011: 3) para el pueblo y el gobierno mexicano que ha buscado siempre “la emancipación de un sistema político que se resiste a considerarlos ciudadanos verdaderamente libres. El mexicano se siente engañado una y otra vez por la ‘historia oficial’” (3).

El primer pensador de dimensión continental que aparece en la historia de México, según afirma Leopoldo Zea, el creador mexicano de la idea de América y el precursor de la filosofía mexicana y americana sobre América, que florece en nuestro tiempo (Posada 1963: 379-380), es José Vasconcelos, cuya teoría de la formación de la futura raza iberoamericana nace muy temprano², porque: “al joven maestro le mueve una voluntad de futuro, de futuro hispanoamericano” (383). Por otro lado, Alfonso Reyes, gran conocedor de la literatura europea y la antigüedad grecolatina, está muy interesado en España y para profundizar sus conocimientos sobre el país ibérico él “acentúa su conciencia de hispanoamericano y mexicano, pero confirma que su tradición es también la española” (Gutiérrez Giradot 1997: 12).

En el libro mexicano más influyente del siglo XX, *Laberinto de la soledad*, Octavio Paz hace muchas preguntas, y ofrece varias respuestas. En los pensamientos más profundos

¹ Ante la invasión de Emiliano Zapata y Pancho Villa, y su grito “¡Tierra y libertad!”, Porfirio Díaz escapó a París y residió allí hasta su muerte.

² Hay que tener en cuenta que el patriota y revolucionario nicaragüense Augusto César Sandino (1895-1934), cuya lucha nacional se convirtió en la hispanoamericana, propuso la creación de una alianza latinoamericana y ofreció su visión de las raíces indohispanas. Véase Cuevas Molina y Barberousse Alfonso (2012).

sobre el hombre mexicano (e hispanoamericano) Paz ve la soledad como “el fondo último de la condición humana” (1998: 82) y considera que el hombre es el único ser que se siente solo y el único que es búsqueda de otro, porque nacer y morir son experiencias de soledad (82).

En cuanto a la obra de Carlos Fuentes, diríamos que su *opus*, a cambio o aparte de *La edad del tiempo*, igual podría titularse *En busca de la identidad alcanzada*. De hecho, entre más de setenta libros que ha publicado o se han publicado de manera póstuma, no hay casi ninguno que no trate el tema de la identidad, de una u otra manera, de paso o a propósito. En otras palabras, “es uno de los códigos paraliterarios que dan unanimidad a su narrativa” (Csikós 2007: 59). Su búsqueda empieza con *Los días enmascarados* (1954) y *La región más transparente* (1958) y termina con la segunda edición de *El espejo enterrado*³ (2010), el libro crucial en cuanto a ese tema. Sin duda, en muchos de sus cuentos Carlos Fuentes “pone en relieve los diferentes componentes de la identidad del ser mexicano como son, por ejemplo, las sobrevivencias del pasado, la constante presencia de los dobles, la hipocresía o el problema de disfrazar(se) y ocultar el verdadero rostro” (67).

En la obra de todos los escritores encontramos la misma palabra crucial: el mestizaje, porque en el mestizo “hay un aborigen que se encubre para no ser visto, para no ser descubierto; queda por muerta su condición pre-colombina. Pero también hay un español que encubre su condición socio-cultural, su precariedad de origen” (Sepúlveda 1993: 45). Desde luego, el *opus* de Vasconcelos, Reyes, Paz y Fuentes tiene mucho más en común y en las páginas siguientes presentaremos unas líneas de su entrelace.

La Raza Cósmica de José Vasconcelos

Una de las primeras ideas de José Vasconcelos (1882-1959) fue el concepto de la quinta raza, la raza matriz de la nueva era de civilización o “la raza cósmica”, mencionada por primera vez en 1905, en su tesis titulada *Teoría dinámica del derecho*. Allí ofreció su visión del futuro de la “raza latina” o sea del mestizaje americano, y sembró “el germen de todo su pensamiento social aplicado al mundo hispanoamericano” (Posada 1963: 381). Un año antes de publicar el ensayo *La raza cósmica*, “una de las primeras descripciones de esta raza universal aparece en la obra *La revulsión de la energía*” (Jacinto Zavala 1991: 121) en 1924.

La idea la amplió en su libro-ensayo homónimo publicado en 1925 y repetido en 1948, con el prólogo del autor. La tesis central de su libro es que “las distintas razas del mundo tienden a mezclarse cada vez más, hasta formar un nuevo tipo humano, compuesto con la selección de cada uno de los pueblos existentes”⁴ (Vasconcelos 1948: 2), es decir “una raza

³ Por cierto, en la introducción de su libro, Fuentes menciona que el poeta mexicano-catalán Ramón Xirau ha titulado uno de sus libros *L'Espil Soterrat (El espejo enterrado)*, “recuperando una antigua tradición mediterránea no demasiado lejana de la de los más antiguos pobladores indígenas de América. Un espejo: un espejo que mira de las Américas al Mediterráneo, y del Mediterráneo a las Américas” (2010: 11).

⁴ En *La raza cósmica* José Vasconcelos subraya que tenemos el deber de formular las bases de una nueva civilización (1948: 29) y las cuatro civilizaciones que más tienen que contribuir a la formación de la América Latina son España, México, Grecia y la India. Él propone incluso la idea de levantar cuatro grandes estatuas de piedra como símbolos de cuatro grandes razas contemporáneas: la Blanca, la Roja, la Negra y la Amarilla “para indicar que América es hogar de todas y de todas necesita” (34).

hecha con el tesoro de todas las anteriores, la raza final, la raza cósmica (34). El “cultural caudillo” de la Revolución mexicana proclama la abolición de toda discriminación racial que suprimiría las barreras geográficas y la idea de educar a todas las gentes en la igualdad⁵ y sostiene que en el mestizaje complejo de la América Latina influían varios factores: “en pueblos como Ecuador o Perú, la pobreza del terreno, además de los motivos políticos, contuvo la inmigración española” (4). Por otro lado, subrayando que América Latina es un continente antiguo con una larga tradición y que la versión del “descubrimiento” de los europeos es inaceptable, Vasconcelos añade que “la raza que hemos convenido en llamar atlántida prosperó y decayó en América” (7), continente de los cuatro hermanos: el negro, el indio, el mongol y el blanco.

Mostrando argumentos que “la civilización no se improvisa ni se trunca, ni puede hacerse partir del papel de una constitución política; se deriva siempre de una larga, de una secular preparación y depuración de elementos que se transmiten y se combinan desde los comienzos de la historia” (9), basa su tesis en tres aspectos fundamentales: “i) la teoría de la formación de la raza cósmica, ii) la factibilidad de su surgimiento y predominio y iii) el factor espiritual que lo caracteriza” (Jacinto Zavala 1991: 122). Vasconcelos nos recuerda que la energía de toda una raza la paralizan la pérdida de las libertades públicas y la ignorancia (1948: 11) y que la emancipación hizo que “los españoles, por la sangre o por la cultura” (12) renegaran de su tradición y rompieran con el pasado.

Ideales de la humanidad de Alfonso Reyes

Gran conocedor de la tradición literaria occidental, fundador de varias instituciones difusoras del conocimiento, “padre” de la revista literaria *Cuadernos americanos* y la casa editorial *Fondo de Cultura Económica*, creador del Colegio de México y amigo de decenas de escritores españoles y europeos, Alfonso Reyes influyó en muchos escritores e intelectuales de su época y a posteriores, entre ellos a Octavio Paz y Carlos Fuentes. Pero hay que tener en cuenta que Reyes volvió a México con 50 años, después de dos décadas pasadas en el servicio interior y unas decenas de libros publicados. Un erudito y diplomático, Reyes consideraba que era necesario hacer unos vínculos constantes y vivos entre las tradiciones mexicanas y la realidad inmediata de ese país, para generar un impacto en la transformación de las personas y las sociedades que allí viven⁶. Publicó varios ensayos de sus reflexiones sobre el pasado, el presente y el destino de América, entre los cuales uno de los más significativos es “Posición de América”. Allí, Reyes se hace muchas preguntas (igual que lo ha hecho Vasconcelos y lo harán Paz y Fuentes en sus respectivas obras cruciales, *El laberinto de la soledad* y *El espejo enterrado*). Él pregunta y afirma:

⁵ Vasconcelos en su ensayo explica que el segundo imperio egipcio fue formado por la raza mestiza y que la cultura helénica fue el resultado de una mezcla de razas, linajes y corrientes; él subraya que las invasiones de los bárbaros produjeron las nacionalidades europeas tras mezclarse con los galos, celtas, hispanos, aborígenes etc.

⁶ Véanse “A vuelta de correo”, “Notas sobre la inteligencia americana” (1936), “Atenea Política” (1932) y otros ensayos recopilados en la antología *América en el pensamiento de Alfonso Reyes* (Reyes 2012).

Veamos primero las homogeneidades, después las diferencias, y preguntémosnos finalmente si tales diferencias son irreductibles por naturaleza, o reducibles por efecto voluntario de la educación y por el grado de evolución al que ha llegado sociedades americanas. Si este último extremo nos da una conclusión positiva, nuestra tesis estará demostrada y no nos quedará más que cerrar estas páginas con una excitación o peroración final, de acuerdo con los cánones de la antigua Retórica, hacia la armonía americana. (1997: 186)

Su concepto de la “cultura de las humanidades” que compartía con Pedro Henríquez Ureña, “no solo pretendía renovar la vida espiritual y cultural de México y de Hispanoamérica, sino darle sustancia histórico-cultural y con ello sembrar con moral el terreno de una política hispanoamericana del futuro” (Gutiérrez Giradot 1997: 10). En sus pensamientos sobre los ejes del Descubrimiento, Alfonso Reyes afirma que América, desde la época muy remota, “pudo ser objeto de ciertas visitas informales, visitas que el mundo no estaba aún preparado para aprovechar y ni siquiera para interpretar en su justo sentido, aunque indudablemente dejan su rastro en la imaginación” (Reyes 1997: 17). Pensando en las rutas de la futura población hispanoamericana, Reyes reflexiona sobre la posibilidad de casuales desembarcos asiáticos en las costas del Pacífico (21), los escandinavos en América por las rutas del Atlántico, invasiones mongólicas y por fin afirma que tras el Descubrimiento de Colón “la fábula se interpone, y el deseo de encontrar acá la verificación de sus prejuicios mitológicos nos priva de alguna descripción comparable a su vivacísima descripción de las tempestades marítimas” (43). Asimismo, Reyes se hace la pregunta que refleja su preocupación por el futuro: ¿Qué haremos con América? (58) Una de las razones desde luego las vemos en el hecho que “la nación se dio cuenta de que la educación popular no es un sueño utópico sino una necesidad real y urgente” (Restrepo David 2014: 101).

Acordándose de los momentos de su niñez, cuando aprendía literatura sentado en las rodillas de Alfonso Reyes, Carlos Fuentes explica el valor universal y nacional de su gran amigo y maestro de la siguiente manera:

Nos damos cuenta, en nuestros mejores momentos, que mientras más auténtica es nuestra experiencia, más se hunde en las raíces de nuestro origen y más se abre a otra fórmula excelente de Alfonso Reyes: ser generosamente universales para ser provechosamente nacionales. (2002: 82)

Las máscaras de la soledad de Octavio Paz

El único mexicano Premio Nobel de literatura hasta ahora, poeta, ensayista y diplomático Octavio Paz siempre mantuvo una voz activa y fuerte en cuanto a los problemas de su país y el continente hispanoamericano, abarcando todo un crisol de temas actuales. Preocupado por la evolución de la identidad mexicana, Paz en *Los hijos del limo* subraya que en los finales del siglo XIX “las clases dirigentes y los grupos intelectuales de América Latina descubren la filosofía positivista y la abrazan con entusiasmo” (Paz 1999: 159) y que hacia

1880 surge el modernismo, como “la crítica de la sensibilidad y el corazón —también de los nervios— al empirismo y el cientismo positivista” (160).

El eje de su obra ensayística y su pensamiento sobre la identidad yacen en su libro de ensayos *El laberinto de la soledad* (1950), su búsqueda de identidad de los mexicanos, cuyo carácter es “un producto de las circunstancias sociales imperantes en nuestro país; la historia de México, que es la historia de esas circunstancias, contiene la respuesta a todas las preguntas” (Paz 1998: 29). Presentando a dos tipos humanos: Don Nadie, español y Ninguno, hispanoamericano, Octavio Paz “habla del hombre latinoamericano como de alguien que se ha perdido de vista, que se siente lejano, en una lejanía infinita de la que le es imposible rescatarse” (Sepúlveda 1993: 51). Pero con el paso del tiempo, circunstancias, desarrollo de la consciencia —“a los mexicanos nos hace falta una nueva sensibilidad frente a América Latina” (Paz 1998: 81), escribirá Paz en *El laberinto de la soledad*— y un gran esfuerzo individual y colectivo de dejar de esconderse bajo muchas máscaras, los mexicanos —y asimismo los hispanoamericanos— “se vuelven sobre sí mismos, descubren su identidad y se deciden a participar en la historia mundial” (79).

El tema de la identidad cultural mexicana, la mexicanidad, aparece también en otras obras de Octavio Paz —en *Conjunciones y Disyunciones* (1969), por ejemplo—, pero en todas sus reflexiones Paz afirma que el mexicano es un ser “cargado de tradiciones y costumbres, tanto en su pasado como en su presente, es decir en todas sus dimensiones” (González de Pierro 2010: 149). En su opinión, “el mexicano y la mexicanidad se definen como ruptura y negación. Y, asimismo, como búsqueda, como voluntad por trascender ese estado de exilio. En suma, como viva conciencia de la soledad, histórica y personal” (Paz 1998: 36). En el capítulo VII de *El laberinto de la soledad*, dedicado a las señas de la identidad y titulado “La ‘inteligencia’ mexicana”, Paz explica que la mexicanidad no se puede identificar de otra forma o con tendencia histórica concreta, “es una manera de no ser nosotros mismos, una reiterada manera de ser y vivir otra cosa. En suma, a veces una máscara y otras una súbita determinación por buscarnos, un repentino abrirnos el pecho para encontrar nuestra voz más secreta” (70).

Carlos Fuentes y diálogos con espejo

Casi toda la producción literaria de Carlos Fuentes está impregnada de los temas mexicanos e hispanos, a partir de su primer libro *Los días enmascarados* (1954) donde uno de los cuentos, *Chac Mool*, juega con la identidad como encarnación de la viva cultura prehispánica; pasando por la primera visión moderna de la ciudad de México en la novela *La región más transparente* (1958), donde el personaje de Ixca Cienfuegos refleja el puente entre los mundos, mitos y razas, y terminando con la actualizada y ampliada edición de *El espejo enterrado* (2010), que ofrece sus reflexiones sobre España y América, y *La gran novela latinoamericana* (2011) que abarca la evolución de la novela hispanoamericana desde el descubrimiento de América hasta el siglo XXI. Convertido en “un mito vivo de México”

⁷ Enrique Krauze, persona crucial de la ruptura de amistad entre Paz y Fuentes, subraya que nadie en México, salvo Paz, había visto en la palabra *soledad* un rasgo constitutivo, esencial, del país y de sus hombres, de su cultura y de su historia. Véase Enrique Krauze, “La soledad del laberinto”, en línea.

(Béjar y Moreno 2011: 6), Carlos Fuentes nos ofrece un panorama de reflexiones sobre España y América en la obra publicada en las vísperas de la celebración de los cinco siglos del descubrimiento del Nuevo Mundo (1992, 2010). Utilizando el símbolo de los mitos indígenas —espejo— para establecer un diálogo entre las dos culturas —la española y la prehispánica— Fuentes nos enseña que los espejos simbolizan la realidad, el Sol, la Tierra y sus cuatro direcciones, pero también que “el espejo salva una identidad más preciosa que el oro que los indígenas le dieron, en canje, a los europeos” (2010: 13). Consta mencionar que en su gran novela *Terra Nostra* (1975) Fuentes ve el espejo como símbolo crucial que refleja España en América Latina y viceversa; en esa novela, el autor menciona la palabra “espejo” 277 veces a lo largo de la obra⁸.

Sumamente interesado en los mitos prehispánicos, la historia española y la conquista de América, vinculada con la “leyenda negra”⁹, Fuentes hace constantes comparaciones entre el pasado y el presente que “aparecen en sus obras por estar a flor de piel, día a día, en su ser. Son amargas en la búsqueda, modernas en el estilo y originales en su presentación” (Martínez 1982: 743). El tema del *mestizaje*, directamente relacionado con la identidad nacional e individual mexicana e hispanoamericana, asimismo está presente en toda su obra, como el punto de partida, de encuentro y de conflicto del Viejo y Nuevo mundo y el conflicto interno del hombre hispanoamericano.

Utopistas y visionarios

El primer obispo mexicano, Vasco Vázquez de Quiroga (1470-1565), “llegó a México en 1530 con la *Utopía* de Tomás Moro bajo el brazo y aplicó sus reglas a las comunidades indias: propiedad colectiva, jornada de seis horas, eliminación de lujo, magistrados familiares electivos y distribución equitativa del trabajo” (Béjar y Moreno 2011: 23). La pretensión de los conquistadores españoles fue mezclarse con los indígenas, lo que produjo las primeras contradicciones de la tierra hispanoamericana: “Los criollos eran españoles y no lo eran. Habían nacido en América, como los indios, y compartían muchas de sus creencias. Los criollos despreciaban a los indios con la violencia con que envidiaban y aborrecían a los españoles” (29).

Hay que tener en cuenta que todos los escritores y pensadores mexicanos mencionados en nuestra investigación empezaron a tratar el tema de la identidad/hispanidad

⁸ Fuentes sugiere la importancia de ese objeto/símbolo en el primer capítulo de *Terra Nostra*, cuando Polo Febo busca las cartas que Madame Zaharia siempre deja separadas junto al espejo; asimismo el capítulo IV lo titula “¿Quién eres?”. Otro capítulo relacionado con el tema es “Día del espejo humeante” de la segunda parte del libro (*El Mundo Nuevo*). Se trata de una de las alusiones a las leyendas de dos dualidades opuestas: Quetzalcoatl, “La Serpiente Emplumada” y Tezcatlipoca, “El Espejo Ahumado”, también presentes en otras obras suyas.

⁹ La escritora española Emilia Pardo Bazán fue la primera persona que utilizó el término “leyenda negra”, en 1899 en París, pero se considera que el pionero del uso de esa noción fue el sociólogo e historicista Julián Juderías en 1914. Sobre la violencia de los conquistadores españoles escribió Bartolomé de las Casas en su *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, Hernán Cortés en sus cartas-crónicas dirigidas al rey Carlos V, historicista argentino Rómulo Caribia, profesor de la literatura hispanoamericana Miguel Martínez y muchos otros. Se renovó el interés sobre ese tema en 2015, cuando los periódicos españoles publicaron nuevos datos sobre el genocidio, señalando así que las enfermedades acabaron con el 95% de la población (Cervera 2015).

a una edad muy temprana. Vasconcelos se dedicó a ese tema como “un hombre joven que expresa el sentimiento épico y vitalista de un pueblo joven que, a pesar de sus desventuras, tiene fe en su fuerza y en su destino y vive de cara al porvenir” (Posada 1963: 382). Por otro lado, él se convirtió, con sus ensayos, conferencias y pensamientos, en “el profeta de Rivera, Orozco, Portinari y Guayasamín, de Vallejo, Neruda, Guillén y Paz, de los novelistas y músicos de nuestros días; en el profeta de la actual estética, creadora” (393). De todas formas el profeta y el visionario, Vasconcelos nos advirtió, hace casi un siglo, que:

Hay cierta fatalidad en el destino de los pueblos lo mismo que en el destino de los individuos; pero ahora que se inicia una nueva fase de la Historia, se hace necesario reconstituir nuestra ideología y organizar conforme a una nueva doctrina étnica toda nuestra vida continental. Comencemos entonces haciendo vida propia y ciencia propia. Si no se liberta primero el espíritu, jamás lograremos redimir la materia. (Vasconcelos 1948: 29)

El cosmopolita Alfonso Reyes tenía su propia visión muy concreta de la Utopía de América, que “empezó siendo un ideal y sigue siendo un ideal. América es una Utopía” (1997: 60). El principio de su concepto era la lucha contra el estatismo y la regresión “que han dominado la historia de Hispanoamérica y de España” (Gutiérrez Giradot 1997: 16). El libro de ensayos *La Última Tula*, Reyes sostiene que “América fue la invención de los poetas, la charada de los geógrafos, la habladería de los aventureros, la codicia de las empresas y, en suma, en inexplicable apetito y un impulso por trascender los límites” (Reyes 1997: 14) y en su ensayo “El destino de América” él nota que los ojos de la humanidad definen el nuevo continente como “posible campo donde realizar una justicia más igual, una libertad mejor entendida, una felicidad más completa y mejor repartida entre los hombres, una soñada república, una Utopía” (58).

Octavio Paz nos acuerda que “las utopías del XVIII fueron el gran fermento que puso en movimiento a la historia de los siglos XIX y XX. La utopía es la otra cara de la crítica y solo la edad crítica puede ser inventora de utopías” (1987: 21) pero en cuanto a la identidad mexicana / hispanoamericana, hay poco optimismo en sus palabras: “hemos llegado al límite: en unos cuantos años hemos agotado todas las formas históricas que poseía Europa. No nos queda sino la desnudez o la mentira” (Paz 1998: 81).

Unas décadas después, Fuentes, sumamente inspirado, escribirá palabras que leemos como si fueran escritas a cuatro manos con Alfonso Reyes: “las victorias de lo humano son mayores en México. Por extrema que sea nuestra realidad, no negamos ninguna faceta de la misma, ninguna realidad del cosmos. Intentamos, más bien, integrarlas todas en el arte, la mirada, el gusto, el sueño, la música, la palabra” (Fuentes 2013: pos. 6637). Pero la aportación de Carlos Fuentes al pasado, al presente y al futuro lo nota el exdirector del Instituto Cervantes, Víctor García de la Concha, quien, tras la muerte de Fuentes en 2012, subrayó que el escritor mexicano era “el gran profeta de la idea de que el español une dos mundos por encima de países e ideologías” (García de la Concha 2012).

De cierta manera, Vasconcelos tenía mucha razón al decir que “la colonización española creó mestizaje; esto señala su carácter, fija su responsabilidad y define su porvenir” (Vasconcelos 1948: 15) y que “ya nadie puede contener la fusión de las gentes, la aparición de la quinta era del mundo, la era de la universalidad y el sentimiento cósmico” (30).

Entrecruzamientos

Los intereses, los pensamientos y las vidas entrecruzadas afirman que los cuatro escritores seguían una ruta, con ciertas desviaciones, y que tenían mucho en común. El pensamiento del “humanismo crítico” de Octavio Paz, “profundamente alejado del ‘hombre de letras’ Alfonso Reyes o del ‘hombre de libros’ José Vasconcelos. Sin embargo, son precisamente Reyes y Vasconcelos los antecedentes intelectuales que permitieron el surgimiento de pensadores como Paz” (Béjar y Moreno 2011: 7).

La correspondencia que Alfonso Reyes y Octavio Paz mantenían entre 1939 y 1959 —84 cartas escritas hasta la muerte de Reyes— (Reyes/Paz 1998), el primer libro publicado por la Fundación Octavio Paz, se considera “un clásico de la bibliografía historiográfica de la literatura mexicana” (Ortiz Flores 1998: 565). Los vínculos entre ellos son todavía más profundos: Reyes había apoyado a Paz “para obtener la beca Guggenheim en 1943 y diez años después, a su regreso a México, nuevamente fue ayudado por él para ingresar como becario a El Colegio de México” (565). Por otro lado, Octavio Paz ofreció un gran apoyo a su amigo “Alfonso el Sabio” cuando éste se hizo candidato para el Premio Nobel de Literatura (1949), le dedicó a Reyes “El jinete del aire” (1960) a propósito de su muerte “para decir que éste siempre fue un enamorado de la medida y la proporción” (Restrepo David 2014: 108) y varias veces mencionaba que quizá las palabras centrales de su obra fueron “pacto”, “acuerdo” y “equilibrio” (109).

Varias décadas después, en su enciclopedia personal *En esto creo*, Carlos Fuentes escribirá: “Mi generación recuerda con verecundia latina a dos grandes maestros de nuestra juventud. El mexicano Alfonso Reyes y el español Manuel Pedrosa. Dos sabios que además eran amigos. Su enseñanza intelectual era inseparable de su enseñanza cordial” (2002: 4). En la literatura mexicana, Paz y Fuentes en varias ocasiones han tenido un diálogo apasionante. En la obra¹⁰ y en los pensamientos¹¹ de los dos escritores las ideas se entrecruzan, y en este artículo mencionaremos unos que consideramos significantes para nuestra investigación.

Dos motivos relacionados, presentes en la obra de Octavio Paz y Carlos Fuentes, son La Chingada y la Malinche. Amante e intérprete de Hernán Cortés, la mujer náhuatl llamada Malinali Tenépatl, Malintzin, la Malinche o Doña Marina fue identificada como “la primera madre del mestizaje, con lo cual se hace imposible separarla de la descendencia actual, y a través de ella se vincula el pasado con el presente en esa condición de ser todos hijos del

¹⁰ Cabe mencionar que Carlos Fuentes dedicó a Octavio Paz y a su segunda esposa Marie José Tramini la novela *Zona sagrada* (1967) y Octavio Paz escribió el prólogo a la recopilación de cuentos de Carlos Fuentes *Cuerpos y ofrendas* (1972).

¹¹ Los dos dejaron la diplomacia por causa de la misma persona: Paz en 1968, cuando Gustavo Díaz Ordaz ordenó la matanza de los estudiantes en Tlatelolco y Fuentes en 1977, cuando le nombraron a Díaz Ordaz el embajador de México en España.

primer bastardo mestizo” (Roldán Rueda 2012: 4). Octavio Paz ve en la Malinche —la figura básica de la identidad mexicana— a la Chingada, la madre violada, porque “la idea de la violación rige oscuramente todos los significados” (Paz 1998: 2). En otras palabras, la Chingada “corresponde histórica y simbólicamente a la Malinche, la india violada por el conquistador Cortés. De esta violación histórica nace el mexicano y su repudio hacia la misma, expresado en el vocablo La Chingada” (González 2012: 18). En el capítulo “Los hijos de la Malinche”, Paz explica los múltiples (agresivas, humillantes, ofensivas) matices de la palabra *chingar* y afirma que el grito de guerra *¡Viva México, hijos de la Chingada!* es dirigido a “los extranjeros, los malos mexicanos, nuestros enemigos, nuestros rivales. En todo caso, los ‘otros’” (Paz 1998: 31). Asimismo, Paz nota que “la extraña permanencia de Cortés y de la Malinche en la imaginación y en la sensibilidad de los mexicanos actuales revela que son algo más que figuras históricas: son símbolos de un conflicto secreto, que aún no hemos resuelto” (36).

Otro mexicano, gran alumno de Octavio Paz y, hasta el momento de la discrepancia, su buen amigo, Carlos Fuentes continuó su investigación y reflexión sobre el tema de la Malinche, presente de la manera muy palpable en sus novelas *La región más transparente* (1958), *Cambio de piel* (1967), *Terra nostra*, *La cabeza de la hidra* (1978), el libro de cuentos *El Naranja* (1994)¹², los libros de ensayos *Tiempo mexicano* (1971) y *El espejo enterrado*¹³, la recopilación de sus textos *Los cinco soles de México* y obra de teatro *Todos los gatos son pardos* (1970). Asimismo, el tema de la Malinche (junto con Hernán Cortés) lo podemos considerar obsesivo para Fuentes porque en una decena de obras —novelas, cuentos y ensayos— el escritor mexicano lo menciona o lo abarca, de paso o a propósito: en *Inquieta compañía* (2004), *En esto creo* (2002), *Cervantes o la crítica de la lectura* (1976), *Diana o la cazadora solitaria* (1994), *La frontera de cristal* (1995), *La silla del águila* (1993), *Los años con Laura Díaz* (1999) y *La nueva novela hispanoamericana* (1969).

En el *Homenaje a Carlos Fuentes* Octavio Paz reflexiona sobre su primer libro, *Los días enmascarados*; se hace la pregunta “qué hay detrás de las máscaras?” y ofrece su visión de la posible respuesta: “El vaso de sangre del sacrificio prehispánico, el sabor de la pólvora, la madrugada del fusilamiento, el agujero negro del sexo, las arañas peludas del miedo, las risotadas del sótano y la letrina” (Paz 1971: 17). Aunque, “la presencia imperecedera del pasado indígena en la psique del mexicano se puede ver ya en *Los días enmascarados* (1955), en relatos como ‘Chac Mool’ y ‘Tlactocatzine, del jardín de Flandes’” (González 2012: 16), la primera novela de Carlos Fuentes ofrecerá una influencia todavía más evidente: es “en *La región más transparente* que se aprecia mejor la huella de Paz, pues no sólo trata de presentar

¹² Los personajes/narradores de los cinco cuentos de este libro reconsideran la importancia de su papel en la historia de México a través de los mitos, la historia (los círculos del tiempo) y el mestizaje, cuyo símbolo es el naranja.

¹³ En el capítulo “Vida y muerte del mundo indígena” de *El espejo enterrado*, Fuentes afirma que la amante de Cortés “se convirtió en ‘mi lengua’” (2010: 133) Y todavía más: “la Malinche estableció el hecho central de nuestra civilización multirracial, mezclando el sexo con el lenguaje. Ella fue la madre del hijo del conquistador, simbólicamente el primer mestizo. Madre del primer mexicano, del primer niño de sangre española e indígena.” (2010: 139).

el origen indígena-europeo del mexicano, sino también su historia y una indagación del pasado, presente y futuro de México en base a sus orígenes” (16).

Finalmente, el entrecruzamiento de los cuatro grandes literatos mexicanos lo encontramos en la excelente entrevista que Fernando Sánchez Dragó le hizo a Carlos Fuentes en el programa “Negro sobre blanco” de la Radio-Televisión Española el 13 de julio de 1998, donde Fuentes declara que Octavio Paz le ayudó a travesar la selva de la literatura y

un hombre como Alfonso Reyes al ocuparse de los griegos, de Goethe, de Góngora, que no era nuestro en aquel momento todavía, enriqueció nuestra cultura y nos hizo sentir que no éramos tan huérfanos, que pertenecíamos a una cultura muy vasta, en la cual en la base está las grandes creaciones de las culturas aborígenes de México, pero también la aportación hispánica, mediterránea e incluso negra. Esto es lo que hace la singularidad de América Latina, la raza cósmica de la que habla José Vasconcelos. (11’ 30”)

Conclusiones finales

En los cinco siglos de la identidad hispanoamericana hay numerosas lagunas dejadas por los conquistadores y los primeros cronistas, y mucho sufrimiento que provocaron las dictaduras y las juntas militares, pero no cabe duda de que uno de los rasgos principales y constantes de los países hispanoamericanos es la cultura, la memoria (colectiva e individual), las lenguas indígenas como elemento desconocido por los conquistadores y la lengua española como la piedra de toque de la unidad de la gente que desde 1492 vive en el continente hispanoamericano. Pero la esencia de su ser y de su cultura, el cruce de todos los caminos de su historia, es la identidad. Reflexionando sobre todos esos temas, Vasconcelos, Reyes, Paz y Fuentes siempre están preocupados por el pasado, el presente y el futuro hispanoamericano, y la relación interna o entrecruzada entre ellos.

Comparando las actitudes de los cuatro escritores/pensadores mexicanos, desde el punto de vista del siglo XXI, podemos estar de acuerdo con que un mexicano —y un hispanoamericano— no es ni indio ni español, ni únicamente mestizo. Después de la Revolución Mexicana, la identidad empezó a vivir cambios profundos: de clases, de consciencia, de educación, de globalización. Los cuatro grandes mexicanos consideraban a La Malinche la madre del primer mestizo —y asimismo del primer mexicano— pero también el puente entre dos mundos entrecruzados, la traductora que ayudó a la nueva raza a aceptarse, asimilarse, reconocerse y apoyarse. Lo indígena es lo mexicano, lo hispano-americano, lo mestizo y lo ibero-afro-americano. La quinta raza de Vasconcelos, el primer pensador del nuevo continente que propuso la homogenización de las cuatro razas, ofrece la idea de la unidad óptima y optimista de la(s) gente(s) y las sociedades, el eje del mundo futuro. Si la geografía sigue siendo un obstáculo, dice Vasconcelos, deberíamos poner en orden el espíritu y depurar las ideas¹⁴. Tal vez bajo la influencia de Vasconcelos, Octavio Paz consideraba que

¹⁴ Todavía más, Vasconcelos dirá y repetirá que “La raza hispana en general tiene todavía por delante esta misión de descubrir nuevas zonas en el espíritu ahora que todas las tierras están exploradas” (1948: 33).

un mexicano —un hispanoamericano— no era ni mestizo ni español ni indígena sino un hombre, la persona que pertenece a este mundo, a su propio universo¹⁵. Y así llegamos al puente de Carlos Fuentes, que en sus novelas y sus ensayos junta dos continentes, dos mundos y todas las razas que crearon la identidad hispanoamericana.

