

Constelaciones Críticas

*Miradas sobre literaturas y culturas de Argentina,
España y Latinoamérica*

Tomo III:

*Enclaves literarios hispanoamericanos:
nuevas fronteras y desafíos críticos*

**María Carolina Bergese,
Milena Bracciale Escalada, Sabrina Riva**
Coordinadoras

Constelaciones críticas

*Miradas sobre literaturas y culturas de Argentina,
España y Latinoamérica*

Tomo III:

*Enclaves literarios hispanoamericanos:
nuevas fronteras y desafíos críticos*

María Carolina Bergese, Milena Bracciale Escalada, Sabrina Riva
(Coordinadoras)



Constelaciones críticas. Miradas sobre literaturas y culturas de Argentina, España y Latinoamérica : Tomo III. Enclaves literarios hispanoamericanos: nuevas fronteras y desafíos críticos / María Carolina Bergese ... [et al.] ; Coordinación general de María Carolina Bergese ; Milena Bracciale Escalada ; Sabrina Riva. - 1a ed. - Mar del Plata : EUDEM, 2025.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-631-6662-37-8

1. Literatura. I. Bergese, María Carolina II. Bergese, María Carolina, coord. III. Bracciale Escalada, Milena, coord. IV. Riva, Sabrina , coord.

CDD A860

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723 de Propiedad Intelectual. Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio o método, sin autorización previa de los y las autoras.

ISBN: 978-631-6662-37-8

Primera edición: octubre 2025

Colección: *Cuadernos del CELEHIS*

Directoras: Rosalía Baltar – Gabriela Tineo

© 2025 Ma. Carolina Bergese, Milena Bracciale Escalada, Sabrina Riva

© 2025, EUDEM

Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata

Jujuy 1731 / Mar del Plata / Argentina

Arte y diagramación: Agustina Cosulich y Luciano Alem



Libro
Universitario
Argentino

A Mariana Blanco

In Memoriam

Índice

Presentación general de la obra

Rosalía Baltar, Gabriela Tineo 13

Introducción Enclaves literarios hispanoamericanos: nuevas fronteras y desafíos críticos..... 15

I. Representaciones de la modernización urbana en América Latina

“Estupendo y encantador diorama”: los grabados en *Ismaelillo*
(1882) y *La Edad de Oro* (1889), dos publicaciones martianas *para y*
sobre niños

Clara María Avilés 19

Apuntes y fragmentos: piezas oratorias de José Martí en
los márgenes

Ma. Carolina Bergese..... 33

Recuerdos de Madrid. Julián del Casal y la relación con escritores
españoles y latinoamericanos en Europa

Montserrat Brizuela 45

No lameiro dessa vida que ja não é vida.

Una psicologia do tumulto en la crónica de João do Rio

Juan Manuel Fernández 57

Configuración del modernismo latinoamericano en las páginas
de la *Revista Moderna* (1898-1903). Punto de encuentro, creación
y debates en torno al arte moderno

Pilar Mandujano Jacobo 74

Obi Okonkwo y Odili Samalu: Chinua Achebe y

La ciudad letrada

Ana Victoria Mazza 89

<i>Las aventuras del Sr. Maíz en la ciudad</i> Jorgelina Beatríz Orellana - Delia Noemí Peralta	104
Polémicas entre diletantismo, galicismo y purismo lingüístico Ariela Érica Schnirmajer.....	116
II. El rol de la cultura hispánica en la transmisión y vigencia de la tradición clásica: traducciones, comentarios, reescrituras	130
El comentario a la obra virgiliana del Padre Juan Luis de la Cerda Arturo R. Álvarez Hernández.....	131
La resemantización de la fábula esópica en la predicación religiosa medieval española: el <i>Libro de los Gatos</i> García Almeida, Lucía.....	149
Por los caminos del fénix: desde la Antigüedad Clásica a la tardía Edad Media castellana Claudia Inés Raposo	161
Las citas de Virgilio en el <i>Neptuno alegórico</i> : Sor Juana Inés de la Cruz entre las ruinas del mundo antiguo María Eugenia Romero	178
Sor Juana y Galileo: una lectura contrastada María del Rosario Sosa	194
Juan Luis Vives commentatore delle <i>Bucoliche</i> di Virgilio Fabio Stok	210
El castellano como puente hacia la latinidad sobre la versión bilingüe de las <i>Introducciones latinas</i> de Nebrija María Cecilia Taborda	229
Las “notas filológicas al pie” de José Ingenieros en “La metafísica del amor”: saber y poder María Laura Turcatti.....	241

De poeta a poeta: las <i>Anotaciones a la poesía de Garcilaso</i> , de Fernando de Herrera Irene M. Weiss	257
III. Fronteras en crisis: la literatura y la cultura del Caribe. Proyecciones canónicas y genéricas en el espacio continental	275
Los escritos (r)edit(u)ables: Reinaldo Arenas en la perspectiva editorial Candelaria Barbeira	276
La figura del haitiano en la literatura dominicana: “Derrumbes” de Aurora Arias Mariana Barbero	292
Del Caribe al cosmos: reflexiones sobre Cántico Cósmico, de Ernesto Cardenal Christina Bielinski Ramalho	303
<i>Los viajes y El regreso</i> de Calvert Casey Alan Leonardo Sacco	324
IV. El enclave sur de América Latina: sociabilidad, narrativas y poesía de resistencia.....	338
Las figuraciones de la vista y la enfermedad en <i>Sangre en el ojo</i> de Lina Meruane y <i>Ensayo sobre la ceguera</i> de José Saramago Por Gabriela Carnevale	339
Viajes y volveres prestados en <i>Volverse palestina, volvernos otros</i> de Lina Meruane y <i>La tierra empezaba a arder</i> de Cynthia Edul Ana D'Errico	355
Tránsitos y desplazamientos forzados en la Patagonia de <i>El Paso del Diablo</i> (2004), de Pavel Oyarzún Díaz Amparo Martín de la Canal	368

Diáspora, poesía y resistencia en <i>El territorio del viaje</i> y <i>Lleküimün</i> de Daniela Catrileo	
Melania Ayelén Estevez Ballesterio	382
La escritura de Bolaño, una Quijotada	
Eugenia Fernández	394
Del testimonio al sentido	
Pilar García.....	405
Espacios de sociabilidad en el área cultural sur (Argentina – Chile): los encuentros literarios binacionales	
Aixa Valentina Natalini.....	430
V. Configuraciones de la mujer en y desde América Latina	445
Vanguardia y feminismo.	
La doble militancia de Fina Warschaver y Armonía Somers	
Carina González	446
Malinchismo, traducción y despojo en la poesía chicana de Lorna Dee Cervantes	
Alejo López	461
Un análisis de <i>El vía crucis del cuerpo</i> (1974)	
Sofía Pavesi.....	474
Anotaciones en el <i>Álbum de familia</i> de Rosario Castellanos desde el método psicocrítico de Charles Mauron	
Sofía Iyali Téllez Villalobos	486
Estrategias de validación autoral femenina en dos poetas hispanoamericanas coloniales: las tretas de Clarinda y Amarilis	
Valentín H. Vergara	499

VI. Escenas de lectura e infancia en la narrativa de América Latina.....	513
Escenas de lectura en dos cuentos de Carolina Sanín: “Nidos y tumbas” y “Nombres y Ríos” (2018) Chiara Abiuso.....	514
Juego y violencia: la configuración de conflictos nacionales a través del juego de niños en cuatro narrativas latinoamericanas (<i>Balún- Canán, Cartucho, Pequeños combatientes, La casa de los conejos</i>) Sarah Diraison	523
Escenas de lectura en dos novelas de Horacio Castellanos Moya Susana F. Ramírez	535
VII. Formas híbridas: murga, ensayo, crónica y lecturas intermediales	546
Poemas y fotografías: una lectura intermedial de <i>Parque de las ruinas</i> , de Marília García Quimey Juliá.....	547
La murga de estilo uruguayo: un acercamiento semiótico Florencia Montenegro.....	559
América Latina: un ensayo desde la pregunta Jorgelina Beatriz Orellana Delia Noemí Peralta	570
Mariano Picón-Salas y la tradición de la historia de la cultura Martín Sozzi.....	584
Asedios a la modernidad: interpelaciones de la crónica a la institución literaria Julieta Viú Adagio	598

VIII. Desbordes de la identidad, el espacio y los afectos en la narrativa latinoamericana..... 609

Identidades promiscuas. Sujetos quebrados y espacios superpuestos en la narrativa de *Imposible salir de la tierra*, de Alejandra Costamagna (2021)
Guillermina Feudal.....610

Formas del afecto:
afectos fantasmales en *Los ingravidos*, de Valeria Luiselli
Amaranta Gallego.....626

El espacio y lo siniestro en dos obras de Carolina Sanín
Sofía González Mozzi 639

Suicidio y existencialismo en *Los Adioses* (1954) de Juan Carlos Onetti y *Los Suicidas* (1969) de Antonio Di Benedetto
Mateo Green 651

Diablo de mineral: las representaciones de lo diabólico en novelas mineras de Bolivia
Lucia Maria Terán Vidal 667

IX. Miradas contemporáneas sobre la literatura medieval: símbolos, historia y ficción 682

Cazadores y cazados: la simbología de los animales en las escenas de caza en *El Conde Lucanor*
Mariana Alejandra Casado.....683

Ideología y política en *El Conde Lucanor*: la expresión de la resistencia nobiliaria en la Castilla del siglo XIV
Agustina Chiozza.....694

Los pájaros lo cuentan todo. Simbología y funcionalidad de las aves en la serie *El Cid*
Lidia Raquel Miranda 706

Acerca de la vestimenta y el despojo: el valor simbólico de la desnudez en la literatura medieval española	
Nora Melina Moyano.....	722
Entre el didactismo y el placer de narrar. Tensiones discursivas en el <i>Libro del caballero Zifar</i>	
Maximiliano Soler Bistué	735
X. El Siglo de Oro español entre la alteridad y la reescritura.....	746
<i>Lazarillo de Tormes</i> . La formación en el deshonor como estrategia de supervivencia	
María de los Ángeles Calvo	747
Don Juan en <i>La Sombra del Tenorio</i> de Alonso de Santos	
Lucía Mariel Canales.....	760
Tecnologías pastorales y gobierno del <i>otro</i> en <i>Los lagos de San Vicente</i> de Tirso de Molina	
Marcela Beatriz Sosa	772
XI. La otredad femenina: voces y modelos de mujer en la literatura del Siglo de Oro	787
La construcción de la otredad femenina en <i>Las Paces de los Reyes y Judía de Toledo</i> de Lope de Vega. Los casos de Leonor y Raquel	
Carlos Tomás Elías	788
La construcción de la dama en las <i>Rimas de Tomé de Burguillos</i> de Lope de Vega: las paradojas del amor	
Marta Magdalena Ferreyra	800
La mujer como un otro sin honra y sin dios en <i>La renegada de Valladolid</i>	
Alejandra Herrera	809

Modelos femeninos en la poesía del Siglo de Oro: mujer María y mujer Eva, hacia una transposición de objetos a sujetos de la historia Jorgelina Deborah Ludueña.....821

“Mi agravio mudó mi ser”: voces femeninas en las comedias de Ana Caro de Mallén
María Belén Salgado 828

XII. Modulaciones de la literatura española contemporánea: biopolítica, memoria e imágenes de autor 841

El cuerpo como espacio fronterizo entre ficción y realidad en la narrativa de *Paris-Austerlitz*
Agustina Bastos Gonzalez 842

La violencia poética en tiempos de catástrofe: Una aproximación a la concepción de teatro de Angélica Liddell (Figueras, 1966)
Mariana Blanco† 851

Cine y literatura: vínculos entre memorias individuales y colectivas de la posguerra española en *El gran vuelo* de Carolina Astudillo y *La voz dormida* de Dulce Chacón
María Cristina Cabral Vera 867

La estupefacción como dispositivo identitario del escritor:
Enrique Vila-Matas
Karina B. Lemes.....879

“Ramera de hombres; rimera de versos”: comunidad y poesía en la obra de Gloria Fuertes
Lara Paglione 893

Rearmar el pasado familiar. Guerra, trauma y memoria en *El monarca de las sombras* (2017), de Javier Cercas
Juan Cruz Zariello Villar 905

Presentación general de la obra

Rosalía Baltar, Gabriela Tineo

*A mí solo me importa
el testimonio
del momento que pasa
las palabras
que dicta en su fluir
el tiempo en vuelo*
José Emilio Pacheco

*En la hora violeta
llegan los pájaros y empiezan los ensayos*
Laura Wittner

El vértigo que implicó el último congreso del CELEHIS, con su dinámico y complejo formato híbrido y tras años de postergación a causa del Covid-19 solo puede ser imaginado por el testimonio en el que se convierten los volúmenes de *Constelaciones críticas* que ahora presentamos. Testimonio de las voces que tomaron la palabra, compartieron escenarios de lectura y, finalmente, dejaron la traza de esos recorridos en estos textos. Este es nuestro modesto y vigoroso *atlas*, del que estamos orgullosas y agradecidas.

El plan general de la obra consta de dos volúmenes, divididos en cada caso en dos partes y coordinados por investigadores del Celehis. Si bien no constituye el total de las presentaciones del congreso, contamos con un ingente número de artículos que da cuenta de la vitalidad que aún en condiciones no ideales conserva el mundo de los encuen-

tros académicos. Como decía Barthes y también Borges, “todo encuentro es una cita”: nos hemos dado cita en 2022 y ahora renovamos la invitación a encontrarnos en lugares y no lugares de la palabra y de la literatura en muchas de las posibles formas que habitan estas constelaciones.

Queremos agradecer el esfuerzo, el tiempo y la inteligencia de quienes coordinan los volúmenes. En medio de las múltiples obligaciones, trabajaron el arte de la paciencia y lograron llevar adelante esta tarea muy difícil por su magnitud y dimensión. Ellos son, además, como nosotras mismas, parte de ese proyecto común, iniciado hace casi 40 años, que se llama Centro de Letras Hispanoamericanas y, sin dudas, su presente y futuro augurioso. Asimismo, queremos reconocer a nuestra tesorera, Cristina Fernández, quien no solo sabe manejar los recursos, siempre escasos, con transparencia y sentido práctico, sino que compartió su idea de armar estos libros para escapar del formato actas. Por último, damos gracias a la editorial EUEM, la cual, una vez más, garantiza la difusión de las producciones académicas.