No cabe duda que Vasconcelos, Reyes, Paz y Fuentes, junto con otros tantos escritores mexicanos e hispanoamericanos, aparte de dejarnos una obra de gran valor literario, influyeron el desarrollo de la consciencia de sus compatriotas y la búsqueda de la identidad del hombre hispanoamericano, empezando con la idea de la primera cultura esencialmente universal, verdaderamente cósmica, y terminado con la máxima tolerancia sugerida en el epílogo de *El espejo enterrado*. La influencia de sus obras primero llegaba a los escasos lectores, pero con el paso de los años y con los cambios dentro de las sociedades, el público se volvía cada vez más amplio y más educado. A los finales del siglo XX, y todavía más en el siglo XXI, la economía, el mercado libre, las nuevas tecnologías y la globalización mundial ofrecieron otras rutas de cambios de la identidad, que —como afirma Fuentes en el epílogo añadido en 2010 al *Espejo enterrado*— el hombre hispanoamericano por fin ha encontrado; tiene ahora otra tarea y otro objetivo: aceptar las diferencias entre individuos, razas, sociedades e ideas. A los escritores contemporáneos les toca abrir los pasos nuevos de América Latina. Esta vez quizás no llegarán tarde para el banquete de la civilización.

Bibliografía

- BÉJAR, Julio y MORENO, Antonia. “Los palacios calcinados.” *Philológica Urcitana. Revista semestral de Iniciación a la investigación en Filología* 4 (marzo 2011): 1-49.
- CERVERA, César. “El mito del ‘Genocidio español’: las enfermedades acabaron con el 95% de la población.” *ABC*. 28 de abril 2015. <<http://www.abc.es/espana/20150428/abci-mito-genocidio-america-201504271956.html>> [3/10/2016]
- CSIKÓS, Zsuzsana. “El problema de la identidad en la cuentística de Carlos Fuentes.” *Az irodalom önismeret. Tanulmányok Kulín Katalin születésnapjára*. Eds. Menczel Gabriella y Vasas László. Budapest: Palimpszeszt, 2007. 59-68.
- CUEVAS MOLINA, Rafael y BARBEROUSSE ALFONSO, Paulette. “Reflexiones en torno al pensamiento de Augusto César Sandino.” *Rebela, revista brasileira de estudos latino-americanos* 2.1 (junio 2012): 19-29.
- FEENEY, Mónica. “Cambios de la identidad mexicana y la globalización”. (A Thesis of Master). University of Chicago, 2007.
- FUENTES, Carlos. *El espejo enterrado. Reflexiones sobre España y América*. México: Alfaguara, 2010.
- . *Los cinco soles de México*. Leer-e. Kindle Edition, 2013.

¹⁵ En *El espejo enterrado*, Fuentes afirma: “Poco a poco, nos dimos cuenta de que la búsqueda de una identidad cultural no se agotaba en los extremos del cosmopolitismo o del chauvinismo, de la promiscuidad o del aislamiento, de la civilización o de la barbarie, sino que apuntaba hacia un equilibrio inteligente y bien gobernado entre lo que éramos capaces de tomar del mundo y lo que éramos capaces de darle al mundo” (2010: 370).

- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. "García de la Concha sobre Fuentes: El gran profeta de la idea de que el español une dos mundos por encima de ideologías." *Globedia. El diario colaborativo*. 15 de mayo 2012. <<http://uy.globedia.com/garcia-concha-fuentes-profeta-idea-espanol-une-mundos-encima-ideologias>> [25/10/2016]
- GONZÁLEZ, Alfonso. "Octavio Paz y Carlos Fuentes: Encuentros y desencuentros." *Revista de la Universidad de México* 102 (agosto 2012): 14-18.
- GONZÁLEZ DI PIERRO, Carlos. "Cultura, interculturalidad y mexicanidad en la prosa de Octavio Paz." *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica estética* 7-8 (2010): 148-155.
- GUTIÉRREZ GIRADOT, Rafael. "La concepción de Hispanoamérica de Alfonso Reyes." *El mausoleo iluminado: Antología del ensayo en Colombia*. Selección, introducción y presentación de Oscar Torres Duque. Bogotá: Imprenta Nacional, 1997. 7-21.
- JACINTO ZAVALA, Agustín. "La teoría de la formación de la sociedad en José Vasconcelos." *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad* 46 (1991): 99-127.
- KRAUZE, Enrique. "La soledad del laberinto." <<http://www.letraslibres.com/mexico-espana/la-soledad-del-laberinto>> [10/10/2016]
- MARTÍNEZ, Pilar. "Carlos Fuentes y los cronistas de indias." Actas del séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas : celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980. Roma: Bulzoni, (1982). 743-749.
- ORTIZ FLORES, Patricia. "Correspondencia Alfonso Reyes / Octavio Paz (1939-1959). Ed. Anthony Stanton. México: Fundación Octavio Paz / FCE, 1998 (Tierra Firme)." *Revista Literatura mexicana*, Vol. 9, Núm. 2. México: UNAM, 1998. 565-569.
- PAZ, Octavio. "La máscara y la transparencia." *Homenaje a Carlos Fuentes. Varias interpretaciones en torno a su obra*. Ed. Helmy F. Giacomani. Madrid: Anaya. Las Américas, 1971. 15-22.
- . *Obras completas. La casa de la presencia*. vol. 1, México: Galaxia Gutenberg, 1999.
- . *El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica, 1998.
- . "El romanticismo y la poesía contemporánea." *Vuelta* 127 (junio 1987): 20-27.
- POSADA, Germán. "La idea de América en Vasconcelos." *Historia Mexicana* 12.3 (enero-marzo 1963): 379-403.
- RESTREPO DAVID, Felipe. "Alfonso Reyes, humanista." *Revista CoHerencia* 11.20 (enero-junio 2014): 99-119.
- REYES, Alfonso. *Obras completas. Última tula / Tentativas y orientaciones / No hay tal lugar...* vol. XI, México: Fondo de cultura económica, 1997.
- . *América en el pensamiento de Alfonso Reyes*. Prólogo y selección de José Luis Martínez. México: Fondo de cultura económica, 2012.
- REYES, Alfonso y PAZ, Octavio. *Correspondencia Alfonso Reyes / Octavio Paz (1939-1959)*. Ed. Anthony Stanton. México: Fundación Octavio Paz / FCE (Tierra Firme), 1998.
- ROLDÁN RUEDA, Natalia. "Maldición de Malinche. Visiones y reivindicaciones de la Malinche en la obra de Octavio Paz, Carlos Fuentes y Rosario Castellanos." Tesis de Máster. Universidad Javeriana, 2012. <<https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/2845>> [02/10/2016]

Bojana Kovačević Petrović

SEPÚLVEDA, Fidel. "Octavio Paz: El arco y la lira y El laberinto de la soledad. Estética e identidad".

In: Fidel Sepúlveda Llanos y Luis E. Cecereu Lagos. *Octavio Paz: Poética e identidad*. Instituto de estética, Facultad de Filosofía Pontificia, Universidad Católica de Chile, 1993, 8-57.

VASCONCELOS, José. *La raza cósmica*. 1948.

<<http://www.turemanso.com.ar/larevista/bajadas/larazacosmica.pdf>> [12/10/2016]

Julia Musitano

*Universidad Nacional de Rosario/Consejo Nacional
de Investigaciones Científicas y técnicas*

Lo que queda de una vida. Demolición y amor propio en *El nido de la serpiente* de Pedro Juan Gutiérrez

Recibido: 16.09.2016 / Aceptado: 20.11.2016

Resumen: Desde la perspectiva de la autoficción y siguiendo los procesos de autofiguración y la experiencia de lo íntimo, me interesa trabajar *El nido de la serpiente* a partir de la siguiente hipótesis: en un estado de deprivación moral y de desesperación económica, Gutiérrez se propone una fabricación ética y estética de sí mismo; se propone construir un yo a partir de los recuerdos sobre los abismos, desde los márgenes. Para ello, debe idear una ética de la supervivencia que le permita encontrar cierto equilibrio entre lo que le propone su vida en la isla y eso en lo que busca convertirse. Paradójicamente, en la búsqueda de la operación del equilibrio, el movimiento de la supervivencia lo desintegra, lo saca fuera de sí, lo vuelve a colocar en los márgenes.

Palabras clave: Pedro Juan Gutiérrez, autoficción, demolición, yo, supervivencia

Abstract: From the selfwriting perspective, and specifically from the autofiction, and following the processes of self-figuration and the experience of intimacy, I'm interested in working *El nido de la serpiente* by Pedro Juan Gutiérrez from the following hypothesis: in a moral deprivation state and economical despair, Gutiérrez proposes an ethic and esthetic self-fabrication, constructing himself from behalf his souvenirs, down in the abysms, out in the margins. He must think about a survival ethic that allows him to find some balance between what his life in the island offers and what he wants to be. Paradoxically, in the search for the balance operation, the survival movement makes him to vanish, gets him out of himself, and puts him in the margins.

Keywords: Pedro Juan Gutiérrez, autoficción, break down, self, survival

...todo esto son los pasajes ante nuestros ojos. Y no fueron nada de todo esto. Porque es hoy cuando la pica los amenaza, que ellos se tornan santuario de un culto de lo efímero, que ellos se tornan el paisaje fantasmático de los placeres y de las profesiones malditas, incompresibles ayer y mañana desconocidas en absoluto

(Louis Aragon, citado en Ritvo 2014: 238)

A Pedro Juan Gutiérrez le interesa construir su propia figura, esculpir con los retazos que posee de su vida un yo original en el marco de la literatura cubana de principios de este siglo. El personaje de Pedro Juan aparece en casi toda su literatura; la primera persona y el nombre propio lo acompañan desde el inicio de su carrera como escritor.

Curioso es que Gutiérrez administre un sitio web¹ sobre sí mismo en el que no sólo aparece una breve biografía y los libros publicados, sino también una recopilación de textos académicos sobre su literatura, y una galería de fotos, que no son pocas, donde él posa “en la intimidad” —así se llama una de las series— de su casa. Es evidente, entonces, que lo curioso se convierte en una estrategia de autofiguración en un mercado cultural y editorial tan peculiar como el cubano. El interés por su propia figura, la necesidad de exposición y autoafirmación circulan en su literatura así como fuera de ella.

El éxito comercial de Gutiérrez comienza por fuera de la isla, al ser publicado por primera vez en 1998 por Anagrama en España. Esther Withfield destaca en el artículo “Mercados en los márgenes. El atractivo de Centro Habana” la relación entre el éxito editorial en el exterior y el poco reconocimiento dentro de la isla: “Aunque Gutiérrez seguía viviendo dentro de un inquilinato muy deteriorado en unos de los barrios de La Habana más decadentes, se convirtió en tema controversial en las revistas como *Playboy* de Brasil y en *The New York Times Book Review*” (2010: 87). Al principio, su notoriedad fue exclusivamente extraterritorial, dice Withfield, y si hoy no se encuentra disponible en las librerías cubanas eso se debe menos a las prohibiciones estatales que a las restricciones económicas relacionadas con los libros publicados en el exterior. Los avatares del mercado y el color local de su prosa configuran así una imagen particular del autor que escribe desde los márgenes de los ideales revolucionarios, lejos de la diáspora posrevolucionaria, si bien él se encuentra en el centro de un mercado editorial que lo coloca extraterritorialmente por fuera de la isla. Escribe desde la periferia de la Habana, en el barrio de Matanzas, con una voz propia que cuenta la exclusión del mundo laboral y que relata las indolencias de un mundo marginal. *Las Memorias del hijo del heladero* es un relato autobiográfico posterior al 59 que, como dice Roberto González Echevarría, no puede separarse del tópico revolucionario. El género autobiográfico recurre a ciertas formas dentro de Cuba —novela en clave o relatos de transformación—, y a otras en el exilio —introspección o desacuerdo entre el individuo y la sociedad—.

Como nos enseña Celina Manzoni, en “Violencia escrituraria, marginalidad y nuevas estéticas”,

¹ “Todo sobre Pedro Juan”: <http://www.pedrojuangutierrez.com/>. Fecha de última consulta: 11 de octubre de 2016.

los textos de Gutiérrez pueden ser leídos como la otra cara de la diáspora cubana, ya que son pensados como parte del desarrollo y cuestionamiento de la denominada ‘cubanidad’ puesta en crisis a partir de los cambios producidos en los discursos sobre la identidad nacional atravesados por los diálogos entre la cultura de la isla y la cultura de la diáspora (2011: 63).

Sin embargo, creo que la singularidad de Gutiérrez reside en el tono ambiguo con el que narra su propia perspectiva acerca de ese acontecer posrevolucionario. Como dice Teresa Basile, “la destreza para describir y representar los sectores marginales es superada por la capacidad de crear una estética, un imaginario” (2011: 84). Sí: la ciudad se presenta en ruinas y la marginalidad y la exclusión social se apropian de los personajes; sí: un mundo les ha sido arrebatado, pero el narrador, que tiene siempre la posibilidad de hacerlo, no huye. Un yo que escribe desde la fragmentación, la desintegración y la más extrema decadencia ni siquiera piensa en la posibilidad de huir. Damaris Puñales Alpízar entiende que el personaje de Gutiérrez representa un sujeto subalterno que no puede cambiar ni poseer nada —y de hecho tampoco le interesa eso—, “cuya vida transcurre en el tiempo limitado del día siguiente” (2012: 51). Incorporarse, afirmarse, construirse son posibles, sin lamentos, desde dentro de Cuba. La potencia del yo se asienta a través del desequilibrio físico y moral en el interior de la isla.

Mi lectura de *El nido de la serpiente* se inscribe en la línea de las escrituras del yo, en el cruce entre la memoria y el recuerdo, entre la vida y la literatura. Pienso *El nido de la serpiente* como una autoficción que propone una lectura paradójica de la realidad y la ficción, y que obliga al lector a leer una vida en clave ficticia. Pedro Juan es el nombre que figura en la portada del libro y el personaje-protagonista que cuenta su adolescencia en una Cuba en ruinas, desvalijada y reorganizada por la revolución. En el *incipit* de la autoficción, nos encontramos con un joven de entre 15 y 20 años, Pedro Juan, que habla en primera persona y que intenta saber cuál es su tarea en el mundo. Evocando un poco al Deleuze de “Tres novelas cortas o ¿qué ha pasado?”, algo en la vida del protagonista ha pasado, “algo indeterminado y que tiene una forma de secreto”² (Deleuze 2006: 197-199). Eso que le ha pasado a Pedro Juan es inasequible, sabemos únicamente que algo en él se ha roto, que algo ha comenzado a decaer:

Yo vivía en la calle Magdalena, a una cuadra de La Marina, en el barrio de las putas, en Matanzas. Lo habían cerrado hacia dos o tres años. Todo cerrado: bares, burdeles, billares, casinos, clubes. Casi no había marineros por allí. El puerto de pronto se quedó semiparalizado y la atmósfera comenzaba a ponerse insípida y confusa. Era el

² Deleuze, en “Tres novelas cortas o ¿qué ha pasado?”, distingue la novela corta del cuento a partir de la estructura de que “algo ha pasado”. La novela se basa en lo que acaba de pasar y el cuento en lo que va a pasar. Pero, eso que ha pasado, dice Deleuze, es imperceptible y permanece inaccesible como la forma del secreto: “Algo ha pasado, aunque ese algo sea nada o permanezca incognoscible, y eso no implica el desciframiento o el descubrimiento del pasado” (Deleuze y Guattari 2006: 197-199).

año 1965. Nadie entendía muy bien qué coño pasaba ni hacia dónde iban las cosas. (Gutiérrez 2009: 12)

El autor-narrador inscribe el relato de su vida en un ineludible proceso de demolición: en una Cuba incierta, con pocos años de revolución y aún con resabios del viejo país (el relato de la novela se enmarca en la década del 60), Pedro Juan y sus padres quedan desempleados, ya que el helado ahora lo vende el estado y de todas formas no hay materia prima. Pedro Juan, como muchos otros cubanos, se consume en un *mal de tiempo*³, en la construcción de una nueva Cuba que promete menos de lo que socava. Siempre que un yo se escribe y que la vida busca su inscripción en la escritura, algo sucede con la temporalidad en la que ese sujeto se instala. Escribir sobre uno implica inevitablemente un trabajo con la memoria; y cuando el recuerdo se apropia del relato, el tiempo se arremolina, la percepción se descompone y las continuidades se fragmentan. Por eso, en la tarea de escribir la propia vida y contar el propio pasado, surge inevitablemente la temporalidad del recuerdo. *El nido de la serpiente* es un trabajo con la memoria porque hay un narrador en primera persona que sobrevivió a su pasado y puede contarlo y, por ende, es un ejercicio de creación estética porque en el acto de recordar el narrador se construye y se regodea en la propia figura, en el hacerse y deshacerse.

Me interesa trabajar esta autoficción a partir de la siguiente hipótesis: en un estado de depravación moral y de desesperación económica, Gutiérrez se propone una fabricación ética y estética de sí mismo; se propone construir un yo a partir de los recuerdos sobre los abismos y desde los márgenes. Para ello, debe idear una ética de la supervivencia⁴ que le permita encontrar cierto equilibrio entre lo que le propone su vida en la isla y eso en lo que busca convertirse. Paradójicamente, en la búsqueda del equilibrio, el esfuerzo por la supervivencia lo desintegra, lo saca fuera de sí y lo vuelve a colocar en los márgenes. Desde un *narcisismo resplandeciente* (ya veremos a qué me refiero con este sintagma extraído de *La escultura de sí* de Michel Onfray), Pedro Juan intenta encontrar el balance entre la autocelebración y la automutilación, el equilibrio saludable entre la fuerza y la violencia.

Esta autoficción fue publicada en el 2006, cuando Gutiérrez ya contaba con el reconocimiento editorial y crítico tanto dentro como fuera de la isla, y se sitúa en el marco de una narrativa en primera persona con efectos e intenciones de promocionar una figura literaria. Habría que destacar, en primer lugar, que la autoficción⁵ surge como un género íntimamente relacionado con la espectacularización de la intimidad y que está estrechamente vinculado a la construcción de las imágenes del autor propias de este siglo. Un siglo que se ha

³ Me refiero específicamente a una noción que utiliza Alan Pauls para analizar la literatura de Scott Fitzgerald que voy a utilizar más adelante.

⁴ Esta idea de la “ética de la supervivencia” la recupero del ensayo “Por una ética de la supervivencia. *Un final feliz (Relato sobre un análisis)*” de Gabriela Lifchitz” que abre el libro de Alberto Giordano *Vida y obra, Otra vuelta al giro autobiográfico*. Allí Giordano se refiere al trabajo psicoanalítico que realiza Lifchitz para sobrevivir a la idea de que va a morir de un cáncer terminal. La recupero para pensar en el anudamiento entre el testimonio de la supervivencia y la posición ética del sobreviviente.

⁵ Para un desarrollo exhaustivo del tema, ver artículo de mi autoría “La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos.” *Revista Acta Literaria* (julio 2016)

encargado de masificar la exposición de las vidas muy o poco célebres, que se ha tomado en serio la necesidad de maximizar los rasgos, de sacar lo de adentro hacia afuera, y que, sobre todo, ha puesto al sujeto en un lugar que a pesar de que se le parezca, dista de ser el centro de la escena.

Manuel Alberca, referencia obligatoria de la teoría sobre autoficción, se detiene en las posibilidades que el nuevo género otorga al sujeto autobiográfico, comparándolo con la autobiografía y sobre todo con la novela autobiográfica. El yo de las autoficciones, dice Alberca, no responde plenamente ni al yo comprometido de las autobiografías ni al yo desconectado de las novelas. El yo de estas últimas no renuncia a hablar de sí mismo, e incluso es posible que diga la verdad sobre su vida, pero no lo anuncia ni nos avisa, sino al contrario, “extiende una densa cortina de humo sobre sus intenciones”. En la autoficción, “la identidad del yo narrativo y de su autor resulta tan transparente que podría pasar desapercibida, pues nada es mejor que esconderse tras la propia identidad que, al hacerse explícita, resulta impenetrable”. El yo de las autoficciones está abierto “a toda clase de metamorfosis personales y de suplantaciones fantásticas que lo convierten en otro, sin dejar de ser él mismo, sin dejar de saber qué yo es y no es otro” (Alberca 2007: 204-224). Si bien quiere sobresalir en el arte de quien mejor se figura, no se constituye como un sujeto equilibrado, coherente y mucho menos verdadero. Este sujeto ya no simula ser lo real que hay dentro de cada uno y no promete aquello que es incapaz de dar; al contrario, se muestra en su propio desintegrarse. Un yo que despliega una multiplicidad de máscaras para demostrar que en el relato de lo propio no hay nada verdadero, no hay una vida con un nuevo rostro, sino que hay todas las vidas posibles al mismo tiempo. Se trata así de una vida como pura potencia.

La configuración de ese yo es posible en el cruce entre la memoria, el recuerdo y el olvido, entre la vida y la literatura. Como dije antes, la construcción estética de sí mismo no es otra cosa que un trabajo con la memoria. La memoria y la identidad son efectos textuales, construcciones discursivas que, como tales, no siempre son capaces de narrar lo real de la experiencia. En la autoficción, como la han teorizado Manuel Alberca, Gérard Genette, Vincent Colonna, y Phillippe Gasparini, se establece la identidad canónica autobiográfica entre el autor, el narrador y el personaje, pero al mismo tiempo se rompe con ella, al presentarse lo narrado como ficción, esto es verdadero y falso simultáneamente. A mi modo de entender, lo que importa no es si lo que se cuenta es mentira o si el contenido es realmente autobiográfico, sino que la ficción de la autonovela se funda en el carácter imaginario de la irrupción de los recuerdos. Por eso, entiendo que la autoficción trabaja con la *retórica de la memoria* y la *escritura de recuerdos*⁶ como dos fuerzas en tensión que funcionan

⁶ La retórica de la memoria y la escritura de los recuerdos son dos fuerzas en tensión que Alberto Giordano (2006) identifica en las ficciones autobiográficas. Estas dos fuerzas son heterogéneas y coexisten en el relato de la propia vida, y la referencia a ellas nos va a servir para explicar no sólo la singularidad de las experiencias autoficcionales, sino también el modo en el que el recuerdo avanza en la escritura. La primera es la que se encarga de transformar la vida en relato, de ordenar, de dar sentido a una historia. La memoria permite que el relato de una vida se transforme en un encadenamiento verosímil de momentos verdaderos y presenta la temporalidad como una sucesión de presentes. Implica una pulsión sistematizadora, una urgencia constructiva que se conecta con los procesos de autofiguración. “La memoria-hábito”, explica Ricoeur siguiendo a Bergson, “forma parte del presente y es más vivida que representada” (2000: 45). Las *escrituras de los recuerdos*, en cambio, operan detalladamente. Los recuerdos están en

simultáneamente cuando un escritor decide contar su propio pasado. Utiliza los mecanismos del recuerdo —*el desbarrancadero de los recuerdos*⁷— para expresar el carácter inasible y vaporoso de una vida. Pienso, entonces, la autoficción como la potenciación de los mecanismos del recuerdo en detrimento del carácter sistemático y organizativo de la memoria. La memoria ordena, arma la cronología de una vida; los recuerdos descomponen, irrumpen como desprendidos de esa voluntad sistematizadora, explica Ricoeur (2000: 45). La escritura de los recuerdos trabaja en forma disruptiva, desordena la cronología, propone la imagen de una vida como pura fragmentación y así hace posible la entrada de la ficción.

La teoría sobre el género autoficcional menciona a menudo la idea de la ficción como aquello que se inmiscuye en el relato autobiográfico; esa ficción de hecho no es otra cosa que un trabajo con el pasado, específicamente con el trauma del paso del tiempo y de lo perdido. Phillippe Vilain, en *L'autofiction*, plantea que la autoficción abona un proyecto: la novela donde un escritor finge transformar la verdad vivida haciendo aparecer la naturaleza ficticia de los hechos, lejos de hacer del libro el lugar donde se construye una identidad, pone a prueba una inquietud perdida, un vértigo donde esa identidad se cumple y se disuelve a la vez. Alberto Giordano nos enseña que “además de lo que valen como documentos, las fabulaciones de sí mismo son performance de autor en las que la subjetividad se construye tanto como se descompone” (2011: 19).

Gina Saraceni en *Escribir hacia atrás* explica que el regreso hacia el pasado es el regreso hacia aquello que, en realidad, no estuvo y que la escritura desplaza en la medida que lo escribe:

Lugar por venir donde las expectativas incumplidas y los proyectos irrealizados son también memoria que se hereda y reactualiza a través del gesto de mirar hacia atrás: un desplazamiento que no busca llegar sino devenir, que no intenta restituir sino aproximarse a ese relato que siempre va a faltar. (2008: 34)

Por esto, puedo decir claramente que la máxima pretensión de la autoficción, a diferencia de la autobiografía que pretende cumplir su falsa y eterna promesa de contar lo verdadero de un pasado, es poner en evidencia esto, significar lo real como imposible, para

plural porque se tienen recuerdos que se precipitan en el umbral de la memoria. Irrumpen como desprendidos de la voluntad de persuasión que moviliza las autofiguraciones, se inscriben cuando la escritura deja de responder a las demandas del otro. Y ellos sí están representados como imágenes de una vida pasada. Hay una insistencia por el recuerdo de ciertos momentos que se le impone a la voluntad sistematizadora del autobiógrafo.

⁷ Esta es una expresión acuñada en la tesis doctoral de mi autoría, “Autoficción y melancolía en la narrativa de Fernando Vallejo”, que en este momento se encuentra en prensa. La expresión parte del título de una de las autoficciones de Fernando Vallejo y da cuenta de que la inestabilidad —la indiscernibilidad entre la realidad y la ficción, así como la oscilación del personaje entre el ser y el no ser— se asienta sobre el desbarrancadero de los recuerdos. Es necesario aclarar que el *desbarrancadero* del recuerdo siempre está en tensión con ciertos procesos de autofiguración que propone el autor y que están íntimamente relacionados con la construcción de una imagen del autor dentro de y por fuera de los textos. Es decir, ese derrumbe de la sistematización de la historia que construye la memoria se debe no sólo al carácter ambiguo e imaginario inherente al proceso de recordar, sino también al carácter positivo de la construcción de una imagen de autor determinada. En este caso, la noción del desbarrancadero está ligada a la figuración de la vida como proceso de demolición, según la conceptualiza Gilles Deleuze.

que se exponga el sentimiento radical de pérdida en el momento de descubrir la identidad de un yo. El simple relato del pasado es únicamente posible en el marco de la restitución de un objeto muerto porque la resurrección auténtica, viva, de un pasado es imposible. Así, “escribir sobre uno mismo sería ese esfuerzo, siempre renovado y siempre fallido, de dar voz a aquello que no habla, de dar vida a lo muerto, dotándolo de una máscara textual” (Molloy 1966: 11).

La figura de la prosopopeya, que Paul De Man concibe como la imposición de una máscara a lo informe, es también una decisión en el tiempo, y por ende, siempre va a estar presionada por los intereses de un pasado⁸. Un pasado que aún no concluyó. Y justamente porque ese pasado aún no pasó e irrumpe en la temporalidad paradójica del advenimiento del recuerdo, quien escribe su propia vida debe inventarle una máscara a algo que no existe. El sujeto autoficcional tiene que inventarse rostros y poner en juego la indeterminación porque el pasado todavía, y por siempre, no terminó de pasar.

Fuera del tiempo

No me podía sentir bien y ser feliz porque me sentía sobreviviendo en medio de una jauría feroz y sanguinaria

(Gutiérrez 2009: 75)

Desandar los pasos, colocar la mirada en el pasado —para Pedro Juan la adolescencia, el descubrir de la sexualidad y la búsqueda de un motivo por el cual vivir— implica ineludiblemente un acontecer en el tiempo. El tiempo, en *El nido de la serpiente*, es el tiempo del recuerdo, la relación entre la disolución del pasado y la supervivencia como resto de lo perdido. El tiempo del recuerdo siempre conlleva la temporalidad del futuro anterior: no recordamos aquello que realmente nos sucedió en el pretérito, sino que lo recordaremos como nos habrá sorprendido en el futuro. Freud con la noción de *nachträglich*, que recupera luego Lacan con la de *après coup*, explica esta idea de posterioridad, de efecto diferido, del destiempo con el que tomamos conciencia de lo que nos sucedió, justamente porque el inconsciente no está fundamentado en un concepto cronológico del devenir temporal (Ritvo 1987: 65). Por esto, aquello que sucede en el pasado no es asumido a tiempo, y reaparece con insistencia en el pensamiento mucho más tarde provocando un trastorno en la imaginación y un desajuste temporal que echa por tierra cualquier posibilidad de pensar el relato como algo verdadero.

⁸ De Man (1991), en “La autobiografía como desfiguración”, enfoca el problema desde la cuestión del referente, es decir, se pregunta si es la figura la que depende de él o bien si se trata de la ilusión de la referencia. Viene a cuestionar la índole misma del género a partir de la propuesta de que no existe un yo previo a la escritura, sino que el yo resulta del relato de la propia vida. Además, sostiene que la autobiografía no es un género literario sino una figura de lectura: la prosopopeya. Se trata de un movimiento por el cual lo informe sufre una desfiguración, explica Nora Catelli. Es decir, a lo informe se le colocará una máscara cuya identidad se ignora. La prosopopeya es la figura por la cual se le confiere el poder de la palabra a una entidad muerta o sin voz, pero no supone identidad entre la ausencia de rostro y lo que funciona como máscara.

Giorgio Agamben explica la capacidad de transformación del recuerdo de modo iluminador en un ensayo sobre *Bartleby*, el relato de Melville. Dice que el recuerdo puede hacer de lo incumplido algo cumplido, y de lo cumplido algo incumplido, que restituye al pasado la posibilidad, “dejando irrealizado lo ocurrido y realizado lo no ocurrido” (Agamben 2011: 129-30). Cumple con la potencia de volver a hacer posible, por lo tanto, siempre es recuerdo de lo que no ha sucedido y así se enfatiza la relación imaginaria que se sostiene con el pretérito. Como dice Paul Ricoeur, la incertidumbre se sostiene porque no sabemos de qué lado se encuentra el recuerdo, si en la percepción o en la imaginación (2000: 77). Por esto, las *Memorias del hijo del heladero* se configuran a destiempo, en los restos de una ciudad que ya no es; en los restos de un hombre que ya no es y el protagonista no hace otra cosa que mostrar la pérdida y la imposibilidad de su restitución. No se lamenta por haberlo perdido todo, no piensa en huir de Cuba para comenzar de cero. Vive fuera de sí, como en una experiencia de desapropiación, expulsado de todo pasado y de todo porvenir.

Pedro Juan es un *outsider*, su vida entera está hecha polvo por un desajuste temporal. El *mal de tiempo* lo ha dislocado de tal modo que la forma de lo que ha pasado ya ni siquiera existe y la discontinuidad de la forma de los recuerdos lleva a la propia vida al límite de la declinación y de la demolición. Alan Pauls, en el prólogo a *El crack up* de Scott Fitzgerald, que sigue de cerca el texto de Deleuze sobre el mismo tema, plantea que el *crack up*, en definitiva, es un verdadero *mal de tiempo*. “Hay alguien que se desmorona, incapaz de pensar y hacer, exhausto, insensible, como congelado por una especie de estupor que lo invade todo” (2011: 9-22). Es el paso del tiempo el que lo derrumba, es la escritura de los recuerdos la que descompone el tiempo vivido. Y como una sesión de análisis, el escribir sobre uno mismo se constituye en un aprendizaje de la desorientación, dice Giordano: “No sabía qué hacer. Me sentía perdido y no entendía, o no aceptaba, la geometría de este mundo excesivamente vertiginoso y violento en el que caí de golpe” (2011: 209).

Pedro Juan deambula por una ciudad que es laberinto de signos fragmentarios. “Un sitio en que lo profundo puede ser llevado a la superficie gracias el examen de fenómenos marginales aparentemente desdeñables, efímeros” (Ritvo 2015: 236). Y lo efímero son esas impresiones múltiples y disruptivas que se le aparecen en la memoria al narrador, pasajes vueltos objetos que alegorizan un esplendor que en este ahora tiempo viven al borde de la declinación. Dice Puñales Alpízar respecto a Gutiérrez y a Del Ponte:

La Habana finisecular en la que viven los personajes combina en un mismo territorio edificios que se derrumban impasiblemente con sitios de mejor suerte económica y arquitectónica. En ciertos barrios, en una misma calle, pueden convivir espacios míseros y espacios prósperos en un raro equilibrio que desafía cualquier postulado sobre la delimitación entre pobreza y prosperidad, entre violencia socioarquitectónica y áreas de seguridad. (2012: 59)

La *faisandé*, aclara Ritvo en *Decadentismo y melancolía*, es ese punto en el que convergen lo que está en su último estado de perfección y en el primero de la podredumbre. Ese instante encuentra su forma en una estética decadente:

Hay, efectivamente una mística de lo *faisandé*: cuando algo comienza a pasarse, entonces, justo en ese momento y no en cualquier otro, justo en ése (subrayo el valor del instante), algo de la intimidad de la materia se revela al lector; se revela la presencia de lo muerto en lo vivo, de lo mecánico en lo orgánico. (2006: 190)

Pues bien, la decadencia de Matanzas y de Cuba es el escenario propicio para un sujeto desgarrado, que vive al margen, no de la sociedad, sino de sí mismo. Un cuerpo que se *torsiona*, que se repliega y que intenta alcanzar “el equilibrio inestable de la supervivencia” (Giordano 2011: 30). Un sujeto desterritorializado, entre borracho y sonámbulo, que aún no ha perdido el rumbo. Pedro Juan está desgarrado temporalmente, es un “extenuado prematuro” (Pauls 2011: 19): ha vivido poco y el tiempo ya lo ha colocado en el lugar del sobreviviente.

Siempre creí que era posible vivir con orden, equilibrio y medida. Todos me metían eso en la cabeza: escuela, padres, iglesia, prensa. Patria, orden y libertad. La vida es pura, bella y perfecta. Como en una revista de decoración de interiores. Todo encaja milimétricamente y no hay suciedad a la vista. Ni una simple telaraña pequeñita en un rincón. Después salí a la calle. Solo. Y esas ideas se descalabraron. Todo confuso. A mí alrededor sólo se veía desorden y desequilibrio. Ninguna pieza encajaba con la otra. Descubrir eso a los 15 años es aterrador. Locura, pánico, caos y vértigo. (Gutiérrez 2009: 57)

Dice Pauls (2011) que, como víctima fatal del tiempo, el que ha sufrido un *crack up* no es especialmente un fracasado, sino un sonámbulo que experimenta una sensación muy conocida por Fitzgerald: *la experiencia de la resaca*. Pedro Juan deambula entre borracho y sonámbulo por un mundo perdido y por el cual no se lamenta porque incluso ya ha perdido esa capacidad.

El viaje en tren que hace el protagonista con Gustavo con el fin de buscar un camión y hacerse unos pesos se constituye en *El nido de la serpiente* en ese fuera del tiempo, en el borde de la demolición, en el límite del desbarrancadero. La escritura de los recuerdos se apodera de la narración y la anécdota entera del viaje queda contaminada como por un efecto alucinógeno. Pedro Juan y Gustavo se suben al tren para iniciar un largo viaje —los trenes son lecheros y no tienen horario de llegada—, y logran acomodarse en un rincón cerca de los baños. Asqueado por el olor nauseabundo, Pedro Juan se siente “parte de la mierda”. Recostado sobre su mochila, hambreado y sediento, de repente, lo sorprende el recuerdo. El recuerdo aparece como una historia intercalada que descoloca el orden de la prosa. Es un recuerdo infantil que le da permiso a la ficción para que se inmiscuya en el relato de la propia vida: un niño que vuela y que tiene trato con los hombrecitos diminutos que hablan dentro de la radio:

Me empezó a entrar agua en los pulmones y no podía respirar. Estaba inmovilizado. De nuevo tenía al hombrecito diminuto en mis manos. Ahora tenía dos hombrecitos.

No había aire y me iba a morir ahogado y con un frío terrible, en medio de aquel aire insoportable. Los hombrecitos me mordían las manos. Querían escapar y yo los apretaba. Me desperté y pude respirar. Estaba sudando y había peste a mierda fresca. Yo tenía una erección máxima. Me miré las manos. Vacías. No había nadie. No abrí mucho los ojos. (Gutiérrez 2009: 45)

Algo tan personal como un recuerdo de infancia, la sensación de volar por sobre las mesas del restaurante del padre o el efecto hipnotizante que le generó la radio tiñen la historia del color de lo impropio. Esto es, un joven de 15 años viaja en un tren repugnante fuera de su ciudad natal en busca de unos pesos, mantiene relaciones sexuales arriba y fuera del tren, no logra conseguir el trabajo y repite el mismo trayecto hasta llegar a su casa. En ese recorrido, el recuerdo de un pasado propio irrumpe descolocando no sólo al narrador sino a la fidelidad supuestamente referencial de la historia. El protagonista reacciona, como en casi todas las situaciones de la autoficción, con una erección y un estado casi insomne que tiene una única intención: satisfacerla.

Amor propio o una ética de la supervivencia

Yo quería ser alguien en la vida y no pasármela vendiendo helados. Pensé que la solución podía ser aprender algún oficio. Algo que me sirviera para engatusar a la gente... Hay que engatusar. Seducir
(Gutiérrez 2009: 11)

En ese estado resacoso, Pedro Juan busca un rumbo, busca el modo de crear una moral estética. En la escritura, se superponen dos códigos: las escenas de sexo desenfrenado, alcohol y violencia que lo sacan fuera de sí; y las escenas en las que el narrador busca el eje. Se anudan ética y estética en la fabricación de un yo que quiere constituirse en la posición del sobreviviente, y simultáneamente utilizar los medios para encontrar la estabilidad. Discrepando con lo que expone Jamie Fudacz, en “Una comunidad de voyeurs”, respecto a que el sexo desenfrenado forma parte del esfuerzo del narrador para escapar de sí mismo de modo que al eyacular “saca lo interno de sí” y rompe la barrera que lo conecta con el afuera (2010: 109), entiendo que son la biblioteca pública de Matanzas y la biblioteca de la casa de Varadero las que se constituyen en el lugar de escape del ruido, de la violencia, y de la repugnancia exterior. Son los espacios en los que la voz del narrador cambia y al estado insomne, que domina el resto de la narración, le sobreviene la lucidez. La literatura, y la potencia de la escritura se convierten en una posible salida del caos:

Desde los ocho años descubrí cerca de casa una biblioteca pública perfecta y casi siempre sin gente. Era un mundo aparte. Un escape ideal de toda aquella jodienda.

Tenía aire acondicionado y olor a lavanda [...] Lo devoraba todo. Insaciablemente. Existían otros mundos más allá del mío. (Gutiérrez 2009: 78)

Sin embargo, el relato no muestra la salida, el resultado, sino el proceso de construcción de un yo, “el aprendizaje de la desorientación”, la pérdida del control, “el nido de la serpiente”: “Ahora cada vez que bebía me daban ganas de sacar bronca y golpear. No tenía miedo. Había algo sádico en mí” (Gutiérrez 2009: 98). Y en ese proceso, Pedro Juan experimenta el movimiento entre lo propio y lo impropio, entre el amor propio y el sadismo, entre el eje y el margen:

Esa noche escribí en una libreta de apuntes que utilizaba para reflexionar conmigo mismo: “Los seres humanos somos complicados, contradictorios y crueles, como los personajes de mis cuentecitos siniestros, pero nos molesta saber que so no cambiará nunca. Es más conveniente pensar que somos heroicos y simples. El oficio de escribir va a ser difícil porque tendré que nadar siempre solo y a contracorriente. (Gutiérrez 2009: 141)

Esculpir un yo, entonces, no es siempre gratificante, puede convertirse en una tarea que conduzca a uno directamente a la automutilación. El juego que se juega en la autoficción es el de un sacrificio, de una puesta en muerte, al estilo de De Man. La figura de la prosopopeya como figura de lectura indica que quien escribe su propia vida debe inventarle una máscara a algo que no existe porque a través de ella le confiere el poder de la palabra a una entidad muerta o sin voz, dice De Man, sin suponer una identidad entre la ausencia de rostro y lo que funciona como máscara. La vida, así, se nos aparece sólo a través de aquello que la distorsiona hasta convertirla en una mueca.

A lo largo de *El nido de la serpiente*, Pedro Juan experimenta ataques de furia, desbordes violentos sin motivo alguno. La agresividad gratuita contra un otro vaciado de sentido está puesta al servicio de un *narcisismo resplandeciente* (cfr. Onfray 2009: 60): “Quería hacerlo papilla, le dejé la cara cubierta de sangre. Lo tiré al piso y empecé a machacarlo a patadas. Por poco lo mato. Iba a machacarle la cabeza contra el piso. Las ansias asesinas me cegaron” (Gutiérrez 2009: 97).

Pedro Juan se pelea en las calles con desconocidos con la intención de matarlos a golpes sólo por el hecho de someter el mundo a su propia persona. Es el efecto-exceso en la literatura de Gutiérrez (el efecto-álcohol en Fitzgerald, según Deleuze). El exceso de sexo, violencia y alcohol se constituyen en el proceso de demolición mismo que determina el efecto de fuga del pasado —como dice Deleuze—: del pasado lejano del cual ya está separado, del pasado reciente en que Gutiérrez acaba de golpear a otro en la calle, y del pasado fantástico del primer efecto (Deleuze, 2006: 167). Para triunfar sobre la grieta —saldar el *crack up*— Pedro Juan debe subsistir el día a día, construirse como un sobreviviente, brillar en el instante último antes de decaer (cfr. Ritvo 2015: 19). “La supervivencia”, dice Giordano, “no es sólo lo que queda: es la vida más intensa posible” (2011: 27).

Michel Onfray, que en *La escultura de sí* utiliza la figura del *condotiero* para mostrar el acto y el efecto de construirse una ética propia, explica que un hombre que confunde estos dos conceptos —ética y estética— va inevitablemente hacia el encuentro con la repugnancia y el hastío. Un hombre que no diferencia fuerza y violencia, queda atrapado en las redes con las que juega, “asiste, impotente, a su propia decadencia” (2009: 25-38). Esto es lo que le pasa al personaje de *El nido*:

De todos modos esas ideas siguieron ahí. En lo profundo. En la oscuridad. Anidando. El nido de la serpiente. La crisis explotó unos años después, cuando ya tenía veinte, veintiún años: depresivo, suicida, furioso, loco, lascivo-sádico, borracho, agresivo. Todo al mismo tiempo. Autodestructivo. Claro. La serpiente venía incubando desde la adolescencia. (Gutiérrez 2009: 75)

Una ética, dice Onfray, implica renunciar a nuestros instintos destructivos, pero muchas veces actúa “con una severidad que conlleva estragos peores de los que combate” (2009: 38). La agresividad del personaje significa el desbordamiento de la fuerza que se resuelve en la destrucción de los otros y de sí mismo. Pedro Juan se excede para instaurar un equilibrio, pero el equilibrio nunca aparece, y lo más próximo es el derrumbe. La violencia, el alcohol y el sexo desenfrenados están puesto al servicio de un egocentrismo desmedido que no tiene otro fin que el de condensar al yo. El amor propio, guiado por la pulsión de vida y de muerte, se constituye en una ética de la supervivencia, en la cristalización de una identidad. El narcisismo que le permite sobrevivir el día a día, simultáneamente lo desintegra, lo vuelve a dejar en el margen⁹:

...mi neurosis obsesiva por ser a toda costa un falo erecto y hermoso caminando por la calle. Harían tesis... Pedro Juan era un loco adherido a un falo. Llegué a convencerme de que el falo tenía vida propia e independiente. Era mi dueño, y tomaba las decisiones por los dos. Creo que logré detenerlo a tiempo porque a ese paso, me anularía. (Gutiérrez 2009: 94)

En la búsqueda de un destino, Pedro Juan concentra todos sus esfuerzos en el sentido de una destrucción de sus fuerzas. No encuentra armonía, no sabe domar su energía rebelde porque es un sonámbulo que no puede darle forma a su existencia, que se siente abatido por lo que ha pasado, y deambula en un ahora-tiempo ya sin otros fundamentos más que los de la supervivencia. En este caso, la supervivencia está anclada en su narcisismo que no encuentra otro modo que el de la hipertrofia del yo en detrimento del mundo. El placer fálico se presenta, para Pedro Juan, como una apuesta existencial, como la plenitud del sentido. En el

⁹ Aquí habría que detenerse en las páginas enteras dedicadas a las escenas sexuales, que gozan de las mismas descripciones que las violentas: un yo desmedido que se excita con el movimiento de sus partes, sus músculos, sus tendones, su falo. Se podría decir que las figuras descriptivas que utiliza son obvias. Pedro Juan es en la casa de Varadero un “príncipe de Botticelli”, “ángel perverso”, “escultura griega”, un Adonis que se pasea tapado sólo con una pequeña toalla en la biblioteca para que “el señor” se deleite con su figura.

desmoronamiento de su mundo, la erección es la única estrategia de resistencia, el ideal reactivo al *crack up* como modo de existencia.

Escribir sobre un pasado, asistir a la propia decadencia implica encontrar un equilibrio en el exceso de la destrucción, otorgarle una forma al caos. Gutiérrez sobrevive a ese proceso gracias al amor propio que le permite trazar una línea de fuga. Línea que no implica huir de sí mismo ni de la isla, sino de un pasado que le es tan propio como ajeno, que lo cruza transversalmente hasta destruirlo (Deleuze 1989: 208). El proceso de construirse una imagen, de mirarse a sí mismo en el espejo y amar lo que el reflejo le devuelve, o sea la admiración de su falo, es el modo que Pedro Juan encuentra para seguir el día a día, para “atravesar la furia y el horror”. Eso que lo constituye simultáneamente lo demuele: los desbordes violentos y sexuales conviven con el mundo de la literatura y el descubrimiento de sí. El *crack up* —lo que le ha pasado— lo ha colocado en los márgenes, pero *El nido de la serpiente* se trata justamente del recorrido ético que el personaje realiza para trazar su línea de fuga, para encontrar su propio centro. Porque, en definitiva, lo que se ve siempre a través de la grieta, sea como y lo que sea, es un haz de luz: “Me sentía borracho, desorientado y aturdido. No sabía qué hacer. No sabía qué quería ni hacia dónde iba. Pero no podía detenerme. Creo que eso era lo único que tenía claro: no podía detenerme. Tenía que seguir caminando y atravesar la furia y el horror” (Gutiérrez 2009: 211).

Pedro Juan está aturdido y desorientado por el horror que lo rodea, se mimetiza con el paisaje en ruinas del barrio de Matanzas. Asqueado de la furia en la que vive, del desequilibrio que lo guía hacia la violencia y el exceso, encuentra su modo de sobrevivir en la admiración que le provoca su propia figura —condensada en el falo—, y por ende, en el amor propio que le da sentido a la vida. *El nido de la serpiente* articula un universo estético —el de la intensidad de la vida (exceso, furia, sexo, violencia, *faisandé*)— y una ética de la supervivencia —como un ejercicio literario que busca una experiencia transformadora—.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. “Bartleby o de la contingencia.” *Preferiría no hacerlo*. Giorgio Agamben, et al. Valencia: Pre-textos, 2011: 93-137.
- ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- BASILE, Teresa, ed. Dossier. *Literatura sucia: Pedro Juan Gutiérrez*. *Revista Katatay* VI. 8 (noviembre 2010): 84-133.
- CATELLI, Nora. *En la era de la intimidad seguido de: el espacio autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *La literatura y la vida*. Córdoba: Alción Editora, 2006.
- . “Porcelana y volcán.” *La lógica del sentido*. Buenos Aires: Paidós, 1989. 162-169.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. “Tres novelas cortas o qué ha pasado.” *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2006. 197-211.
- DE MAN, Paul. “La autobiografía como desfiguración.” *Anthropos* 29 (diciembre 1991).

- FUDACZ, Jamie. "Una comunidad de voyeurs. Una nueva mirada a Trilogía sucia del La Habana." Dossier: *Literatura sucia: Pedro Juan Gutiérrez*. Ed. Teresa Basile. *Revista Katatay* VI.8 (noviembre 2010: 107-114).
- GIORDANO, Alberto. "Por una ética de la supervivencia. *Un final feliz (Relato sobre un análisis)* de Gabriela Lifchitz." *Vida y obra. Otra vuelta al giro autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2011: 17-41.
- . *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. "Autobiography and representation in *La Habana para un infante difunto*." *World Literature today* 61.4 (otoño 1987): 568-574.
- GUTIÉRREZ, Pedro Juan. *El nido de La serpiente. Memorias del hijo del heladero*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- MANZONI, Celina. "Violencia escrituraria, marginalidad y nuevas estéticas." *Hipertexto* 14 (verano 2011): 57-70.
- MOLLOY, Silvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- ONFRAY, Michel. *La escultura de sí. Por una moral estética*. Madrid: Errata Naturae, 2009.
- PAULS, Alan. "Mal de tiempo." Prólogo. *El crack up*. Francis Scott Fitzgerald. Buenos Aires: Crack, 2011: 9-22.
- PUÑALES ALPÍZAR, Damaris. "La Habana de Pedro Juan Gutiérrez y Antonio José Ponte: el mapa de una ciudad marginal." *Mester* 41.1 (2012): 49-63.
- RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- RITVO, Juan B. *El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma*. Buenos Aires: Editorial Letra Viva, 1983.
- . *Decadentismo y melancolía*. Buenos Aires: Alción Editora, 2006.
- . *Crítica y fascinación*. Córdoba: Alción Editora, 2014. 235-245.
- ROSA, Nicolás. *El arte del olvido*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.
- SARACENI, Gina. *Escribir hacia atrás. Herencia, lengua, memoria*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2008.
- WITHFIELD, Esher. "Mercados en los márgenes. El atractivo de Centro Habana." Dossier: *Literatura sucia: Pedro Juan Gutiérrez*. Ed. Teresa Basile. *Revista Katatay* VI.8 (noviembre 2010): 86-106.

METAPHORA



Adolfo R. Posada
Universidad del Oeste de Timișoara

Comprensión y superación en *Oda a la vida retirada* de Fray Luis

Recibido: 15.10.2016 / Aceptado: 20.12.2016

Resumen: En *Critical Understanding: The Powers and Limits of Pluralism* (1979), Wayne Booth introduce la dicotomía *comprensión/superación* para marcar la diferencia entre la interpretación positiva de la obra literaria y aquellas sobreinterpretaciones que, a diferencia de las lecturas abusivas y forzadas, son susceptibles de alcanzar el consenso crítico. Tal es el caso de la interpretación realizada por Rafael Lapesa con motivo de la significación alegórica del mar presente en *Oda a la vida retirada* en Fray Luis a la luz de los acontecimientos históricos que se viven en la España del siglo XVI. Tomando como referencia la singular interpretación que brinda el reputado hispanista de los versos de Fray Luis, abordaremos en este artículo la problemática discusión en torno a los límites de la interpretación y analizaremos los principales avatares concernientes a la hermenéutica actual tras la consolidación de la crítica deconstructivista, cuyo modelo aboga por el relativismo interpretativo en virtud de la ambigüedad e inestabilidad esencial del significado literario.

Palabras clave: Fray Luis de León, Oda a la vida retirada, Hermenéutica, Posestructuralismo, Deconstrucción.

Abstract: In *Critical Understanding: The Powers and Limits of Pluralism* (1979), Wayne Booth introduces the dichotomy *understanding/overstanding* to establish the difference between the positive interpretation of the literary work and all those overinterpretations which are susceptible, unlike the forced and abusive readings, to reach a critical consensus. Such is the case of the Lapesa's interpretation about the allegorical meaning of the sea in Fray Luis' *Oda a la vida retirada* in the light of the historical events occurred in the Spanish 16th Century. From the point of view of this singular reading given by the renowned Hispanist, this article will focus on the troublesome argument upon the interpretation's limits and the main changes concerning Hermeneutics today, after the consolidation of deconstructive criticism, whose model claims the hermeneutical relativism as a result of literature's essential ambiguity and instability.

Keywords: Fray Luis de León, Oda a la vida retirada, Hermeneutics, Post-structuralism, Deconstruction.

Pese a la pluralidad de las interpretaciones que se han ofrecido de las célebres liras de *Oda a la vida retirada* de Fray Luis que a continuación analizamos, una parte considerable de los especialistas concuerdan en interpretar su significado, en mayor o menor medida, a la luz de la tradicional significación de la nave como alegoría espiritual¹:

Téngase su tesoro
los que de un falso leño se confían;
no es mío ver el lloro
de los que desconfían,
cuando el cierzo y el abrego porfían.
La combatida antena
cruje, y en ciega noche el claro día
se torna; al cielo suena
confusa vocería,
y la mar enriquecen a porfía.
(Fray Luis 1990: vv. 61-70, 73-74)²

Existe pues cierto consenso en cuanto a la interpretación de los versos de Fray Luis en la línea señalada, hasta el punto de convertir la composición en uno de los modelos interpretativos más sólidos y estables de nuestra literatura. Poco sentido tiene, por tanto, poner en duda que las estrofas presentan una clara inspiración bíblica o, en su defecto, horaciana.

La barca en el mar tempestuoso, en el contexto de la Oda I, guarda relación con la filosofía estoica, pero asimismo con las directrices de la escuela mística española. A juzgar por el sentido general del poema y las diferentes aproximaciones realizadas por los críticos, Fray Luis recurre al motivo clásico para favorecer una síntesis humanística, gracias a la cual se interpreta el *secessus* y la *indifferentia* estoica en clave cristiana. El mar simboliza el alma humana; la tempestad, las pasiones; y el navío, el destino vital del hombre.

Desvela el texto una lectura moral: aquellos que se entregan a los placeres mundanos y se alejan de la virtud del sabio naufragan en el mar de la vida. La interpretación se valida cuando entendemos que nos encontramos ante una oda de la vida retirada, o lo que es lo mismo, un himno al beato aquel que, entregado a la “senda desconocida” de los misterios que

¹ La alegoría de la nave es de procedencia bíblica (Salmos, Isaías) y latina (Horacio, Lucrecio, Persio, Boecio o Juan Crisóstomo). Véanse Alcina (en Fray Luis 1990: 74, n. de los vv. 66-77) y Senabre (1978). Para un estudio de las diferentes interpretaciones de los versos luisianos, véanse también D. Alonso (1950), Woodward (1954), Macrí (1970), Sabor de Cortázar (1981), Lázaro Carreter (1984), Garrote Bernal (1990), Alcántara Mejía (2002), Alarcos Llorach (2006) y Uría (2009).

² Leño, como señala Alcina (en Fray Luis 1990: 73, n. del v. 62), es cultismo arcaico para designar a la nave.

guían al místico en su ascensión hacia Dios, ensalza la calma y la apatía espiritual frente a la tormenta e ímpetu de las pasiones pecaminosas.

Tan recurrente es la conocida alegoría de la nave en la poesía de Fray Luis que no es descabellado considerarla uno de los principales motivos de su producción, tal y como sostiene Isabel Uría: “su explicación y su origen se encuentra en el sistema metafórico de la poética de Fray Luis, esto es, en la frecuencia con que el poeta agustino utiliza el mar y la montaña con un valor metafórico, o simbólico, negativo y positivo, respectivamente” (2002/2004: 2115). Tanto es así que germina en numerosos poemas luisianos, al caracterizar el mar como el monstruoso abismo en el que naufragan quienes se apartan de la “escondida senda” de la virtud:

Esfuerza, opón el pecho,
mas ¿cómo será parte un afligido
que va, el leño deshecho,
de flaca tabla asido,
contra un abismo inmenso embravecido?
(Fray Luis 1990: vv. 56-60, 148)

Al igual que en la Oda XIV, “Al apartamento”, la tempestad pasional del “abismo inmenso” supone la antítesis de la calma del retiro (*secessus*). El “mar monstruoso” como símbolo moral se contraponen, pues, a la significación del *locus amoenus* edénico oculto en la “fiel montaña” y alejado del mundanal ruido de la pasional tempestad, como se observa por igual en la Oda II, “A don Pedro Portocarrero”:

Dichosos los que baña
el Miño, los que el mar monstruoso cierra,
dende la fiel montaña
hasta el fin de la tierra,
los que desprecia de Eume la alta sierra.
(Fray Luis 1990: vv. 36-40, 79)

Tan evidentes son los indicios textuales que la mayoría de investigadores acuerdan que el “monstruoso mar” se manifiesta en la poesía de Fray Luis en contraposición a la “fiel montaña”. Actúan en conjunto como un binomio antitético por el cual el mar representa, como alegoría, la inquietud del alma, la tentación pecaminosa, el ruido de la tempestad pasional, frente a la montaña, o cualquiera de sus metonimias e hipónimos —la sierra, el huerto, etc.—, que es símbolo del reposo espiritual, de la *indifferentia* apática, de la virtud cristiana con que se alcanza la puerta de la redención, de la vida retirada que transcurre por la “escondida senda” a la que se entrega el sabio en la sierra que conduce al cielo. El escondido *secessus* es la única vía por la cual el navío espiritual, en su travesía por el mar embravecido, evita la “encubierta peña” de la tentación con objeto de alcanzar el “seguro puerto”, esto es, la Salvación.

“El concepto negativo del mar”, observa Uría, “es, pues, una constante literaria, un *topos*” (2002/2004: 2117)³. Es un elemento que destaca en la obra poética de Fray Luis como tantos otros. Pero su recurrencia hace de él un contenido que prepondera por encima del resto, convirtiéndolo en un motivo poético, tal y como lo define el célebre historiador y hermeneuta Wilhelm Dilthey: “Los llamados motivos son en realidad fenómenos del espíritu humano que se han repetido y que se van a repetir, y que el poeta consigna como históricos” (2007: 192).

Es la repetición de un mismo contenido dentro de la obra de un autor la que ofrece una de sus principales claves interpretativas. “En una obra poética”, añade el estudioso alemán, “se enlaza una cantidad de esos motivos, pero uno de ellos tiene que predominar” y su significación, por ende, “se hace transparente por lo menos en parte” (2007: 192). Los motivos son, desde el punto de vista hermenéutico, los principales estructuradores del significado literario y tienen la capacidad de cohesionar internamente el texto, de suerte que regulan y sancionan, como defendió Eco frente a la crítica deconstructivista, la sobreinterpretación del significado como consecuencia de los “incontrolables impulsos del lector” (1997: 78)⁴.

En el caso de Fray Luis, la reiteración del significado negativo del “líquido” mar y positivo de la “sólida” tierra (puerto/montaña/sierra) se convierte en un *topos* destacado⁵. Así las cosas, es el motivo náutico el que regula la interpretación de aquellos poemas luisianos en cuyos versos se ensalza la vida retirada en su *secessus* de las ruidosas tentaciones mundanas. Conforman su *intentio operis* merced a la repetición de una misma significación ligada al binomio mar/tierra en la obra poética⁶. Toda interpretación al margen de esta idea conllevará un ejercicio hermenéutico especulativo al contradecir la lógica semántica del motivo fijado, estructurado y formalizado verbalmente a través de las evidencias textuales.

Recordaba Senabre que es necesario no perder de vista, al aproximarnos a la poesía de Fray Luis, “que se halla inscrita en código expresivo y metafórico distinto del nuestro y a

³ Ahora bien, como bien subraya la hispanista “hay metáforas náuticas positivas, la más importante de las cuales es la metáfora del deseado puerto que tiene un doble sentido, el religioso-transcendente: ‘la salvación’; y el existencial: ‘la consecución de la paz por la elevación poética y espiritual’” (Uría 2002/2004: 2116, n. 5). Véase además para un análisis exhaustivo de la cuestión las apreciaciones de Senabre (1978: 39-71).

⁴ No necesita presentación la labor crítica desarrollada por Umberto Eco en torno a la sobreinterpretación, como respuesta los principales representantes de la crítica deconstructiva —Jacques Derrida, Paul De Man, Hillis Miller, Stanley Fish— acerca de la inestabilidad del significado literario y, en consecuencia, la imposibilidad de interpretar los textos de forma unívoca. La teoría hermenéutica de Eco se encuentra reunida en *Los límites de la interpretación* (1992) e *Interpretación y sobreinterpretación* (1997), donde introduce y desarrolla los conceptos de *intentio operis* e *intentio lectoris* sobre los que nos apoyamos para abordar la cuestión planteada en este artículo.

⁵ Esta oposición establecida por Fray Luis recuerda sobremanera a la célebre dicotomía sólido/líquido del pensador Zygmunt Bauman. Como es sabido, la antítesis es empleada recurrentemente hoy día para expresar las diferencias primordiales entre la modernidad sólida y la modernidad líquida. Por líquido entiendo Bauman (1999) todos aquellos rasgos de la identidad y estructuras sociales que son volubles y permanecen en constante vaivén tras la licuefacción de los principios sólidos filosóficos que ha traído consigo la posmodernidad.

⁶ La *intentio operis* se identifica para Eco con “lo que el texto dice en virtud de su coherencia textual” (1997: 76). El concepto, en el modelo hermenéutico del semiótico italiano, se contrapone a la *intentio lectoris*, es decir, “lo que los destinatarios descubren en él en virtud de sus propios sistemas de expectativas” (1997:76). Mientras de la primera se deduce la interpretación positiva de la obra literaria, de esta última derivan todas sus posibles sobreinterpretaciones.

él es necesario acudir en busca de las claves que faciliten un desciframiento adecuado” (1978: 14). De ahí que sólo será posible otorgar al binomio luisiano mar/tierra una significación distinta a la comentada descontextualizando el poema, esto es, ignorando el concepto histórico y poético del que es fruto⁷.

Siguiendo al propio Senabre, advierte Uría que interpretar el motivo fuera del marco alegórico en el que se encuadra irá en detrimento de su coherencia semántica: “si navío y mar tempestuoso son metáforas del hombre y de la vida mundana, los elementos del paisaje que el poeta invoca y al que huye han de tener también un valor metafórico pues [...] no tiene sentido oponer un metafórico mar a un paisaje real” (2009: 45). Y lo contrario, si la sierra y el monte del retiro representan el *locus amoenus* donde alcanza el sabio la *indifferentia* apática al transcurrir su vida por la senda de la virtud, el mar y el navío han de ser alegóricos de igual modo.

Dicho lo cual, es difícil no juzgar el significado del mar en tales poemas de Fray Luis a espaldas de su sentido alegórico. No existen las suficientes pruebas textuales para interpretar tanto el mar y la tierra, al igual que tantos otros motivos de la poesía luisiana, en otra clave que no sea la discutida. Y sin embargo, como advierte José Ramón Alcántara Mejía de acuerdo con los postulados deconstructivistas, “[l]a tensión creada por las imágenes contrapuestas abre la posibilidad a una multiplicidad de sentidos, sin que haya que elegir uno sólo” (2002: 252)⁸.

No es Alcántara Mejía el único investigador que ha reparado en la posibilidad de abordar el poema de Fray Luis desde diferentes ángulos de observación⁹. Por ejemplo, Fernando Gómez Redondo hace hincapié en que “exegetas provistos de dispares metodologías han cercado el poema, forzando, en ocasiones, lecturas contradictorias” (1996: 639). En absoluto es contraproducente que cada crítico defienda sus puntos de vista interpretativos y que ajusten la obra a las metodologías con que actúan. Ahora bien, como afirma Gómez Redondo, parece prudente establecer un elenco de criterios hermenéuticos en vista de los motivos estructurales y conceptuales de la obra formalizados y fijados por el propio texto:

[A]rmonizar los resultados de estos análisis resulta posible si se atiende al principio básico de los mismos, es decir, al texto en sí, siempre portador de su propio significado, contenido en el diseño con el que el poema se va pensando y

⁷ Tal es la postura de Dilthey, quien defiende que el significado de la obra literaria está supeditado y relativizado por su contexto histórico: “La concepción del mundo que les cabe está determinada por la conciencia histórica y es relativa” (2007: 214-215).

⁸ Alcántara Mejía comulga con los postulados posestructuralistas sobre la base de la indecidibilidad del signo literario.

⁹ Dada la ambigüedad del sentido de la oda de Fray Luis, interpreta Alcántara Mejía la senda escondida como un símbolo de la escritura mística. Encierra el poema, según el crítico, un “proceso hermenéutico de comprensión” (2002: 253); y el lector, al igual que “los pocos sabios que en el mundo han sido”, se ven entregados justamente a la comprensión de la “senda escondida” de la creación poética. Interpretar los misterios de la poesía es semejante a interpretar los misterios del Verbo sagrado, de la Palabra creadora y redentora. Si bien no es descartable del todo la tesis de Alcántara Mejía, pues en efecto el significado de la senda escondida es indecidible, la imposibilidad de corroborarla por medio de pruebas textuales firmes la convierten en una *intentio lectoris* —dado que no se encuentra formalizada en la Oda I la identificación de la poesía como expresión del Verbo divino—, siendo paradigma de la sobreinterpretación de un posible sentido suscitado por una retórica relacional entre el texto y la corriente poética en la que se enmarca. Aun así, en este caso y ya que el texto simula la significación, podemos considerarla una *superación*, precisamente por la ambigüedad semántica del poema luisiano.

construyendo. Es esa red de relaciones formales la que descubre los valores comunicativos que quiere transmitir el poeta, porque, en cierta manera, ese sistema reproduce el modo en que su mundo interior, su realidad personal, acaba por transmutarse en materia poética. (Gómez Redondo 1996: 640)

Como aquí se defiende en comunión con lo expresado por el hispanista, el texto es el órgano regulador de la comprensión de la obra literaria. En caso de defender lo contrario, toda práctica hermenéutica carece de sentido al no existir posibilidad de discernir entre la interpretación positiva de la obra, por aproximada que sea, y el sofisma que tergiversa deliberadamente su sentido o incluso el error fortuito de comprensión. Se niega la posibilidad de alcanzar un conocimiento literario, no porque alcanzar el sentido unívoco de la obra literaria sea una quimera como así lo ha defendido la crítica deconstructivista, sino porque se desplaza el texto como centro del paradigma filológico.

Siguiendo la tesis de la teoría de la creación inconsciente de Schleiermacher, desarrollada por Dilthey a finales del siglo XIX, poco o nada importan las intenciones autorales¹⁰; lo que cuentan son los procedimientos de significación que el autor, de forma consciente o no, haya verbalizado formalmente y estructuralmente en el texto; en otras palabras, no la *intentio auctoris* sino la *intentio operis* en la terminología de Eco¹¹.