En Mar del Plata, marzo de 2025

Introducción

Enclaves literarios hispanoamericanos: nuevas fronteras y desafíos críticos

El Centro de Letras Hispanoamericanas –inserto en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata–, cuenta en 2024 con el orgullo de cumplir 40 años de labor ininterrumpida. Cuando en mayo de 2022 se celebró el VIII Congreso Internacional del Centro –después del desafío que significó la pandemia–, no imaginábamos que dos años más tarde íbamos a tener que defender y explicar la centralidad que la educación pública y los espacios de discusión e investigación tienen para la producción colectiva de conocimiento. No imaginábamos que íbamos a tener que señalar la importancia de las humanidades para la constitución de las culturas y de las identidades hispanoamericanas. Por esta razón, hoy más que nunca, nos conmueve poder presentar los últimos dos tomos del libro *Constelaciones Críticas*, que reúnen los intercambios producidos en aquel encuentro pero que, sobre todo, insisten en remarcar la relevancia de las letras y, en particular, de las literaturas argentinas, españolas y latinoamericanas, como herramientas emancipadoras y críticas, frente a discursos agresivos que no solo pretenden desprestigiar el poder de la ficción sino que también intentan instaurar un monólogo totalizador en el que las fisuras, los cuestionamientos y las incertidumbres son desestimadas en forma violenta. Celebramos, entonces, desde aquí, el abanico de miradas que se dan cita en estas páginas y que profundizan sobre una serie de variados y múltiples ejes, a través de los cuales se demuestra que la literatura y el arte son modos posibles y valiosos para pensar las subjetividades y para reflexionar sobre las complejidades del mundo actual. El Centro de Letras Hispanoamericanas y, por exten-

sión, su Congreso, sus Revistas, este libro y sus tantas otras publicaciones, son producto de la universidad pública y de políticas estatales que consideran que invertir en educación, incluso en las ciencias humanas, es parte fundamental de su responsabilidad y que, por medio de ese acto, se contribuye con la utopía permanente e impostergable de forjar cada día un mundo más justo e igualitario; un mejor lugar para vivir, para todos y todas.

Este tercer tomo está integrado por doce secciones: Representaciones de la modernización urbana en América Latina; El rol de la cultura hispánica en la transmisión y vigencia de la tradición clásica: traducciones, comentarios, reescrituras; Fronteras en crisis: la literatura y la cultura del Caribe. Proyecciones canónicas y genéricas en el espacio continental; El enclave sur de América Latina: sociabilidad, narrativas y poesía de resistencia; Configuraciones de la mujer en y desde América Latina; Escenas de lectura e infancia en la narrativa de América Latina; Formas híbridas: murga, ensayo, crónica y lecturas intermediales; Desbordes de la identidad, el espacio y los afectos en la narrativa latinoamericana; Miradas contemporáneas sobre la literatura medieval: símbolos, historia y ficción; El Siglo de Oro español entre la alteridad y la reescritura; La otredad femenina: voces y modelos de mujer en la literatura del Siglo de Oro; y Modulaciones de la literatura española contemporánea: biopolítica, memoria e imágenes de autor. Como se advierte, se trata de un recorrido misceláneo que atraviesa desde la cultura clásica, la Edad Media y el Siglo de Oro hasta la contemporaneidad de lecturas intermediales. El foco de este tomo está puesto en España y América Latina, y aborda aspectos relativos a los estudios de género, a la traducción pero también a formatos híbridos y de difícil encasillamiento. Ensayo, poesía, teatro, infancia, reescrituras son temáticas que, entre muchas otras, se abordan en estas páginas como un modo de actualización permanente del conocimiento en el gran campo de las teorías y las literaturas latinoamericanas y españolas.

Dentro de la última sección, quisiéramos destacar el trabajo de Mariana Blanco, “La violencia poética en tiempos de catástrofe”, no solo porque su título nos interpela de manera directa, sino también porque es nuestra manera de rendirle homenaje a quien fuera parte integrante del Celehis, compañera y amiga, pero además, admirada investigadora y docente, cuyo pronto fallecimiento deja un hueco insalvable entre nosotras, pero pese al profundo dolor que esto nos provoca, contar con su lúcida mirada en este tercer tomo resulta ser una inesperada alegría. Vamos a decirlo con sus propias palabras, pronunciadas a propósito de la dramaturga española Angélica Lidell: “la escritora lamenta que nos hayamos quedado sin recursos para expresar y hacer creíble el sufrimiento”. Con el corazón en llagas, recomendamos enfáticamente el brillante trabajo de Mariana Blanco sobre esta provocadora e inquietante dramaturga, una de las voces más singulares y potentes de la escena contemporánea.

Sin más preámbulos, los y las invitamos a recorrer los agudos artículos de este tomo, no sin antes remarcar el agradecimiento a quienes escriben y, por supuesto también, a Eudem –la Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata–, por gestionar un trabajo de semejante envergadura con su ya característico sello de calidad y belleza.

María Carolina Bergese

Milena Bracciale Escalada

Sabrina Riva

I.
Representaciones de la modernización urbana
en América Latina

“Estupendo y encantador diorama”: los grabados en *Ismaelillo* (1882) y *La Edad de Oro* (1889), dos publicaciones martianas para y sobre niños

Clara María Avilés*

Los Estados Unidos de José Martí son estupendo y encantador diorama que casi aumenta el color de la visión real. Mi memoria se pierde en aquella montaña de imágenes.

Rubén Darío, “José Martí” (1895)

En el pasaje del siglo XIX al XX, se dio en Latinoamérica un incipiente desarrollo de la industria cultural y una ampliación del público lector. Como consecuencia, se expandieron nuevas formas de representación ligadas a uno de los fenómenos que se dio en el marco de la modernización urbana: la posibilidad de reproducir y multiplicar imágenes en libros y publicaciones periódicas, lo que produjo un profuso crecimiento del impreso y del grabado de edición (Malosetti Costa 2009).

El propósito de esta ponencia es explorar una zona del modernismo hispanoamericano que relaciona las transformaciones técnicas y estéticas que afectaron al movimiento respecto de ciertas nociones de representación (icónicas y textuales), vinculadas con la materialidad de texto, la formación de lectorados y los procesos de edición y circulación. Para ello, vamos a centrarnos en el análisis en dos publicaciones de José Martí (1853-1895), *Ismaelillo* (1882), su primer poemario, dedicado a su hijo, y *La Edad de Oro* (1889), revista ilustrada que ideó para los niños y jóvenes de América. Si bien se trata de géneros y modalidades distintas, el presente trabajo busca explorar una faceta de la literatura martiana dedicada a este público en particular, en diálogo

con la circulación de grabados que ambas publicaciones ofrecieron. Se trató de una posibilidad de innovación estimulada por los recientes avances tecnológicos de los que el cubano tomó conocimiento debido a su residencia neoyorquina, en el marco del emergente mercado editorial latino en esa ciudad a finales del siglo XIX.

Tanto en el *Ismaelillo* como en los pocos números de *La Edad de Oro*, reconocemos una novedosa vinculación del intelectual con el objeto impreso, es decir, con la materialidad del libro y la revista ilustrada, así como con la producción, traducción y la circulación en el mercado literario. En este sentido, se puede decir que el ‘contexto de edición’ –seguimos la propuesta de Annick Louis (2014)– traduce la renovación estética finisecular, ligada a las posibilidades que se abren a partir del emergente campo de publicaciones periódicas y literarias para niños y adultos en los Estados Unidos.¹

Según comenta José Martí en una carta que envía, en 1886, al mexicano Manuel Mercado (2011), entre sus proyectos se encontraba el de encabezar una editorial de libros para lectores hispanohablantes. Se trató de una idea desarrollada por largo tiempo en Martí, como comprobamos en otra misiva de 1880, destinada a su amigo Miguel Viondi:

¹ Precisamos señalar que, por lo general, los estudios sobre estos trabajos martianos priorizaron el análisis literario de los quince poemas y de los textos de la revista, descontextualizados y sin reparar demasiado en la riqueza que ofrecen por tratarse de publicaciones dedicadas al público infantil y juvenil, de atractivo visual y plástico para su lectorado. Sin embargo, hemos dado con recientes intervenciones sobre los aspectos icónicos en estas dos publicaciones martianas. Recuperamos el trabajo pionero de Jorge Camacho (2019), quien elabora un análisis sobre el primer poemario martiano y lo compara con *El cancionero de Henrich Heine*, traducido por el venezolano amigo de Martí, Antonio Pérez Bonalde. En el caso de la revista ilustrada, encontramos de utilidad la publicación reciente de Alejandro Herrera Moreno y Gretel Herrera Durán (2019), en la que los investigadores martianos trazan un mapa detallado de las ilustraciones de *La Edad de Oro*.

Una imprenta amiga puede ser para mí un gran recurso. Puedo ser en ella, para abrigar del frío a mi pequeñuelo, desde corrector de pruebas hasta autor de libros. –Y pienso seriamente en unos sobre América, biográficos, históricos y artísticos, para todos interesantes, por todos entendibles–, libros pequeños, amenos, cómodos y baratos (2011: 283).

En ese entonces, el mercado editorial del país del Norte estaba en plena expansión: debido a los bajos costos del papel y a la ausencia de derechos de autor, muchas empresas editaban libros a precios muy bajos (Camacho 2019). Con ese propósito, desde su exilio en la ciudad de Nueva York, Martí dedicó gran parte de la década del 80 a escribir crónicas norteamericanas –que remitió, mayormente, a Buenos Aires y Ciudad de México–, libros de poesía, y cuatro “labores editoriales” destinadas a “Nuestra América” (López Mesa 2012): su proyecto de editar libros baratos para el mercado hispanoamericano y la dirección de tres revistas mensuales: *La América*, *El Economista Americano* y *La Edad de Oro*.

“Para un príncipe enano / se hace esta fiesta”

Hacia finales de octubre de 1880, Carmen Zayas Bazán, esposa de José Martí, parte de Nueva York hacia Cuba llevando consigo al pequeño José Francisco, próximo a cumplir dos años. De esta separación, surge el volumen de quince poemas que le dedica al niño, *Ismaelillo*, el primer libro poemático de Martí tras su exilio definitivo de la isla.² En 1882, ya de regreso en Estados Unidos y colaborando regularmente en *La Nación* de Buenos Aires, Martí decidió publicar esos

² Luego de doce días de viaje, el 20 de enero de 1881, Martí llegó a Caracas, ciudad en la que rápidamente se hizo de un círculo de amigos y fundó la *Revista Venezolana*, publicada en Caracas en julio de 1881. Si bien se vio forzado a huir de ese país pocos meses después por diferencias con Guzmán Blanco, el entonces presidente, su estadía le sirvió para escribir las piezas que luego compusieron *Ismaelillo*.

poemas en un libro con grabados, bajo el sello de la editorial Thompson & Moreau.³

Según comenta el propio poeta y periodista, fueron sus amigos venezolanos quienes lo animaron, en Nueva York, a imprimir “este librito” que apareció en los primeros meses de 1882: “Aquí, mis escasas horas de esparcimiento son horas venezolanas. Las parto con Bonalde, y con Gutiérrez Coll. Ellos me animan a imprimir un librito, que escribí en Caracas, y allá le irá. Ya está en las prensas. Es un juguete, como para mi hijo” (Martí 2011: 269).

De la cita nos interesa rescatar el énfasis en la modalidad de impresión del poemario. La primera publicación de *Ismaelillo* significa, para su autor, un “juguete” que regala a su hijo. Además de la angustia que representa para este padre-poeta el distanciamiento del niño, leemos en este pasaje la expresión “como para mi hijo”, es decir, un “librito” que, antes de pasar por la prensa, fue ideado, diagramado y pensado para su primer lector. Por ese motivo, nos interesa volver sobre la primera edición, la neoyorquina de 1882, porque fue impresa en una casa editorial de cierta especialidad para el público latinoamericano e hispano (considerando los hablantes que se radicaban en Estados Unidos) y porque cuenta, además, con numerosos grabados, perdidos en las ediciones posteriores.⁴ Podríamos decir que, por tratarse *Ismaelillo* de un libro de quince poemas de arte menor, es un volumen que

³ Utilizamos para la confección de este trabajo la edición facsimilar de la príncipe, publicada en 1882.

⁴ En este punto, queremos señalar dos cuestiones. Por un lado, expresar nuestro agradecimiento a Ariela Schnirmajer, quien nos facilitó el acceso a la primera edición de *Ismaelillo*. Por el otro, precisar que, en cuanto al público latinoamericano e hispano, seguimos la lectura de Camacho (2019) respecto de las editoriales destinadas a este y a la relación de traducciones y publicaciones que José Martí contrajo con ellas. Como señala el crítico, en su regreso a Nueva York, *Thompson & Moreau Printers and Publishers*, emplazada en la calle 51 y 53 de Maiden Lane, ya había

presenta numerosas ilustraciones: contamos –incluida la tapa– un total de veintiocho imágenes. Sostenemos que este número elevado de textos icónicos se debe a la representación del libro como un “juquete” del padre a su hijo:

Si alguien te dice que estas páginas se parecen a otras páginas, diles que te amo demasiado para profanarte así. Tal como aquí te pinto, tal te han visto mis ojos. Con esos arreos de gala te me has aparecido. Cuando he cesado de verte en una forma, he cesado de pintarte. Esos riachuelos han pasado por mi corazón. ¡Lleguen al tuyo! (Martí 1982, s.d.).

En gran medida, lo que distingue a las páginas del *Ismaelillo* de otras se vincula, además de con la exploración poética y la selección de un primer lector-hijo, con la incorporación de ilustraciones. Se trata de grabados que no solo contribuyen a la representación del niño que se construye en el poemario, sino que también adornan y embellecen el regalo del autor a su hijo. José Ballón Aguirre sostiene que esta dedicatoria no busca seducir a una audiencia o a la crítica literaria, porque su función es la de “acorarzar íntimamente el contenido poético del libro con la transparente sinceridad de un padre que habla a su hijo” (2012: 111). La búsqueda de un tono sencillo, por su parte, pretende delinear la “imagen heroica del niño” (Santí 1996: 824) en palabras e imágenes que el propio José Francisco comprenda y disfrute, de modo que se entreteje una unidad entre la labor de Martí como escritor –de palabras, con ilustraciones– y editor del libro, conscientemente buscada y ampliada por él mismo.⁵ Cuando se refiere a esta discusión, Gonzalo de Quesada y Miranda (1944) sostiene que Martí

publicado títulos en español y había “castellanizado” su nombre a “Imprenta de Thomas y Moreau”.

⁵ En una carta que envía a Manuel Mercado junto con el *Ismaelillo*, se puede apreciar la preocupación del autor: “le mando mi ‘Ismaelillo’, y unos diez ejemplares, para que U. los ponga en manos delicadas. Sí quiero que lo conozcan por mi hijo.

tuvo mucho cuidado en la confección del libro y los dibujos porque, según afirmó en el volumen su autor:

Fija cada detalle de la impresión a la casa Thomson & Moreau, escoge el formato pequeño y fino como en consonancia con la menudez de su hijo, y de su propia mano esbozará los dibujos simbólicos que luego, en acabadas láminas artísticas, ornarán el librito ⁶ (Quesada y Miranda 1944: 147).