Una vez despejada esta problemática en la posmodernidad tras la “muerte del autor” preconizada por Roland Barthes, la nueva incógnita radica en la autoridad del texto frente al lector o lo contrario, en torno a la cual se produce el consuetudinario enfrentamiento entre los textualistas y los deconstructivistas. Una alternativa es el modelo hermenéutico de Wayne Booth, pues estipula que el lector y con él la *intentio lectoris* —*understanding*, comprensión— redunda en una interpretación positiva cuando coincide con la *intentio operis* —*overstanding*, superación¹²—. Es decir, cuando la interpretación del crítico puede verse respaldada y comprobada por la experiencia de recepción del texto en sucesivas observaciones.

¹⁰ Dilthey es uno de los principales defensores de la teoría de la creación inconsciente de Schleiermacher y, por tanto, el objetivo del proceder hermenéutico “es comprender al autor mejor de lo que él se ha comprendido a sí mismo” (2000: 73).

¹¹ Además de los conceptos *intentio operis* (interpretación) e *intentio lectoris* (sobreinterpretación), Umberto Eco (1992, 1997) acuña una tercera noción, *intentio auctoris*, para expresar la intención de significación original del autor en el momento de escribir la obra.

¹² Wayne Booth (1979) propuso, ante la problemática que suponía la discusión iniciada por la crítica deconstructivista en torno a la hermenéutica como disciplina de saber, un modelo parejo al que posteriormente desarrollará Eco. Para Booth existen dos vías de interpretación igualmente válidas: *understanding* (comprensión en el sentido diltheiano) y *overstanding* (superación del significado relativizado por la mentalidad histórica de la que la obra literaria es fruto). Jonathan Culler recuperó la distinción de Booth y la trajo a colación en la discusión mantenida con Eco sobre la sobreinterpretación: “La comprensión es hacer las preguntas y encontrar las respuestas sobre las que el texto insiste [...] La superación, en cambio, consiste en hacer preguntas que el texto no plantea a su lector modelo” (Culler 1997: 132). En nuestro caso, optamos en este artículo por la propuesta hermenéutica de Booth coincidiendo con Culler, por ser más moderada y permitir contemplar a su abrigo los planteamientos deconstructivistas que en el modelo del semiótico italiano no tienen cabida. Prueba de la flexibilidad de los planteamientos de Booth es la lectura ofrecida por Lapesa de los versos de Fray Luis que aquí discutimos y que, a diferencia de la postura de Eco, no la juzgaría como una mera sobreinterpretación (*intentio lectoris*) de los versos luisianos, sino como una posible interpretación susceptible de ser consensuada, tanto más cuanto que favorece la *superación* de su convenida y monolítica comprensión histórica.

Regresando a la producción de Fray Luis y retomando lo argumentado por Gómez Redondo, existen interpretaciones de sus versos que desbordan precisamente este proceder hermenéutico. Son lecturas que no encuentran réplica en las odas luisianas y por tanto no dejan de ser sobreinterpretaciones sobre la base de una significación no efectiva (*intentio operis*) sino simulada (*intentio lectoris*). Una significación es efectiva y por consiguiente positiva en la medida en que los investigadores la observan de forma recurrente. Establecen con su consenso una norma hermenéutica sobre la raíz del texto a pesar de su natural ambigüedad¹³.

Según lo expuesto, es la recurrencia de significaciones, esto es el significado fijado por los motivos, la que manifiesta la *intentio operis* y a través de ella se procede a la comprensión de la obra. Es susceptible de ser consensuada una lectura unívoca por cuanto el análisis textual la reitera, afianza, genera la coincidencia en una misma interpretación. Es el caso de la alegoría de la nave en la obra poética de Fray Luis y en particular en *Oda a la vida retirada*.

Como destacaba Senabre, cuando uno reconstruye, por ser distinto del nuestro, el “código expresivo y metafórico” del autor, es inevitable el desciframiento de la significación del binomio mar/tierra en consonancia con la tradición alegórica que la inspira. Toda lectura que desborde el marco poético que le es propio incurrirá en una sobreinterpretación y no supondrá más que la excepción que confirma la regla hermenéutica: la excepcionalidad validará la generalidad de la norma interpretativa contraria.

Es cuanto acontece con la singular interpretación ofrecida por Rafael Lapesa con respecto a la alegoría de la nave presente en la *Oda a la vida retirada* y localizada en su artículo “Garcilaso y Fray Luis: coincidencias temáticas y contraste de actitudes”: “El mar tempestuoso, alegórico en la estrofa quinta, reaparece en sentido directo hacia el final del poema a propósito de los navegantes que arriesgan su vida buscando las riquezas indianas” (1976: 14).

Lapesa interpreta la referencia luisiana al naufragio de la nave en virtud de un hecho histórico conocido: la ambición de los intrépidos aventureros de la España renacentista que arriesgaron su vida para cruzar el tortuoso océano Atlántico en busca de El Dorado. La hipótesis del eminente hispanista no carece de sentido ni mucho menos, pues conoce sobradamente el código metafórico de Fray Luis y así lo menciona en su juicio. Y de hecho, no es del todo descabellado pensar que el poeta pudiera tener en mente semejante idea.

¹³ La teoría deconstructiva se fundamenta en la imposibilidad de alcanzar una interpretación unívoca de los textos literarios. Así lo defiende Derrida en su análisis ejemplar de *Ante la ley* de Kafka, sobre el cual justifica que el texto literario por regla general, como en el modelo kafkiano, permanece normalmente “inaccesible al contacto, no susceptible de ser tomado y finalmente inaprehensible, incomprendible” (1984: 123-124). Por su parte, De Man defiende que la ambigüedad semántica de la mayoría de obras literarias provoca que su correcta interpretación redunde en la indecidibilidad (*undecidability*) de su sentido: “Faced with the ineluctable necessity to come to a decision, no grammatical or logical analysis can help us out” (2002: 16). A la defensa de Derrida y De Man sobre la “indecidibilidad” del signo literario, se sumaron numerosos críticos norteamericanos vinculados o cercanos a la Escuela de Yale. Entre ellos, Hillis Miller, cuyos planteamientos hermenéuticos pivotan sobre “the consequent inability of the critic to ‘read’ the work in any determinate or monological way” (1980: 610); o Stanley Fish, cuyas reflexiones parten de la premisa de que “no puede afirmarse que una interpretación es mejor o peor que cualquier otra”, aunque no descarta que “si existe una base compartida de acuerdo que guíe la interpretación y a la vez proporcione un mecanismo para decidir entre dos o más de ellas podemos evitar un relativismo total y debilitante” (1998: 232).

Fray Luis es conocedor de las grandes empresas marítimas en las que se enrolan todo tipo de personajes movidos por el sueño dorado de las Indias. Nos encontramos además en pleno auge de la Contrarreforma y la condena de la fascinación imperial por los jaspes del sabio Moro, del oro indiano y del cetro soberbio. Nada hay pues de peregrino en la lectura de Lapesa, máxime cuando en la *Oda XIV* leemos:

a otros roba el claro
día, y el corazón, el aguacero;
ofrecen al avaro
Neptuno su dinero;
otros nadando huye el morir fiero.
(Fray Luis 1990: vv. 51-55, 148)

Cierto es que la mención del dios mitológico es fruto de la imitación horaciana y casa con la directriz humanística de interpretar la cultura pagana “a lo divino”¹⁴. Pero no deja de ser la ruina una huella constante en la escritura de Fray Luis cada vez que recurre al significado negativo del mar como símbolo de la inquietud del alma provocada por las pasiones. Con todo, por más que Fray Luis pudiera tener en mente esta posibilidad, si aplicamos el criterio hermenéutico discutido, no se ha visto formalizada en el texto, o así parece, semejante intención autorial. No existe referencia alguna a las Indias o si cabe a que el mar alegórico se identifique con un paisaje real como el Atlántico, siguiendo lo defendido por Senabre y Uría.

No hablamos, por consiguiente, de una interpretación sino de una sobreinterpretación por parte de Lapesa. Sin embargo, nada hay que impida considerarla, de acuerdo con la propuesta de Booth, como una *superación* —sobreinterpretación consensuada sobre la base de la ambigüedad textual— de los versos luisianos. Su raíz se encuentra en el sentido ambiguo del texto y que, con la observación del hispanista, he aquí lo interesante, acaba por simular una nueva significación histórica no contemplada por el resto de intérpretes.

La simulación del significado que favorece Lapesa con su lectura viene dada por la contextualización de los versos de *Oda a la vida retirada* en el marco de un acontecimiento histórico acaecido en vida del autor. A diferencia de la sobreinterpretación abusiva convencional que fuerza el poema hasta adaptarlo a un significado prefijado por el lector, ausente en el texto sin embargo, la interpretación de Lapesa únicamente fija su atención en una posibilidad de lectura propiciada por el texto mismo de Fray Luis. No impone un significado forzado y fuera de lugar, sino que descubre una nueva forma de interpretar la significación del mar no como motivo alegórico sino histórico. Se trata de una sobreinterpretación desde luego, pero una sobreinterpretación en absoluto abusiva y susceptible en todo momento de ser legitimada y habilitada por consenso. Es la observación relacional del hispanista y no el texto en sí la que formaliza la significación simulada de la obra. Hablamos, en efecto, de una sobreinterpretación —*intentio lectoris*— con visos de ser

¹⁴ Véase Alcina (en Fray Luis 1990: 148, n. de los vv. 51-54).

consensuada como interpretación positiva de la obra —*intentio operis*—. Es paradigma de la *superación* hermenéutica defendida por Booth y Culler, una forma avanzada de *comprensión* de los textos más allá de su significado aparente o convenido a priori por los críticos.

Cierto es que la lectura de Lapesa no deja de ser una mera especulación y no hay indicios de la significación discutida más allá del sentido contextual que parecen encerrar los versos de Fray Luis. La interpretación no viene dada por el texto, sino por la retórica relacional que establece el hispanista entre el texto y su contexto histórico. Y sin embargo, es favorecida por la composición misma, como diría Hillis Miller, en virtud de la ambigüedad semántica de los versos de Fray Luis¹⁵. Comoquiera que sea, supone en último término una *superación* de la interpretación consensuada de la alegoría marítima horaciana.

Al persuadirnos Lapesa de la posibilidad interpretativa merced a su aparente historicismo, aun cuando no deja de ser un espejismo semántico imposible de corroborar en el análisis positivo del texto, su planteamiento es susceptible de alcanzar el consenso de los observadores y, con lo cual, ser habilitada como interpretación legítima. Eso sí, no es inherente a la observación objetiva, sino inmanente a la interpretación particular del crítico, toda vez que deconstruye el sentido del poema, al invertir su marco filosófico central por el marco histórico-social subsidiario. En otras palabras, que no percibimos el sentido diseminado de los versos hasta que tomamos en consideración la observación de Lapesa que da lugar a la significación simulada¹⁶. Puede ser y no puede al mismo tiempo ser legitimada como *intentio operis* y por ende objeto de una *superación* de la interpretación convencional de la obra, dependiendo de la valoración del observador¹⁷. Para una parte de los críticos la lectura del hispanista desvela un sentido efectivo de los versos de Fray Luis; para otros, en cambio, no supondrá más que una sobreinterpretación peregrina que cree ver gigantes donde sólo existen molinos.

El debate en torno a la posibilidad o no de leer la estrofa bajo dicha perspectiva es prueba de la delgada línea que separa la interpretación de la sobreinterpretación, la *intentio operis* de la *intentio lectoris*, la *comprensión* de la *superación*. Como sentenciaba Dilthey, “todo comprender permanece siempre relativo, y nunca puede ser consumado” (2000: 72), cuando menos en términos absolutos y exactos. Al fin y al cabo, para los *Studia humanitatis* la

¹⁵ Según Hillis Miller, “the readings of deconstructive criticism are not the willful imposition by a subjectivity of theory on the texts but are coerced by the texts themselves” (1980: 611).

¹⁶ Los conceptos de significación simulada o diferencial y de diseminación proceden de los trabajos de Derrida (1984, 1997) en torno a la inefabilidad e inestabilidad del significado literario. Para el pensador toda significación es simulada por ser siempre una *intentio lectoris*, dado que para la teoría deconstructiva la obra carece de un sentido unívoco y es el lector quien la dota de significado precisamente al interpretarla: “la diseminación es justamente la imposibilidad de reducir un texto como tal a sus efectos de sentido, de contenido, de tesis o de tema” (1997: 13). Dicho lo cual, la tarea del crítico consiste, antes bien que juzgar el significado del texto, en diseminarlo, es decir, en desarmar y deconstruir el consenso alcanzado en cuanto a su sentido convenido y autorizado.

¹⁷ De hecho, para los críticos actuales, como así lo consideraría Culler, una *superación* del significado histórico de los versos luisianos como la planteada por la lectura de Lapesa atraerá una mayor atención por parte de la crítica: “La interpretación moderada, articuladora de un consenso, por más que pueda ser valiosa en algunas circunstancias, no tiene mucho interés [...] pero si son ‘extremas’, gozarán, en mi opinión, de una mayor posibilidad de sacar a la luz conexiones o implicaciones no observadas o sobre las que no se ha reflexionado con anterioridad que si luchan por permanecer ‘sanas’ o moderadas” (Culler 1997: 128).

exactitud y universalidad del entendimiento (*erklären*) es inalcanzable¹⁸. Pero ello no impide que la presencia textual, frente a la ausencia diferencial, sea un indicio fiable para establecer los límites positivos de la interpretación. En cierto modo, toda interpretación del significado literario, ya favorezca la *comprensión* o la *superación*, proceda del texto o de la observación, bien opere como *intentio operis* o *lectoris*, precisa de la *habilitación* hermenéutica brindada por el consenso de los intérpretes, fuente en definitiva de la objetividad literaria¹⁹.

Si algo nos ha enseñado la deconstrucción es justamente a desmontar los absolutos por medio de la inversión sistemática. El consenso y la afirmación rotunda acerca de la ambigüedad del signo literario y en consecuencia de la imposibilidad de decidir el significado de una obra literaria es, a fin de cuentas, el absoluto de nuestro tiempo. Y por ello no podemos más que, como herederos de Derrida, “hacer tambalear las condiciones de tal consenso” y deconstruir, en la medida de lo posible, su centro de poder²⁰.

Bibliografía

- ALARCOS LLORACH, Emilio. *El fruto cierto. Estudios sobre las odas de fray Luis de León*. Madrid: Cátedra, 2006.
- ALCÁNTARA MEJÍA, José Ramón. *La escondida senda: poética y hermenéutica en la obra castellana de fray Luis de León*. México D.F. / Salamanca: Universidad Iberoamericana / Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.
- ALONSO, Dámaso. *Poesía española: Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos, 1950.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- BOOTH, Wayne C. *Critical Understanding: The Powers and Limits of Pluralism*. Chicago: University of Chicago, 1979.
- CULLER, Jonathan. “En defensa de la sobreinterpretación.” *Interpretación y sobreinterpretación*. Umberto Eco. Madrid: Cambridge University Press, 1997. 127-142.
- DE MAN, Paul. *The Resistance to Theory*. 6ª ed. Minneapolis: University of Minnesota, 2002.
- DERRIDA, Jacques. “Kafka: Ante la ley.” *La filosofía como institución*. Barcelona: Juan Granica, 1984. 95-144.
- . *La diseminación*. 7ª ed. Madrid: Fundamentos, 1997.
- DILTHEY, Wilhelm. *Dos escritos sobre hermenéutica*. Madrid: Istmo, 2000.
- . *Poética*. Buenos Aires: Losada, 2007.

¹⁸ Conocida es la distinción diltheiana entre el proceso de entendimiento (*erklären*) propio de las ciencias naturales y la comprensión (*verstehen*) inherente a las ciencias del espíritu o humanidades. Del siguiente modo define Dilthey el proceso de comprensión humanística: “Así, pues, llamamos comprender al proceso en el cual, a partir de unos signos dados sensiblemente, conocemos algo psíquico de lo cual son su manifestación” (2000: 27).

¹⁹ Entendemos aquí por *habilitación* hermenéutica el proceso por el cual una sobreinterpretación (*intentio lectoris*) deviene en una interpretación legítima de la obra (*intentio operis*), gracias al acuerdo y consenso crítico, permitiendo abrir nuevos horizontes de lectura con respecto al texto, máxime cuando hablamos de una obra clásica. Además de la lectura de Lapesa que hemos abordado en este artículo, ejemplos de *habilitación* son la interpretación feminista de *Don Quijote* —recuérdese el discurso de la pastora Marcela— o la lectura poscolonial de *La Araucana* de Ercilla, tomando como punto de referencia la imagen que el poeta ofrece de los mapuches.

²⁰ Véase Derrida (1984: 97).

- ECO, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen, 1992.
- . *Interpretación y sobreinterpretación*. Con colaboraciones de Richard Rorty, Jonathan Culler y Christine Brooke-Rose. Madrid: Cambridge University Press, 1997.
- FRAY LUIS DE LEÓN. *Poesía*. Ed. de Juan Francisco Alcina. Madrid: Cátedra, 1990.
- FISH, Stanley. “¿Hay algún texto en esta clase?” *Giro lingüístico e historia intelectual*. Ed. Elías José Palti. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998. 217-236.
- GARROTE BERNAL, Gaspar, *Claves de la obra poética. Fray Luis de León*, Madrid, Ciclo, 1990.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando. “Armonía y diseño formal en la *Oda a la vida retirada*.” *Fray Luis de León. Historia, humanismo y letras*. Eds. Víctor García de la Concha y Javier San José Lera. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1996. 639-647.
- LAPESA, Rafael. “Garcilaso y Fray Luis de León: coincidencias temáticas y contraste de actitudes.” *Archivum* 26 (1976): 7-17.
- LÁZARO CARRETER, Fernando. “Notas a la Oda primera de fray Luis de León.” *Homenaje al profesor Francisco Ynduráin. Estudios sobre el Siglo de Oro*. Madrid: Editora Nacional. 1984. 299-307.
- MACRÍ, Oreste. *La poesía de fray Luis de León*. Salamanca: Anaya, 1970.
- MILLER, Joseph Hillis. “Theory and Practice: Response to Vincent Leich.” *Critical Inquiry* (verano 1980): 609-614.
- SABOR DE CORTÁZAR, Celina. “El sentido trascendente de la *Vida retirada* de fray Luis de León.” *Letras* 1 (1981): 31-37.
- SENABRE, Ricardo. *Tres estudios sobre fray Luis de León*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1978.
- URÍA MAQUA, Isabel. “El mar monstruoso y la fiel montaña en *La Oda II* de Luis de León.” *Archivo de filología aragonesa* 59-60.2 (2002/2004): 2111-2122.
- . “La escondida senda y el huerto del poeta en la Oda I de Luis de León.” *Criticón* 105 (2009): 37-57.
- WOODWARD, L. J. “«La vida retirada» of Fray Luis de León.” *Bulletin of Hispanic Studies* 31 (1954): 17-26.

GLOSSOPHILLOS



M^a Ángeles Escobar-Álvarez

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Las dislocaciones y los pronombres reasuntivos indefinidos

Recibido: 14.10.2016/ Aceptado: 3.11.2016

Resumen: El español es una lengua de relativo orden libre de constituyentes y presenta un dilema interesante a la hora de establecer la estructura de la oración. En este trabajo se estudian diversos factores lingüísticos de orden sintáctico, semántico y pragmático que determinan la existencia de diferentes estructuras oracionales con sintagmas nominales en primera posición en las llamadas dislocaciones a la izquierda. En concreto, examinamos con profundidad las dislocaciones con sintagmas nominales sin determinante en posición de tópico inicial con el fin de esclarecer el tipo de pronombre vacío que aparece en las oraciones con estas estructuras.

Palabras clave: dislocaciones, determinantes, pronombres reasuntivos, clíticos, *pro* indefinido.

Abstract: Spanish presents a dilemma with respect to its relative free word order in the sentence. In this paper a number of syntactic, semantic and pragmatic factors are addressed to determine the existence of indefinite noun phrases to the left of the verb or initial position without being syntactical subjects. Rather, they are analysed as Topics in Hanging Topic Left Dislocation configurations, linked to a null resumptive indefinite pronoun in the sentence.

Keywords: Dislocations, determiners, resumptive pronouns, clitics, indefinite *pro*.

1. Presentación

Este artículo examina a fondo las estructuras de dislocación a la izquierda con tópicos iniciales representados por nombres sin determinante, tal y como se ejemplifica en (1) (*cf.* Rivero 1980: 60):

- (1) Libros, resulta que alguien que tiene *muchos* no quiere ni recibirnos.

Este tipo de ejemplos Rivero (1980) los analiza como estructuras de dislocación a la izquierda en las que los nombres escuetos actúan de tópicos discursivos relacionados con unas expresiones cuantificadas en posición argumental en una estructura de subordinación dentro de una oración de relativo.

En la década de 1970, en el marco de la gramática transformacional, se analizaba la relación entre los elementos dislocados a la izquierda y los sintagmas nominales anafóricos dentro de la cláusula como una relación textual entre dos sintagmas nominales de orden pragmático o discursivo más que sintáctico (*cf.* Chomsky 1977). A partir de entonces, este tipo de relación se estudiará más a fondo con tópicos representados por sintagmas nominales definidos, utilizando ejemplos como los que podemos construir en (2), elaborados a partir del paradigma de Riemsdijk y van Haften (1983):

- (2) a. Juan, yo lo admiro.
b. El hombre que yo admiro es Juan.

En estos dos ejemplos, los tópicos, o sintagmas nominales iniciales, son definidos, pero vemos que hay una diferencia. En el primer caso el tópico aparece dislocado y separado de la frase principal a través de una coma, mientras que en el segundo caso, el tópico está incrustado dentro de la oración principal a través del pronombre relativo *que*. De esta forma, es solo en el segundo caso donde se puede hablar de una operación sintáctica a través de la cual el antecedente ha pasado a formar parte de la posición inicial. De esta manera entendemos que la diferencia entre la estrategia del pronombre *lo* en (2a) y la del *que* en (2b) es que solo el pronombre ocupa un hueco funcional en la oración. En efecto, el tópico se genera fuera de la oración; es decir, en la posición de tópico inicial donde aparece, desde donde entra en correferencia con el pronombre reasuntivo *lo*, permitiendo que la oración tenga pleno sentido.

En español los tópicos dislocados aparecen introducidos por expresiones tales como “En cuanto a...” o “En lo que respecta a...” o incluso utilizando participios absolutos como “Hablando de...”, tal y como lo describe Escobar-Álvarez (1995: 82) y como se ejemplifica a continuación:

- (3) a. En cuanto a Juan, yo no le diría nada.
b. Por lo que respecta a Juan, María no da un duro por él.
c. Hablando de Mario, creo que él acabó la tesis en Barcelona.

Es sabido que en las lenguas romances, abundan los recursos pleonásticos, redundantes o reasuntivos que señalan la función que contraen los antecedentes. Aunque en la mayoría de las veces encontramos un pronombre dentro de la cláusula que hace referencia al tópico inicial, como son *le*, *por él* o *él*, la vinculación del tópico con el pronombre o clítico no se produce de forma sistemática (*cf.* RAE 2009: §40.3). Ya se observaba en el trabajo de Chomsky (1977), citado

anteriormente, a partir de ejemplos como el que parece en (4), que se puede hablar de una relación discursiva de *aboutness*; es decir, se trata de un tópico que hace de tema seguido de una oración que contiene información sobre el mismo.

- (4) En cuanto al circo, los elefantes son muy divertidos.

En realidad aunque incluyamos un pronombre posesivo en oraciones paralelas como “En cuanto al circo, sus elefantes son muy divertidos.” nada nos obliga a establecer un nexo sintáctico entre este tipo de tópicos y un elemento pleonástico en la oración principal, por lo que la relación entre el tópico y toda la oración a continuación es de cohesión discursiva, tal y como se puede establecer entre dos oraciones independientes. Lo mismo que ocurre entre un todo y una parte en ejemplos como el que sigue a continuación:

- (5) En cuanto a la lavadora, el tambor no funciona muy bien.

El hecho lingüístico de que la dislocación a la izquierda no incluye copias pronominales es además indicativo de que no se trata de una estructura de subordinación, como la que se puede dar en una oración de relativo. Si contrastamos los ejemplos de (3) con el que aparece en (5) vemos que una expresión pronominal es obligatoria por ser un argumento interno o un adjunto dentro de la oración principal. En otras palabras, existe un módulo independiente de la gramática responsable de la estructura argumental del verbo que justifica la necesidad de un elemento pronominal en las oraciones de (3) que no admitirían un hueco. Como consecuencia, la presencia de un pronominal está regulada por otros módulos y no es una consecuencia directa de la construcción de dislocación. La observación puede hacerse más explícita en otros casos. Supongamos que hay una situación en la que alguien llamado *Vicente* tiene que desplazarse junto con su familia a una nueva ciudad por motivos laborales, pero su esposa, llamada *Verónica*, detesta la idea de mudarse a otra ciudad. En esta situación, la dislocación en (6) tiene pleno sentido:

- (6) En cuanto a Vicente, Verónica no quiere mudarse.

En este caso, no hay ninguna expresión pronominal que haga referencia al tópico inicial, sino un nombre propio que hace en cierta medida referencia a otro nombre propio, aunque sabemos que este clase de referencia textual es más frecuente entre un nombre y un pronombre. Partiendo de esta asunción, en el resto del trabajo vamos a centrarnos en los tópicos dislocados representados por nombres escuetos, como en el ejemplo de (1), en contraposición con los nombres con determinantes definidos. En cualquier caso, primero debemos terminar de delimitar las propiedades del fenómeno de dislocación a la izquierda que nos ocupa.

2. La dislocación a la izquierda y la referencia

En el sentido amplio de la noción semántica, la referencia es la relación que se da entre dos entidades que pueden sustituirse alternativamente a la hora de indicar una misma entidad. En la gramática, la relación de referencia se da entre los nombres y pronombres ya que

alternativamente refieren a una misma cosa o individuo. A continuación examinaremos esta relación entre una frase dislocada y una expresión anafórica dentro de la cláusula.

Para comenzar, son tres las propiedades que se recogen en (7) y que tradicionalmente han definido la relación de referencia en la configuración de dislocación a la izquierda entre el tópico y el elemento anafórico o pronombre reasuntivo:

(7) i) Inmunidad a las islas sintácticas definidas en Ross (1967) o al Principio de Subyacencia en Chomsky (1973), ya que las islas o los nudos límites sintácticos donde se hallan los elementos reasuntivos no bloquean la relación discursiva que se da entre ellos y el tópico.

ii) Independencia gramatical por parte de la frase nominal en posición de tópico y el pronombre reasuntivo en relación con el caso gramatical o función sintáctica.

iii) La expresión anafórica puede estar representada por un pronombre reasuntivo, ya sea un pronombre tónico o un clítico, o por un epíteto.

A partir de estas propiedades podemos construir los ejemplos que aparecen a continuación:

- (8) a. Juan, no tengo ninguna duda de que lo vi en Nueva York.
b. ¿A Juan? Estoy segura de que él no sabe qué hacer.
c. Juan, ya se sabe cómo actúa ese chico.

En el ejemplo de (8a), el nombre propio *Juan* entra libremente en una relación de correferencia a distancia con el clítico *lo*, con el que comparte los rasgos de singular y masculino, a pesar de aparecer dentro de un sintagma nominal complejo que actúa de isla gramatical. En el ejemplo (8b), el tópico aparece introducido por una preposición de dativo, mientras que el pronombre reasuntivo cumple la función de sujeto. Por último, la tercera propiedad está ejemplificada en (8c) a través de la relación de correferencia que se establece entre el tópico y el epíteto *ese chico* en ausencia de un pronombre reasuntivo.

Por otro lado, una anáfora sintáctica no puede aparecer en posición de tópico discursivo precisamente porque esta debe estar habilitada por un verbo dentro de la misma cláusula. La agramaticalidad del ejemplo en (9a) se deriva de esta condición, la cual claramente distingue la dislocación a la Izquierda de la llamada dislocación a la izquierda con clítico, ejemplificada en (9b), ya que como su nombre indica, y; tal como demuestra Cinque (1990), es exclusiva de las lenguas románicas que tienen clíticos. En este caso, la anáfora sintáctica queda habilitada dentro de la oración por la presencia del clítico:

- (9) a. *A sí mismo, María dice que Juan engaña __.
b. A sí mismo, María dice que Juan se engaña __.

En contraposición con la dislocación a la izquierda estándar, la dislocación a la izquierda con clítico: a) es sensible a las islas gramaticales; b) requiere la presencia de un clítico; c) la frase dislocada coincide con la función sintáctica que desempeña el clítico. Por eso en las lenguas que

exhiben doblado de clítico, como en el español, la frase dislocada se analiza como parte de esta estructura.

Volviendo a la dislocación a la izquierda primitiva de Chomsky (1977), formulada para el inglés, en español observamos que el sujeto de la oración puede también elidirse y, aun así, establecer una relación de correferencia con el tópico a través del morfema verbal de persona, como se demuestra en los siguientes pares mínimos:

- (10) a. En cuanto a Pedro, he leído todas las noticias de que __ ha dimitido.
b. *En cuanto a Pedro, he leído todas las noticias de que __ han dimitido.
- (11) a. En cuanto a los niños, el hecho de que __vengan no cambia nada.
b. *En cuanto a los niños, el hecho de que __venga no cambia nada.

En efecto, la gramaticalidad de los ejemplos en los que coincide el rasgo de número entre la frase dislocada y el morfema verbal se debe a la cohesión textual. Ya vimos que no hay ninguna relación sintáctica entre la frase dislocada y el elemento reasuntivo, que aparece vacío en posición de sujeto en estos casos.

En el trabajo de Rivero (1980) se observa que también se puede hablar de un hueco en posición de objeto en dislocaciones con tópicos iniciales indefinidos como en el ejemplo que aparece en (12):

- (12) Libros, resulta que alguien que tiene __, no quiere ni recibírnos.

En la próxima sección analizaremos la naturaleza del elemento vacío que aparece en la posición de objeto en este tipo de dislocaciones que, a pesar de no estar materializado fonéticamente, parece ser capaz de entrar en una relación de correferencia con el tópico indefinido.

3. La dislocación de tópicos indefinidos

3.1 Propiedades sintácticas y semánticas de los tópicos escuetos

En esta sección contrastaremos las propiedades de las dislocaciones con tópicos definidos y con tópicos representados por sintagmas nominales escuetos carentes de determinante (*cf.* Casillles-Suárez 2004: 81-83). He aquí algunos ejemplos:

- (13) a. *El caballo ¿quién ha vendido __?
b. *El caballo no sé quién ha vendido __.
c. *El caballo no creo la promesa de que Pedro haya vendido__.
- (14) a. Dinero no sé quién tiene __.
b. Dinero ¿quién tiene __?
c. Dinero no entiendo tu queja de que tiene __.

- d. Niñas, no sé quién vio __ en el parque.
- e. Niñas ¿quién vio __ en el parque.
- f. Niñas, no entiendo tu sorpresa de que yo haya visto __ en el parque.

En los ejemplos mostrados en (13) y (14) se observa que, en ausencia de un pronombre reasuntivo pleno, hay un contraste de gramaticalidad clara entre estos dos tipos de dislocaciones con tópicos representados por un nombre con determinante definido, por un lado, y un nombre con determinante /0/, por otro lado.

Si atendemos a la definición tradicional de referencia como la posibilidad de hacer alusión a un objeto o realidad extralingüística, los nombres comunes escuetos no pueden servir de referentes. Sin embargo, como señala Matte Bon (1992), el artículo /0/ se puede asociar al artículo indeterminado en cuanto que el nombre común tiene cierta capacidad referencial:

[Se usa el operador Ø] con los sustantivos que se refieren a entidades contables para referirnos a algún elemento o individuo de la categoría o especie, que interesa mucho más como representante de un concepto o de su categoría que como individuo concreto en sí [y en plural] para referirnos a algunos elementos o individuos de la categoría o especie que interesan mucho más como elementos indeterminados de su categoría que como individuos concretos en sí, sin querer hacer hincapié en su individualidad, ni en su identidad. (Matte Bon 1992: 20)

Esta es una de las razones que se encuentran en Montero-Gálvez (2011: 14) para afirmar que el artículo 0 se asocia al valor de “cuantificación indeterminada” o imprecisa de los nombres en plural o de los nombres continuos en singular ya que “los nombres puedan interpretarse como cantidades indeterminadas de ejemplares o materia” (2011: 16).

En efecto, en la mayoría de las lenguas románicas (francés, italiano, catalán y español), los nombres escuetos no siempre tienen una interpretación genérica (*cf.* Longobardi 1994; Ihsane 2008). Parece que en español el clítico definido está asociado al contexto genérico y fuerza una interpretación en la que se predica un rasgo característico de la clase representada por los nombres escuetos topicalizados (*cf.* Leonetti 2014: 119). Por eso, los nombres escuetos mencionados anteriormente no pueden interpretarse como genéricos, ya que, como veremos más adelante, no pueden aparecer junto con un clítico. Por el contrario, en presencia del pronombre vacío la interpretación del tópico es indefinida ya que viene a referirse a un número no especificado de los miembros de la clase. Por tanto sólo los nombres continuos escuetos o los plurales como los que aparecen en los ejemplos en (14) constituyen expresiones referenciales en ese sentido.

En cuanto al hueco dejado en la oración de la estructura dislocada, teniendo en cuenta que la inmunidad a las islas gramaticales es un criterio para identificar pronombres reasuntivos, los pronombres vacíos en los ejemplos de (14) entran en una relación de correferencia con los tópicos con determinante 0, similar a la que se puede encontrar entre clíticos y nombres propios en dislocaciones que podemos construir como las que aparecen a continuación:

- (15) a. Juan, ¿quién lo ha visto?
b. Juan, no se sabe quién lo vio en el bar.
c. Juan, no creo tu promesa de que Pedro lo haya visto con otra.

Como veremos más adelante, los clíticos que aparecen en estos ejemplos no están ligados en la sintaxis por un operador en estructuras prototípicas de doblado de clítico, analizadas en Cinque (1990), como la que aparece en (9). En los ejemplos de (15), el clítico se analizará como un pronombre reasuntivo que entra en una relación de correferencia con el tópico dislocado.

En la tradición lingüística encontramos dos tendencias que explican la relación pragmática que se da entre un tópico discursivo y una expresión anafórica. Por un lado, ya mencionamos anteriormente, que cuando el tópico está representado por un nombre escueto podemos encontrar un epíteto dentro de la oración, tal y como ocurre en los siguientes ejemplos:

- (16) a. *Dinero*, no sé quién tiene *ese cochino oro*.
b. *Niñas*, no sé quién trae *esas chillonas* al parque.

Por otro lado, hay quienes mantienen que la relación de correferencia viene determinada por la propia condición de “definitud” y el efecto que esta condición tiene para poder entablar relaciones de correferencia entre un pronombre y un sintagma nominal definido, tal y como se argumenta en Fodor y Sag (1982) y en Cinque (1990). No obstante, hay quienes discrepan diciendo que no hay razón para pensar que exista tal condición propia de la “definitud” que regule esa relación entre tópico y pronombre reasuntivo (*cf.* Reinhart 1982; Reuland y Meulen 1987). Los datos lingüísticos del español presentados anteriormente también indican que esa relación, cualquiera que sea, se puede establecer entre los pronombres vacíos en posición argumental y los tópicos con determinante /0/. La pregunta que queremos abordar es qué naturaleza tiene el pronombre reasuntivo no realizado fonéticamente en ejemplos como los anteriores en (14).

3.2 El pronombre reasuntivo indefinido vacío en español

Si nos fijamos en los ejemplos de los verbos transitivos en las preguntas de (17), vemos que los verbos *tener*, *comprar* y *vender* corresponden a estructuras argumentales transitivas que requieren un objeto directo. Pues bien, las respuestas a estas preguntas contienen los mismos verbos transitivos que, sin embargo, no necesitan llevar pronombres fonéticamente realizados en estas estructuras. De hecho, los sintagmas nominales cuantificados o indefinidos *mucha*, *algunas* y *unas cuantas* en las respuestas (17 a-c), son opcionales y, por ello, es razonable pensar que en su ausencia se utiliza una anáfora tácita (*cf.* Leonetti 2011), que llamaremos pronombre reasuntivo indefinido o con determinante 0.

- (17) a. P: ¿Tiene tu coche *gasolina*?
R: Sí, (**la*) tiene (much*a*).
b. P: ¿Comprarás *manzanas*?
R: Sí, (**las*) compraré (algun*as*)

- c. P: ¿Has vendido casas?
R: Sí, (*las) he vendido (unas cuantas).

Teniendo en cuenta el hecho lingüístico de ausencia de sujeto en español, en contraposición con lenguas como el inglés, la hipótesis más aceptada hasta hace poco, como veremos más adelante, ha sido que existe un parámetro de sujeto nulo para lenguas que permiten una categoría vacía pronominal del tipo *pro* en posición de sujeto (cfr. Chomsky 1982; Rizzi 1986). Siendo así, la línea trazada por Campos (1986) indicaba que había también un *pro* objeto indefinido que podría ocupar el hueco en los ejemplos correspondientes a los de (17), tal y como se analiza en las estructuras de (18), a continuación:

- (18) a. Sí, tiene *pro*.
b. Sí, compraré *pro*
c. Sí, he vendido *pro*.

De acuerdo con Campos (1986) y Raposo (1986), el pronombre vacío *pro* que aparece en posición de objeto se puede analizar como una variable ligada por un operador abstracto dentro de la misma cláusula donde aparece, tal y como se describe en la siguiente estructura:

- (19) OP_i [yo compraré pro_i]

Un análisis parecido aunque con matices, como explicaremos a continuación, puede extenderse a los ejemplos citados por Suñer (1986) recogidos en (20), donde el pronombre reasuntivo vacío se interpreta como indefinido dentro de la cláusula en una estructura de *dislocación* a la izquierda con un tópico indefinido cuyos rasgos comparte con el pronombre vacío quedando de esta forma habilitado para su interpretación.

- (20) Cfr. Suñer (1986: 15):
a. Materia gris, consideraré [_{NP} la posibilidad de [_{CP} que tengan ___]]
b. Novedades, comparto [_{NP} tu opinión de [_{CP} que deberíamos recibir ___ hoy]]
c. Dinero, todos somos [_{PP} de la opinión de [_{CP} que tienen ___]]

Siguiendo la línea trazada por Suñer (1986), se podría pensar que es el mismo tópico el que entra en una relación de ligamiento con el pronombre vacío en una estructura como la que aparece en (21):

- (21) [_{S2} [TOP₁ [_{S1} [_S ...*pro*_i...]]]]

De forma similar con el análisis de (19), el tópico es el antecedente que actúa de operador llevando el mismo índice que el pronombre reasuntivo vacío. Este análisis puede extenderse a otras oraciones independientes en las que se establece una relación de correferencia con antecedentes escuetos ejemplificados en (22):

(22) *Cfr.* Brucart (1999: 2803):

- a. De pequeño coleccionaba sellos, pero ya no colecciona ___.
- b. Buscaban defectos de forma, pero no había ___.
- c. Creo que novelas, también ha escrito ___.

Parece, pues, sensato pensar que un antecedente fonéticamente realizado pueda habilitar un pronombre vacío en posición argumental. Sin embargo, no puede tratarse de una operación sintáctica, ya que es de sobra conocido que estas relaciones de ligamiento están sujetas al Principio de Subyacencia, que no es el caso que nos ocupa, considerando los datos aportados hasta el momento (14 y 20).

Por el contrario, si mantenemos que la relación por la cual el pronombre vacío en posición de objeto queda habilitado gracias a una relación pragmática de correferencia discursiva con un tópico extraoracional, la falta de sensibilidad al Principio de Subyacencia queda esclarecido en este tipo de dislocaciones. Volviendo a la argumentación en Campos (1986) y Suñer (1986), se puede asumir que solo la propiedad de “definitud” es parte de la sintaxis, lo cual también parece ser la clave para asumir un segundo tipo de dislocaciones con tópicos discursivos que no están sujetas a constricciones sintácticas, como se argumenta en Cinque (1990), Fernandez Soriano (1989, 1995) y Escobar Álvarez (1995).

Basándonos también en el estudio de Lu (1994), podemos entonces pensar que en el caso de los tópicos indefinidos solo se puede hablar de huecos argumentales en los que podría aparecer un pronombre fonéticamente nulo como en los siguientes ejemplos:

(23) *Cfr.* Lu (1994, capítulos: 3: 58, 59, 60, 61):

- a. Varios estudiantes, Juan (*les) vio ayer.
- b. Varios libros, (*los) leyó Juan.
- c. Azúcar, (*lo) sirve frecuentemente.
- d. Azúcar, (*lo) compró Juan.

Pues bien tomando en cuenta estrategias discursivas como la especificidad (*cf.* Diesing 1992), cuando aparece un sintagma nominal introducido por el determinante indefinido *un*, éste puede interpretarse como específico, y es entonces cuando el clítico es necesario, tal y como se recoge en el ejemplo de (24a), donde el paréntesis debe eliminarse para que la oración sea gramatical. Por el contrario, en la lectura no específica, es decir, cuando el verbo en la oración de relativo corresponde al modo subjuntivo en el ejemplo de (24b), el clítico puede omitirse:

- (24) a. Una secretaria que sabe hablar inglés, Pedro ??/*(la) está buscando.
b. Una secretaria que sepa hablar inglés, Pedro está buscando ___.

Tal y como se argumenta en Zubizarreta (1998) y Manzini (2000), solo los sintagmas nominales modificados por una oración de relativo que incluye un verbo en indicativo, como en el ejemplo de (24a), son interpretados como específicos y, por consiguiente, requieren la presencia de un clítico. En el caso de estructuras ditransitivas del tipo “presentar una persona a alguien” se

da este mismo contraste en ejemplos como los que podemos construir en (25) en el contexto donde se trata de un profesor muy introvertido que no sabe hablar sueco. Tan solo en el caso en que el tópico está representado por un sintagma nominal indeterminado modificado por una oración de relativo con el verbo en indicativo puede entrar en una relación de correferencia con el clítico acusativo (25a), en contraste con la oración equivalente sin clítico del ejemplo (25b). En cambio, cuando el tópico está representado por un sintagma nominal indeterminado modificado por una oración de relativo con el verbo en subjuntivo en el ejemplo (25c) la ausencia de clítico no es problemática por la lectura indefinida que se desprende de ese sintagma nominal en posición de tópico discursivo.

- (25) a. ¿Una chica que viene de Suecia? No creo que se la vayan a presentar __ al profesor.
b. *¿Una chica que viene de Suecia? No creo que le vayan a presentar __ al profesor.
c. ¿Una chica que venga de Suecia? No creo que le vayan a presentar __ al profesor.

En cuanto al caso de antecedentes discursivos representados por nombres escuetos, tal y como vimos anteriormente, éstos no llevan determinantes plenos y, por consiguiente, solo se puede obtener una lectura indefinida, tal y como se observa en el ejemplo de (26):

- (26) ¿Chicas que vienen de Suecia? No creo que le vayan a presentar __ al profesor.

De tal modo, la generalización parece ser que en la estructura argumental del verbo se puede dar un pronominal vacío en posición de objeto temático. Este pronombre vacío quedaría habilitado en esta posición y podría interpretarse en relación con un antecedente discursivo tal y como ocurre en los ejemplos anteriores de (24), (25) y (26).

Veamos ahora otros ejemplos de pares de preguntas y respuestas que elaboramos en (27). En ambos casos, las preguntas contienen sintagmas nominales indefinidos: *una manzana* y *alguna manzana*. En cambio, en las respuestas vemos que las respuestas gramaticales incluyen un clítico en (27a) y un pronombre vacío en (27b). Esto se debe a que solo en el primer caso se puede dar una lectura específica al sintagma nominal indefinido *una manzana* al llevar un artículo indefinido, de acuerdo con la estrategia discursiva propuesta en Diesing (1982). Por el contrario, en el caso de la expresión cuantificada *alguna manzana*, solo cabe esperar la presencia del pronombre reasuntivo vacío, al igual que vimos en los ejemplos de (25c) cuando el tópico estaba representado por el sintagma cuantificado *una chica*.

- (27) a. P: ¿Has comprado una manzana?
R: No, no *(la) he comprado, me la han regalado
b. P: ¿Has comprado alguna manzana?
R: No, no (*la) he comprado

En la relación de correferencia que proponemos para las dislocaciones anteriores donde aparece un pronombre vacío, éste debe interpretarse como un pronombre indefinido *pro*. Más ejemplos de esta relación discursiva entre un antecedente extraoracional y un pronombre vacío aparecen en (28), dado que todos ellos representan infracciones del Principio de Subyacencia:

- (28) a. En cuanto a varios estudiantes, he leído la noticia de que arrestaron *pro* ayer en mi facultad.
 b. En cuanto a mucha comida, parece ser verdad la noticia de que llega *pro* en pésimas condiciones.
 c. En cuanto a unos estudiantes que sepan español, he leído el anuncio de que necesitan *pro* para este verano.

Para poder esbozar el análisis correspondiente a este tipo de pronombre reasuntivo vacío, es conveniente resumir las relaciones que se dan entre los sintagmas nominales y los pronombres, atendiendo a la estructura con presencia o ausencia del determinante, tal y como se presenta a continuación, utilizando la nomenclatura inglesa¹:

- (29) a. [DP la [NP manzana]] - [DP la [NP *pro*]]
 b. [DP un [NP estudiante]] - [DP lo [NP *pro*]]
 c. [DP 0 [NP gasolina]] - [DP 0 [NP *pro*]]
 d. [DP 0 [NP manzanas]] - [DP 0 [NP *pro*]]
 e. [DP 0 [QP algunos [NPestudiantes]]] - [DP 0 [NP *pro*]]
 f. [DP 0 [QP varios [NP estudiantes]]] - [DP 0 [NP *pro*]]

En efecto, en las estructuras de (29), se da una equivalencia entre la presencia o ausencia de determinantes en la posición *D*, sintácticamente reservada para el rasgo de “definitud” o especificidad (*gr.* Longobardi 1994), para ambos casos: antecedentes y pronombres reasuntivos nulos. Por un lado, en el caso en que el determinante está fonéticamente materializado, también lo está el determinante donde aparece el pronombre vacío (29a, 29b). De forma similar vemos que cuando el determinante del sintagma nominal antecedente no está realizado fonéticamente, tampoco lo está el determinante donde aparece el pronombre vacío (29c, 29f). La ventaja de este análisis es que la misma estructura puede utilizarse para nombres escuetos y para nombres cuantificados con el rasgo (Cu) ya que los cuantificadores aparecen en una posición distinta a la del Determinante:

- (30) Si DP = [DP [Det D+ Def] [NP]], entonces [DP [Det clítico+ Def [NP *pro*]]

- (31) Si DP = [DP [Det 0 [NP (Cu) []], entonces [DP [Det 0 [NP (Cu) [*pro*]]

¹ DP= Sintagma Determinante; NP=Sintagma Nominal; QP=Sintagma Cuantificacional.

Según encontramos otras propuestas en los trabajos de Delfitto y Corver (1993) o de Cardinaletti y Starke (1994), los clíticos son elementos que llevan rasgos de género y número asociados con la posición D. Por eso se puede entender que los clíticos deben aparecer en esa posición al contrario de los pronombres vacíos que permanecen en N. En los ejemplos aportados en (32), se puede ver que cuando los tópicos extraoracionales incluyen sintagmas nominales definidos, la presencia de los clíticos es obligatoria:

- (32) a. En cuanto a los problemas, todo el mundo *(los) tiene.
b. En cuanto a la cerveza helada, el mesero dijo que no *(la) había.

Además, el ejemplo de (32b) llama la atención además por tratarse del verbo existencial *haber* que ordinariamente no puede aparecer con clíticos (*cf.* Treviño 2003 para las restricciones el uso del clítico de objeto con verbos existenciales). Como hemos argumentado anteriormente, solo cuando los tópicos están representados por sintagmas nominales indefinidos, los clíticos pueden omitirse:

- (33) a. En cuanto a problemas, todo el mundo tiene *pro*.
b. En cuanto a cerveza helada, el mesero dijo que no había *pro*.

El mismo análisis propuesto se puede extender a estos ejemplos:

- (34) [DP 0 [NP problemas]] -- [DP 0 [NP pro]]

- (35) [DP 0 [NP cerveza helada]]-- [DP 0 [NP pro]]

En la próxima sección veremos otras expresiones cuantificadas en estructuras de *dislocación* del tipo que estamos estudiando.

3.3 Algunas expresiones cuantificadas y el pronombre vacío

Ya hemos visto algunos ejemplos de sintagmas cuantificados que hacen de anáforas en estructuras dislocadas con nombres escuetos en posición de tópico (17). En esta sección queremos hacer hincapié en el rasgo de cuantificación, en contraposición con el rasgo de definitud. En el análisis (31), la posición del cuantificador es distinta a la del Determinante (Det). Al igual que Gutiérrez-Rodríguez (2008: 304), entendemos que lo que permite a un sintagma introducir entidades nuevas es la ausencia de una marca de definitud, es decir del rasgo definido que en nuestro análisis aparece en Det. Igualmente, entendemos que el significado de los cuantificadores nominales, a diferencia de los Determinantes definidos, tiene que ver con la cantidad y no con la identificación del referente, como se argumenta a continuación:

Los determinantes son modificadores que se combinan con nombres para producir expresiones cuya referencia se determina en términos de la identidad del referente; los cuantificadores son modificadores que se combinan con nombres para producir

expresiones cuya referencia se determina en función del tamaño del conjunto de individuos o de la cantidad de sustancia a la que se hace referencia. (Lyons 1977: 454-455)

Centrándonos en los llamados cuantificadores débiles, atendiendo a la clasificación de Milsark (1974), en las dislocaciones que aparecen en (36) aparecen cuantificadores nominales tales como: *mucho* en (36a); *poco* en (36b); y cardinales como *ocho* en (36c) en posición argumental en la oración. En todos estos casos conseguimos identificar la referencia del nombre escueto topicalizado con la cantidad expresada por el cuantificador nominal:

- (36) a. *Dinero*, todo el mundo que quiere *mucho*/**mucha* trabaja.
 b. *Niños*, no todas las mujeres que tienen *pocos*/**pocas* trabajan.
 c. *Niños*, no todas las mujeres que tienen *ocho* trabajan

Como ya vimos en el otro apartado, el cuantificador nominal aparece en una posición dentro de la frase del determinante sin encabezarla, tal y como se analiza a continuación:

- (37) a. [DP D [QP [Q *mucho*] [NP *pro*]]]
 b. [DP D [QP [Q *pocos*] [NP *pro*]]]
 c. [DP D [QP [Q *ocho*] [NP *pro*]]]

Este tipo de estructura es la que propone Mallén (1990), y, en ella, también aparece un pronombre vacío encabezando el sintagma nominal dentro del cual parece quedar habilitado. Este análisis está justificado ante la posibilidad de que nombres escuetos puedan aparecer en esa misma posición en los siguientes ejemplos:

- (38) a. Todo el mundo que quiere *mucho dinero* trabaja.
 b. No todas las mujeres que tienen *pocos niños* trabajan.
 c. No todas las mujeres que tienen *ocho niños* trabajan.

Por lo que estamos viendo hay bastantes argumentos a favor de la aparición de un pronominal no realizado fonéticamente en estas estructuras de *dislocación* que no se ajustan a restricciones sintácticas sino discursivas. Según se deduce del trabajo de Fernández Soriano (1995) hay que hacer una distinción entre los pronombres reasuntivos y los clíticos, pues solo estos últimos necesitan estar habilitados en la sintaxis.

3.4 Dislocaciones en lenguas con pronominales partitivos

Hasta ahora hemos debatido los datos de las dislocaciones en español. En esta sección vamos a incluir los datos aportados por otros estudios de otras lenguas románicas que exhiben pronombres reasuntivos partitivos que vienen a apoyar nuestra hipótesis de la existencia de pronominales indefinidos.

Anteriormente vimos que las dislocaciones con tópicos discursivos no sujetos a restricciones sintácticas eran inmunes al Principio de Subyacencia y que la presencia de un pronombre reasuntivo vacío en posición argumental justificaba la gramaticalidad de ejemplos que se retoman de nuevo, a continuación:

- (39) a. Dinero ¿quién tiene [*pro*]?
 b. Dinero, Juan pregunta quién tiene [*pro*]
 c. Dinero, no creo a la gente que dice que Juan tiene [*pro*]

De forma paralela cabe destacar que el inventario de varias lenguas románicas como el catalán, el francés o el italiano incluye pronombres partitivos indefinidos (*en/ne*), con los que se pueden construir ejemplos paralelos:

- (40) a. *De diners, qui té ___?
 (Catalán)
 (Cfr. De diners, qui en té?)
 b. *De diners, en Joan es pregunta qui té ___.
 (Cfr. De diners, en Joan es pregunta qui en té.)
 c. *De diners, no em crec la gent que diu que en Joan té__.
 (Cfr. De diners, no em crec la gent que diu que en Joan en té.)
 d. *De l'argent qui a ___?
 (Francés)
 (Cfr. De l'argent qui en a?)
 e. *De l'argent Jean se demande qui a ___.
 (Cfr. De l'argent Jean se demande qui en a.)
 f. *De l'argent je ne crois pas les gens qui disent que Jean a ___.
 (Cfr. De l'argent je ne crois pas les gens qui disent que Jean en a.)
 g. *Denaro, chi ha ___?
 (Italiano)
 (Cfr. Denaro, chi ne ha?)
 h. *Denaro, Gianni si chiede chi ha ___.
 (Cfr. Denaro, Gianni si chiede chi ne ha.)
 i. *Denaro, non credo alla gente che dice che Gianni ha ___.
 (Cfr. Denaro, non credo alla gente che dice che Gianni ne ha.)

Al igual que argumentamos en las secciones anteriores, los pronombres partitivos pueden aparecer dentro de islas gramaticales tales como un sintagma nominal complejo introducido por el cuantificador *todos*, porque no están sujetos al Principio de Subyacencia. Así pues, se establece un paralelismo entre el español (41), el catalán (42), el francés (43) y el italiano (44):

- (41) a. *Dinero*, [todas las personas que quieren *pro*] trabajan.
 b. *Niños*, [no todas las mujeres que tienen *pro*] trabajan.

- (42) a. *(De) diners*, totes les persones que *(en) volen treballen.
b. *(De) filles*, no (pas) totes les dones que *(en) tenen treballen.
- (43) a. *(De l') argent*, tous ceux qui veulent *(en) avoir, travaillent.
b. *(Des) enfants*, toutes les femmes qui *(en) ont, travaillent.
- (44) a. *In quanto a denaro*, [tutti quelli che *(ne) vogliono] lavorano.
b. *In quanto a figli*, [tutte le donne che *(ne) hanno] lavorano.

La línea trazada por Quer (1992) y Roca Urgell (1992) para el catalán indica que en el caso de que haya nombres escuetos en el discurso, solo el clítico partitivo puede establecer una relación de correferencia (45b) en contraposición con lo que ocurre con un clítico definido (45c):

- (45) a. *No hem comprat pomes.*
(Cfr. No hemos comprado manzanas.)
b. *De pomes, no n'hem comprat.*
(Cfr. Manzanas, no hemos comprador.)
c. **De pomes, no les hem comprat.*
(Cfr. *Manzanas, no las hemos comprado.)

En esta misma línea de razonamiento, Roca Urgell (1992) explica que en el caso de que haya un sintagma nominal con un determinante indefinido, este se debe interpretar como específico y, en este caso, no se puede utilizar el clítico partitivo con esa misma lectura:

- (47) Cfr. Roca Urgell (1992: 57):
a. **Un rellotge, no n'he comprat abir.*
(Cfr. *Un reloj, no compré ayer)
b. **Unes cerveses, n'he deixat a la nevera.*
(Cfr. *Unas cervezas, he dejado en la nevera)

Para Quer (1992), el sintagma nominal en este tipo de estructuras, al llevar un determinante indefinido, permite la lectura específica como la estrategia discursiva que plantea Diesing (1992), en la que la presencia del clítico definido es inevitable:

- (48) Cfr. Quer (1992: 18a, 20a):
a. *Algun error, el Carles *(l)'ha comès, en la seva vida*
b. *Moltes revistes, *(les) compra només per la portada*

El hecho de que un sintagma nominal tenga que entrar en una relación de ligamiento con un clítico definido apoya la hipótesis de que la “especificidad” debe quedar habilitada dentro de la sintaxis. Ya vimos anteriormente que, en efecto, existen dos tipos de dislocaciones y que

solo en una de ellas se daba esa condición de “definitud” en presencia del clítico definido. Por el contrario, los clíticos partitivos no pueden aparecer en ese tipo de dislocaciones precisamente porque no son expresiones definidas. Este mismo razonamiento lo podemos trasladar a los datos del español, en donde no hay nada que parezca ir en contra de la presencia de pronombres reasuntivos indefinidos que alternan con cuantificadores nominales en los siguientes ejemplos de dislocaciones donde no se lleva a cabo ninguna cadena de ligamiento entre el tópico y el pronombre vacío (*cf.* Escobar-Álvarez 1995: 116):

- (49) a. En cuanto a un reloj, yo no me compraría (ninguno).
 b. En cuanto a unas cervezas, hay (algunas) en la nevera.

Anteriormente establecimos una correlación entre el uso del determinante y la lectura que podía hacerse de él. Vimos que los clíticos debían aparecer en la posición del determinante, como también se ha argumentado en los trabajos de Longobardi (1994), Torrego (1998), Uriagereka (1992), y Delfitto y Corver (1993). Por el contrario, en el caso del pronombre reasuntivo vacío del español, hemos mantenido que el núcleo Det del Sintagma Determinante (DP, en inglés) permanece vacía. En el caso de los clíticos partitivos del francés, en Drijkoningen (1993, 2002) se propone un análisis en el que estos pronominales encabezan un sintagma nominal en el que el Determinante también aparece vacío tal y como se recoge en la estructura de (50). Este análisis podría también extenderse al análisis del clítico partitivo en catalán o en italiano.

- (50) [DP Det [NP (QP) [N ne]]].

En efecto, en todos los ejemplos vistos anteriormente, se puede pensar que la forma enclítica del núcleo verbal es el resultado de una operación sintáctica de movimiento del clítico a partir de la estructura de (50). Se sabe que los pronombres partitivos solo pueden habilitarse en la posición de objeto según la propuesta de Burzio (1986) para el italiano que veremos en el siguiente apartado. En el caso del español, también hemos debatido la cuestión de que el pronombre reasuntivo vacío quedaba habilitado dentro de un sintagma nominal con determinante /0/ en posición de objeto. De acuerdo con la hipótesis de Alexiadou y Anagnostopoulou (1998), la concordancia verbal en las lenguas que permiten sujetos nulos, como el español, tiene carácter pronominal y permite entrar en una relación de correferencia con el sujeto en el discurso. En concreto, en esta reformulación del parámetro del sujeto nulo, mencionado anteriormente, las propias desinencias verbales actúan como clíticos y, por eso, no hay razón para pensar que haya un pronominal vacío *pro* en posición de sujeto, a diferencia de lo que ocurre con el pronombre indefinido *pro* en posición de objeto en ausencia de clíticos.

3.5 El clítico partitivo en posición de objeto

En el análisis del clítico partitivo de Burzio (1986) queda claro que solo en posición de objeto queda habilitado el clítico partitivo *ne* (NE-CL), teniendo en cuenta el hecho de que hay un contraste de gramaticalidad entre una estructura transitiva ejemplificada por el verbo *invitar*

(51a) y otra estructura intransitiva ejemplificada por el verbo *telefonare* (51b), ya que solo en el primer caso la estructura con el clítico NE-CL es posible:

- (51) a. *Giovanni ne inviterà molti.*
(G. NE-CL invitará muchos)
'Giovanni invitará a muchos'
b. **Giovanni ne parlerà a due.*
(G. NE-CL hablará a dos)
'Giovanni hablará con dos'

En este orden de cosas, el uso del partitivo *ne* permite identificar las estructuras argumentales de los verbos en italiano a partir de las derivaciones sintácticas en las que aparecen (*cf.* Cruschina 2010). De este modo, se explica por qué este clítico es posible en una oración pasiva ejemplificada en (51a), en una oración aparentemente impersonal (51b) y en una oración ergativa (51c), partiendo de un mismo análisis en el que el clítico se genera en una posición argumental de objeto demostrando, al mismo tiempo, que el sujeto de una oración pasiva o de una estructura ergativa se genera, en realidad, en una posición de objeto.

- (52) a. *Ne saranno invitati molti* (pasiva).
(NE-CL han sido invitados muchos)
b. *Se ne leggeranno alcuni* (impersonal).
(Se NE-CL han leído algunos).
c. *Ne affondarono due* (ergativa).
(NE-CL han hundido dos)

En el análisis de Belletti y Rizzi (1981) se proponen dos estrategias pronominales diferentes en presencia de un cuantificador: bien a través de un clítico partitivo en posición de objeto, bien a través de un pronombre vacío, que al no ser un clítico, puede aparecer en posición de objeto y de sujeto, teniendo en cuenta los siguientes ejemplos:

- (53) a. *Tre settimane passano rapidamente.*
(tres semanas pasan rápidamente)
b. *Tre 0 passano rapidamente.*
(tres 0 pasan rápidamente)
c. **[Tre t_i] ne passano rapidamente.*
(tres NE-CL (de ellas) pasan rápidamente)
- (54) a. *Gianni trascorrerà tre settimane a Milano.*
(G. pasará tres semanas en Milán)
b. **Gianni trascorrerà tre 0 a Milano.*
(G. pasará tres en Milán)
c. *Gianni ne trascorrerà tre a Milano.*
(G. NE-CL pasará tres en Milán)

Mientras que los pronombres no materializados fonéticamente pueden aparecer en los sintagmas cuantificados en posición de sujeto, el clítico *ne* solo puede extraerse de una posición de objeto (53c frente a 54c).

Si examinamos ahora los datos del español en (55), los mismos sintagmas cuantificados pueden libremente aparecer en posición de objeto (55a) como en posición de adjunto (55b), ya que al no tratarse de un clítico no se ve condicionado a formar parte del núcleo verbal, sino que puede mantenerse en la posición donde se ha generado:

- (55) a. Juan invitará a [muchos *pro*].
b. Juan hablará con [dos *pro*].

En anteriores ocasiones hemos mantenido que el pronombre indefinido *pro* se habilita en posición de objeto en correferencia con el nombre escueto topicalizado. Este mismo análisis puede extenderse para dar cuenta del contraste de gramaticalidad en los ejemplos de (56), ya que solo es posible habilitar el pronombre reasuntivo vacío en posición de objeto (56b) (*cf.* Raposo y Uriagereka 1996, para un análisis del clítico *se* en ejemplos similares):

- (56) a. *¿Semanas de trabajo?, ___ pasan rápidamente.
b. ¿Semanas de trabajo?, se pasan *pro* rápidamente.

En definitiva, la propuesta de un pronombre indefinido vacío en la sintaxis del español permite explicar una serie de hechos lingüísticos que de otra forma sería difícil hacerlo. Por un lado, permite entender la relación de correferencia de algunas dislocaciones en español en las que no hay ningún pronombre realizado fonéticamente. Por otro lado, hemos visto que este tipo de pronombre vacío es inmune al Principio de Subyacencia, al contrario de lo que parece suceder con los clíticos definidos que se interpretan como variables ligadas por un operador. Los datos del español también son compatibles con aquellos en los que aparecen el clítico partitivo *en/ne*. Las diferencias debatidas anteriormente se deben al hecho de que en español no se trate de un clítico vacío, que, por otra parte, no tendría razón de ser, sino de un pronombre reasuntivo nulo.

4. Conclusión final

En este artículo hemos tratado de demostrar que no se puede hablar de una condición de “definitud” para todas las estructuras de dislocación en español, ya que solo las que aparecen con clíticos definidos están sujetas a esa condición. En realidad, en la dislocación donde no aparecen esos clíticos hemos demostrado que se puede hablar de pronombres reasuntivos indefinidos que ocupan el hueco del argumento interno y que se interpretan en una relación discursiva, no sintáctica, con el tópico representado por sintagmas nominales escuetos sin determinante o determinante 0. Hemos establecido una correlación entre la posición vacía del determinante y la lectura indefinida de los nombres escuetos y de los pronombres no materializados fonéticamente.

Por último, hemos analizado los pronombres reasuntivos partitivos realizados fonéticamente en lenguas como el francés, el catalán y el italiano. La única diferencia que hemos

encontrado entre estas lenguas y el español, tras repasar los datos, se debe a la naturaleza misma del elemento pronominal utilizado en cada caso: el clítico partitivo *ne/en* y el pronombre nulo *pro*.