En el caso de *Ismaelillo*, el lector-niño del poemario es también el lector implícito: el hijo de Martí. Junto con los versos en arte menor, los “delicados grabados” que ilustran la primera edición delinean una perspectiva de un modo inocente y lúdico, “un jardín infantil que se invoca desde los primeros versos” (Santí 1996: 816). Años después, en las páginas de *La Edad de Oro*, Martí va a desplegar su arte de escoger grabados encantadores, a la vez escolares y poéticos para una publicación destinada a los niños (Vitier 2011: 190). En ese sentido, y a diferencia de *La Edad de Oro*, *Ismaelillo* no es tanto un libro para niños como un libro sobre un niño; mejor dicho: es un libro sobre lo que significa un niño para su padre, como lo confirma en la dedicatoria.

Gozo de verlo famoso, y en que le hagan versos, y en que luzca como un caballero de importancia, y príncipe de veras, en diarios y revistas” (2011: 66).

⁶ Pese a que, en este aspecto, la crítica no coincide sobre la autoría de los dibujos que componen el volumen, rescatamos la ponderación del objeto libro que hace el autor del libro. Mientras que Vitier (2011) no reconoce los grabados como dibujos del poeta cubano, Enrico Mario Santí sostiene que “se corrobora, por otra parte, en las ingenuas escenas de motivo oriental de muchos de los 27 grabados que el propio Martí dibujó para ilustrar la primera edición” (1996: 819).

“Para los niños que lean *La Edad de Oro...* y para las niñas también”

Pocos años después de la aparición de *Ismaelillo*, Martí publicó, también en esa ciudad, una revista ilustrada mensual, dirigida a los niños y jóvenes hispanohablantes “de América” (Martí, 2010: 1). *La Edad de Oro* contó con solo cuatro números, de treinta y dos páginas cada uno, publicados desde julio a octubre de 1889.⁷ La revista de Martí consistió en un proyecto integral, de carácter educativo, literario y político con el que, en sus palabras, ‘anduvo dando vueltas’ diecinueve años antes de que saliera a la luz (Arias, 2011: 23). Cada uno de los números fue redactado por completo por el cubano, quien, además, se ocupó tanto de la producción y selección de los textos e imágenes como del proceso de impresión y distribución continental (Arias 2011). En esas páginas, Martí se dedicó a los más pequeños porque privilegió la formación de nuevas generaciones, constituidas en fun-

⁷ La empresa se realizó con el financiamiento ofrecido por el brasileño Aarón Da Costa Gómez, corredor de la compañía de seguros de vida “New York Life Insurance Company” y dueño de una tipográfica homónima. Según comenta Salvador Arias (2002), Da Costa Gómez le propone a su amigo la idea de dirigir una revista para niños cuando Martí se encontraba deseoso de materializar un proyecto editorial de esas cualidades materiales y para ese público en particular.

Conviene recordar que *La Edad de Oro* no se inició como una idea aislada en el campo cultural estadounidense, sino que, por lo contrario, su aporte contribuyó a nutrirlo. En esa época, numerosos escritores, periodistas y educadores de Cuba y la región se dedicaron a la prensa periódica infantil, juvenil y pedagógica, de circulación vasta y transnacional. Alejandra Josiowicz (2018) estudia la trayectoria de Martí en publicaciones cubanas y norteamericanas, de carácter instructivo, específicamente dedicadas a los más jóvenes: la primera fue su colaboración en *La Juventud*, fundada por Gonzalo de Quesada en Nueva York, cuya contribución consistió en semblanzas sobre figuras cubanas; *La Niñez*, publicación habanera para niños, dirigida por Fernando Urzáis, que circuló del 8 de mayo al 1 de septiembre de 1879; y *La Ofrenda de Oro*, revista publicada de julio a diciembre de 1883 por la misma tipográfica que publicó *La Edad de Oro*.

ción del americanismo y en relación, principalmente, con la modernidad —a partir del relevamiento de las últimas expresiones del progreso, la ciencia y la técnica como guías de los hombres y mujeres del mañana—.

De este emprendimiento editorial, nos interesa rescatar, en este encuentro, el diálogo que el director de la revista propuso con su lectorado, sobre todo en notas de comienzo y cierre de cada número, y el cuidado de diseño y calidad del objeto-revista. Al abrir la publicación julio, nos encontramos con una dedicatoria titulada “A los niños que lean *La Edad de Oro*”, en la que, en tono de conversación, expone los propósitos y enfatiza en la materialidad de la revista:

Este periódico se publica para conversar una vez al mes, como buenos amigos, con los caballeros de mañana, y con las madres de mañana [...] Todo lo que quieran saber les vamos a decir, y de modo que lo entiendan bien, con palabras claras y con láminas finas (Martí 2010: 2).

De este modo se cumple, en parte, lo señalado por el mexicano Gutiérrez Nájera a propósito de la revista martiana: “[José Martí] se ha hecho niño... un niño que sabe lo que saben los sabios, pero que habla como los niños” (1995: 371). Como en *Ismaelillo*, el escritor modernista encuentra en *La Edad de Oro* un lector niño-niña modelo —a quien asume que cautivará también con las “láminas finas”— aunque este aspecto, como lo señalaron los contemporáneos de Martí, no impida que los más grandes pudieran disfrutar de igual manera la revista.

Según lo dicho, resulta primordial el interés que el cubano evidencia por las nuevas tecnologías, como aquellas asociadas al trabajo, al avance de las civilizaciones, pero también a la imagen, la ilustración y los impresos. Quienes ojean la revista no reducen su interpretación a la palabra, sino que van más allá de ella para convertirse en lectores e

intérpretes de imágenes.⁸ Las imágenes de *La Edad de Oro* comparten página con los cuentos, poemas, artículos y crónicas y ofrecen mucha más variedad –temática y técnica– que las del *Ismaelillo*. En el recorrido de los cuatro números nos encontramos con grabados, ilustraciones, medallones y otro tipo de ornamentos gráficos.⁹ Al respecto, Martí expresa lo siguiente en el reverso de la contraportada de la revista, del primero al último número:

El número constará de 32 páginas de dos columnas, de fina tipografía y papel excelente, con numerosas láminas y viñetas de los mejores artistas, reproduciendo escenas de costumbres, de juegos y de viajes, cuadros famosos, retratos de mujeres y hombres célebres, tipos notables, y máquinas y aparatos de los que se usan hoy en las industrias y en las ciencias (2010: 35).

En virtud de ello, se reconoce una decisión vital en la incorporación de imágenes y grabados, cuya funcionalidad trasciende la voluntad didáctica del editor, quien persigue adentrarse en el gusto por la cultura icónica propio de la época, pero también martiano. Además de los mencionados formatos, se suman las viñetas y estampas que, a diferencia de las ilustraciones, tienen una función estética y decorativa que ambienta la totalidad de la página y hacen más agradable la experiencia de lectura.¹⁰

⁸ No obstante, resulta llamativo que, si bien en la contratapa José Martí se declara a sí mismo como redactor y consigna a Da Costa Gómez como editor, no menciona a ningún ilustrador como partícipe del equipo editorial de la revista, pese a que la imagen tiene un protagonismo importantísimo en el medio.

⁹ Las imágenes podrían clasificarse en distintos tipos, según sean ilustraciones artísticas –como las incorporadas en “Meñique” o “Bebé y señor Don Pomposo”– o imágenes de carácter ilustrativo o didáctico –como “Historia de la cuchara y el tenedor” o “Las ruinas indias”–.

¹⁰ Por su parte, los medallones se relacionan con el formato del retrato pictórico: encontramos camafeos o relicarios como complemento ornamental o ilustrativo del texto, según el caso. Esta última función es la que se observa en el artículo “Músicos,

Resulta interesante, en este punto, comprobar que, en gran parte de los casos, el cubano elaboró sus textos una vez conocidas las imágenes, lo que deja en evidencia que las ilustraciones oficiaron de ideas motivadoras alrededor de las cuales Martí creó sus textos literarios. Los grabados de la revista encierran un peso fundamental en el sentido de esa pieza gráfico-literaria porque entre sí se complementan y completan la narración de una historia que se cuenta textual y visualmente.¹¹

poetas y pintores”, mientras que en “La Ilíada de Homero” se hace uso de la ilustración y del medallón y en “Los tres héroes” se adjuntan de los retratos de perfil de Bolívar, San Martín e Hidalgo. A excepción del grabado de la pintura titulada “*La Edad de Oro*”, el material gráfico de *La Edad de Oro* fue seleccionado por Martí de obras conocidas del arte universal o de colaboraciones que el director probablemente solicitara –preparados con fines editoriales específicos de esta revista– a sus amigos pintores, dibujantes y grabadores –como podría ser el caso de Juan Peoli, Federico Edelman y Herman Norman (Moya 2008)–. El nombre del artista Adrien Marie aparece en la revista cuando se le adjudica la autoría de las ilustraciones que acompañan el relato “Nené traviesa”. Sin embargo, otros tres dibujos poseen la firma holográfica del ilustrador francés –identificable claramente en el margen inferior izquierdo de las imágenes– sin que su autoría fuera especificada por Martí: se trata del único dibujo de “Bebé y el Señor Don Pomposo”, en el número de julio; el primer dibujo de “Los Zapaticos de Rosa”, en el número de septiembre; y el grabado “¡Buenos días, mamá!” que da inicio al número de octubre. Finalmente, fuera de la declaración explícita de autoría o de la firma evidente, el investigador Eduardo Lolo (2016) adjudica cuatro dibujos más a Adrien Marie: uno en “Los Zapaticos de Rosa” y tres en “La muñeca negra”. Ello habla de la presencia reconocible de doce ilustraciones de este artista en *La Edad de Oro*: cinco directamente por el crédito de Martí, tres por la presencia de su firma y cuatro identificados por la crítica según su particular estilo.

¹¹ De esa manera sucede en *La Edad de Oro* –sobre todo si tenemos en cuenta la información de que el material gráfico no fue añadido posteriormente a la redacción y selección de los textos, como suele ocurrir– que sirvió de componente fundamental en la creación textual, tanto como fuente de información como de herramienta estilística y no meramente a modo de complemento, apoyo ilustrativo o refuerzo visual.

A modo de cierre, nos gustaría señalar que José Martí (1853-1895) vivió en los Estados Unidos durante un momento de cambios notables dentro de la modernidad. El desarrollo del capitalismo industrial y la ampliación del mercado mundial modificaron el ritmo de la edición de libros y publicaciones periódicas que buscaban llegar a lectores más extendidos y, a la vez, más específicos.¹² Hemos visto que tanto *Ismaelillo* como *La Edad de Oro* fueron publicaciones que aprovecharon su contexto de edición para combinar textos verbales e icónicos. En este sentido, podría decirse que, en uno u otro caso, existe una clara vinculación entre esta publicación y los rasgos, procedimientos y modalidades que distinguen al modernismo en el subcontinente. En el caso de *La Edad de Oro*, resulta evidente que, en este proyecto, Martí profundizó la exploración de incorporar imágenes en textos que tienen pensado un lectorado infantil y juvenil.

Si el pequeño *Ismaelillo* se trata de un regalo que un padre hace a su hijo, un regalo con dibujos —que incluso la crítica discute respecto de si fueron hechos a mano por Martí—, *La Edad de Oro* es una revista en la que la selección del papel, los aspectos tipográficos, literarios, temáticos y visuales son materia priorizada por el director, con el fin de que los niños y jóvenes lectores “tengan entre manos” bellas revistas mientras leen otros libros.

¹² De la mano de la profesionalización de los escritores y de la prensa periódica, surgió la posibilidad de dedicarse de manera sostenida a las letras, sobre todo hacia el último cuarto del siglo XIX y gracias a, fundamentalmente, el oficio de periodista y su posibilidad de llegar al “mundo de los libros” (Laera 2008).

***Clara Avilés.** Profesora y licenciada en Letras (UNMdP). Becaria interna doctoral (CONICET). Miembro del grupo de investigación “Latinoamérica: Literatura y Sociedad” (CELEHIS). Ayudante graduada simple del área de Literatura y Cultura Latinoamericanas I (UNMdP).

Bibliografía

- Arias, Salvador (2002). “Un proyecto martiano esencial: *La Edad de Oro*”. En *El periodismo como misión* (Compilación y prólogo por Rodríguez, Pedro Pablo). La Habana: Centro de Estudios Martianos. (337-341).
- _____. (2011). *Glosando La Edad de Oro*. La Habana: Centro de Estudios Martianos.
- Ballón Aguirre, José (2012). *Martí y Darío ante América y Europa. Textos y contextos contrarios (1880-1887)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Camacho, Jorge (2019). “La circulación de grabados en el mercado editorial de Nueva York a Finales del siglo XIX: los casos de *Ismaelillo* de José Martí y *El cancionero* de Henrich Heine, traducido por Antonio Pérez Bonalde”. En *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura* (42). (1-14).
- García Marruz, Fina (1987). “En torno al *Ismaelillo*”. En *Anuario del Centro de Estudios Martianos* (10). (72-111).
- González-Stephan, Beatriz (2006). “¿Con leer no basta! Límites de la ciudad letrada (la cultura de las exposiciones)”. En *Revista Iberoamericana*, 72 (214). (199-225).
- González-Stephan, Beatriz (2010). “Martí y la experiencia de la alta modernidad: saberes tecnológicos y apropiaciones (post)coloniales”. En: Folger, R. y Leopold, S. (eds.) (2010) *Escribiendo la independencia. Perspectivas postcoloniales sobre la literatura hispanoamericana del siglo XIX*. Berlín: Iberoamericana. (343-371).
- Gutiérrez Nájera, Manuel (1995). *Obras. Tomo I. Crítica literaria. Ideas y temas literarios. Literatura mexicana*. México: Editorial Universidad Nacional Autónoma de México.
- Herrera Moreno, Alejandro (2019). *Las ilustraciones de La Edad de Oro de José Martí*. Santo Domingo: Editora Búho.

- Herrera Moreno, Alejandro (2021). *Une journée d'enfant de Henri Demesse en La Edad de Oro de José Martí o cómo mademoiselle Marguerite se convirtió en Bebé, Nené, Pilar y Piedad*. Santo Domingo: Editora Fundación Cultural Enrique Loynaz.
- Josiowicz, Alejandra (2018). *La cruzada de los niños. Intelectuales, infancia y modernidad literaria en América Latina*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Laera, Alejandra (2008). "Cronistas, novelistas: la prensa periódica como espacio de profesionalización en la Argentina (1880–1910)". En Jorge Myers (ed.), *La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*; Vol. I de: Carlos Altamirano (dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina*. Buenos Aires: Katz. (495-522).
- Lolo, Eduardo (2016). "La Edad de Oro de José Martí: crónica de una edición crítica presentida". En *Círculo: Revista de Cultura* (45). (92-104).
- López Mesa, E. (2012). *José Martí: editar desde New York*. La Habana: Letras Cubanas.
- Louis, A. (2014). "Las revistas literarias como objeto de estudio". En Ehrlicher, H. y Rissler-Pipka, N.(eds.) (2014). *Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales de la modernidad hispánica*. Aachen: Shaker Verlag. (31-57).
- Malosetti Costa, Laura y Marcela Gené (comp.). (2009) *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.
- Martí, José (1882). *Ismaelillo* (edición facsimilar). Nueva York: Thompson & Moreau.
- Martí, José (2010). *La Edad de Oro. Publicación mensual de recreo e instrucción* (edición facsimilar). La Habana: Centro de Estudios Martianos.
- Martí, José (2011). *Obras completas. Epistolario. Volumen 21*. La Habana: Centro de Estudios Martianos.
- Martí, José (2016). *Obras completas. Edición crítica. Poesía (volumen 1). Tomo 14*. La Habana: CLACSO.
- Moya Méndez, Misael (2020). *Los paisajes "que pintó Martí"*. Santa Clara: Feijóo.
- Moya Méndez, Misael y Yosbany Vidal (2008). *Martí, editor*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

- Quesada y Miranda, Gonzalo (1944). *Martí, hombre*. La Habana: Seoane, Fernández y Cía.
- Rama, Ángel (1983). “José Martí en el eje de la modernización poética: Whitman, Lautréamont, Rimbaud”. En *Nueva Revista De Filología Hispánica*, 32 (1). (96-135).
- Rama, Ángel (1985). “La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)”. En *La crítica de la cultura en América Latina*. (Selección y prólogo por Saúl Sosnowski y Tomás Eloy Martínez). Caracas: Biblioteca Ayacucho. (82-96).
- Rivero, Eliana (1984). “Relectura de Ismaelillo”, *Anuario del Centro de estudios martianos* (7). (156-162).
- Santí, Enrico Mario (1996). “José Martí, *Ismaelillo* y el modernismo”. En *Pensar a Mar: Notas para el Centenario*. Society of Spanish and Spanish-American Studies. (19-50).
- Schnirmajer, Ariela (2010). “Prólogo”. En *Escenas Norteamericanas y otros textos de José Martí*. Buenos Aires: Corregidor. (9-59).
- Vitier, Cintio (2011). “Traslucos de *Ismaelillo*”. En Cintio Vitier y Fina García Marruz. *Temas martianos*. Río Piedras: Ediciones Huracán. (179-190).

Apuntes y fragmentos: piezas oratorias de José Martí en los márgenes

Ma. Carolina Bergese*

En cada uno de los países en que José Martí vivió durante su largo peregrinaje americano, logró conectarse rápidamente con los entornos letrados, propicios para sus actividades políticas y culturales. En el fin del siglo XIX, era usual encontrar espacios de socialización bien demarcados en donde se reunían los letrados alrededor de los cafés, las tertulias, las bibliotecas, los periódicos o los templos, entre otros. Esta práctica ya venía desde los comienzos del siglo XIX, cuando América adoptó esos espacios que se multiplicaban en toda Europa alrededor de sociedades ilustradas, literarias y ateneos (Guerra 1992). Al respecto, Hilda Sabato aclara que desde la época de las independencias se denominaba “asociación” a la agrupación “voluntaria, que reunía individuos libres y autónomos, iguales entre sí, unidos por vínculos de tipo contractual en torno de un objetivo común” (2008: 389). Una de sus características era que se fundaban sobre reglas de juego democráticas, en donde había jerarquías y tensiones al interior de cada una de ellas. Realmente llegaron a funcionar como “tejidos conectivos”, en los que se construyeron lazos de pertenencia y representaron los intereses colectivos de un sector (Sabato 2008). Estos espacios de sociabilidad tenían una actividad semejante a los movimientos de las piezas de los juegos de ajedrez, siguiendo la metáfora que emplea Pierre Bourdieu, según quien “la estructura dinámica del campo intelectual no es más que el sistema de interacciones entre una pluralidad de instancias, agentes aislados, como el creador intelectual, o sistemas de agentes, como el sistema de enseñanza, las academias o los cenáculos” (2002: 31).

Al recorrer los discursos martianos que han llegado hasta nuestros días, podemos realizar una suerte de cartografía de los lugares en que

enunció sus textos, tantos los de índole independentista como aquellos de carácter sociocultural. Uno de estos espacios fueron los Liceos –instituciones originadas en la antigua Grecia y luego recuperadas en la Ilustración– que se definían como un tipo de agrupación pedagógica. En este trabajo nos proponemos analizar un corpus de textos fragmentarios de discursos, diarios y apuntes de José Martí, que dan testimonio de su participación en el Liceo de Guanabacoa y el Liceo Artístico y Literario de Regla entre los meses de enero y junio de 1879.

Una de las participaciones más importantes de Martí tuvo lugar en el Liceo de Guanabacoa, en La Habana, en el año 1879. En enero de ese año fue elegido secretario de la Sección de Literatura, junto con Nicolás Azcárate y Carlos Navarrete (Hidalgo Paz: 2003). En el marco de las actividades de esta institución, Martí participó de veladas y discusiones, entre las que se destacó su intervención en el debate: “El idealismo y el realismo en el arte”, del cual se conservan solo unos apuntes desordenados, o aquella que tuvo como ejes el origen del hombre y la teoría darwiniana.¹

También, durante su corta residencia en La Habana, fue aceptado como miembro del Liceo Artístico y Literario de Regla y fue nombrado socio de la Sección de Instrucción.² En este caso, solo se conserva un fragmento pronunciado en la inauguración oficial, el 8 de febrero de 1879, del que nos interesa analizar cómo presentó la configuración de este espacio: “Regla, pueblo de obreros y marinos, levanta un centro cultural y son los hombres de pluma e ideas, Licenciados y oficinistas, quienes con la manga al codo, han puesto una paleteada de tierra allá, un ladrillo acá y han levantado este recinto magnífico”

¹ Se pueden leer estos apuntes en el Tomo 19 de las *Obras completas* (2002) bajo el título “Apuntes para los debates sobre “El Idealismo y el realismo en el arte” (409-431).

² Este Liceo fue creado el 10 de octubre de 1878. Su primer presidente fue Nicolás Giralt Padet y Antonio Rodríguez Parra el primer director (Martí 2016 6: 241).

(Martí 2016 6: 8)³. En esta breve referencia al lugar, pone en escena la composición de los integrantes, resaltando la diversidad y el enclave geográfico relacionado con las actividades manuales. El enunciador decide hacer alusión, entonces, a esta idea de construcción de un “centro cultural” para enfatizar no solo la idea de comunidad, sino de elaboración material plasmada en un edificio. Además, hace referencia a la importancia de la oratoria y la tribuna como base de este espacio: “Esta tribuna que nos honra en esta noche, no ha de ser dorada jaula, donde se exhiban pájaros cantores, sino altísima tribuna de difícil acceso para la prédica de la verdad” (Martí 2016 6: 8). En esta cita se nos presenta una declaración de principios por medio de la comparación de dos estilos de composición: el primero, formulado a través de la metáfora de los “pájaros cantores” en “doradas jaulas”, que nos sugiere la imagen de la exhibición, el lujo y la impostura, para contrastar con el segundo, que se vincula, sin metáforas, con la “verdad” y la dificultad de acceso que implicaría.

Se podría decir que los mayores registros de esta época son los de sus actividades dentro del Liceo de Guanabacoa, por ejemplo, con motivo de la muerte del poeta Alfredo Torroella (1845-1879). En esa oportunidad, Martí ofreció dos intervenciones: la primera fue en el sepelio, en el zaguán del Liceo, el 22 de enero de 1879, y la segunda fue en la velada en su honor, el 28 de febrero de ese año, en el mismo lugar, y que luego se publicó en forma de folleto (Hidalgo Paz 2003). El primero, del que solo se conserva un fragmento tomado del *Diario*

³ Es necesario aclarar que trabajaremos con dos ediciones distintas de las obras completas de Martí: por un lado, la edición publicada en 2002 por la Editora Nacional de Cuba, que es una edición digitalizada por el Centro de Estudios Martianos, que reproduce la reimpresión de 1991 de la Editorial de Ciencias Sociales; por otro, las *Obras completas* (edición crítica) digitalizadas por el Centro de Estudios Martianos y CLACSO a partir del año 2016 y que continúa hasta el presente. En ambos casos, antes de indicar el número de página, incluiremos el número de tomo al que corresponde la cita.

de Matanzas, comienza de esta manera: “El pudor del dolor es el silencio. Ante la tumba de los poetas, no deben bautizarse los oradores, pero lo que no sabe mi pobre voz de peregrino levantar dignamente hasta tu tumba, te lo dice en tono solemnísimos ese rumor de pueblo agradecido” (Martí 2002 19: 405). En esta ocasión, la voz del enunciador es parte del atributo personal del orador, que le permite construir su *ethos* presentándose ante los otros. En su autorrepresentación –“mi pobre voz de peregrino”– las dos construcciones adjetivas tienden a delinear una imagen de sí desde el tópico de la falsa modestia, a la vez que vincula su voz a su situación de sujeto en movimiento, sin olvidar el componente religioso de la palabra “peregrino”. El campo semántico de la voz y el silencio se presenta de tres maneras: en el aforismo del comienzo: “El pudor del dolor es el silencio” –de índole general–, en la propia representación de la voz del orador y, finalmente, en el rumor del pueblo. Ese mapa sonoro que se construye en el discurso logra desplazar la figura del orador, en función de correrse del lugar central.

En cambio, en el discurso leído unos días después del funeral, encontramos un texto más extenso y cuidadosamente elaborado. En el *incipit* se presenta a sí mismo haciendo referencia al marco enunciativo: “Quieren sus buenos amigos que mi mano trémula, caliente aún con el fuego que secó en vida su mano generosa, sea la que revele aquel espíritu férvido y preclaro, con que puso más lauro en la frente ceñuda de la patria, cargada ya de lauros enlutados” (Martí 2002 5: 83). Al incorporar la solicitud de su palabra para el discurso sobre el poeta, el enunciador se coloca en una posición legítima, en tanto “sus buenos amigos” buscan su voz, y no otra, para el homenaje. En este caso, se presenta a sí mismo desde la metonimia “mi mano trémula”, que a su vez constituye una sinestesia, ya que el adjetivo “trémula” nos conduce a una característica vocal, vibrante, estremecida. De esta manera, coloca en una parte material el carácter efímero de la voz. Se adjudica, además, la posibilidad de “revelar”, es decir, de echar luz sobre esta

figura destacada para la patria. Esa cualidad lo ubica en un lugar de profeta, con una capacidad que lo eleva sobre el resto. El discurso, al ser dirigido a un público que conocía al conmemorado, se torna íntimo y emotivo, cargado de imágenes y pequeñas escenas que lo retratan de forma dinámica e hiperbólica.

Por otro lado, de este breve período cubano, nos quedan una serie de apuntes sobre algunas de sus intervenciones orales. Por ejemplo, el que registra un fragmento del discurso en homenaje al violinista Rafael Díaz Albertini (1857-1928) en el que encontramos un interesante ida y vuelta entre ese texto oral y el espacio de enunciación. El *incipit* nos instala en un lugar determinado por medio de una adjetivación que apela a los sentidos: “¡Qué atmósfera tan suave y perfumada! Palpitan en el aire las brisas, los suspiros y los besos; nadie piensa en el odio ni en la cólera: todos sienten la gloria y el amor.” (Martí 2002 19: 435). Al comenzar con la referencia al entorno, nos ubica en un espacio propicio para el homenaje laudatorio del artista, que se carga de imágenes sensoriales sugestivas y que se vinculan con el instante de enunciación. El enunciador, por otro lado, se instala como un sujeto que puede dar testimonio certero sobre el homenajeado: “Yo había oído a Rafael Díaz Albertini” (Martí 2002 19: 436). Como es común en su oratoria, la primera persona del singular se hace presente constantemente y, en estos apuntes, el “yo” aparece sobre el final asociado a las acciones precisas de “saber”, “oír” y “aceptar”:

Yo lo sabía: sabía que iba a honrar a un verdadero mérito; pagaba a una familia ilustre deudas que nunca habré pagado bastante; –sabía que mi pobre Patria iba a tener un día de fiesta: –¡cómo yo, hijo amantísimo, había de negárselo a mi pobre Patria! Por eso lo acepté con júbilo –nunca con confianza– porque no ha de llegar el rumor de mis palabras adonde alcanza ese raudal de notas. (Martí 2002 19: 436)

En este fragmento, el enunciador se construye consciente de la importancia de su labor en tanto orador y en tanto representante de “mi pobre Patria”. Además, se incluye autorrepresentándose en tanto “hijo amantísimo”. Como puede observarse, incluso en textos que no son directamente independentistas, aparecen los tópicos propios de estos discursos: la patria relacionada con la pertenencia a través del pronombre posesivo y la metáfora filial hijo-madre, a la que se le suma el superlativo que viene a intensificar este vínculo. En esta ocasión, el enunciador incorpora en el texto la aceptación de pronunciar un discurso sobre alguien que enaltece a la patria, lo cual deviene un quehacer que encumbra al orador y, así, su imagen también cobra legitimidad. Vale aclarar, también, que aparece nombrado directamente el espacio de enunciación: “esta confusión mística y unificación calurosa que hace un pueblo, no tome como suya esa honrosísima gloria y no ostente con orgullo una hoja de ese laurel, por el genio merecido, por el Liceo ofrecido: para Cuba ganado” (Martí 2002 19: 436). Al incluir la palabra “Liceo” en el texto nos permite trazar la importancia de estas agrupaciones como espacios de legitimación, consagración y creación de redes entre los homenajeados y los homenajeados. De este discurso pronunciado por Martí, tenemos, además, la repercusión directa de sus palabras en el testimonio del general Ramón Blanco, que luego de escucharlo exclamó: “Quiero no recordar lo que yo he oído y no concebí nunca se dijera delante de mí, representante del Gobierno español; voy a pensar que Martí es un loco... pero un loco peligroso.” (2002 19: 402). Tanto por este discurso, como por otras actividades conspiratorias, Martí fue deportado nuevamente a España el 25 de septiembre de 1879, lo cual demuestra el alto impacto de sus palabras y las consecuencias de ellas en su vida.