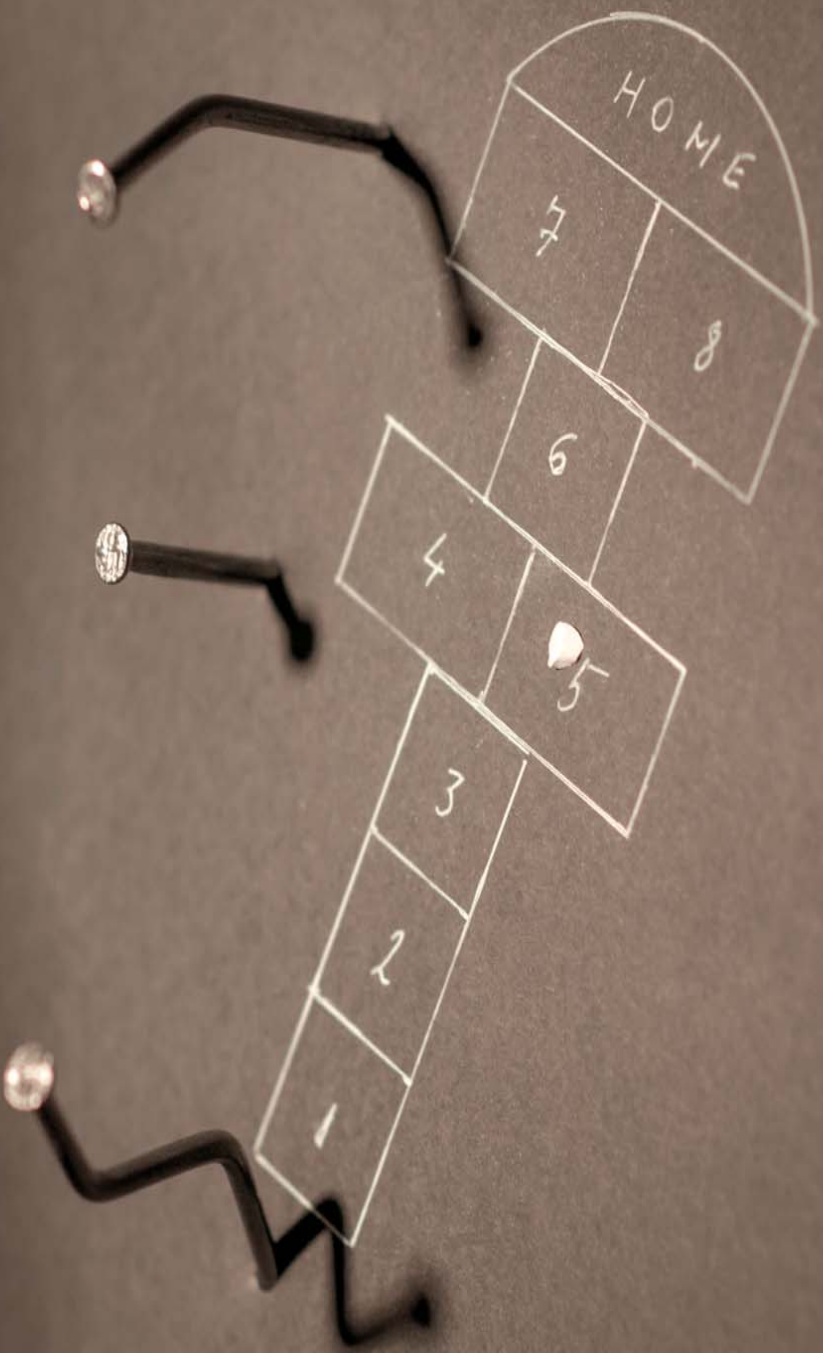
Bibliografía

- ALEXIADOU, Artemis y ANAGNOSTOPOULOU, Elena. "Parametrizing AGR: word-order, V-movement and EPP checking." *Natural language and linguistic theory* 16 (1998): 491-539.
- BELLETTI, Adriana y RIZZI, Luigi. "The Syntax of *ne*, some Theoretical Implications." *The Linguistic Review* 1 (1981): 117-154.
- BRUCART, Jose María. "La elipsis." *Gramática descriptiva de la lengua española*. Ignacio Bosque, Violeta Demonte, eds.. Real Academia Española. vol. 2, Madrid: Espasa, 1999. 2787-2863.
- CAMPOS, Hector. "Indefinite Object Drop." *Linguistic Inquiry* 17.2 (1986): 355-359.
- CAMPOS, Hector. "Silent Objects and Subjects in Spanish." *Current Studies in Spanish Linguistics*. Hector Campos, Fernando Martinez-Gil, eds. Washington DC: Georgetown University Press, 1991. 117-141.
- CARDINALETTI, Adriana y STARKE, Michal. "The typology of structural deficiency. On the Three Grammatical Classes." *Working Papers in Linguistics* 4.2. 1994: 41-109.
- CASIELLES-SUÁREZ, Eugenia. *The syntax-information structure interface. Evidence from Spanish and English*. London: Routledge, 2004.
- CHOMSKY, Noam. "Conditions on transformations." *A festschrift for Morris Halle*. Steven Anderson y Paul Kiparsky, eds. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1973. 232-286.
- CHOMSKY, Noam. "On wh-movement." *Formal Syntax*. Peter Culicover, Thomas Wasow, eds. Adrian Akmajian. New York: Academic Press, 1977.
- CHOMSKY, Noam. *Some Concepts and Consequences of the Theory of Government and Binding*. Cambridge (Mass.): MIT Press, 1982.
- CINQUE, Guglielmo. "Topic constructions in some European languages and *connectedness*." *Tilburg Studies in Language and Literature* 4 (1983): 7-42.
- CINQUE, Guglielmo. *Types of A-Bar Dependencies*. Cambridge (Mass.): MIT Press, 1990.
- CRUSCHINA, Silvio. "Syntactic extraposition and clitic resumption in Italian." *Lingua* 120 (2010): 50-73.
- DELFITTO, Denis y CORVER, Norbert. "Feature Asymmetry and the Nature of Pronoun Movement." *OTS Working Papers* (1993): 1-53.
- DIESING, Molly. *Indefinites*. Cambridge (Mass.): MIT Press, 1992.
- DRIJKONINGEN, Frank. "Movement Theory and the DP hypothesis." *Linguistics* 31.5 (1993): 813-853.
- DRIJKONINGEN, Frank. "Subextraction of Heads and Phases: quantitative don't." *Current Issues in Generative Grammar*. Manuel Leonetti, Olga Fernández Soriano, Ma Victoria Escandell Vidal, eds. Madrid: Universidad Alcalá de Henares, 2002. 51-56.
- ESCOBAR-ÁLVAREZ, M.A. *Leftband Satellites in Spanish*. Utrecht: OTS dissertation series, 1995.

- FERNÁNDEZ-SORIANO, Olga. "Tematización, dislocación y focalización en castellano." *Actas del IV Congreso de Lenguajes Naturales y Lenguajes Formales*. Carlos Martín Vide, ed. Universidad de Barcelona, 1989. 595-607.
- FERNÁNDEZ-SORIANO, Olga. "Pronombres reasuntivos y doblado de clíticos." *De Grammatica Generativa*. Patxi Goenaga, ed. Universidad del País Vasco, 1995. 109-130.
- FODOR, Janet y SAG, Ivan, "Referential and Quantificational Indefinites." *Linguistics and Philosophy* 5 (1982): 128-172.
- GUTIÉRREZ-RODRÍGUEZ, Edita. "Rasgos categoriales de los Determinantes." *Actas del XXXVII Simposio Internacional de la Sociedad Española de Lingüística (SEL)*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2008. 297-309.
- IHSANE, Tabea. *The Layered DP. Form and meaning of French indefinites*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins, 2008.
- LEONETTI, Manuel. "Indefinidos, nombres escuetos y clíticos en las dislocaciones en español." *Cuadernos de la ALFAL* 3 (2011): 100-123.
- LONGOBARDI, Giuseppe. "Reference and Proper Names: A Theory of N-movement in Syntax and Logical Form." *Linguistic Inquiry* 25 (1994): 609-665.
- LU, Hui-Chuan. *Preverbal NPs in Spanish and Chinese*. Tesis doctoral. University of California at Los Angeles, 1994.
- LYONS, John. *Semantics*. Cambridge (Mass.): Cambridge University Press, 1977 (Trad. cast.: *Semántica*, Barcelona: Teide, 1980).
- MALLÉN, Enrique. "Spanish Partitive Constructions." *R.R.L.* XXXV.1 (1990): 33-52.
- MANZINI, Maria Rita. "Sentential Complementation: The Subjunctive." *Lexical Specification and Insertion*. Peter Coopmans, Martin Everaert, Jane Grimshaw, eds. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins, 2000. 241-268.
- MATTE BON, Francisco. *Gramática comunicativa del español*. vol. I, Madrid: Edelsa, 1992.
- MILSARK, Gary. *Existential Sentences in English*. Tesis doctoral. MIT, 1974.
- MONTERO-GALVEZ, Sonia. "El artículo y otros fantasmas del nombre." *Revista redELE* 21 (2011): 1-21.
- QUER, Josep. "Estructures dislocades i Quantificadors." *Lengua y Literatura* 5 (1992): 393-415.
- RAPOSO, Eduardo. "The Null Object in European Portuguese." *Studies in Romance Linguistics*. Eds. Osvaldo Jaeggli, Carmen Silva-Corvalán. Dordrecht: Foris, 1986. 373-390.
- RAPOSO, Eduardo y URIAGEREKA, Juan "Indefinite *se*." *Natural Language and Linguistic Theory* 14.4 (1996): 749-810.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa, 2009. 2 vols.
- REINHART, Tanya. "Pragmatics and Linguistics: An Analysis of Sentence Topics." *Philosophica* 27 (1982): 53-94.
- REULAND, Eric y TER MEULEN, Alice. eds. *The Representation of (In)definiteness*. Cambridge (Mass.): MIT Press, 1987.
- RIVERO, Maria Luisa. "On Left-Dislocation and Topicalization in Spanish." *Linguistic Inquiry* 11 (1980): 363-393.
- RIZZI, Luigi. "Null Objects in Italian and the Theory of pro." *Linguistic Inquiry* 17.3 (1986): 501-557.

- ROCA-URGELL, Francesc. "On the Licensing of Pronominal Clitics: the Properties of Objects Clitics in Spanish and Catalan." Tesis de Máster. Universitat Autònoma of Barcelona, 1992.
- ROSS, John R. *Constraints on Variables in Syntax*. Tesis doctoral. MIT, 1967. (Versión publicada Ross, John R. *Infinite Syntax*. Nordwood (N.Y.): Ablex Publishing Corporation, 1986.)
- SUÑER, Margarita. "Los pronombres nulos." *Revista Argentina de Lingüística* 2 (1986): 151-166.
- TORREGO, Esther. *The dependencies of objects*. Cambridge (Mass.): MIT Press, 1998.
- TREVIÑO, Esthela. "On the subjecthood issue of existential *haber*" *Linguistic theory and language development in Hispanic languages*. Eds. Silvina Montrul, Francisco Ordóñez. Sommerville: Cascadilla Press, 2003. 178-192.
- URIAGEREKA, Juan. "Aspects of the Syntax of Clitic Placement in Western Romance" *Linguistic Inquiry* 26 (1995): 79-124.
- ZUBIZARRETA, Maria Luisa. *Topic, Focus, and Prosody*. Cambridge (Mass.): MIT Press, 1998.

DIDAKTIKON



Ana Kuzmanović Jovanović / Milica Đuričić

Universidad de Belgrado

¿Manuales sexistas, aula sexista? El papel de docentes en la promoción de la igualdad de géneros en el aula de ELE

Recibido: 19.04.2016 / Aceptado: 20.10.2016

Resumen: En este artículo examinamos las actitudes del profesorado en cuanto a los contenidos (no) sexistas de los manuales usados en el aula de ELE y la influencia del currículo oculto en la transmisión de ideologías dentro del mismo contexto educativo. Para la realización de este estudio hemos distribuido un cuestionario electrónico a 20 profesores universitarios que imparten o han impartido clases de ELE en la Universidad de Belgrado. Las preguntas intentan explorar las ideologías de género de los profesores y las maneras en las que tratan el problema de estereotipos de género en los libros de texto. Se ha hecho un análisis cualitativo de las respuestas en el marco teórico de la lingüística aplicada crítica. El análisis ha confirmado la hipótesis de que el tratamiento de los estereotipos de género en el aula no depende solo de los manuales usados, sino también de las actitudes y valores del profesorado, que pueden tener un impacto importante en la transmisión de ideas e ideologías durante el proceso de aprendizaje.

Palabras clave: ideologías de género, estereotipos de género, ELE, libros de texto, currículo oculto

Abstract: This paper explores the attitudes of teachers towards the (non) sexist content of didactic materials, and the influence of hidden curricula in the transmission of ideologies in the Spanish L2 classroom. The study is based on the information gathered through an anonymous e-survey distributed to 20 current and former Spanish teachers at the Department of Iberian Studies, University of Belgrade. The questions in the survey addressed the gender ideology of the teachers and the ways they deal with gender stereotypes in textbooks they use in the classroom. A qualitative analysis of their responses, carried out in the theoretical frame of Critical Applied Linguistics, confirms the hypothesis that the treatment of gender stereotypes in the classroom depends not only on the didactic material, but also on teachers' attitudes and values, which can have an important impact on the transmission of ideas and ideologies in learning process.

Keywords: gender ideologies, gender stereotypes, Spanish as L2, textbooks, hidden curriculum

1. Introducción

La lengua no es solamente un medio para la comunicación. Es una poderosa herramienta sociopolítica que no solo refleja las relaciones sociales existentes, sino que tiene un papel activo en su creación. La lengua tiene el poder de incluir o excluir, de destacar o silenciar, en otras palabras, tiene el poder de reproducir o cambiar el *statu quo* social, político y económico en una sociedad (*cf.* Curdt-Christiansen y Weninger 2015: 2). Asimismo, el aula de la lengua —la de L2 incluida— es un espacio ideológico definido tanto por los participantes inmediatos en el proceso de aprendizaje —profesores y estudiantes— como por los textos utilizados en ella.

Además de profesores y alumnos, otro elemento fundamental para el proceso de enseñanza es el material didáctico usado en el aula. Los libros de texto, como material didáctico por excelencia, tienen un impacto considerable en el desarrollo de todo tipo de ideologías en el aula. Una de ellas son las ideologías de género, es decir, la visión de los papeles de mujeres y hombres en una sociedad determinada. Cabe destacar que el análisis del contenido de los libros de texto ayuda a que los sistemas ideológicos que esos transmiten se hagan transparentes y se relacionen con un orden social más amplio (*cf.* Pennycook 2001: 81). Es justamente ahí donde reside la importancia del análisis de este tipo de textos.

Desde los años noventa del siglo pasado muchos autores y autoras se han ocupado de las representaciones del género y el sexismo en los manuales de ELE (*cf.* Galiano Sierra 1993; Robles 2005; Barceló Morte 2006; Angulo Blanco 2010; Kuzmanović Jovanović 2014; Kuzmanović Jovanović y Đuričić 2015). La conclusión unánime de estos análisis ha sido tachar los libros de enseñanza de ELE como un instrumento importante en la perpetuación de estereotipos de género en el aula de ELE, aunque los análisis más recientes indican que se está produciendo un cambio de perspectiva y que en los manuales actuales hay menos estereotipos de género que en los de antaño.

Es indiscutible que el libro de texto tiene una función muy importante en el aula y que representa un mecanismo poderoso para transmitir una ideología. El libro de texto selecciona y legitima ciertas formas culturales, al mismo tiempo censurando otras, lo que hace que sea un constructo ideológico. Como tal, transmite ciertos modelos culturales a los estudiantes (*cf.* Plut 2003). Sin embargo, el contenido de los manuales no es suficiente para explicar el mantenimiento o cambio de los estereotipos de género en el aula, porque la lectura no es un proceso directo a través del cual el lector extrae el significado del texto. Se trata de un proceso mucho más complejo, donde cada lector aplica sus propios conocimientos y experiencias para llegar al significado (*cf.* Peterson y Lach 1990 según Sunderland 1998: 3). Por lo tanto, lo determinante para la transmisión de estereotipos no es el contenido del material didáctico, sino la forma en la que los participantes inmediatos en el proceso de enseñanza usan esos materiales didácticos, sean esos sexistas o no (*cf.* Sunderland 1998).

No obstante, en el vasto corpus de trabajos dedicados al problema de estereotipos de género en los manuales de ELE no están disponibles los dedicados al problema de la amplia gama de posibilidades que los profesores y las profesoras de ELE tienen a la hora de usar esos libros. Concretamente, los profesores pueden ignorar, aceptar o subvertir las representaciones

de género tanto en los textos sexistas, como en los no sexistas (*cf.* Sunderland, *et al.* 2002: 248). Por esta razón hemos optado por ampliar una investigación previa dedicada al análisis del contenido de los libros de texto en cuestión (*cf.* Kuzmanović Jovanović, 2014; Kuzmanović Jovanović y Đuričić 2015) y examinar las actitudes del profesorado en cuanto a los contenidos (no) sexistas de los manuales usados. Para ello, hemos conducido una encuesta con varios profesores y profesoras universitarios que imparten (o han impartido) clases de ELE en la Universidad de Belgrado, Serbia, intentando determinar su actitud ante el contenido referido a las representaciones de género en los manuales que utilizan en sus clases. El objetivo de este análisis es comprobar, o refutar, la tesis de que la existencia de manuales no sexistas es importante, pero que los efectos de la ideología de género presentada en esos libros siempre van a depender de lo que los participantes en el proceso de aprendizaje (profesores y estudiantes) hagan de ellos (*cf.* Kuzmanović Jovanović 2014; Sunderland, *et al.* 2002).

2. Ideologías de género y su transmisión en el contexto del aula desde la perspectiva de la lingüística aplicada crítica

Durante la mayor parte del siglo XX, las corrientes principales de la lingüística y la sociolingüística se mostraban indiferentes a la naturaleza ideológica del lenguaje. Una de esas corrientes es la lingüística aplicada. Pennycook (2001: 144) destaca que esa disciplina prácticamente no había analizado nada acerca de los contextos de aprendizaje o la política del aprendizaje de idiomas en general. Sin embargo, en los últimos años los investigadores de diferentes disciplinas han vuelto su atención hacia los diferentes modos en que el lenguaje está inextricablemente relacionado con el poder (*cf.* Curdt Christiansen y Weninger 2015: 1-2). En este periodo de tiempo empieza a desarrollarse una nueva aproximación a la lingüística aplicada, la así llamada *lingüística aplicada crítica*, que reflexiona sobre las bases normativas de la lingüística aplicada y exige una problematización de sus afirmaciones, intentando relacionar las investigaciones dentro de esta disciplina con los problemas de género, clase, sexualidad, raza, etnia, cultura, identidad, política, ideología y discurso (*cf.* Pennycook 2001: 10)¹.

Justamente dentro del marco teórico de la lingüística aplicada crítica se encuentra el presente análisis de la relación entre la lengua y una categoría social importante, el género. Más concretamente, en este artículo nos ocupamos de las ideologías de género y las representaciones genéricas en los libros de texto de ELE y las actitudes de docentes hacia los contenidos de esos materiales didácticos.

2.1 Estado de la cuestión

El punto de partida es el corpus de trabajos dedicados al problema de las representaciones de género estereotipadas en los manuales de ELE, llevados a cabo en los últimos 20 años. La conclusión unánime de estos análisis ha sido tachar los libros de enseñanza de ELE como un instrumento importante en la perpetuación de estereotipos de género en el aula de ELE. Sin

¹ Pennycook, concretamente, analiza diferentes problemas que se asocian con la enseñanza de las lenguas extranjeras desde una perspectiva macrolingüística. Es decir, investiga factores extralingüísticos que no están relacionados con la estructura de una lengua, sino con las relaciones que una lengua establece con la sociedad y la cultura que usa la lengua dada como su L1, relacionando la lengua con un contexto sociocultural y político concreto.

embargo, varios análisis más recientes (*cf.* Kuzmanović Jovanović 2014; Kuzmanović Jovanović y Đuričić 2015) indican un cambio respecto a este problema. A pesar del obvio cambio de perspectiva, los estudios mencionados indican que los estereotipos de género no han desaparecido por completo y que todavía se pueden encontrar en los manuales más recientes. No obstante, ahora son más sutiles y, por lo tanto, más difíciles de identificar.

Basándose en la información recogida de varias editoriales españolas dedicadas a la publicación de materiales didácticos, Kuzmanović Jovanović y Đuričić (2015) sostienen que los cambios observados en el tratamiento de género en los manuales de ELE, hacia unas representaciones de mujeres y varones más equilibradas, se pueden explicar por los esfuerzos conscientes de todas las personas implicadas en su creación (principalmente autores y editores). En otras palabras, se trata de la aplicación de un modelo específico de la política lingüística, el así llamado modelo *bottom-up*, de abajo hacia arriba, ligado a la comunidad lingüística concreta, y no a las instituciones oficiales del estado. No obstante, a pesar de los esfuerzos de las editoriales para evitar representaciones sexistas en los libros de texto, ese cambio en el contenido no significa que el profesorado en el aula no mostrará su propia ideología de género (de la que puede ser consciente, o no), posiblemente diferente de la expresada en los manuales. Por lo tanto, un texto progresivo no es una garantía de que ello tendrá su aplicación en el aula, ni de que un texto sexista será utilizado de una manera sexista (*cf.* Sunderland 2000: 158; Sunderland, *et al.* 2000: 259, 260).

2.2 Discurso dominante en el aula y la transmisión de ideologías de género: el papel de textos y de docentes

Las fuentes de los estereotipos de género en las sociedades contemporáneas son variadas; el sexismo se transmite a través de los medios de comunicación, a través de la educación, dentro del entorno familiar, etc. Hablando de la educación formal como una de las fuentes de la transmisión de estereotipos, es imprescindible destacar el papel de los libros de texto y el discurso dominante en el aula, promovido por el profesorado.

Cabe recalcar que la mayor parte de las investigaciones sobre el tema de la representación de géneros en los libros de texto para las lenguas extranjeras se ha centrado exclusivamente en el texto, y no en cómo se usan en el aula (*cf.* Sunderland, *et al.* 2000: 251). No obstante, reiteramos que los libros de texto y el resto del material didáctico son solo un elemento del complejo proceso de la enseñanza. Otros elementos, cruciales para lo que ocurre en el aula, son, desde luego, los participantes inmediatos, docentes y alumnado; el foco de este análisis son justamente los docentes.

Los profesores y las profesoras de una lengua extranjera tienen una amplia gama de posibilidades a la hora de usar los libros de texto en cuanto a las expresiones de género que esos libros contienen. Según Sunderland *et al.* (2002: 248), un texto puede:

- a. superar la representación tradicional de los roles de género;
- b. mantener la representación tradicional de los roles de género.

Los docentes pueden utilizar cada tipo de estos textos de varias formas; pueden ignorar, aceptar o subvertir representaciones no tradicionales en los manuales del tipo a, o pueden ignorar, aceptar o subvertir las representaciones tradicionales en los manuales del tipo b.

Es decir, el papel del profesorado en la transmisión de las ideologías es indiscutible, porque ellos “en una nada desdeñable medida han de mediar entre el libro y el estudiante, haciendo que se plantee de forma crítica los roles sociales que transmiten los manuales” (Llorent-Bedmar y Cobano-Delgado Palma 2014: 172).

No es posible predecir qué efecto tendrán los textos en el desarrollo de la identidad de los estudiantes, pero lo que se puede examinar es la forma en la que los profesores y las profesoras usan los textos (cfr. Sunderland 2000: 154; Sunderland, et al. 2000: 251). Esta es justamente nuestra intención; examinar las actitudes del profesorado universitario en Serbia hacia las representaciones genéricas en los manuales de ELE (ver el apartado 3), para poder entender mejor el proceso de transmisión de ideologías de género en el espacio del aula de ELE.

Para comprender mejor el proceso de transmisión de ideologías en el aula, es importante recurrir al fenómeno de currículo oculto, que se presenta en el próximo apartado.

2.3 Currículo oculto

Las ideologías lingüísticas y de género de los profesores tienen un gran impacto en el discurso del aula, en cuanto al tratamiento de los elementos sexistas en el material didáctico; asimismo, pueden tener impacto en las actitudes y en el desarrollo de la identidad de género de los estudiantes. Al analizar las diferentes formas de la transmisión de la ideología a través de la enseñanza, es importante tener en cuenta el fenómeno del *currículo oculto*.

El currículo oculto se refiere a los valores no escritos y actitudes que se transmiten a través del proceso educativo y la estructura del sistema educativo (cfr. Petrić 2006: 18). Se trata de un conjunto de contenidos que se transmiten de forma implícita en un contexto educativo (cfr. Acaso y Nuere 2005: 208). Como destaca Torres (2005: 10), ese tipo de currículo representa un elemento importante en la configuración de unos significados y valores de los que el colectivo docente y el mismo alumnado no acostumbran a ser plenamente conscientes. A pesar de ello, el currículo oculto puede tener un papel importante en la formación de actitudes y valores, lo que se puede reflejar en el mantenimiento o el cambio de la discriminación contra la mujer, en este caso (cfr. Acaso y Nuere 2005: 208)².

Justamente ahí reside uno de los mayores problemas que presentan los manuales (y otros materiales didácticos) como transmisores de determinadas ideologías: en la mayoría de los casos esas ideologías son implícitas, ocultas, y por lo tanto, irreconocibles para la mayoría de los miembros de una comunidad (cfr. Filipović 2009: 134). Por lo tanto, analizarlas y revelarlas, hacerlas patentes y reconocibles, así como adquirir plena consciencia de currículos ocultos, es una tarea importante para todas las personas implicadas en el proceso educativo.

Las ideologías de género que se transmiten a través de currículos ocultos en el aula de ELE no siempre son machistas. De hecho, repetimos, se ha confirmado la presencia de un modelo de relaciones de género diferente, más equilibrado, en los manuales de ELE más recientes, y los manuales, como venimos subrayando, son un elemento importante —pero no

² Acaso y Nuere destacan que “[e]l principal objetivo del currículum oculto es perpetuar de forma implícita un conjunto de conocimientos que no resultaría correcto tratar de forma explícita a través del discurso educativo tales como el posicionamiento del centro en cuanto a los sistemas de reparto de poder, el alineamiento con una clase social determinada así como la defensa de una raza, de un género, de una cultura y de una religión sobre las demás” (2005: 208).

el único— de la enseñanza de ELE. Nuestra intención, por lo tanto, es explorar cómo se usan esos manuales en los cursos que se están impartiendo en la Universidad de Belgrado, e intentar desvelar los posibles currículos ocultos promovidos en ese contexto.

2.4 El corpus y la metodología aplicada

Para analizar las actitudes de los docentes hacia las representaciones genéricas en los manuales de ELE, y los posibles currículos ocultos que implican en el uso de esos libros, hemos optado por un cuestionario electrónico, completamente anónimo, de siete preguntas (disponible en el Apéndice de este trabajo), de las cuales seis son abiertas, y solo una cerrada. Las preguntas están concebidas de tal forma que permiten recolectar las actitudes del profesorado a través de un análisis cualitativo de las respuestas.

El cuestionario ha sido distribuido a 20 profesores y profesoras del Departamento de Estudios Ibéricos de la Universidad de Belgrado; algunos de ellos enseñan actualmente en el Departamento, otros ya no. De esas 20 personas, solo 3 son hombres. No hemos tenido en cuenta los años de experiencia docente³, ni el sexo de los entrevistados⁴. Tampoco nos hemos fijado en la nacionalidad del profesorado que ha participado en la encuesta⁵. El número de respuestas recibidas es 13. Cabe destacar que no sabemos si la muestra final de 13 cuestionarios recibidos incluye a alguno de los tres profesores (es decir, hombres). Por lo tanto, no sabemos si los resultados se refieren solo a las respuestas de profesoras (es decir, mujeres), aunque seguramente sería interesante observar esta variable.

El análisis de las respuestas es cualitativo. Es decir, no se han presentado los datos estadísticos, ni hemos estado interesadas en la frecuencia de ciertas ocurrencias; solo queríamos dar cuenta de la existencia de ciertos fenómenos, actitudes y tipos de comportamiento en el aula en cuanto a las representaciones genéricas y el uso de los libros de texto.

3. Resultados: análisis de las respuestas

3.1 Estereotipos de género en el material didáctico⁶

Como respuesta a la pregunta 1 (¿Ha notado algunos estereotipos de género en el material didáctico durante su práctica docente? Si la respuesta es afirmativa, por favor, ponga

³ Sin embargo, dado que conocemos personalmente a todas las personas a las que el cuestionario ha sido enviado, sabemos que ese número va de 3 a más de 10 años de experiencia docente.

⁴ No obstante, como ya hemos destacado, sabemos que la gran mayoría de los docentes a los que el cuestionario ha sido distribuido eran mujeres. Por eso hemos decidido utilizar el género femenino como genérico en este trabajo.

⁵ Los profesores y profesoras encuestados son bien serbios, bien españoles. Solo una de las profesoras entrevistadas es de Hispanoamérica.

⁶ Los siguientes manuales se usan para la enseñanza de ELE en la Facultad de Filología en Belgrado: *Prisma A1* (2002); *Prisma A2* (2003); *Prisma B1* (2003), *Prisma B2* (2004), *Nuevo prisma C1* (2011), publicados por la editora Edinumen de Madrid; *Embarque 1* (2011); *Embarque 2* (2011), *Embarque 3* (2011) publicados por parte de la editora Edelsa de Madrid. Otros manuales que los profesores y profesoras encuestados han indicado son *Meta ELE A1-B1* (2015) y *Pasaporte A1-B1* (2014), también de la editora Edelsa de Madrid, así como *Gente boy 1 y 2* (2013), de la editora Difusión de Barcelona. Es decir, todos los manuales usados han sido publicados en España y son de autoras y autores españoles.

algunos ejemplos), la mayoría de las encuestadas indica que no ha notado los estereotipos en las últimas ediciones de manuales de ELE.

Una encuestada nos informa de que parece que se hace un especial esfuerzo en eliminar cualquier estereotipo de género de los manuales recientes. Como prueba de esto, destaca el “tratamiento neutro” de las profesiones. Sin embargo, otra encuestada comenta que de vez en cuando aparece la distribución sexista de las profesiones: por ejemplo, los taxistas, generalmente, suelen ser hombres y las enfermeras mujeres, pero eso ya no es tan frecuente.

Otra encuestada, sin embargo, dice que hay bastantes estereotipos en los manuales de ELE, alegando como ejemplo el hecho de que en las fotografías aparecen siempre madres con hija o hijo haciendo los deberes. Otro problema muy grande al que apunta es el uso excesivo del masculino genérico.

Una profesora comenta que no hay muchos estereotipos y trata de justificar su respuesta diciendo que el problema es que no ha prestado demasiada atención a ese tema; asimismo añade que suele centrarse en su propia habla e incluir ambos géneros (incluso cuando no están especificados en los materiales didácticos).

Otra profesora destaca que hoy en día el tema de los estereotipos de género ocupa un espacio importante en los materiales didácticos, indicando algunos textos que hablan de los cambios de roles que han sucedido en los últimos años.

Un pequeño número de las profesoras entrevistadas sugiere que en los libros de texto se representan actividades que siempre han sido asociadas a uno u otro género, por ejemplo: los chicos juegan a los videojuegos, juegan al fútbol, salen de fiesta, mientras que las chicas bailan, cocinan y se casan, etc. Dicho de otra manera, en los ejercicios relacionados con la familia y las tareas del hogar sigue habiendo una mayor presencia femenina y roles que tradicionalmente se vinculan a las mujeres.

3.2 Reacción de docentes ante el estereotipo de género en el manual

En cuanto a la pregunta número 2 (Si nota los estereotipos de género (o de cualquier otro tipo) en el manual que usa en su clase de ELE, ¿cómo reacciona?) sobre la manera en la que los profesores tratan el sexismo, hemos obtenido respuestas variadas.

Más de la mitad de las encuestadas indica que intenta comentar los estereotipos de género que encuentra. Algunas de ellas lo explican diciendo que tanto en los manuales como en la vida no deberíamos promover y apoyar los roles de género basados en los estereotipos. Hay que hacer notar que, si encuentran algunos elementos sexistas en las fotos o en los textos, la mayoría de las encuestadas intenta hablar con sus estudiantes sobre el tema. Una profesora destaca que lo considera su obligación.

Algunos intentan buscar alternativas a esas actividades, o las adaptan, o incluso evitan. Solamente una encuestada nos informa de que a ese tema no le presta mucha atención y que nunca ha reaccionado ante ello.

3.3 (Des)equilibrio en las representaciones genéricas

En cuanto a la pregunta número 3 (¿Piensa que los dos sexos están igualmente representados en los textos e ilustraciones en los manuales que usa o prevalece el

protagonismo masculino? Por favor, explique su respuesta), destacamos la respuesta de una profesora que dice que “con ediciones más modernas crece la tendencia hacia la igualdad de género en la representación textual e ilustrativa”. La mayoría de las encuestadas está de acuerdo con que los dos sexos están representados de forma equitativa en los textos e ilustraciones en los manuales de ELE modernos.

Destacaríamos las siguientes respuestas a esta pregunta:

—“Los dos sexos están igualmente representados, pero sí que existe una ligera polarización en cuanto a las profesiones”;

—“Las mujeres están escasamente representadas en puestos de responsabilidad, por ejemplo las profesiones. Siguen estando muy feminizadas las tradicionalmente ocupadas por mujeres. No se percibe un equilibrio entre ambos sexos. Por lo que a mí como profesora me molesta mucho leer los enunciados en un masculino genérico”.

Como ya hemos visto, algunas profesoras enfatizan que el uso de masculino como genérico es un problema importante y que es un claro reflejo del sexismo y de la sociedad patriarcal.

Una encuestada admite que nunca se ha centrado en las imágenes y por esta razón no puede responder a esa pregunta con certeza. Como últimamente ha leído algunos textos que hablan de las representaciones de géneros en los manuales y ha participado en esta encuesta, añade que a partir de ahora intentará notar más detalles sobre el sexismo en el aula de ELE, dado que tiene más conciencia del tema.

Otra encuestada ha notado un cierto cambio de perspectiva en cuanto a la representación de géneros: “Creo que no se le da más importancia a un género o a otro y que ambos están igualmente representados. Aunque en los manuales más modernos a mi parecer se le está dando más y más importancia a la figura femenina ya que esta ha estado escondida durante mucho tiempo”.

Asimismo, hemos obtenido varias respuestas parecidas, que indican que hoy en día sí que se presta más atención al tema. En consecuencia, los que responden así, consideran que los dos géneros están igualmente representados.

En cambio, algunas encuestadas no lo valoran positivamente e indican que ahora hay protagonismo femenino:

—“Lo que no me gusta es que últimamente en las fotos se representan las mujeres como mecánicas y los hombres que planchan...”;

—“En algunas ilustraciones hay más chicas que chicos”;

—“No he notado protagonismo masculino, al contrario”.