Además de las veladas, el presidente del Liceo, Nicolás Azcárate, organizó una serie de debates sobre “El idealismo y el realismo en el arte”. Uno de ellos se abrió con la disertación de José Ramón Leal a favor de la tesis realista y luego lo sucedió José Martí con la tesis

opuesta; este debate se extendió a través de varias noches a lo largo del mes de marzo de 1879 (Lizaso 1940). De estos discursos no tenemos un registro completo, pero sí se encuentran fragmentos, una breve reseña en el periódico *El progreso* (marzo 1879) y notas relacionadas con estos eventos.⁴ Estos apuntes construyen una suerte de detrás de escena de los discursos, un laboratorio de ideas en donde el enunciador arma sus argumentos que luego serán, presumimos, plasmados en sus piezas. Muchas de estas anotaciones se escriben en papel timbrado de la “Sección de Literatura del Liceo de Guanabacoa”, por lo que podemos aventurar que muchos de los fragmentos que se recuperaron pudieron haberse realizado en el mismo lugar en que se producían los debates. De estas notas recuperadas, entrevemos cómo estos retazos de pensamiento se enhebraban, se deshacían, como si pudiésemos entrar a un espacio de creación, que implicaba, entre otras cuestiones, recuperar las voces de los otros oradores. Un ejemplo de lo antes dicho son las siguientes frases sueltas: “—La razón sobre la elocuencia. / Por qué tengo yo que desmentir a un hombre tan simpático como el señor Martí!: —/ —Límites vagos y flotantes.—” (Martí 2002 19: 417). En esta cita encontramos el registro de la voz ajena sobre la propia imagen de Martí, así como notas críticas sobre los argumentos de otros oradores. En otro momento anota en forma de listado enumerado:

- 1.—No desdeñamos la ciencia.—
- 2.— Pero si, olvidando la verdadera dignidad científica:—
- 3.—Ya que supera—
- 4.—Pero lo q. sienta atrevidos y artificiosos dogmas, —blumerista.
—Fantasía.
—Lo que yo dije: —
—Errores, dice que dije: que el positivismo no niega.
—Dice infinito lo que no sabe. —

⁴ El propio José Martí escribió una breve reseña firmada con una cruz, que puede leerse en las *Obras completas* bajo el título “La velada del viernes” (2002 5: 317).

–Lo de la columna; ha tenido tiempo para prepararse. (2002 19: 416)

Esta enumeración desordenada da cuenta no solo de los argumentos ajenos, sino de sus críticas y errores, incluyendo la forma en que sus propios dichos eran tomados o tergiversados. Realmente hay en estos apuntes rápidos, inconexos y fragmentarios, una forma de documentar el acontecimiento que le permite, luego, construir sus réplicas. También descubrimos cómo era considerado por los demás y cómo sus ideas eran comprendidas o, más bien, incomprendidas. De esta forma, en estas líneas observamos las huellas del *ethos* previo (Amossy 2018) del orador, que le servirá como insumo para su propia representación de sí. Por otro lado, hay otras zonas de sus apuntes en donde desarrolla pequeñas teorías o ensayos de refutaciones. Un caso de ello es el siguiente fragmento: “El arte tiene dos fases:/ Arte reflejado. / Arte personal. / ¿De quién es la clasificación? Me preguntará algún filósofo asombrado. Mía, humildemente mía, nada más que mía.” (2002 19: 424). Este juego dialógico, especulativo y casi teatral nos presenta a un enunciador consciente de sí mismo y de su forma de pensar.

Estos registros nos llevan a pensar en la idea de “archivo” que Jacques Derrida postuló, en tanto que “La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento” (1997: 24). Esta acción ya se nos revela como un signo, una recuperación de una instantánea de aquellas ideas en ebullición. Pero, además, en la “dimensión arcóntica” de la que nos habla el filósofo francés, implica el almacenamiento de una infinitud de capas y estratos superpuestos muy complejos de desarmar (Derrida 1997). Por ejemplo, entre los apuntes recuperados de este período se encuentran los fragmentos del discurso que Martí pronunció sobre las obras dramáticas del español José de Echegaray (1832-1916), y en una carta enviada a su esposa, Carmen Zayas Bazán, escrita ante la inminencia de su deportación: “Recógeme todos mis apuntes y escritos.

Los apuntes sobre Echegaray. Los de América” (2016 1: 145). Encontramos en esa pulsión, ese “mal de archivo” derridiano en que se proyecta como un “lanzarse hacia él con un deseo compulsivo, repetitivo, nostálgico, un deseo irreprimible de retorno al origen, una morriña, una nostalgia de retorno al lugar más arcaico del comienzo absoluto” (1997: 98). En Martí este impulso se ve claramente en aquellos momentos de tensión, con la premura, la urgencia o el temor de la destrucción de sus textos. En este caso, el miedo a que le capturen esas notas es evidente, así como también podemos observar esta misma pulsión en la carta testamento que le envía a Gonzalo de Quesada y Aróstegui, ante su posible muerte en batalla, en donde expresa minuciosamente la forma en que quería que fuera ordenado su archivo personal. Por lo tanto, hay en Martí una consciencia de la importancia de sus “papeles” en tanto límite inestable entre lo público y lo privado, lo personal, lo colectivo y lo que representaban sus palabras para su patria. Tal como expresa Georges Didi-Huberman, el archivo es “Sólo un jirón, un fragmento, un aspecto ínfimo e indivisible: una mónada” (2007: 3), que nos permite armar una suerte de entramado entre lo dicho, lo registrado y lo que queda en sombras aún.

En estos fragmentos, el enunciador se autorrepresenta, construye escenas incompletas, ensaya definiciones y se ubica en el campo intelectual, por ejemplo, en los apuntes sobre el dramaturgo español José de Echegaray remarca su posicionamiento, su necesidad de delimitar su lugar de legitimidad, como si tuviese que trazar límites y rearmarse continuamente: “A hacer crítica de los dramas de D. José de Echegaray se dice que he salido a esta tribuna. A hacer crítica viniera y no justicia, si por crítica hubiera de entenderse ese mezquino afán de hallar defectos, ese celo del ajeno bien, ese placer del mal ajeno” (Martí 2002 15: 94). Introduce en el discurso la imagen negativa de sí mismo, para luego reforzarla redefiniendo el concepto de crítica, por ejemplo, al afirmar que “es el ejercicio del criterio” o que “Criticar es amar”.

Por último, entre los papeles de este período están los que Martí nombró en la carta a su esposa antes mencionada como “Los de América”. En un fragmento de estos expresa:

Viejas memorias, nuevos descubrimientos, personales impresiones, arte americano, letras americanas, glorias americanas: esa será la materia de mis conferencias. Y cuando tales fuesen las glorias que no pudiesen ser honradas dignamente, —dájelo ya— los honraré con el silencio (2002 19: 443).

Esta enumeración de intereses sobre lo americano traza un repertorio que nos permite delinear a Martí a través de los temas seleccionados, como si en ellos hubiese un interés particular en ese programa o una suerte de misión. Por otro lado, se autorrepresenta desde el tópico de la falsa modestia, en donde el enunciador prefiere optar por el silencio ante la grandeza del tema. Este juego entre la palabra dicha y la palabra no dicha, constituye una estrategia más para enaltecer el tema y, a la vez, para posicionarse en un *locus de humildad*. Al mismo tiempo, esta operatoria nos recuerda a la forma utilizada en el discurso sobre el poeta Torroella, lo cual demuestra una dialéctica usual a la hora de enunciar su posicionamiento frente a determinados temas que considera elevados. Por otro lado, incluye en este fragmento la alusión a una instancia anterior —“dájelo ya”— en donde la premisa fue, presumiblemente, anunciada, repetida y nos remite con esa huella a una instancia posterior, que vuelve en forma recursiva. Encontramos, entonces, una alta valoración de la palabra pronunciada, en tanto se pone en juego algo más: una toma de posición y la construcción de un nuevo saber y un nuevo lugar de enunciación.

En conclusión, en estos fragmentos y apuntes recuperados de la actividad martiana en el Liceo de Guanabacoa y Regla, encontramos un espacio discursivo productivo, en donde se plasman imaginarios, protoideas, registros de voces, autorrepresentaciones, temarios, posicio-

nes y posibles réplicas. El Liceo, como espacio de sociabilidad, le permite a Martí construirse como referente capaz de elevar con su voz a los artistas de la época o debatir sobre temas filosóficos o coyunturales, poniéndose en el centro de la escena cultural de la época.

***Ma. Carolina Bergese.** (UNMDP, CELEHIS, ISTECH). Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Ayudante graduada regular en la cátedra Literatura y Cultura Latinoamericanas I. Este trabajo forma parte de las investigaciones desarrolladas en el marco de la Tesis de Maestría en Letras Hispánicas denominada “Los discursos de José Martí: el *ethos* del orador en el marco de la modernidad urbana”, actualmente en etapa final de redacción, bajo la dirección de la Dra. Mónica Scaramano y la Dra. Cristina Fernández. Mail de contacto: bergesecarolina@gmail.com.

Bibliografía

- Amossy, Ruth (2018). *La presentación de sí. Ethos e identidad verbal*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Bourdieu, Pierre (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Monttressor.
- Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Didi-Huberman, Georges (2007). “El archivo arde”/ “Das Archiv brennt”. En Georges Didi-Huberman y Knut Ebeling (eds.). *Das Archiv brennt*. (Traducción de Juan Antonio Ennis para uso de la cátedra de Filología Hispánica de la Universidad Nacional de La Plata). *Berlin: Kadmos*. (7-32).
- Guerra, François-Xavier (1992). *Modernidad e independencias. Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*. Madrid: Editorial MAPFRE.
- Hidalgo Paz, Ibrahim (2003). *José Martí, 1853-1895. Cronología*. La Habana: Centro de Estudios Martianos.
- Lizaso, Félix (1940). *Martí, místico del deber*. Buenos Aires: Losada.

- Martí, José (2002). *Obras completas*. (27 Tomos). Prólogo de Juan Marinello. Edición cotejada por ediciones príncipes o manuscritos originales. La Habana: CEM. Edición digitalizada por el Centro de Estudios Martianos, que reproduce la reimpresión de 1991 de la edición de Editorial de Ciencias Sociales.
-
- _____ (2016-2019). *Obras completas*. Edición crítica. (29 Tomos publicados hasta el momento). Edición cotejada por ediciones príncipes o manuscritos originales. Buenos Aires, La Habana: CEM y CLACSO.
- Sábato, Hilda (2008). “Nuevos espacios de formación y actuación intelectual: prensa, asociaciones, esfera pública”. En Carlos Altamirano (Dir.), Jorge Myers (editor del volumen). *Historia de los intelectuales en América Latina. I. La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*. Buenos Aires: Katz. (387-411).

Recuerdos de Madrid. Julián del Casal y la relación con escritores españoles y latinoamericanos en Europa

Monserrat Brizuela*

Muerde su pelo negro, sedoso y rizo los dientes nacarados de alta peineta, y surge de sus dedos la castañeta cual mariposa negra de entre el granizo.

“Cromos españoles. Una maja”. Julián del Casal

Introducción¹

Julián del Casal (La Habana, 1863-1893) es uno de los máximos exponentes del Modernismo hispanoamericano e integra junto con José Martí, Juana Borrero, Carlos Pío y Federico Urhbach —los tres últimos, según Francisco Morán, “misteriosos afluentes de Casal” (2008: 3)— la nómina de escritores modernistas cubanos. Si bien Casal es más conocido por su producción poética —con los poemarios *Hojas al viento* de 1890, *Nieve* de 1892 y *Bustos y rimas*, publicado póstumamente, en 1893—, también fue traductor, cuentista y cronista. Escribió en los periódicos habaneros más importantes de la época como *La Discusión*, *El país*, *La familia cristiana*, *El Hogar*, *La Habana Literaria*, *El Fígaro* y *La Caricatura* y firmaba estos textos con seudónimos pertenecientes a célebres personajes de la literatura francesa —Conde de Camors, Alceste y Hernani—, con su nombre de pila o, en el caso único de las publicaciones de *La Caricatura*, de forma anónima.

¹ El presente trabajo forma parte de una tesis de Licenciatura en Letras en el área de Literatura Latinoamericana titulada “La autofiguración del cronista en los textos periodísticos de Julián del Casal” dirigida por la Doctora Mónica E. Scarano, defendida y aprobada en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata, en el año 2021.

Entre las circunstancias que influyeron en la formación del imaginario modernista de Casal, podemos mencionar las veladas en el Nuevo Liceo, las sesiones de lectura con Ramón Meza —uno de los amigos más cercanos de Casal— en la vasta biblioteca del abuelo del novelista, reuniones que continuaron en la biblioteca de la Sociedad Económica de Amigos del País y a las que se unieron los escritores Aurelio Mitjans, Manuel de la Cruz y Enrique Hernández Miyares. Además, la estrecha amistad con uno de los redactores de *La Habana Elegante*, Aniceto Valdivia, conocido por el seudónimo “Conde Kostia”, que había regresado de Europa con novedades literarias francesas —textos parnasianos y simbolistas—, y el intercambio epistolar y posterior encuentro nada más y nada menos que con Rubén Darío son dos hechos que también contribuyeron a la formación de este imaginario modernista en Casal.² Este señala en una de las tantas cartas que le

² En el año 1887, Casal y los redactores de *La Habana Elegante* tuvieron noticias por primera vez de Rubén Darío. En sus páginas, el director del periódico, Enrique Hernández Miyares, se hizo eco de dos encomiásticos comentarios de la prensa chilena sobre el autor nicaragüense, por lo que dedujo que se trataba de un nuevo poeta chileno, alguno de cuyos “Abrojos” reprodujo. En ese mismo año, la revista dio a conocer por primera vez en Cuba un texto de Darío, titulado “Caso cierto”. A partir de entonces, quedaron abiertas las páginas de *La Habana Elegante* para el escritor nicaragüense.

En 1888, la revista cubana reprodujo la nota de una revista santiaguina sobre la aparición de *Azul...*, así como también otros textos darianos. En 1890, Darío envió a *La Habana Elegante*, “Los sonetos áureos”, justamente dedicados a Hernández Miyares, y más tarde envió tres ejemplares de la segunda edición de *Azul...* (Guatemala, 1890) —que fue la que se conoció en Cuba—, uno de los cuales estaba destinado a Casal. Éste respondió la gentileza dedicándole al nicaragüense el poema “La reina de la sombra” y la reseña “Azul y A. de Gilbert”, publicados en 1891. A su vez, Darío dedicó a Casal “El clavicordio de la abuela”, que apareció en *La Habana Literaria*, suplemento literario y continuador de *La Habana Elegante*, en 1892. Ese mismo año, Casal publicó el poemario *Nieve*, que le valió ser considerado por Darío como “de lo moderno (...) el primer lírico que ha tenido Cuba. De todos los tiempos, su primer espíritu artístico” (2012: 347).

envía a Casal, en 1891:

He visto mucho de lo nuevo suyo. Cada vez más son sus versos de Ud. más fascinadores. Tienen una novedad y un encanto singulares. El

Finalmente, el encuentro entre los modernistas se concretó el 27 de julio de 1892, cuando Darío llegó a La Habana, en el vapor “México”, de tránsito para viajar a España como Delegado del Gobierno de Nicaragua a los actos conmemorativos del IV Centenario del Descubrimiento de América. Durante la breve estancia de Darío en La Habana —destaca Ángel Augier—, Casal fue su más asiduo acompañante. El 5 de diciembre del mismo año, el escritor nicaragüense hizo una nueva escala en la capital de la isla, de regreso de su viaje a España. Llegó en el vapor “Alfonso XIII” y, al día siguiente, partió en el vapor “Veracruz”, donde lo despidió Casal. En esta ocasión, el artista cubano le dedicó un segundo poema llamado “Páginas de vida” y, además, el texto homenaje “Rubén Darío”.

Días antes de morir, Casal escribió una carta de despedida a Darío, en la que le anunciaba la publicación de *Bustos y rimas* y le manifestaba su profunda estima y admiración. En cuanto al nicaragüense, escribió dos textos a Casal; el primero, “Julián del Casal”, dedicado a Hernández Miyares y publicado en *La Habana Elegante*, el 17 de junio de 1894, con motivo de la muerte del cubano, y el segundo, “Films habaneros. Julián del Casal”, que apareció por primera vez en el periódico *El Figaro*, el 21 de octubre de 1910, y más tarde, el 1 de enero de 1911, fue publicado en *La Nación*, de Bs. As. Como ya se señaló, con un tono y un estilo similar, Casal dedicó dos textos en prosa a Rubén Darío: “Azul y A. de Gilbert” y “Rubén Darío”.

La correspondencia entre Casal y Darío se extiende desde mayo de 1891 hasta junio de 1893. Algunos puntos de interés que se destacan en los textos darianos —porque las misivas casalianas aún no se conocen— son los siguientes: comentarios laudatorios respecto del autor y la obra, sobre todo hacia *Hojas al viento* —“preciosas y tan bien sentidas” (Darío 2017: 62), “son sus versos de Ud. Más que fascinadores” (64), “El nombre de Julián del Casal será colocado entre los de los pocos grandes artistas de la lengua española” (64)—; comentarios de afecto de parte de Darío al cubano en las fórmulas de inicio y cierre y en el cuerpo de las cartas —“amigo mío” (62), “te quiero” (62), “respuesta amable y cariñosa” (62), “afectos duraderos, nobles y profundos” (63), “cariño y amistad fraternal” (64), “su amigo que le quiere mucho” (67) e incluso lo llama “hijo” (72)—. También abundan las referencias a periódicos, publicaciones y personajes de la época (redactores de periódicos o escritores), intercambio de ejemplares y retratos y, además, es notable el afán y el entusiasmo del nicaragüense por conocer la isla, afirma Darío de manera contundente: “yo tengo sed de leer todo lo de esa bella isla” (71).

nombre de Julián del Casal será colocado entre los de los pocos grandes artistas de la lengua española (2017: 66).

Paralelamente a los sucesos señalados, un acontecimiento más marcó de manera significativa la formación modernista de Casal: se trata del viaje de casi tres meses al Viejo Continente. El escritor salió por única vez de su Habana natal el 5 de noviembre de 1888 y se embarcó rumbo a Europa. Lo acompañaron Carmelina, su hermana, y el esposo de esta, Manuel Peláez y Laredo, que continuaron en viaje de luna de miel hacia París. Casal también tenía la intención de llegar a dicha ciudad, la capital cultural del Modernismo; sin embargo, no le alcanzó el dinero, de modo que desembarcó en Madrid, donde permaneció hasta el 27 de enero de 1889, cuando regresó a La Habana. Poco se sabe de la estadía de Casal en España. Algunos de sus amigos escritores hacen referencias en sus cartas, que funcionan como testimonios. Por ejemplo, Meza se refiere a un “rápido y alocado viaje” (Monner Sans 1952: 22) mientras que Hernández Miyares afirma que “gastó en unas cuantas semanas el dinero presupuesto para muchos meses [y que al llegar] lo vio “casi andrajosamente vestido” (...) “había venido en el sollado del vapor, junto con los jornaleros malolientes, tejiéndole la coleta a un torero en cambio de pitillos” (22).

Radicado en la capital española, Casal frecuentó espacios de sociabilidad de la época como la Cervecería Inglesa, escenario de tertulias literarias. Al mismo tiempo, logró trazar lazos de amistad con artistas y escritores como el español Salvador Rueda (1857-1933) y el mexicano Francisco de Icaza (1863-1925), quien residía en España. De estos encuentros surgió una relación de afecto y admiración que se vio reflejada en el intercambio de correspondencia, semblanzas, crónicas y reseñas que se dedicaron entre sí. En esta oportunidad, mediante un análisis discursivo, nos proponemos reconstruir el viaje casaliano a partir de un corpus de textos escritos para y por Casal, y analizar la

representación de la sociabilidad con los personajes de las letras y el mundo artístico que se relacionaron con el escritor en Madrid.

Sobre la amistad entre Salvador Rueda y Julián del Casal

Considerado uno de los precursores del Modernismo en España, Salvador Rueda es autor, entre otros poemarios, de *En tropel. Cantos españoles* (1893), texto prologado por Rubén Darío, y el texto crítico *El ritmo: crítica contemporánea* (1894). Las únicas dos cartas que se conservan de Rueda dirigidas a Casal datan, aparentemente, de julio de 1892 —no se han encontrado las de Casal al español—. El mismo año, el cubano publicó en La Habana su segundo poemario, *Nieve*, y, tras enviárselo como obsequio a Rueda, este último publicó en la prensa española la reseña “*Nieve*. Poesías de Julián del Casal”, la cual dos años más tarde pasaría a formar parte del volumen *El ritmo: crítica contemporánea*.

Sabemos que las cartas se enmarcan entre un encabezamiento dirigido al receptor y un final de despedida del emisor, marco que le confiere unidad formal al discurso epistolar —el *frame* de enunciación—, cuya función es establecer un contrato epistolar implícito entre los interlocutores (Violi 1987). Las misivas de Rueda se inician con diversas y variadas construcciones sustantivas que funcionan como fórmulas de apertura: “Mi querido poeta” (2017: 211), “amigo mío” (213), “sentido poeta” (213). La adjetivación, el empleo de superlativos y de pronombres posesivos en primera persona dan cuenta del grado de cercanía, de la estima y el afecto del emisor hacia su interlocutor, aspectos que se refuerzan con hiperbólicas fórmulas que clausuran los textos: “Ud. Cuanto le admira y quiere su afectísimo q.b.s.m” (213), “Adiós mi querido poeta. Crea Ud. Que le admira y le quiere de todo corazón, su hermano en letras q.s.m.b” (214). En este punto, es interesante destacar cómo las cartas dan cuenta de esa fraternidad que se construyó entre los modernistas, recordemos que

Darío coloca a Casal en la misma línea al llamarlo “hijo” (2017: 72) —así como Martí lo llamará a Darío— y, además, en la semblanza “Films habaneros” que le dedica al cubano tras su muerte, habla de un “hermano mayor que no te olvidará nunca” (2012: 344).

Sobre el contenido del cuerpo de estas cartas, podemos marcar el entusiasmo y la admiración del sujeto de la enunciación por los escritores modernistas latinoamericanos —y en particular, por Darío—.³ Mediante una sucesión de adjetivos y sustantivos establece un paralelismo entre España y América. Mientras el parnaso español es “resonante, hueco, rutinario, gastado, momificado (...) aquí no hay ni entusiasmo, ni atmósfera literaria, ni cosa que a eso parezca” (2017: 211), el americano se caracteriza por “la vanidad, la elegancia, la delicadeza, la maestría, el refinamiento exquisito, la diversidad de cuerdas” (212). Una cuestión llamativa de estas cartas es el modo en que, como ya lo mencionamos, enaltece la figura de Darío. Si bien la carta está dedicada a Casal, gran parte del texto está dedicado al nicaragüense: el sujeto rememora con añoranza y admiración la estancia en Madrid no del cubano sino de Darío, y se muestra extremadamente preocupado por el destino de este, a través de una serie de preguntas retóricas: “¿dónde irá cuando salga de España?, ¿dónde debería ir?, ¿a qué Centro propio de sus méritos de artista?” (212).

En la segunda carta de Rueda, más breve que la anterior, el sujeto agradece el envío que Casal le ha hecho del poemario *Nieve* y, a modo de obsequio, le anuncia que ha escrito la reseña “Nieve. Poesía de Julián de Casal”, dando algunas referencias que nos permiten reconstruir las circunstancias de publicación y recepción de la obra casaliana: “[la reseña] se ha publicado en un mismo día en setenta y siete periódicos de España (...) hoy es Ud. conocido en todas nuestras provincias entre la

³ En este género, el sujeto de la enunciación se acerca notablemente al sujeto del enunciado, aunque obviamente no coinciden nunca del todo.

gente de letras y el público que lee” (2017: 213). La mencionada reseña reitera y, al mismo tiempo, expande algunas de las cuestiones que aparecen en las cartas.

En “Nieve. Poesía de Julián del Casal”, lo más notable es el minucioso retrato literario que se construye de Casal como un escritor-artista modernista, decadentista y finisecular preso de una “sensibilidad amenazada”—apelando a la imagen que retoma Montaldo (1994)—. ⁴ Casal “es un neurótico, un audaz” (2017: 366), “un poeta todo nervios, todo fantasía, todo resplandores” (366), “artista genial”, “brillantísimo poeta americano”; “es un alma triste, hastiada, que lleva el contagio del siglo” (367), “lleva un nimbo de sombra (367)”, “un cosmopolita de la pluma” (369), “original poeta lleno de inspiración y fuego” (370), “poeta excelente”. Sobre la obra casaliana, el sujeto dirá que “sus poesías tienen algo de exposición universal, de cosa parisién, de obra hecha a la vista de la humanidad ahora mismo” (366), “hace versos como aquí no se acostumbra” (368) —nuevamente observamos el contraste entre España y América—, poesías de “corte elegantísimo y de una brillantez ofuscadora” (370), “más notas del arpa de este original poeta”, “cuerda robusta y trágica”, “todo es hermoso” (372).

Finalmente, la construcción de la figura del poeta se clausura con una hipérbole exacerbada “Suelto la pluma para romperme las manos aplaudiendo” (373). El sujeto proporciona en este texto algunos datos que nos permiten acercarnos un poco más a la recepción de la obra

⁴ Dice al respecto Graciela Montaldo: “La literatura modernista comienza a escribirse en el momento en que los artistas ven el mundo de la estética como diferente del mundo de la experiencia [...]. La idea de que el mundo del arte es el mundo de una sensibilidad amenazada, produce además de un conjunto de textos fundamentales, una colocación intelectual. Debatirse entre la individualidad y los requerimientos colectivos será una de las no pocas paradojas que el Modernismo escenifique” (1994: 17).

del poeta en España al mencionar que esta “ha arrancado frases de encomio, elogios ardientes, no pocas exclamaciones de entusiasmo” (367). Y, para concluir, es importante señalar que, si bien el texto está plagado de elogios al poeta cubano y a su obra, Rueda no deja de mencionar algunos “defectos” —como él mismo señala— en la poesía casaliana relacionados con el orden artístico y no artístico.

Sobre la amistad entre Francisco Asís de Icaza y Julián del Casal

Francisco Asís de Icaza fue un escritor y diplomático mexicano que se desempeñó como presidente de la sección de literatura del Ateneo de Madrid y como secretario de la Legación de México en esa ciudad. Publicó los poemarios *Efímeras* (1892), *Lejanías* (1899), *La canción del camino* (1902), *Cancionero de la vida bonda y de la emoción fugitiva* (1925) y numerosos estudios sobre literatura española.

La correspondencia entre Icaza y Casal se caracteriza por un tono más entrañable, si la comparamos con la que mantuvo con Rueda. Solo se conservan tres cartas del mexicano y, lamentablemente, ninguna de las de Casal. Fechadas entre febrero de 1889 y mayo de 1892, en Madrid, las misivas de Icaza, al igual que las ya analizadas de Rueda, cuentan con construcciones sustantivas que funcionan como fórmulas de apertura y cierre que dan cuenta de la relación de amistad entre el emisor y su interlocutor: “Mi bondadoso amigo” (2017: 227), “Mi muy querido amigo” (228), “Su amigo que lo quiere como usted merece” (227), “Su buen amigo” (229), “Escríbame que en ello me dará un gran gusto, pues sabe usted que bien lo quiero” (229), “Un apretón de manos y un aplauso para terminar. Su amigo” (231).

Al margen de las cuestiones estructurales, los asuntos tratados en estos textos se relacionan, sobre todo, con la publicación del artículo “Recuerdos de Madrid. Un poeta mexicano Francisco de Icaza”, que Casal publicó el 3 de febrero de 1889 en *La Habana Elegante* y que, de hecho, da nombre a este trabajo:

¿Qué quiere usted que le diga de él? ...Es una filigrana en la forma, y el fondo obliga mi gratitud por lo inmerecido. ¿¡Que le parece a usted frío!? Que venga Dios y le dé a usted la respuesta, porque yo no la encuentro, ni la quiero buscar” [...] No quiero hablar otra vez de su artículo, lo he leído de nuevo y siento rubor (¡ruborizarme yo, tiene gracia!) de la injustificada bondad con que me trata (228).

Además de este artículo, Casal le dedica también el poema “La agonía de Petronio”, incluido en *Nieve*. De manera explícita, el sujeto de la enunciación se refiere a la estadía de Casal en España al afirmar de manera contundente que “nada he hecho desde que usted marchó de aquí” (228) y también hace algunas referencias a Rueda, lo que da cuenta del vínculo que se construyó entre los tres literatos. Al mismo tiempo, critica la prensa española de la época: “Hasta lástima da que versos como los de Ud. aparezcan al lado de las sandeces con que llenan la *Ilustración Nacional*” (230). Como es esperable, abundan los elogios hiperbólicos al poeta: “Su exotismo [...] es tan artístico y tan bien sentido [...] es un hecho la transmigración de las almas y que ha sido Ud. Griego y latino, oriental y parisiense” (230).