Una profesora señala que el protagonismo masculino se puede notar por lo que se refiere a las obras literarias en los manuales de ELE: “Es clara la prevalencia de los hombres en cuanto a autores literarios, (pero esto ya sucede en el canon literario español)”.

3.4 Profesiones femeninas dominantes

En cuanto a la pregunta número 4 (¿Podría nombrar las profesiones que ejercen las mujeres en los manuales de ELE? ¿Son profesiones que tradicionalmente se vinculan a las mujeres (secretaria, profesora, maestra, enfermera, modelo, etc.), o aparecen en una gama más amplia de roles)? Anteriormente ya hemos mencionado que algunas encuestadas notan los estereotipos de género en el ámbito de profesiones, pero la mayoría insiste en que ahora las mujeres aparecen en una gama más amplia de roles (taxistas, policías, políticas, ministras, empresarias, informáticas, etc.).

No obstante, a pesar de que en los manuales más recientes hay mujeres en altos cargos (empresarias, médicas, científicas, deportistas), todavía prevalecen profesiones que tradicionalmente se relacionan con el sexo femenino (dependienta, maestra, ama de casa, secretaria, etc.).

3.5 Profesiones masculinas dominantes

Acerca de las profesiones que ejercen los hombres (pregunta número 5, ¿Podría nombrar qué profesiones ejercen los hombres en los manuales de ELE? ¿Son profesiones que tradicionalmente se vinculan a los hombres (médico, abogado, jefe, ingeniero, empresario, etc.), o aparecen en una gama más amplia de roles, hemos obtenido respuestas muy variadas, que van desde que los hombres se dedican exclusivamente a las profesiones tradicionales masculinas, hasta que hoy en día los hombres también aparecen en una gama más amplia de roles. Es decir, además de ser empresarios, arquitectos, médicos, taxistas, deportistas, los hombres son amos de casa, enfermeros, profesores, bailarines etc.

En conclusión, como indica una encuestada, “Hay casos variados, aunque pueda percibirse una prevalencia de roles tradicionales”. Se puede sacar la misma conclusión para las profesiones que suelen ejercer las mujeres en los libros de texto de ELE.

3.6 (Sub)representación de las aportaciones femeninas

Las opiniones están divididas en cuanto a las representaciones de las mujeres y sus aportaciones a la humanidad y la cultura universal o hispana en los manuales de ELE (pregunta número 6, ¿Faltan representaciones de mujeres y de sus aportaciones a la humanidad y la cultura universal o hispana en los manuales de ELE? Por favor, explique su respuesta.). Mientras algunas creen que en ese ámbito no faltan representaciones de mujeres, otras indican que hay un claro protagonismo masculino.

Una encuestada hace hincapié en el siguiente hecho: “Cabe preguntarse si este desequilibrio está presente solo en los manuales de ELE, o es propio de toda la cultura escrita y audiovisual occidental. Desde nuestro punto de vista, los manuales de ELE reflejan la proporción de mujeres importantes que se muestra en otros entornos informativos”.

Mientras que un cierto número de encuestadas piensa que es evidente el predominio masculino incluso en las ediciones más recientes, algunas dicen que hay un equilibrio en el número de personas famosas (actores y actrices, cantantes, deportistas,...).

Ofrecemos aquí dos respuestas contradictorias:

- “En los libros antiguos sí, ya que eran muy simples y poco comunicativos pero ahora, creo que hacen un buen juicio sobre el tema aunque a veces exageran un poco”.
- “Casi no se ponen en valor los logros realizados por las mujeres en la conquista de derechos, por ejemplo”.

Observando estas dos respuestas, podemos concluir que entre las profesoras encuestadas existe una clara discrepancia en cuanto a la percepción de las aportaciones femeninas a la cultura universal en los libros de texto de ELE⁷.

Algunas encuestadas dicen que no pueden responder con seguridad a esta pregunta dado que no han usado muchos manuales de ELE hasta el momento y dado que no han prestado mucha atención al asunto.

3.7 ¿Conoce el concepto de ideología y estereotipos de género?

Por lo que se refiere a las definiciones de las ideologías de género y los estereotipos de género (pregunta número 7, ¿Cómo definiría las ideologías de género y los estereotipos de género?), casi todos están de acuerdo con que se trata de unos constructos culturales que no tienen nada que ver con las diferencias anatómicas entre los sexos.

A continuación ofrecemos algunas respuestas ilustrativas:

- “Las ideologías y estereotipos de género varían enormemente entre culturas. Se percibe una tendencia a la igualdad de géneros entre las sociedades más avanzadas, y viceversa”;
- “Los dos son unidades complejas, muy atadas a los modelos culturales de la propia sociedad/comunidad”.

Solamente una profesora indica que no sabe muy bien qué son las ideologías de género, pero dice que: “Los estereotipos basados en el género son aquellas ideas o imágenes que cada sociedad crea sobre algo, en este caso sobre el género. Diría que dependen de cada cultura en sí aunque haya coincidencias entre varias”.

Una encuestada insiste en que hay que hablar sobre la igualdad de género en todos los dominios de la sociedad, enfatizando: “Lo que hace falta es que las teorías abandonen la academia para llegar al gran público”, lo que puede ser significativo para los futuros estudios en esta disciplina.

4. Discusión

La mayoría de las profesoras encuestadas conoce bien el concepto de la ideología de género y es consciente de la importancia que tiene la enseñanza en la formación de las

⁷ Desde luego, esta percepción puede depender del tipo de manual usado en el aula, aunque varias investigaciones indican que las representaciones de géneros en los libros de texto recientes son más sensibles al género y carentes de sexismos (ver apartado 1), con lo que, por lo general, concuerdan las observaciones de las docentes entrevistadas para este análisis.

actitudes de los alumnos. Es decir, conocen el impacto que puede tener lo que ocurre dentro del aula para la transmisión de ciertas ideologías en el contexto educativo.

Aunque la mayoría de las encuestadas destaque que “los estereotipos de género son discriminatorios y negativos” y que “no se deberían seguir transmitiendo”, también hay las que no le dan mucha importancia al tema. No obstante, todas observan un cambio importante y positivo en el contenido de los manuales que usan en el aula de ELE; por lo general, concuerdan con que las ediciones más modernas contienen unas representaciones textuales e ilustrativas más equilibradas de los dos sexos y que no insisten tanto en la división binaria de los roles de género (algunos incluso notan cierta predominancia femenina en esos manuales). Todos esos cambios positivos se pueden atribuir a una actuación consciente de toda la comunidad comprometida con la publicación de los materiales didácticos.

Por otro lado, hay profesoras que insisten en que los libros de texto todavía no reconocen todas las contribuciones femeninas a la humanidad y a la cultura universal. Sin embargo, se preguntan “si este desequilibrio está presente solo en los manuales de ELE, o es propio de toda la cultura escrita y audiovisual occidental”.

Asimismo, nos parece importante destacar un grupo de respuestas en las que se nota cierto “cansancio” con el tema de igualdad de género, discurso típico de la época posfeminista (*cf.* McRobbie 2004), en el que se insiste en el hecho de que la igualdad es algo ya conquistado en el pasado y que en las sociedades modernas no existen motivos para seguir luchando. Eso se nota sobre todo en las respuestas a la pregunta número 6, referida a la presencia de las aportaciones femeninas en los manuales de ELE. El ejemplo ilustrativo ya ha sido citado en el apartado 3: “En los libros *antiguos* sí ya que eran muy simples y poco comunicativos *pero ahora*, creo que hacen un buen juicio sobre el tema aunque *a veces exageran un poco*”⁸.

Lo esencial, sin embargo, es como reaccionan estas profesoras a la hora de toparse con estereotipos de género en su clase de ELE. Las respuestas obtenidas son concluyentes: ninguna de las profesoras encuestadas es indiferente a la presencia de estereotipos de género en el material didáctico que usa en el aula. Lo que sí puede diferir son las estrategias aplicadas cuando una se enfrenta con su presencia; así, mientras que algunas lo comentan abiertamente con sus estudiantes, otras intentan adaptar o incluso evitar actividades donde los estereotipos aparecen.

Es importante destacar que todas las respuestas obtenidas sugieren que las profesoras encuestadas son conscientes de que el aula es un contexto donde no se debe permitir la reproducción de estereotipos de género, por lo que podemos suponer que actúan conforme esta actitud expresa.

4.1 Limitaciones del presente análisis

Una de las limitaciones del presente análisis es el hecho de que las preguntas son formuladas de tal manera que pueden sugerir las respuestas. En otras palabras, las profesoras encuestadas podrían haberse dado cuenta del tipo de respuesta esperada o deseada por parte

⁸ Cursiva de las autoras.

de las investigadoras; es decir, podían haber ofrecido respuestas que creen ser aceptables y políticamente correctas para la época moderna en la que vivimos.

Asimismo, tal como indican algunas respuestas, es posible que las profesoras no se hayan dado cuenta de los elementos sexistas en el aula de ELE antes de ver este cuestionario, por lo que sus respuestas tal vez no reflejen del todo su comportamiento en el aula.

Sin embargo, hemos optado por esta forma de preguntas, porque según la experiencia de un análisis previo (*cf.* Đuričić 2016), sin cierto tipo de sugerencias contenidas en la propia pregunta, los entrevistados suelen pasarla por alto, o dar una respuesta breve sin entrar en detalles, o sin ser suficientemente explícitos. De ser así, las respuestas nos serían poco útiles, es decir, no nos ayudarían a profundizar en el entendimiento del tratamiento del sexismo en el aula de ELE.

5. Conclusiones

Como hemos venido destacando a lo largo de estas páginas, el contenido de los manuales no es suficiente para explicar el mantenimiento o cambio de los estereotipos de género en el aula, porque la enseñanza no es un proceso directo, sino un fenómeno mucho más complejo, en el que cada participante aplica sus propios conocimientos y experiencias para llegar al significado. No obstante, es importante insistir en la erradicación de todo tipo de estereotipos, incluyendo los de género, de los libros de texto utilizados en el proceso de la enseñanza⁹. Por otro lado, la existencia de manuales no sexistas y libres de estereotipos no es suficiente, porque lo que determina la transmisión de ideologías y de estereotipos no es el contenido del material didáctico, sino la forma en la que los profesores usan esos materiales didácticos.

En el presente análisis nos hemos concentrado en las actitudes de los docentes hacia las representaciones genéricas que se pueden encontrar en los libros de texto de ELE. Las respuestas de los profesores y profesoras encuestados, presentadas en los apartados 3 y 4, confirman la hipótesis de que el tratamiento de los estereotipos de género en el aula depende mucho del docente y de su currículo oculto. El docente es el que, en última instancia, decide qué trato le va a dar a estos temas en el espacio de su aula. El profesorado es el que decide si los estereotipos de género son significativos y si afectan directamente al aprendizaje de la lengua o al entendimiento cultural ligado a la lengua meta. Por lo tanto, son los profesores, con sus propias actitudes, valores e ideologías, los que pueden tener un gran impacto en la transmisión de ideas e ideologías (tanto progresistas, como tradicionales) durante el proceso de aprendizaje. Cabe destacar que a veces los propios docentes no son conscientes de sus propias creencias y actitudes ni tampoco de la influencia que estas pueden tener en el aula y en el desarrollo de las ideologías del alumnado. Es precisamente lo que hemos tratado de comprobar y explicar en este artículo.

Aportamos las palabras concluyentes de Izquierdo Merinero (1997: 475) que ha destacado claramente la importancia del papel del docente para la creación de una aula libre

⁹ De hecho, como hemos repetido varias veces, en los manuales de ELE más recientes los estereotipos de género aparecen de forma esporádica.

de sexismo hace casi 20 años: “Si el profesorado no pone en cuestión el sexismo que vehicula determinada utilización del lenguaje y las reglas que se aceptan como válidas para articularlo, está contribuyendo a fortalecer un sistema que excluye, y, en el mejor de los casos, minusvalora la presencia e importancia de la mujer en la realidad, además de encasillarla en el papel que el hombre ha institucionalizado para su propio bienestar”.

Apéndice

Estereotipos de género en los manuales de ELE, docentes¹⁰

1. ¿Ha notado algunos estereotipos de género en el material didáctico durante su práctica docente? Si la respuesta es afirmativa, por favor, ponga algunos ejemplos.

2. Si nota los estereotipos de género (o de cualquier otro tipo) en el manual que usa en su clase de ELE, ¿cómo reacciona?

3. ¿Piensa que los dos sexos están igualmente representados en los textos e ilustraciones en los manuales que usa o prevalece el protagonismo masculino? Por favor, explique su respuesta.

¹⁰ Este cuestionario se apoya en una investigación previa de Milica Đuričić para su tesis doctoral: “Una aproximación crítica a los contenidos de libros de texto de español como lengua extranjera en Serbia desde la perspectiva de género” (2016).

4. ¿Podría nombrar las profesiones que ejercen las mujeres en los manuales de ELE? ¿Son profesiones que tradicionalmente se vinculan a las mujeres (secretaria, profesora, maestra, enfermera, modelo, etc.), o aparecen en una gama más amplia de roles?

5. ¿Podría nombrar qué profesiones ejercen los hombres en los manuales de ELE? ¿Son profesiones que tradicionalmente se vinculan a los hombres (médico, abogado, jefe, ingeniero, empresario, etc.), o aparecen en una gama más amplia de roles?

6. ¿Faltan representaciones de mujeres y de sus aportaciones a la humanidad y la cultura universal o hispana en los manuales de ELE? Por favor, explique su respuesta.

7. ¿Cómo definiría las ideologías de género y los estereotipos de género?

Bibliografía

ACASO, María y NUERE, Silvia. “El currículum oculto visual: aprender a obedecer a través de la imagen.” *Arte, Individuo y Sociedad* 17 (2005): 205-218.

ANGULO BLANCO, María Esther. *La evolución del papel de la mujer en dos manuales de ELE a través de las imágenes*. Memoria de Máster. Universidad de Jaén, 2010. <http://www.mecd.gob.es/dctm/redele/MaterialRedEle/Biblioteca/2011_BV_12/2011_BV_12_22Angulo.pdf?documentId=0901e72b80dbf384> [10/10/2015]

- BARCELÓ MORTE, Lola. “Los estereotipos de género en los manuales de ELE. Estudio de las representaciones de varones y mujeres en cuatro libros de textos publicados en España.” *Redele* 6 (2006) <www.educacion.es/redele/Biblioteca2006/LolaBarcelo.shtml> [30/06/2015]
- CURDT-CHRISTIANSEN, Xiao Lan y WENINGER, Csilla. “Introduction: Ideology and the Politics of Language Textbooks.” *Language, Ideology, and Education. The Politics of Textbooks in Language Education*. Eds. Xiao Lan Curdt-Christiansen y Csilla Weninger. London: Routledge, 2015. 1-8.
- DURIČIĆ, Milica. *Una aproximación crítica a los contenidos de libros de texto de español como lengua extranjera en Serbia desde la perspectiva de género*. Tesis doctoral. Beograd: Facultad de Filología, 2016 (en manuscrito).
- FILIPOVIĆ, Jelena. *Moć reči: Oglеди iz kritičke sociolingvistikе*. Beograd: Zadužbina Andrejević, 2009.
- GALIANO SIERRA, Isabel María. “La mujer en los manuales de español para extranjeros.” *El español como lengua extranjera: De la teoría al aula*. Actas del tercer congreso nacional de ASELE. Eds. Salvador Montesa Peydró y Antonio Garrido Moraga. Málaga: ASELE, 1993. 119-136.
- IZQUIERDO, MERINERO, Sonia. “Enseñar E/LE en Europa oriental. A vueltas con los contenidos socioculturales: el lenguaje para conductas no sexistas, no sólo –os/–as.” *La Enseñanza del Español como Lengua Extranjera: del Pasado al Futuro*. Actas del octavo congreso nacional de ASELE. Eds. Francisco Moreno Fernández, et al. 1997. 473-478.
- KUZMANOVIĆ JOVANOVIĆ, Ana. “Los roles de género y los manuales de E/LE: ¿Perpetuación de estereotipos o cambio de ideología?” *El Primer Congreso Nacional de Hispanistas de Serbia*. noviembre de 2014, Kragujevac, FILUM. (en prensa)
- KUZMANOVIĆ JOVANOVIĆ, Ana y ĐURIČIĆ, Milica. “Políticas lingüísticas sensibles al género y la deconstrucción de estereotipos de género en los manuales de ELE.” *Verba Hispanica* 23 (2015): 107-125.
- LLORENT-BEDMAR, Vicente y COBANO DELGADO PALMA, Verónica. “La mujer en los libros de texto de Bachillerato de España.” *Cadernos de Pesquisa* 44.151 (2014): 156-175. <<http://dx.doi.org/10.1590/198053142752>> [12/04/2016]
- MC ROBBIE, Angela. “Post-feminism and Popular Culture.” *Feminist Media Studies* 4.3 (2004): 255-264.
- PENNYCOOK, Alastair. *Critical Applied Linguistics*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 2001.
- PETRIĆ, Bojana. *Rečnik reforme obrazovanja*. Novi Sad: Platoneum / Misao: Pedagoški zavod Vojvodine, 2006.
- PLUT, Dijana. *Udžbenik kao kulturno-potporni sistem*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2003.
- ROBLES FERNÁNDEZ, María Goretty. *La mujer en los manuales de español lengua extranjera. Del estereotipo al personaje real e histórico. Mujeres insignes, mujeres comunes, mujeres sin más*. Memoria de Máster. Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2005. <http://www.mecd.gob.es/dctm/redele/MaterialRedEle/Biblioteca/2006_BV_05/2006_BV_05_07Robles.pdf?documentId=0901e72b80e3a051> [20/03/2016]
- SUNDERLAND, Jane. “New Dimensions in the Study of Language Education and Learner Gender”. Logroño: Universidad de La Rioja, 1998. <<http://www.ling.lancs.ac.uk/groups/crile/docs/crile43sunderland.pdf>> [29/07/2015]

- . "New Understandings of Gender and Language Classroom Research: Texts, Teacher Talk and Student Talk." *Language Teaching Research* 4.2 (2000): 149-173.
- SUNDERLAND, Jane, *et al.* "From Bias in the Text to Teacher talk around the text. An Exploration of Teacher Discourse and Gendered Foreign Language Textbook Texts." *Linguistics and Education* 11.3 (2000): 251-286.
- . "From representation towards discursive practices: Gender in the foreign language textbook revisited." *Gender identity and discourse analysis*. Eds. L. Litosseliti y J. Sunderland. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2002. 223-255.
- TORRES, Jurjo. *El curriculum oculto*. 1995. Madrid: Morata, 2005.

SYNOPSIS



Victor Barrera Enderle

Universidad Autónoma de Nuevo León, México

El interlocutor incómodo. Waldo Frank y su relación con el ensayo latinoamericano

Recibido: 16.11.2016 / Aceptado: 12.12.2016

Resumen: Waldo Frank (1889-1967) fue, entre la década del veinte y la del sesenta, un interlocutor de la intelectualidad latinoamericana. En este ensayo me interesa describir su función como contraparte de algunas de las grandes figuras de la intelectualidad latinoamericana de la época: Alfonso Reyes, José Carlos Mariátegui, Victoria Ocampo, Pedro Henríquez Ureña, entre otras y otros. A pesar de las cercanías (tanto culturales como intelectuales), la condición norteamericana de Frank obligaba a una reubicación en el diálogo (ampliar o redefinir los alcances de las políticas culturales que se estaban diseñando y poniendo en práctica en aquellos días), y a repensar la condición latinoamericana desde otros parámetros.

Palabras clave: Waldo Frank, ensayo latinoamericano, interlocución, cultura latinoamericana

Abstract: Waldo Frank (1889-1967) was, between the twenties and sixties, an interlocutor of Latin American intelligentsia. In this essay I want to describe his function as a counterpart to some of the great figures of Latin American intellectuals of the time: Alfonso Reyes, José Carlos Mariátegui, Victoria Ocampo, Pedro Henríquez Ureña, among others. Despite closeness (both cultural and intellectual), his condition as an American citizen, forced his relocation in the dialogue (to expand or to redefine the scopes of cultural policies that were designed and implemented in those days), and to rethink Latin American condition from other parameters.

Keywords: Waldo Frank, Latinamerican Essay, Interlocution, Latinamerican culture

la coherencia, de la homogeneidad de destino artístico que hay en el proceso de su obra y sus viajes. Ello es que ha venido a ser, gracias a este bien trazado destino, uno de los personajes trágicos más eminentes en el diálogo de las Américas. ¡Grande orgullo para los que, en cierto modo, hemos tenido la suerte de llevarle la réplica y acompañarlo un poco en sus etapas!

Alfonso Reyes

1. Una historia por contar

Cuando se escriba con rigurosidad la historia del ensayo latinoamericano, sin duda se designará como un punto de inflexión, como “momento decisivo”, los años que van de 1891 a 1949. Es un periodo de acentuación en el cuestionamiento de la identidad local y regional. Eso lo sabemos bien. En 1891 José Martí publicó en el diario mexicano *El Partido Liberal* su ensayo “Nuestra América”, y en 1949, a guisa de cierre, Octavio Paz dio a la imprenta *El laberinto de la soledad*. Entremedio, podemos hacer una breve, pero contundente lista de obras capitales: *Ariel*, *Horas de estudio*, *Cuestiones estéticas*, *Visión de Anáhuac*, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, *Radiografía de la Pampa*. Durante sesenta años, los ensayistas latinoamericanos revisaron el espectro de la identidad y realizaron una inquisición a fondo; desde el liberalismo radical hasta el conservadurismo más enervante, no dejaron de formularse las preguntas más urgentes, todas ellas de corte existencial. En particular fueron decisivos los años que median entre la década del veinte y la del treinta: días en que se pusieron en práctica las primeras políticas culturales de corte masivo y popular en casi toda la región. Ahí, el ensayo jugó un rol prioritario: fue, a la vez, diagnóstico y pronóstico. Sondeo y exploración; confirmación y riesgo.

A la par de este proceso, se desarrollaban proyectos de nación de corte masivo, que a su vez proponían una redefinición de la función “civilizadora” del Estado. La educación, como parte fundamental de dicho proceso, fue redimensionada como estrategia de cambio social: vía de formación política y sensibilidad estética. El tránsito entre un proceso y otro fue mediado por el discurso ensayístico. Podríamos afirmar, entonces, que el ensayo confirmó, así, su dimensión pública y programática: de la aristarquía propuesta en el *Ariel* de José Enrique Rodó en 1900 hasta la trascendencia geopolítica de la *Raza cósmica* de José Vasconcelos en 1925, la variación consistía en colocar la dimensión cultural en el centro de los programas de renovación nacionales.

Estas transformacionales no fueron producto de la casualidad: existían razones de peso para confiar en el porvenir. Por encima de todo, prevalecía la certeza de que pronto se alcanzaría la madurez política e intelectual, y el genio de cada nación aparecería con nitidez. Asomaban por ahí, sin duda, las ideas de José Ortega y Gasset en torno a los roles y protagonismos de las generaciones, y su empeño en instaurar la razón vital. Sin embargo, había algo más. La base de esa confianza radicaba en el contraste con el resto de las naciones occidentales, en particular con los países que habían servido de modelo a seguir, y cuyo presente se hallaba oscurecido por la neblina de la guerra. ¿Hasta qué punto era posible articular un proyecto cultural con otro de corte político? He aquí uno de los temas centrales

del ensayo latinoamericano de la primera mitad del siglo XX. Estética y ética, vinculadas para regular, o, mejor dicho, orientar las conductas públicas y privadas. La identidad se volvió problemática en el mejor sentido de la acepción: como algo que está todavía por definirse, y cuyos perfiles apenas son visibles con las nuevas perspectivas de gobiernos y las novísimas maneras de exploración cultural y literaria.

Desde otras latitudes del orbe occidental, empero, no faltó quien pensara con idéntico optimismo y tratara de estrechar los vínculos entre el “viejo” y el “nuevo” mundo, aunque desde una orientación distinta, producto de otra circunstancia y de otra relación con la tradición occidental, una relación menos conflictiva, porque se asumía, de entrada, como su natural continuación. Tal fue el caso del escritor y ensayista norteamericano Waldo Frank (1889-1967).

2. El interlocutor

Waldo Frank, nacido en el seno de una familia judía de la alta burguesía estadounidense de la costa este, fue, entre la década del veinte y la del treinta, un peculiar interlocutor de la intelectualidad latinoamericana. Dejando de lado los trabajos periodísticos y los libros de viajes y de ficción, como los de John Kenneth Turner (*México bárbaro*) y John Reed (*México insurgente*), que describieron y muchas veces denunciaron injusticias y “folclorismos” nocivos, Frank fue el primero que intentó establecer un diálogo con sus colegas del sur del continente. ¿Cómo fue que este peculiar norteamericano se convirtió, en muy poco tiempo, en el portavoz de la propuesta continental de fusionar las dos Américas en una sola, con un potencial de creación inusitado para aquellos días? Y más importante aún: ¿cómo logró convencer a sus pares hispanoamericanos de su propuesta? ¿Cómo pudo transitar, por ejemplo, de las propuestas socialistas y radicales de José Carlos Mariátegui a la aristocracia cultural de Victoria Ocampo con la mayor soltura? El espectro de las respuestas es muy amplio. Desde el ámbito norteamericano, por ejemplo, las razones son diversas, y hasta opuestas. Para el académico norteamericano Michael Ogorzaly, en su demoledor ensayo *Waldo Frank. Prophet of the Hispanic Regeneration*, Frank “told Latin American cultural elites what they wanted to hear, and thus assured himself a high standing among them” (Ogorzaly 1994: 9). Por su parte, la investigadora Irene Rostagno define (y defiende) a Frank como el primer difusor de la cultura latinoamericana en el suelo estadounidense: “Long before Franklin D. Roosevelt launched the Good Neighbor policy, Frank brought back to his country men news of Latin America culture” (Rostagno 1989: 41).

Sin duda, y en esto concuerdo con Ogorzaly, Frank elegía y articulaba su discurso según quien fuera su interlocutor; pero, por otro lado, los intelectuales hispanoamericanos estaban configurando sus propias estrategias de descolonización epistémica, y el ejemplo de la cultura norteamericana bien podría haberles servido de ejemplo: ¿cómo establecer un diálogo en mejores circunstancias, de igual a igual? ¿Era posible? Sea de una manera o de otra, Frank se granjeó la confianza de la heterogénea (y muchas veces contradictoria) intelectualidad latinoamericana de la época. En este ensayo, me gustaría describir su función como contraparte de algunas de las grandes figuras de la intelectualidad latinoamericana y del ensayismo de la época: Alfonso Reyes, José Carlos Mariátegui, Gabriela Mistral, Victoria Ocampo, Pedro Henríquez Ureña, entre otras y otros. A pesar de las cercanías (tanto

culturales como intelectuales), la condición norteamericana de Frank obligaba a una reubicación en el diálogo (ampliar o redefinir los alcances de las políticas culturales que se estaban diseñando y poniendo en práctica en aquellos días), y a repensar la condición latinoamericana desde otros parámetros. Frank se autoproclamó profeta en nuestras tierras, con esa indumentaria se presentó en las principales capitales latinoamericanas; sin embargo, su discurso no buscaba el diálogo sino la confirmación, o, mejor dicho: la auto-confirmación. Frank vino a Latinoamérica no a estudiarla y describirla, sino a reafirmar sus propias ideas. Venía de una profunda transformación personal, que lo había llevado del socialismo y la teosofía a la búsqueda de una renovada forma de espiritualidad. Como muchos de los artistas e intelectuales latinoamericanos, Frank había “descubierto” su identidad particular, su *diferencia*, en Europa, en la Europa trastocada por la primera gran guerra. Se supo entonces “americano”, y no sólo eso: entendió que tenía una misión pendiente: hacer surgir las fuerzas renovadoras del suelo del nuevo mundo. La potencialidad cultural como contrapeso a la hegemonía del capitalismo moderno y de cuño norteamericano.

Su relación para con la “otra” América fue larga y no es este el momento ni el lugar para dar cuenta cabal de ella. Así, me gustaría concentrarme, por el contrario, en un periodo específico: su viaje “iniciático” por América Latina en 1929 y las conferencias y charlas que dictó, durante su travesía, en las principales ciudades del subcontinente y que reunió en un volumen titulado *Primer mensaje a la América hispana*. Este libro contiene sus principales postulados en torno a la idea de una América potencial, previamente desarrollados en sus obras más importantes, como: *Our America* (1919) y *The Rediscovery of America* (1929).

La dedicatoria del libro nos da una pista del camino recorrido hasta el descubrimiento de esta nueva veta cultural, y nos permite reconstruir la historia de esta amistad poco común entre intelectuales de las dos Américas. Waldo Frank consagra este texto a su “primer amigo de Hispano América”: Alfonso Reyes. Fue él quien llevó su “primer mensaje a mis hermanos de Hispano América” (Frank, *Primer mensaje*: 3). Reyes conoció a Frank en Madrid en 1924, cuando éste trabajaba en su libro *Virgin Spain*, coincidieron después en Nueva York y París, y finalmente en 1929, en el barco *Voltaire* que los hizo cruzar el Río de la Plata [“Nos acercaban viejos impulsos de cordialidad humana, y la fe en el sentido propio de América” (Reyes 1997: 140)]. El escritor regiomontano se convirtió así en el deuteragonista de las peripecias latinoamericanas de su amigo yanqui. Al rememorar aquella amistad, Reyes sintetizaba los ideales que los unían como interlocutores:

Los escritores de esta generación americana —Waldo y yo somos contemporáneos estrictos— nunca nos hemos resignado, ni en uno ni en otro lado de la frontera lingüística, a considerar el mundo americano como un acaso de la historia y de la geografía, sino que le hemos encontrado un sentido en cierto modo profético. Lo hemos visto como una aspiración en los destinos de la sensibilidad y la cultura. (citado por Frank 1950: 20)

Frank había ido entonces a España en busca de una alternativa para lo que él entendía como la decadencia de la cultura occidental (previa mediación de Oswald Spengler). Buscaba la esencia de los pueblos en el aspecto comunitario, que el capitalismo galopante

estaba “destruyendo” en las naciones más “civilizadas”. En *España virgen* apuntaba: “la energía de un pueblo es la suma de sus impulsos personales. La raza dinámica es aquella en la que el individuo como individuo es incompleto” (Frank 1950: 255). Reyes lo hizo virar y le mostró la posibilidad que Hispanoamérica representaba para su proyecto. Una vasta tierra, en donde la cultura y la naturaleza no habían roto completamente sus lazos. “Si yo me he aproximado a España, es porque quiero entrar en la América Hispana por el camino real de la historia” (Reyes 1997: 141), le escribió a su amigo mexicano en una carta.

Alfonso Reyes entendía esta obra de Frank como una sinfonía, o, para parafrasear al propio autor, como “historia sinfónica”: “Así como la sinfonía se desarrolla en el tiempo para recogerse en una unidad anímica, así *Virgin Spain* de Waldo Frank se tiende sobre el tiempo, en cuanto es ‘historia’, para reintegrarse toda en el instante poético, en cuanto es ‘sinfonía’” (137).

Dejando de lado, momentáneamente, la relación con Reyes, ¿cuál era el conocimiento que se tenía del escritor norteamericano en Latinoamérica? José Carlos Mariátegui apuntaba previamente y a guisa de presentación al público de la región:

Sólo una élite conocía (en 1925) los libros de Waldo Frank. El público hispanoamericano no sabía casi nada de su autor. *La Revista de Occidente* había publicado un ensayo de este gran contemporáneo. Un año antes, *Valoraciones*, la excelente revista del grupo ‘Renovación’ de la Plata, y otros órganos de continente habían revelado a Frank a sus lectores publicando el sencillo y hermoso mensaje a los intelectuales hispanoamericanos de que fue portador en 1924 el escritor mexicano Alfonso Reyes. (Mariátegui 1987: 182)

Mariátegui fue uno de los principales difusores de la obra de Frank en Hispanoamérica, en particular había dado cuenta de *Our America*, considerada por él como la más inteligente interpretación de los Estados Unidos. El intelectual peruano destacaba la confección que allí hacía Frank de una peculiar tradición norteamericana que incluía a escritores e intelectuales como Whitman, Thoreau, Emerson y Lincoln. Hacía énfasis, además, en los cimientos culturales que el norteamericano señalaba: el pionero, el puritano y el judío. Esta genealogía servía para contrarrestar el lugar común que colocaba al país norteamericano como una nación materialista “Y no me parece posible dudar que la actitud de los pueblos hispanoamericanos ante los Estados Unidos debe apoyarse en un estudio y una valoración exactos del fenómeno yanqui.” (Mariátegui 1987: 184) Con generosidad ofreció a Frank las páginas de su revista *Amauta* para reproducir íntegramente su libro *El redescubrimiento de América*.

Por su parte, Pedro Henríquez Ureña, en su libro fundamental *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (publicado en 1928), expresaba, al hablar de las nuevas generaciones de autores norteamericanos: “Entre los reconstructores, legión nutrida e infatigable, Waldo Frank despierta nuestra simpatía, porque ha sentido hondamente la atracción del mundo hispánico y busca en él tesoros cuyo secreto llevará consigo para enriquecer su tierra natal” (Henríquez Ureña 1960: 315).