Finalmente, en el artículo “Recuerdos de Madrid. Un poeta mexicano. Francisco de Icaza”, podemos oír la voz de Casal y algunas referencias a su viaje a España en primera persona. En primer lugar, este texto se destaca por su tono extremadamente poético —a diferencia de la reseña de Rueda a la que ya nos referimos—. Es interesante que el recuerdo de Madrid, para Casal, se relaciona pura y exclusivamente con el recuerdo del poeta mexicano. El sujeto que enuncia este texto afirma haber conocido a Icaza en la Cervecería Inglesa y presenta un itinerario de autores mexicanos contemporáneos para luego detenerse en la figura de Icaza, a quien confiesa haberse acercado por primera vez a través de la experiencia de la lectura de diversos periódicos madrileños. Construye un retrato físico del poeta en el que abundan verbos en primera persona relacionados con las impresiones surgidas del

encuentro: “lo que me llamó la atención, en su aspecto físico” (1963: 200), “después de tratarlo, he podido apreciar” (200). Utiliza metáforas plagadas de un léxico modernista: “su corazón, como en un cofre de sándalo, dos joyas preciosas, inhallables en los espíritus modernos” (200), y concluye calificándolo de “hombre de mundo y un noble de la literatura” (200). Describe la obra del mexicano utilizando comparaciones con la mitología clásica: la musa de Icaza es “altiva como Diana, encantadora como Venus” (200), “cada espíritu poético es un Proteo que cambia incesantemente de formas” (202), así como también metáforas románticas: “un idilio encantador, con grupos de enamorados que pasean, a los rayos de la luna, bajo verdes naranjas, estrellados de azahares; una elegía melancólica” (201). El sujeto también coloca preguntas retóricas en las cuales interpela a sus lectores y los llama a leer la poesía del mexicano. El texto se clausura mediante un elogio exacerbado al poeta, en el que retoma una imagen de Gautier —marcando claramente su filiación con la literatura francesa— y compara a Icaza con “esas nebulosas del azul del cielo que brillan menos que las otras estrellas porque están colocadas más alto y más lejos” (203). En definitiva, el recuerdo de Madrid, para Casal, es el recuerdo del poeta mexicano.

A modo de conclusión

En las páginas que anteceden este trabajo hemos intentado reconstruir, a partir de un corpus de cartas, reseñas y artículos, las relaciones con los escritores españoles y latinoamericanos con los cuales Casal se vinculó en su viaje a España. Esto nos ha permitido oír las voces de los escritores, acercarnos a la relación literaria del escritor cubano con el español Salvador Rueda y el mexicano Francisco de Icaza y reconstruir, al menos parcialmente, las redes intelectuales que trazó Casal con otros modernistas.

***Montserrat Brizuela.** (UNMDP, CELEHIS, ISTEAC). Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Ayudante de 1ª graduada en la asignatura Literatura y Cultura Latinoamericanas I. Miembro en formación del proyecto en ejecución, titulado “Archivos estéticos latinoamericanos: la inscripción de la subjetividad urbana (fin del siglo XIX hasta nuestros días)”, del grupo de investigación “Latinoamérica: literatura y sociedad”, dirigido por las Doctoras Mónica Scarano y Cristina Fernández. Mail de contacto monserratbrizuela@hotmail.com.

Bibliografía

- Augier, Ángel (1952). “El periodista Julián del Casal”. En *La Última Hora. Un Semanario Cubano Independiente*. (5-36).
- _____ (2007). “Prólogo”. En *Páginas de vida. Poesía y prosa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. (IX- XLVIII).
- Barrenechea, Ana María (1990). “La epístola y su naturaleza genérica”. En *Dispositio*. Vol. 15, n° 39. (51-65).
- Benveniste, Émile (1997). *Problemas de lingüística general I*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Brizuela, Monserrat. Tesis “La autfiguración del cronista en los textos periodísticos de Julián del Casal” dirigida por la Doctora Mónica E. Scarano (inédita). Facultad de Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Casal, Julián del (2017). “Nieve. Poesías de Julián del Casal”. En *Epistolario. Julián del Casal*. Edición y notas de Leonardo Sarría. Leiden, The Netherlands: Almenara. (365-373).
- _____ (1963). “Recuerdos de Madrid. Un poeta mexicano. Francisco de Icaza”. En *Prosas*. Tomo I (Edición del Centenario). La Habana: Consejo Nacional de Cultura. (199- 203).
- Darío, Rubén (1919). *Historia de mis libros*. Madrid: Editorial Mundo Latino.
- _____ (1963). “Julián del Casal. (A Enrique Hernández Miyares)”. En *Prosas*. Tomo I (Edición del Centenario). La Habana: Consejo Nacional de Cultura. (31- 35).
- _____ (2012). “Films habaneros. El poeta Julián del Casal”. En *Flores de invernadero. Prosa y poesía*. Edición y prólogo por Ariela

- Schnirmajer. Buenos Aires: Corregidor. (347- 352).
- Icaza, Francisco (2017). "Destinatario Casal". En *Epistolario. Julián del Casal*. Edición y notas de Leonardo Sarriá. Leiden, The Netherlands: Almenara. (226- 231).
- Kerbrat Orecchioni, Catherine (1986). *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: Hachette.
- Monner Sans, José María (1952). *Julián Del Casal y el modernismo hispanoamericano*. México: El Colegio de México.
- Montaldo, Graciela (1994). *La sensibilidad amenazada. Fin de siglo y modernismo*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Montaldo, Graciela y Osorio Tejeda, Nelson (1995). "El Modernismo en Hispanoamérica". En *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina (DELAL)*. Tomo II. Caracas: Biblioteca Ayacucho/Monte Ávila Editores Latinoamericana. (3184-3191).
- Morán, Francisco (1998). "Modernismo e Identidad en Julián del Casal y José Martí: Cuba en la encrucijada finisecular". *La Habana Elegante*, 3. <http://www.habanaelegante.com/Fall98/Hojas.htm>
- _____(2008). *Julián del Casal o los pliegues del deseo*. Madrid: Verbum.
- Rama, Ángel (1983). "La modernización literaria latinoamericana". En *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. (82-96).
- Ramos, Julio (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Siglo XIX.
- Rueda, Salvador (2017). "Destinatario Casal". En *Epistolario. Julián del Casal*. Edición y notas de Leonardo Sarriá. Leiden, The Netherlands: Almenara. (211-214).
- Sarriá, Leonardo (2017). "Nota introductoria". En *Epistolario. Julián del Casal*. Leiden, The Netherlands: Almenara. (9-13).
- Schnirmajer, Ariela (2012). "Prólogo". En *Flores de invernadero. Prosa y poesía*. Buenos Aires: Corregidor. (9-41).
- Violi, Patricia (1987). "La intimidad de la ausencia: forma de la escritura epistolar". *Revista de Occidente*, 68. (87-99).
- Zanetti, Susana (2008). "El modernismo y el intelectual como artista: Rubén Darío". En *Historia de los intelectuales en América Latina*. Vol. I. Buenos Aires: Katz editores. (523-541).

No lameiro dessa vida que ja não é vida.
Una psicología do tumulto en la crónica de João do Rio

Juan Manuel Fernández*

Con un recorrido entre fragmentos de crónicas sobre la vida precaria urbana, nos interesa reparar en una lectura psicosocial de João do Rio en la que resulta evidente una impronta sanitarista y modernizadora que la crítica sobre el autor suele pasar por alto. Leemos, en este sentido, su narrativa como una posible respuesta a la demanda de una “psicología do tumulto” del célebre crítico Araripe Júnior dirigida a los jóvenes escritores de literatura folletinesca de fines del siglo XIX y principios del XX. João do Rio presenta un Río de Janeiro que comparte con otras grandes capitales portuarias del mundo un mismo presente babélico, un cosmopolitismo de pobres. Su crónica, en este sentido, asocia a la vida precaria, más que con Brasil, con un excedente social y material que genera el tráfico trasnacional de mercancías y las migraciones.

Las lecturas más recurrentes de la crítica conciben a João do Rio desde la construcción de tres facetas. Así, se lo ve como el representante más célebre del decadentismo brasileño, un cronista dandi que logra alterar el régimen de sensibilidad de la *Belle Époque* con la exposición revulsiva de la vida precaria urbana.¹ También se lo piensa como un

¹ Antonio Candido, en un ensayo pionero (1978), postula a João do Rio como el caso paradigmático de los “Radicais de ocasião”, escritores más bien conservadores que, a diferencia del “revolucionario profesional” (1992:77), sin tener un compromiso con las revoluciones contemporáneas, ofrecen, en algún período de su trayectoria, intervenciones sensibles —revulsivas, inervadoras— sobre la injusticia social, la vida precaria o el propio acontecer revolucionario. La crítica brasileña, en el redescubrimiento de João do Rio, retomará esta clave radicalizada del dandi que sostiene Candido, en diálogo también con la teoría benjaminiana o incluso con la lectura del modernismo latinoamericano de Ángel Rama (1985). *João do Rio. O Dandi e a especulação* (1989), ensayo de Raúl Antelo, dialoga también con estos abordajes

modernizador de la literatura brasileña que innova desde la crónica, espacio privilegiado de asimilación crítica de las novedades técnicas y a las modas contemporáneas.² Finalmente, se lo asocia con el *flâneur*, etnógrafo diletante que compone, en la prensa periódica, un precioso documento histórico del proceso modernizador brasileño de principios de siglo XX, un psicólogo social de la cultura popular y de los marginales, pero también de la clase media y la elite fluminense.³

João do Rio, psicólogo social

João do Rio presenta, con frecuencia, a su interrogación del presente en la crónica como un estudio diletante de psicología social, interesado en descubrir, de las constantes observables, las leyes de la construcción sensible de la multitud. El autor suele presentarse a sí mismo como un *flâneur*, referencia literaria del etnógrafo esteta, “un espíritu vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpetuo desejo incompreensível” (2009:31), una subjetividad singular, según la matriz decadente, capaz de aprehender el “alma” de la ciudad, un resto común, un producto colectivo, inconsciente, que distingue a la ciudad y sus habitantes de cualquier otra.

del autor. Sobre la recepción del decadentismo en Brasil por parte de João do Rio, cf. Orna Messer Levin (1996).

² *Cinematógrafo das letras* (2006), de Flora Süssekind, persigue, sobre todo en la producción literaria de João do Rio, los rastros de las técnicas innovadoras modernas como el montaje cinematográfico o el lenguaje sintético de los medios gráficos. Con ello, postula a Barreto como un modernizador de la literatura, un escritor profesional que incorpora el ritmo industrial de producción.

³ Es recurrente, sobre todo, la lectura benjaminiana de João do Rio como *flâneur* carioca, el etnógrafo diletante de la ciudad en ruinas, que revela una faz exótica, desconocida, de la vida urbana en el paso de ciudad colonial a metrópoli moderna. Vale destacar, entre estos abordajes, además del libro antes citado de Antelo (1989), los artículos de Alejandra Mailhe (2001, 2005) y el libro de Julia O'Donnell (2008).

Su psicología social puede leerse como una respuesta no solo a las novedades literarias y sociológicas contemporáneas —el decadentismo y los estudios finiseculares sobre la multitud y el público, las nuevas subjetividades políticas— sino también a un imperativo de la crítica literaria brasileña, particularmente de Araripe Júnior, dirigido a los escritores jóvenes. En *Movimento literário do ano 1893* (1896), al abordar la novela contemporánea, particularmente aquella posterior a *O Atheneu* (1888) de Raul Pompeia, Araripe Júnior impugna la literatura fantástica reciente que hace eco a las novedades francesas —la fantasía medieval, la novela gótica o decadente, el demonismo y el ocultismo a lo Josephin Péladan—, en favor de una literatura realista, hiperestésica, orientada a la revelación de un Brasil inédito, tanto para el lector local, como para el lector extranjero, en ese entonces, un concepto innovador de literatura de exportación. El análisis que ofrece Araripe Júnior de *A Capital Federal (impressões de um sertanejo)* (1893), novela de Coelho Neto publicada originalmente como folletín bajo el seudónimo de Anselmo Rivas, sintetiza aquello que ofrecerá años después la producción narrativa de João do Rio, si bien en clave decadentista:

O Rio de Janeiro, porém, em seu conjunto, nas suas linhas características, não chegou a cair na retina do observador sertanejo. Anselmo Ribas cingiu-se a descrever a vida crepuscular da Rua Ouvidor e das respectivas sucursais, isto é, o zunzum das confeitarias, às três horas da tarde, a meia-luz, com as suas palestras, namoros e chantagens, e os noctilúdios pelos teatros e cafés, pelos hotéis de *plaisance* e casas de jôgo, pelos clubes carnavalescos e gabinetes particulares.

É certo que é êsse um dos lados mais curiosos da vida fluminense e o que mais consegue prender o provinciano logo que aqui chega; mas seria para desejar que outros Rios de Janeiro aparecessem sob a pena vertiginosa de Coelho Neto. Por exemplo: o Rio de Janeiro que os ingleses adoram, o das montanhas e dos arrabaldes, êsse Rio de Janeiro azul, onde surgem o Corcovado, a Tijuca, a Gávea e que nos

fazem sonhar com os mitos de uma religião solar. Outro exemplo: o Rio de Janeiro satânico, oculto, misterioso, êsse Rio de Janeiro das espeluncas, do Saco de Alferes, de Saúde, de Cabeça de Porco, dos negros minas, dos ciganos, dos feiticeiros e dos espíritas.

Ocupando-se com êsses aspectos estou certo de que o seu talento teria dado ao livro um caráter completamente novo e original (1963 [1896]:170).

La narrativa de João do Rio, en gran medida, se adapta a lo que demanda Araripe Júnior a los escritores nóveles de la literatura brasileña contemporánea. Con “pluma vertiginosa”, João do Rio amplía el régimen de visibilidad que abre Coelho Neto para dar lugar no solo a la “vida crepuscular” de las nuevas avenidas, al Río modernizado que interesa a los locales, sino, también, en la vía de Aluísio Azevedo, a los barrios en los que prolifera una vida degradada, el Río misterioso, exótico, que interesa, sobre todo, a los extranjeros. La psicología social de João do Rio, en este sentido, coincide con la “psicología do tumulto” (1960 [1888]:90) que Araripe Júnior le pedía a la narrativa de los folletines: un agudo análisis de las clases peligrosas de la ciudad, en clave realista o naturalista, dirigido al lector ilustrado o extranjero.

Vale destacar, en este sentido, que João do Rio, en sus primeras publicaciones en *Cidade do Rio* (1899-1900) y *O Paiz* (1900-1901), se revela como un fervoroso propagandista del naturalismo y del realismo de Zola, identificándose con un colectivo de jóvenes revolucionarios, positivistas y socialistas. En ese entonces, se publicita, incluso, una traducción suya de *Fécondité* (1900) de Zola, obra que no aparece listada entre sus traducciones y de la cual no hemos hallado ninguna copia.⁴ En “O realismo” (1899b), Barreto coincide con Araripe Júnior

⁴ Se publicita en *O Paiz*, el 10 de febrero de 1900: “Está prestes a ser publicada uma tradução para o portuguez da *Fecondite*, o extraordinario livro de Zola. Edita a obra o sr. Rafael Mazzani, tendo-se encarregado do trabalho literario o jovem escritor Sr. Paulo Barreto” (1).

en que “Para o Brazil como para o mundo todo, o realismo tem sido um terror e um escandalo” (2). Barreto cuestiona también, de las producciones posteriores, un realismo domesticado, coincidente con el concepto de realismo que proyectaba Araripe: una literatura excitante, hiperestésica, que aborda, en tanto psicología social, la realidad de los bajos fondos, “as phantasmagorias de bordeis”, pero solo dirigida a un lector culto, por ello, depurada del concepto de revulsividad social con el que se asociaba negativamente a la obra de Zola. No obstante, para el joven Barreto, solo era literatura aquello que lograba poner en movimiento a la “vida” (2).