Entre la publicación de *España virgen* y su arribo a los pueblos del sur, Waldo Frank aquilató un prestigio poco común, hizo de su interés por las naciones hispanoamericanas el pasaporte que le franqueó la entrada a nuestros países; pero, sobre todo, preparó el terreno para exponer su discurso: tomó nota de los impulsos que movían y animaban a la heterogénea clase intelectual local y estableció las debidas correspondencias. Se percató de la ausencia de un “guía espiritual”, que convocara a las diversas voces intelectuales y estableciera un programa de “acción espiritual”. Para tal efecto, debía adentrarse en la sinuosa e imbricada geografía sureña, presenciar y experimentar sus particularidades, encontrar pistas y crear (o inventar) un vínculo común.

3. El viaje

Entre junio y diciembre de 1929 Waldo Frank emprendió un largo viaje por Latinoamérica, que comprendió México, Argentina, Chile, Bolivia, Perú, Cuba Uruguay, Ecuador, Colombia, Panamá, Honduras y Nicaragua, además de breves estancias en Brasil y Uruguay. Fue invitado, por diversas autoridades culturales y personajes de la elite intelectual, a dar conferencias y charlas. Frank aprovechó la ocasión para hacer la presentación de él mismo y de su proyecto de vasto aliento: hacer visible la “América potencial”.

El propósito de la travesía tenía como objetivo la escritura de un futuro libro sobre Hispanoamérica (complemento a sus reflexiones sobre la “esencia” del pueblo norteamericano). Mientras tanto, dejaba un primer mensaje, primigenio testimonio de su experiencia con la otra América:

Propiamente, esos discursos y charlas fueron una especie de introducción a un mensaje; y el mensaje será el libro que estoy escribiendo. Antes de dar este mensaje era natural presentarme a mí mismo, hablar de mi país, de mis ideas sobre la vida moderna, de mi visión del nuevo mundo, hablar incluso de mi persona. Y esto es he hecho en las conferencias que ahora presento a los lectores. (Frank *Primer mensaje*: 11)

Un dato para tener en cuenta es que se dirige a sus interlocutores en español: “Porque aunque entre vosotros me siento como en mi casa, estoy muy lejos de sentirme cómodo en vuestra lengua. Por eso no quiero dirigirme a vosotros en inglés, aun cuando así me entenderais mejor”. Postula, inmediatamente después, la condición de hermandad entre las Américas. Él representa a la hermana mayor; es, a su manera, el *Big Brother* que no sólo nos observa y vigila, sino también nos aconseja y recrimina cuando es “necesario”: “A veces, parece que los hermanos se han hecho para torturarse unos a otros” (16). Desea parecerse a sus compañeros que habitan al sur del río Bravo, pero no puede evitar hacer énfasis en la diferencia: por más que persigan fines comunes, él tiene claro que ha andado un trecho más largo.

Su intención es clara:

Estoy aquí, amigos míos, en primer lugar porque soy un artista. No he venido a predicar, ni a escudriñar. Vengo porque lo que más me importa en el mundo es la creación: la creación estética, espiritual. Y hace tiempo que vengo sintiendo la

necesidad de crear algo aquí, entre vosotros, con mis propios medios y a mi humilde manera. América es un organismo potencial: un todo latente. (16-17)

América tiene que ser creada por los artistas. Frank siente que es en estas tierras donde aún se puede crear desde la nada: hacer del artista el fundador del genio del pueblo: “y sólo en la medida en que ellos hayan cumplido su tarea de creación podrán los políticos y los críticos llevar adelante lo que haya sido creado” (17). Lo que parece no tomar en cuenta es la historia latinoamericana, llena de ejemplos de intensiones similares que terminaron en desastres políticos y económicos. La clase intelectual y artística latinoamericana llevaba varias décadas luchando por los mismos fines, buscando incorporar las demandas culturales en los proyectos de nación. Como resultado, salvo honrosas excepciones, había recibido, en cambio, la persecución política y el exilio. No hace falta recordar aquí que cuando Waldo Frank arribó a México en 1929, José Vasconcelos perdía, vía el fraude electoral, las elecciones presidenciales. Los militares expulsaban al filósofo de la república.

Sin embargo, él mantenía sus postulados: al ser *creada* por los artistas, América, afirmaba, podría ser concebida, sentida y disfrutada por toda la comunidad de pueblos. La estética como vía de retorno al comunitarismo primigenio. El regreso, no obstante, no sería un retraso, sino lo opuesto: la manifestación plena de la vanguardia intelectual. La confirmación de que América ha relevado a la vieja Europa y ahora se hace cargo del legado cultural. Ya José Enrique Rodó había señalado, al despuntar el siglo XX, a la juventud como una fuerza potencial, pero sólo en la medida que pudiera incorporar, en sus procesos formativos, la perspectiva del humanismo moderno.

Frank no deseaba cumplir con las “obligaciones” del norteamericano típico, al menos así exponía a los cuatro vientos ante sus interlocutores hispanoamericanos:

Yo podría, en el mundo moderno, dedicarme a muchas otras cosas. Por ejemplo, a ganar dinero, a o a excitar y complacer mis sentidos. O bien podría encerrarme en la torre de marfil, para comulgar con una alta y secreta Musa o con algún Dios superior y esquivo al mundo. Pero hace tiempo que tales actividades me han parecido mucho menos dignas que la otra: la que nos solicita a todos cuantos nos sentimos americanos. (17-18)

Esa condición que pregonaba, era, en realidad, característica de su generación, participante de una suerte de revolución cultural que sacudió a las conciencias de la juventud norteamericana al estallar la primera gran guerra y que desembocaría en la llamada “Generación perdida”, cuyas mejores señas de identidad serían la expatriación y la búsqueda de sentido en ese autoexilio inducido. Un rechazo instintivo al desarrollo y empoderamiento capitalista de su país.

¿Cuál era la premisa de esta propuesta? ¿Se sostenía sobre bases sólidas, o representaba sólo la ilusión de un “renegado” ciudadano de los Estados Unidos? Siendo herederos de muchas culturas, los americanos, sostiene el escritor estadounidense “somos también los padres potenciales de una nueva cultura” (18). Tal potencialidad sería la clave

para correr el riesgo. Asumir la mayoría de edad, y construir un repertorio propio de teorías y conocimientos. Para el norteamericano, valía la pena arriesgarse.

La cultura que Frank tenía en mente, no era de clase ni correspondía a una aristocracia específica (a diferencia de Rodó), sino era de masas, una “cultura humana”, incluyente, que abarcara, en la medida de lo posible a todas las categorías sociales:

Ya veis que os hablo abiertamente: quiero que me recibáis como hermano. Pero no haya lugar a engaño. Quiero que quede bien claro entre nosotros que si a veces doy en ser crítico —y crítico más bien áspero— mi impulso profundo es siempre el crear belleza, y cada vez más vida, aquella vida cuya conciencia y cuya experiencia conocemos bajo el nombre mismo de belleza. (20)

La estética como ética, como vía para gobernar los destinos de la polis. No deja de ser curioso, sin embargo, que Frank no expuso, en ninguna de sus conferencias, un plan concreto para conquistar tal objetivo. Y no lo hizo porque ello hubiera implicado un imbricado proyecto político que se adaptase a cada una de las realidades locales. Tal vez por ello, el ensayista norteamericano apostaba por la clase intelectual: deberían ser los artistas, escritores, pensadores quienes propiciaran la metamorfosis. Difícil empresa, teniendo en cuenta la coyuntura, y el oscuro panorama que se asomaba el despuntar la década del treinta.

4. Las repercusiones

No obstante, su pregón fue bien recibido. Mariátegui confesó sin ambages: “Lo que más me ha aproximado a Waldo Frank es cierta semejanza de trayectoria y experiencia. La razón íntima, personal, de mi simpatía por Waldo Frank reside en que, en parte, hemos hecho el mismo camino” (Mariátegui 1978: 192). La identificación se convierte en el punto de encuentro, prosigue el crítico peruano: “En esta parte, no hablaré de nuestras discrepancias. Su tema, espontáneo y sincero es nuestra afinidad. Diré de qué modo Waldo Frank es para mí un hermano mayor” (192)¹. Ambos se descubrieron americanos en Europa, y ambos entendieron que debían hacer algo al respecto: cada cual actuó a su modo, y aquí las semejanzas se disiparon.

Más que por su discurso, Frank llamaba la atención por la actitud asumida. Brillaba sobre su cuerpo el aura del renegado, y él no tardaba en aclarar que sus críticas se hacían extensivas, sin transacciones, para su propio. Él no odiaba a su nación, aclaraba, sino al contrario: deseaba un mejor destino para su hogar, un destino espiritual. Modernidad significaba, en su lectura, caos y transición. Estados Unidos es un país moderno, por lo tanto, quedaría en el pasado una vez que se haya realizado la transición. Deseaba unir el destino de las Américas, no sólo para socorrer a nuestras naciones, sino para salvar a la suya. “Y he venido, pues, hasta vosotros para poder compartir con vosotros más íntimamente la tarea

¹ Un poco más abajo afirma Mariátegui: “Europa me reveló hasta qué punto pertenecía a un mundo primitivo y caótico; y al mismo tiempo me impulso, me esclareció el deber de una tarea americana” (1978: 192).

creadora de nuestra generación, que es el dar ser a una América íntegra” (Frank *Primer mensaje*: 22).

En México, por ejemplo, admitía que venía a aprender². Y anunciaba de nuevo su visión: “El mundo occidental está en crisis. Todo el pasado levanta a América al primer término; de manera que América no es ya solamente la culminación de lo que ha sido, sino el cuerpo de lo que será. Es el futuro y el destino de Occidente” (28). No sería arriesgado afirmar que esta visita alentó a los movimientos estudiantiles que, por esos días, marchaban en las calles exigiendo la autonomía universitaria, y cuya victoria sería una de las pocas satisfacciones para la intelectualidad mexicana tras la represión del gobierno de Plutarco Elías Calles.

El discurso de Frank se vestía, en la región, con el atuendo de la profecía: “Lo más precioso que poseo es mi conocimiento del destino de nuestra generación” (29). La complicidad sería el vínculo, el lazo de unión.

Al otro extremo del subcontinente, en Buenos Aires, animó a Victoria Ocampo para que se arriesgara a la aventura editorial y publicara una revista que confirmara la identidad diferente de los sudamericanos. El resultado fue *Sur*. En el primer número, aparecido en 1931, Ocampo publicó una carta abierta a Waldo Frank, y en ella dio cuenta de la genealogía de su publicación periódica. Dice ahí: “usted me reprochaba con violencia mi inactividad y yo le reprochaba, no menos violentamente, que me supiera usted apta para ciertas labores. Entonces, por primera vez, el nombre de esta revista —que no tenía nombre— fue pronunciado” (Ocampo “Carta a Waldo Frank”). Victoria le confesó a su interlocutor norteamericano que ella sola no habría incurrido en el despropósito de fundar una publicación periódica de orientación hispanoamericanista:

Durante la última semana de su estadía en Buenos Aires, el tema de la revista volvió constantemente a nuestras conversaciones. Sus argumentos tenían el aspecto de una ofensiva, y los míos el de una de esas resistencias pasivas que acaban con la tenacidad inglesa en la India. (Ocampo “Carta a Waldo Frank”).

5. El inevitable desencuentro y el posterior olvido

Así, entre los dos polos culturales de mayor repercusión en Latinoamérica, Frank estableció una red comunicativa inusual para su tiempo (pero cuya operatividad se debió, en gran medida, a la coyuntura misma), que intentaba pasar por encima de las diferencias regionales y de los diversos proyectos políticos de las naciones hispanoamericanas. Los puntos de apoyo para su pregón se encontraban en el futuro. La revisión del pasado sólo serviría para ayudar a cambiar el porvenir.

La recepción de este primer mensaje fue atenta y expectante, los grupos letrados quedaron a la espera de la segunda misiva: una invitación a la acción, al procedimiento. Este

² De su estadía mexicana dio cuenta, entre otros, el crítico Julio Jiménez Rueda: “Waldo Frank has been, for the past month, the guest of the University of Mexico. He has given a series of lectures which have awakened in the evolution of our America” (citado por AA. VV. 1930: 79).

mensaje nunca llegó. Alfonso Reyes lo advirtió al dar cuenta de la impronta que dejaron las conferencias y charlas de Frank por la América Latina: “quedamos emplazados para el ya urgente Segundo mensaje, en que Waldo Frank recoja sus experiencias ulteriores, y dé respuestas a las objeciones que América le haya ido proponiendo” (Reyes 1997: 143). De llegar, el escritor norteamericano tendría que convertirse en un maestro de dificultades (ya había sido de facilidades, siguiendo la distinción que hacía Gabriela Mistral entre dos tipos de educadores e intelectuales: los que abren el camino y los que lo corrigen, en su primer viaje). Reyes le prevenía a su amigo: “¡Atención, Waldo, porque hay por el cielo de América un desconcierto de doctrinas y dogmas, nube en que van tronando juntos todo el bien y el mal!” (Reyes 1997: 143-144).

El tiempo pronto revelaría las dificultades para la concreción de esa potencialidad. Antes, sin embargo, cabría preguntarse: ¿cuál fue la diferencia, o, mejor dicho, el impedimento en el diálogo (lo que convirtió a Frank finalmente en un interlocutor incómodo) entre el ensayista norteamericano y sus pares de Hispanoamérica? Básicamente, fue la incompatibilidad de contextos: mientras Frank abogaba por un renacimiento cultural (auspiciado, indirectamente, por la hegemonía económica y política de los Estados Unidos), sus amigos sureños buscaban no sólo tal renacimiento, sino principalmente una descolonización epistémica.

Como mencioné hace un momento, el tiempo y la historia así lo confirmaron: tras el desenlace de la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos se encumbró como potencia mundial, perdiendo el poco interés que había mostrado por establecer una diplomacia horizontal para con las naciones vecinas del sur. Los mismos intelectuales y creadores latinoamericanos reaccionaron y se recluyeron para atender nuevas preocupaciones. Daré un breve ejemplo. Cuando Gabriela Mistral ganó el Premio Nobel de Literatura en 1945, recibió una carta de felicitación (tal vez debería calificarla como “carta de indignación”) de Waldo Frank, fechada el 15 de diciembre de ese año. La misiva parte de las congratulaciones esperadas por la cortesía más básica y pasa con rapidez a la indagación: Frank desea saber de ella, pues hace mucho tiempo no recibe ni un telegrama suyo. El escritor norteamericano se encontraba en Truro, Massachusetts, desconectado del mundo, extrañando a los amigos y a los viajes. En la carta, primero le reclamaba a la beneficiaria del Nobel su largo silencio epistolar: “Not even a word from you after I had sent you my book, *South American Journey*: I do not now if you received it: I do not now if you liked it –or approved of the words on it about you” (Frank, “Carta a Gabriela Mistral”). Después, hacía extensiva su indignación para con el resto de sus pares latinoamericanos: “In fact, except for letters from Victoria Ocampo, I have mostly silent from my friends in America Hispana(Frank “Carta a Gabriela Mistral”).

La misma búsqueda del discurso ensayístico hispanoamericano cambió su eje de gravedad, dejó de indagar en el sino de la identidad, y se enfocó con mayor ahínco en los problemas sociales, y en las demandas políticas de justicia y representación. La Guerra Fría nos hizo despertar a la realidad del subdesarrollo.

Entre el avance imperialista norteamericano y la marginación y censura de la reflexión crítica local (su expulsión de la esfera pública latinoamericana) a partir de la segunda mitad del siglo XX, la distancia de la separación se hizo aún mayor. Frank quedó como un

antecedente que no tuvo continuación, como un aventurado interlocutor que trató, con los medios que tenía a su alcance, de romper barreras y desarmar estereotipos.

Hoy, cuando suena clamores desaforados a favor de un muro que divida de nuevo y (aún más) a las Américas, echamos de menos sus esfuerzos.

Bibliografía

- AA. VV. *Waldo Frank in America Hispana*. New York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1930.
- BARRERA ENDERLE, Víctor. *El centauro ante el espejo. (Charlas y apuntes sobre el ensayo)*. Monterrey: UANL, 2016.
- FRANK, Waldo. Carta a Gabriela Mistral. s. f. <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-132050.html>> [25/07/2016]
- . *España virgen*. Prólogo de Alfonso Reyes. Madrid: Aguilar, 1950.
- . *Primer mensaje a la América hispana*. Madrid: Revista de Occidente, s. f.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. "Seis ensayos en busca de nuestra expresión." *Obra crítica*. Ed. Emma Susana Speratti Piñero. Prólogo de Jorge Luis Borges. México / Buenos Aires, F. C. E., 1960.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. "Waldo Frank". *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy*. Lima: Biblioteca Amauta, 1987.
- OCAMPO, Victoria. "Carta a Waldo Frank" <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/300049.pdf>> [25.07.2016]
- OGARZALY, Michael. *Waldo Frank. Prophet of the Hispanic Regeneration*. London / Toronto: Bucknell University Presses, 1994.
- REYES, Alfonso. "Significado y actualidad de *Virgin Spain*." *Obras completas*. vol. XI, México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- ROJO, Grínor. *Dirán que está en la gloria (Mistral)*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- ROSTAGNO, Irene. "Waldo Frank's Crusade for Latin American Literature." *The Americas*. 46.1 (1989): 41-69.

Los Autores

Andino Sánchez, Antonio de Padua es licenciado en Filología Clásica por la Universidad de Sevilla (1981), profesor de secundaria de latín (1983) y de filosofía (1998), miembro del grupo de investigación “Espacio literario y formas de comunicación en Roma” (2004) y doctor en Filología Latina por la Universidad de Granada (2008) con la tesis doctoral “Las fuentes grecolatinas en el Quijote”. Es coautor (libro VII) de la última y más reciente traducción latina al castellano de Lucio Junio Moderato Columela, *De los trabajos del campo (De re rustica)*, publicada en 1988. Ha escrito artículos relacionados con la mentalidad y el contexto de valores éticos dominantes en el Mundo Antiguo (“Presagios y prodigios en las “Vidas de los doce Césares” de Suetonio: período 69-96 d. de C.” (1989); “Grecia Antigua: las raíces del pensamiento mítico, mágico y racional” (1998); “Amor y matrimonio: origen y evolución”(2000)) y ha colaborado en publicaciones asociadas a cursos monográficos ofrecidos por la Universidad de Granada (curso: *En Grecia y en Roma IV: La guerra y la paz*. Ponencia: “La guerra y la paz en Lucano: la épica como discurso y como arma política” (2013); curso: *En Grecia y en Roma V: hombres notables*. Ponencia: “Columela” (2015)). Relacionado con la temática que aborda en su artículo en *Colindancias*, y que es el objeto de estudio de su tesis doctoral, editado por la Universidad de Cádiz, tiene también publicado “Cervantes: actitud y manejo de las fuentes grecolatinas” (2014). Actualmente imparte clases de Filosofía en el IES “Alba Longa”, de Armilla (Granada). Correo electrónico: aandinosa@gmail.com

Barrera Enderle, Víctor (Monterrey, México, 1972) es investigador y académico de la Universidad Autónoma de Nuevo León, en Monterrey, México. Es Doctor en literatura hispanoamericana y magíster en teoría literaria por la Universidad de Chile; licenciado en Letras Españolas por la Universidad Autónoma de Nuevo León. Ha sido investigador visitante en el Instituto Iberoamericano de Berlín y profesor visitante en la Universidad de Chile y la Universidad de Concepción, Chile. Becario, en 2008, del programa de estímulos a la creación y al desarrollo artístico del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y del CONARTE de México. Fue director de la revista *Armas y Letras* y coordinador del Centro de Escritores de Nuevo León. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores de México.

Los Autores

Es subdirector de la revista digital *Levadura*, donde publica su columna "Aristarquía". Es autor de más de 10 libros, entre los que destacan: *La mudanza incesante. Teoría y crítica literaria en Alfonso Reyes* (2002), *De la amistad literaria* (2006), *Globalización y literatura* (2008) y *Lectores insurgentes* (2011). Ha sido galardonado con el Certamen Nacional de Ensayo "Alfonso Reyes", en México y el Premio Internacional de Ensayo "Ezequiel Martínez Estrada", de Cuba. Correo electrónico: vicbarrera@hotmail.com

Diago, Nel es doctor en Filología Hispánica. Actualmente es profesor titular de historia del teatro en el Departamento de Filología española de la Universitat de València, donde imparte materias sobre teatro español, teatro latinoamericano y teoría y crítica del teatro. Ha sido Vicedecano de la Facultad de Filología de la Universitat de Valencia, y ha dirigido el Aula de Teatro de esa institución durante varios años. Desde 1999 a 2007 dirigió con José Monleón el Encuentro Internacional de Dramaturgia de La Valldigna. Crítico e investigador teatral, ha publicado numerosos trabajos, algunos de ellos en libros y otros en revistas como *Conjunto*, *Tablas*, *Teatro XXI*, *Apuntes*, *Gestos*, *Revista Teatral Chilena*, *El Público*, *La Escena Latinoamericana*, *Art Teatral*, *Primer Acto*, *Cuadernos de Picadero*, *Criticón*, *ALEC*, etc. Como docente ha impartido cursos y seminarios en diversas universidades e instituciones de América y Europa. En 2012 obtuvo el Premio Armando Discépolo de Investigación Teatral de la Universidad de Buenos Aires. Correo electrónico: Nel.Diago@uv.es

Duričić, Milica nació en 1988 en Belgrado. Es actualmente doctoranda en la Facultad de Filología de la Universidad de Belgrado. Está preparando su tesis doctoral con el título: "Aproximación crítica a los contenidos de libros de texto de español como lengua extranjera en Serbia desde la perspectiva de género". Trabajó como colaboradora en la enseñanza en el Departamento de Estudios Ibéricos de la misma Facultad desde 2012 hasta 2015. Desde el año 2013 participa en el proyecto *Knjiženstvo – La teoría y la historia de la literatura femenina en Serbia hasta el año 1915*, financiado por el Ministerio de Ciencia, Desarrollo Tecnológico y Educación de Serbia. Sus campos de investigación son: estudios de género, sociolingüística y lingüística aplicada. Es autora de varios artículos científicos publicados de nivel nacional. Ha participado en varias conferencias nacionales. Correo electrónico: milica.djuricic@gmail.com

Los Autores

Escobar-Álvarez, Ma^a Ángeles es Directora del Departamento de Filologías Extranjeras y sus Lingüísticas de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) de Madrid (España). Es licenciada en Filología Inglesa por la Universidad Complutense de Madrid y Doctora en Lingüística por la Universidad estatal de Utrecht, (Países Bajos). Profesora Visitante de UMASS-Boston y del MIT; investigadora de la Universidad Autónoma de Barcelona; y, actualmente, Profesora Titular de la UNED. Imparte docencia en el Grado de Estudios Ingleses y en los másteres de Lingüística Inglesa Aplicada; Profesorado e Innovación Tecnológica. Entre sus publicaciones destacan las que versan sobre lingüística teórica y lingüística aplicada en el ámbito de la adquisición de primeras y segundas lenguas. Es autora de libros como *Left-hand Satellites in Spanish*, *The Acquisition of the Syntax of Romance Languages* y *The Processing of Lexicon and Morphosyntax*, entre otros numerosos artículos de investigación. Correo electrónico: maescobar@flog.uned.es

Jastrzębska, Adriana Sara es doctora en Humanidades (2007) por la Universidad Jaguelónica de Cracovia. Desde 2008 es profesora adjunta y desde 2015 es la directora de la Cátedra de Filología Hispánica de Universidad de Bielsko-Biała (Polonia). Sus trabajos publicados versan sobre la narrativa actual hispanoamericana, novela negra, imágenes literarias de la violencia en America Latina, narrativa de las drogas y metanovela. Es autora de un libro monográfico sobre la nueva novela histórica en la literatura hispanoamericana (2013). Actualmente trabaja sobre un libro monográfico sobre la convención y poética narco en la literatura colombiana. Correo electrónico: ajastrzebska@ath.bielsko.pl

Kovačević Petrović, Bojana es licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Belgrado (Serbia) y profesora asistente en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Novi Sad, en el Lectorado de la Lengua Española del Departamento de Lenguas Romances. Sus campos de investigación son: literatura hispanoamericana contemporánea, traductología, teatro español e hispanoamericano y culturas hispánicas. Ha publicado varios artículos y ensayos sobre la creación literaria de Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Octavio Paz, Roberto Bolaño, Zoé Valdés, Fernando Arrabal y ha traducido decenas de novelas, ensayos, cuentos y obras de teatro de autores españoles e hispanoamericanos. También ha editado dos volúmenes de la Antología del cuento hispanoamericano del siglo XX y XXI. Correo electrónico: bojanakp@ff.uns.ac.rs

Los Autores

Kuzmanovic Jovanovic, Ana (1975) es doctora en la Filología Hispánica por la Universidad de Belgrado, Serbia. Sus principales campos de investigación son la historia de la lengua española, el análisis crítico del discurso y los estudios de género. Ha publicado artículos en diferentes revistas académicas y volúmenes científicos, así como una monografía, *Lengua y género. La construcción discursiva de la ideología de género* (Belgrado, Cigoja stampa, 2013). Se dedica asimismo a la traducción literaria. Ha sido becaria de diferentes instituciones, tales como el Ministerio de Asuntos Exteriores de España, el Instituto Camões de Portugal, American State Department, o la Biblioteca Nacional de Brasil. Es profesora titular en el Departamento de Estudios Ibéricos de la Universidad de Belgrado, Serbia. Correo electrónico: ana.kuzmanovic@gmail.com

Molina, Cristian Julio es doctor en Humanidades y Artes, con mención en Literatura, y Magister en Literatura argentina, por la Universidad Nacional de Rosario. Es profesor interino adjunto en Literatura Europea II en la Facultad de Humanidades y Artes de la misma universidad. Ha publicado artículos y reseñas en diferentes revistas académicas, periódicos y volúmenes científicos. Forma parte del comité editorial de diversas revistas académicas argentinas. Es co-editor de la página y editorial de ebooks Fiesta E-diciones. Ha publicado el libro *Relatos de mercado en el Cono Sur* (2013) y los libros de poesía y narrativa: *Blog* (2012), *Lu Ciana* (2013), *Wachi book* (2014), *Un pequeño mundo enfermo* (2014). Correo electrónico: molacris@yahoo.com.ar

Moraru, Sanda-Valeria es profesora adjunta doctora y trabaja en el Departamento de Lenguas y Literaturas Romances de la Facultad de Letras, Universidad Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca (Rumanía). Actualmente es la responsable del área de Filología Hispánica. Es licenciada en Filología Hispánica y Filología Inglesa y tiene un máster en Estudios Europeos Comparados. Es doctora en Filología por la Universidad "1 Decembrie 1918" de Alba Iulia (Rumanía), con una tesis sobre *La literatura rumana de los exiliados rumanos en España, con enfoque especial sobre George Uscătescu*. Publicó dos libros y numerosos artículos sobre temas como la literatura rumana en los países de habla hispana, la traducción, la lexicología, la didáctica. Participó a varias conferencias nacionales e internacionales, en un proyecto internacional sobre la didáctica de los idiomas extranjeros y en un proyecto nacional destinado a la mejora de la interacción de la universidad con el mercado laboral. Coordina varios

Los Autores

convenios Erasmus+ con varias universidades españolas. Correo electrónico: sandamoraru@yahoo.com

Musitano, Julia nació en Rosario en 1985. Cursó la carrera de Letras y se doctoró en la Universidad Nacional de Rosario con una tesis sobre Fernando Vallejo. Especialista en las siguientes áreas: Literatura Iberoamericana Contemporánea, Escrituras del yo y Teoría y Crítica Literarias. Es becaria en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y editora asistente de la Revista *Badebec*. Publicó artículos y ensayos en diversas revistas especializadas. Correo electrónico: musitanoj@gmail.com

Natale, Daniela es profesora contratada de la Universidad del Sannio y de la Seconda Università di Napoli. Licenciada en Lenguas y Literaturas extranjeras (español e inglés), por la Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" (Título de la Tesis de licenciatura en literatura española: "*Modelli e pratiche romanzesche in Valera, tra rifacimento e creazione. Il Dafni e Cloe come sottofondo di Pepita Jiménez*") y doctora en Literaturas Comparadas por la Università Roma Tre. Título de la tesis doctoral: "*Tangeri, un tema o un mito? Studio sulla narrativa di Ángel Vázquez. Testi e contesti*". Su ámbito de investigación se centra en las literaturas comparadas, en la traductología y en la fraseología contrastiva del español y el italiano. Junto con Giuseppe Grilli, ha editado una antología de textos del Siglo de Oro, titulada *La cultura como clave de la literatura áurea* (Aracne Editrice s.r.l., Roma, 2013), ha traducido *La Chivata* de Teresa Pàmies al italiano (*La Soffiata*, Prefazione, traduzione e note di Daniela Natale, Gruppo Editoriale Bonanno, Acireale-Roma, 2013), recibiendo las ayudas a la traducción del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno Español. Ha publicado una serie de artículos en revistas y volúmenes colectivos y ha participado en varios congresos nacionales e internacionales. Correo electrónico: danielanatale66@virgilio.it

Posada, Adolfo R., Lector Maec-Aecid de la Universidad del Oeste de Timișoara. Estudió Filología Hispánica e Inglesa en las Universidades de Vigo y Santiago de Compostela, cursando en esta última sus estudios de doctorado sobre Teoría de la literatura y Literatura comparada. Sus trabajos de investigación han versado en torno a la relación de poesía y pintura en el Siglo de Oro y se hallan reunidos en su tesis doctoral *La imagen en la literatura: análisis crítico del tópico ut pictura poesis en la literatura aurisecular*. Actualmente su actividad

Los Autores

investigadora se centra en el estudio de la literatura española e hispanoamericana del nuevo siglo y en el sentido de la crítica literaria después de Derrida. Correo electrónico: adolfo.rodriguez.posada@gmail.com

Ștefan, Silvia-Alexandra es asistente universitario en el Departamento de Lingüística Románica, Lenguas y Literaturas Ibero-románicas e Italiano de la Facultad de Lenguas y Literaturas Extranjeras de la Universidad de Bucarest, donde imparte cursos de práctica de la lengua española y seminarios de literatura hispánica. Recientemente se graduó de la Escuela Doctoral “Estudios Literarios y Culturales” de la Universidad de Bucarest, habiendo defendido la tesis doctoral con el título *Imitatio en la poética de Fernando de Herrera (1534-1597)*. Anteriormente se graduó del Máster Europeo para la Formación de los Intérpretes de Conferencia (2010) y de la Facultad de Lenguas y Literaturas Extranjeras, Sección de Filología Española – Filología Inglesa con la tesina “Teoría y expresión poética en el Renacimiento español” (2002). Correo electrónico: silvia.stefan@lils.unibuc.ro

Țiței, Alina es profesora adjunta en el Departamento de Lenguas Clásicas, Italiano y Español en la Facultad de Letras, Universidad “Alexandru Ioan Cuza” de Iași (Rumanía), y doctora en literatura comparada por la misma universidad con la tesis *Eu și Celălalt. Identitate, alteritate și putere în romanul dictatorului hispano-american / Yo y el Otro. Identidad, alteridad y poder en la novela del dictador hispanoamericano*. Sus principales áreas de interés son la literatura española (Edad Media y Siglo de Oro) e hispanoamericana contemporánea, la literatura hispana de los Estados Unidos de América, los estudios culturales, así como la lexicología y semántica del español y el español americano. Es autora de varios artículos y estudios publicados en anales universitarios y revistas científicas. Se dedica también a la traducción literaria. Entre sus traducciones destacan novelas de autores españoles como Matilde Asensi y Carlos Ruiz Zafón. Correo electrónico: alina83titei@yahoo.com

Wendorff, Anna es profesora adjunta del Departamento de Filología Española de la Universidad de Łódź, Polonia. Doctora en Humanidades, área Literatura Latinoamericana de la Universidad de Łódź (2012); postdoctoranda en el Departamento de Antropología Social de la Universidad Nacional de Misiones en Argentina (2014-2015). Entre sus publicaciones destacan *Estructuras narratológicas en la literatura digital de Jaime Alejandro*

Los Autores

Rodríguez (Aracne, Roma, 2015) y *Vanguardias poéticas en el arte digital en Latinoamérica* (Gobierno Bolivariano de Aragua, Aragua, 2010). Co-redactora del tomo *Reflexiones sobre la literatura venezolana. Un estudio monográfico* (Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej, Bielsko-Biała, 2015) y editora de los números 3 y 4 de la revista *Arte de América Latina* (Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń, 2013, 2014). Entre sus traducciones del español al polaco podemos enumerar, entre otras, una antología bilingüe de piezas teatrales de Araceli Mariel Arreche titulada *Teatr słowa / Teatro de la palabra* (La Campana Sumergida, Bielsko-Biała, 2015) y el libro sobre Francisco de Miranda bajo el título *Francisco de Miranda. Prekursor niepodległości Ameryki Łacińskiej* (Embajada de la República Bolivariana de Venezuela en Polonia, Warszawa, 2012). Sus investigaciones científicas están en el campo de la traducción artística y la literatura latinoamericana contemporánea con énfasis en el enfoque de las vanguardias. Correo electrónico: anna.wendorff@uni.lodz.pl