Su concepción sanitarista de la literatura, en sintonía con la psicología social contemporánea, supone una finalidad edificante, una función ordenadora del desequilibrio nervioso, la ignorancia y la inmoralidad, los usuales factores disolventes. La influencia de la psicología social positivista se hace evidente en la reseña (1900) que ofrece de *Politica e loucura* (1899) de Domiciano Maia. En ese entonces Barreto define al arte, con una cita de Comte, como el estado científico y filosófico de una época (1899a). En estos escritos, es frecuente el recurso a los datos históricos. Al igual que el psicólogo social, Barreto ofrece análisis deterministas de la locura del presente. Bajo este concepto sanitarista él es, incluso, un censor de la homosexualidad, por lo general, en alusiones recurrentes a Oscar Wilde, a quien describe como “o louco moral por excelencia” (1899c: 2), postulándolo, a su vez, como figura representativa de la decadencia contemporánea. Años después, Paulo Barreto no solo traduce a Wilde, sino que también toma al célebre autor como un referente de su dandismo.

Leídas en retrospectiva, estas primeras publicaciones ponen en evidencia algunas de las tensiones teóricas de una poética en formación.

Si bien João do Rio se autoconstruye como un Artista⁵ —una racionalidad anómala, una subjetividad amoral, una individualidad en constante reinención, un dandi que persigue la experiencia inédita— en el devenir de sus crónicas, más allá de sus primeros escritos, sobrevive también, subterránea, esta matriz sanitarista inicial, la del psicólogo social positivista. El Paulo Barreto sanitarista se pone de manifiesto, en gran medida, en la columna “A cidade” (1903-1904), con la que se inicia en el diario *Gazeta de Notícias*. Son crónicas propagandísticas, firmadas con el seudónimo X, en las que el autor defiende fervorosamente las reformas modernizadoras de Río de Janeiro, el célebre “bota abaixo”, a cargo de Pereira Passos y Lauro Müller. Sus intervenciones cuestionan el amplio rechazo de los ciudadanos a la reforma. En su defensa, recurre a las tesis contemporáneas sobre los efectos armonizadores de la arquitectura en la psicología de la sociedad y los consecuentes beneficios económicos para el país, coherentes con la máxima “o homem é produto do meio” (1903*b*:2). En un contrapunto que apela a lo emocional, alude, de modo recurrente, a las pestes cíclicas que suelen asolar la ciudad, una presencia ominosa que justificaría el caos de la costosa remodelación, sus sacrificios e incomodidades (1903*a*, 1903*d*, 1903*e*). Recurre, incluso, a la ironía para invalidar la protesta, asociándola siempre a lo anacrónico (1903*f*), a la nostalgia por el Río imperial y sus quintas (1903*h*, 1903*i*). Aboga, incluso, por la destrucción de toda construcción colonial (1903*g*). Con el seudónimo João do Rio, en el mismo período, hace también propaganda de la inmigración.⁶

⁵ Antelo (1989) hermana a Paulo Barreto con Oscar Wilde, en un mismo deseo de libertad, a su vez, también con Nietzsche, en un concepto de Artista, con mayúscula. Sobre la identificación de João do Rio con la filosofía de Nietzsche, cf. Antelo (1992, 1998).

⁶ En *Gazeta de Notícias*, Barreto publica una serie de crónicas propagandísticas en torno a la inmigración en Brasil, firmadas como João do Rio: “A colonização no

Esta columna de crónicas breves visibiliza un sentimiento de época, el *stimmung* (Gumbrecht 2014) de la modernización urbana. La crónica es rica, en este sentido, en referencias documentales sobre atmósferas y ambientes, un material ineludible para el análisis de la percepción del período. Es sugestiva, en este sentido, la crónica de Barreto en la que aborda el polvo que producen las demoliciones: vecinos que se quejan de los restos en suspensión de cuadras enteras de *cortiços*, en época de epidemia (1903c). Las crónicas de Barreto como ciudadano “X” si bien procuran, en esta instancia, invalidar la protesta, documentan, a su vez, este acontecimiento ineludible.

En tiempos de irreverencia

La clave sanitarista de su narrativa puede advertirse ya en *As religiões no Rio* (1904), su primer libro y el primer *best seller* de Brasil, edición que reúne una serie de resonantes entrevistas para *Gazeta de Notícias* sobre los diversos cultos locales. Si bien *A alma encantadora das ruas* se edita recién en 1908, las crónicas que componen el libro, publicadas entre 1904 y 1907, son contemporáneas a las de *As religiões no Rio*. Ambas series guardan muchas coincidencias en su concepto de la vida precaria. En ellas, João do Rio elabora una mirada cosmopolita, exotista, de Río de Janeiro. Su crónica invita, en este sentido, a descubrir, como en su célebre relato “O bebê de tarlatana rosa” (1910), la faz oculta de la capital.

João Carlos Rodrigues, en la presentación de su edición de *As religiões no Rio* (2006), advierte sobre el autor: “De formação positivista, ele observou os cultos com olhar científico e distante.” (11). No obstante, la mirada que João do Rio compone un entre-lugar para comprender la “psicologia da rua” (2009:31), tal como advierte en su célebre conferencia *A rua* (1905b). No se concibe como una “mirada”

Brasil” (1904a), “A colonização italiana no Brasil” (1904b), “A colônia portuguesa” (1904c) y “A colonização no Brasil” (1904d).

científica, sino como la de un “artista moderno” (2009:49), un producto de una síntesis de personajes, autores y géneros: un observador singular que articula y superpone un amplio espectro de “miradas”.⁷ Por sobre todo, el cronista se presenta como el observador constelador: aquel que, como el lector paranoico o el poeta simbolista, puede elaborar relaciones inesperadas. La “mirada” de este artista procura, en la ciudad, precisamente, los indicios de un tiempo moderno (235). No es casual que se sirva de la crónica para esta captura. Para João do Rio, la modernidad de la capital brasileña, en sintonía con la prescriptiva de Araripe Júnior, no se agota en la zona modernizada, el escenario cosmopolita que compone la clase dirigente. El joven Paulo Barreto sondea el bajo cosmopolitismo local, a contrapelo de la perspectiva eurocéntrica de los intelectuales brasileños de aquel entonces, que excluían al presente nacional del acontecer global.

João do Rio compone en sus primeras crónicas una lectura nihilista del presente de la capital brasileña, en plena sincronía con la experiencia histórica de las metrópolis modernas. En la introducción de *As religiões no Rio* (1904), Barreto advierte al lector que “O Rio, como todas as cidades nestes tempos de irreverencia, tem em cada rua um templo e em cada homem uma crença diversa” (1904g: s/r). Vale reparar, en este sentido, que su análisis de los cultos de la capital supone una experiencia moderna común, glocal, la de vivir en un tiempo en el que se ha perdido el respeto marcado por el temor de las cosas sagradas. Un probable eco de la célebre afirmación nietzscheana de la muerte de Dios, con la que el filósofo alemán pone en evidencia la deriva secularizante de la modernidad. “Dios ha muerto”, el resonante anuncio de Nietzsche, de acuerdo con Gianni Vattimo (2004), condensa el rechazo de gran parte del pensamiento y la sociedad moderna occidental de fines del siglo XIX a la concepción metafísica de un Dios

⁷ Se publica originalmente en *Gazeta de Notícias* con el título “Conferencia Literaria. João do Rio-A rua” (29/10/1905), N° 302. (5-6).

como fundamento último e inamovible de la realidad, fuera del tiempo. En síntesis, anuncia el inicio de “la época en la que no se puede ya pensar la realidad como una estructura sólidamente anclada en un único fundamento, que la filosofía tendría la tarea de conocer y, quizá, la religión la tarea de adorar.” (13) João do Rio, en ese sentido, da cuenta del pluralismo babélico de cultos de la capital, propio de una verdadera cosmópolis. El pulular de religiones marginales y sectas heterodoxas o sincretistas que expone esta serie pone de manifiesto el ocaso de los proyectos de unidad moral, del orden unitario del mundo que pretenden las iglesias cristianas.

João do Rio, de formación positivista, también en la introducción de *As religiões no Rio*, señala que el objetivo del libro es “levantar um pouco o mysterio das crenças nesta cidade” (1904g: s/n). Esta voluntad de inventariar los diversos cultos de la capital, además de contribuir a la imagen exótica de Río, una amplificación del régimen de visibilidad en respuesta al interés cosmopolita extranjero y local, puede leerse también como el archivo que sustenta una intervención anestésica, secularizadora, de los diversos cultos, que trae a la luz el secreto de todo ritual y ceremonia de una comunión ajena a la que proyecta la racionalidad moderna, sobre todo aquellas en las que el cronista considera que se involucra el delito. Vale destacar, en este sentido, la exhaustividad de sus reportes etnográficos, frecuente tanto en la serie de crónicas de *As religiões no Rio* (1904) como en la de *A alma encantadora das ruas* (1908), un escrúpulo documental que puede leerse como una estrategia de agotamiento (1904g).

...no lameiro dessa vida que ja não é vida

En la serie de *A alma encantadora das ruas*, esta clave sanitarista se hace más evidente si consideramos las crónicas excluidas de la edición propia del autor (1908). Una de las ausentes, “Entre os mendigos. A miseria cynica” (1904e), con la que se inicia la serie “A pobre gente”

—de la que provienen la mayoría de las crónicas mundanas que componen *A alma encantadora...*— que condensa todo lo que João do Rio desarrollará en cada una de las siguientes entregas. Esta crónica descartada visibiliza una tensión en la serie entre dos conceptos del desecho social. La selección de la edición de *A alma encantadora...*, encabezada por la conferencia “A rua” (1905), elogio de João do Rio en el que declara su amor por “a mais igualitária, a mais socialista, a mais niveladora das obras humanas” (2009:28), acentúa, entre los dos “géneros” (1904e:1) de desechos sociales que distingue, a la “miseria infinitamente triste” (1) que conmueve a parte de la ciudadanía. La denuncia de los *modus operandi* de la “miseria cynica”, la de los vividores y estafadores, a quienes João do Rio considera una inquietante anomalía social, solo se advierte, de este modo, subsumida en el abordaje amoroso de la calle, como un encanto más. “A rua é a agasalhadora da miséria. [...] A rua é generosa. O crime, o delírio, a miséria não os denuncia ela” (2009:29).

Este tratado de psicología social por entregas, de acuerdo con esta primera crónica, se pregunta, en un sondeo de estos dos “géneros”, sobre la supervivencia del *homo sacer* (Agamben 2010), del “lameiro dessa vida que ja não é vida” (1904e: 1), en tanto fundamento de la sociedad, principalmente sobre la vida precaria, aquella que es “digna de duelo” (Butler 2012) en una economía caníbal que se abisma en el consumo. También en la serie de *As religiões no Rio*, contemporáneas a las de *A alma encantadora das ruas*, João do Rio alude a los centros espiritistas como “focos dessa tristeza” (1904g: 228). En sintonía con el socialismo utópico de Oscar Wilde o las pesadillas distópicas del Herbert George Wells (Rio 2009:170), João do Rio repara en el profundo sufrimiento de la vida precaria, un Atlas multitudinario que sostiene la reproducción de un sistema anestésico (Buck-Morss 2005) recientemente instaurado, el “rebrilho do luxo” (Rio 1904e:1) propio de la modernización urbana de la capital.

La serie de crónicas se proyecta como una intervención inervadora frente al nuevo régimen de sensibilidad que establece la clase dominante, de la que el propio João do Rio forma parte, “a maravilhosa flor de nosso prazer” (1904e: 1); una realidad compensatoria moderna que, en tanto tecnoestética, deviene medio de control social (Buck-Morss 2005). El cronista, en este sentido, interpela al público lector que, por sus lecturas, conoce más Londres, París, Manchuria o Japón que su propia ciudad (Rio 2009). Su abordaje exotizante de los bajos fondos de la capital, en pleno proceso de modernización, sondea la relación constitutiva entre el progreso y “o dor, a miséria da vasta Babel que se transforma” (60). El flaneo que escenifica su crónica conduce una observación demorada, en *retard*, tanto de las condiciones shockeantes, anestésicas, de las fantasmagorías modernas —tal como se advierte en la crónica “As mariposas do luxo”⁸, en la que se pregunta sobre la adicción sensorial a las mecánicas en la clase trabajadora— así como a otras experiencias excesivas que desafían la tolerancia del lector, escenas de un “lúgubre exotismo” (2009:108) en las que encuentra la dimensión más doliente del presente, la “chaga incurável, chaga lamentável da cidade” (180).

En sus escritos, João do Rio escenifica una interrogación propia sobre su sensibilidad frente a las experiencias inéditas que descubre en su vagabundeo, una suerte de autoanálisis en el que sondea los abismos de su tolerancia, las fronteras de su deseo y de su pertenencia social. Es sugestiva, en este sentido, la evocación recurrente, en sus descripciones, del olfato, el más primitivo de los sentidos, a su vez también de las resonancias siniestras, de presencias ominosas que sugieren, por lo general, un estado de alerta o pavor. Sus excursiones a los bajos fondos, suelen recalar en ambientes lúgubres en los que se acumula la ba-

⁸ “As mariposas do luxo” se publica originalmente en *Gazeta de Notícias*, el 23/03/1907, N° 82, (1).

sura, como el puerto y los callejones, así como también en el encuentro con las más extrañas tipologías de la vida precaria. Vale destacar, entre otras, a su crónica sobre las *zumbas*⁹, los hospedajes en los que duermen hacinados quienes no tienen hogar, en “sono calmo” (1904f: 1), o la que aborda los fumaderos chinos de Río en “visões de opio” (1905a: 2).¹⁰ Estos recorridos, como en las novelas góticas, presentan una progresión hacia lo desconocido, un *in crescendo* hacia el terror y la repugnancia en el que se ponen a prueba los límites de tolerancia del etnógrafo diletante: la náusea, el vértigo, la repulsión, la “neurose de crime” (2009: 106).

Con sus crónicas y relatos, João do Rio conduce al lector, el “burguês incauto” (2009: 57-58), por extraños pasajes en los que se hacen manifiestas las dimensiones ominosas de la realidad, de la miseria y el delito. Sus crónicas visibilizan, sobre todo, la fase sórdida del cosmopolitismo de los pobres (Santiago, 2004), los restos inasimilables de la promesa inmigratoria. “O Rio é o pomo de mar, é cosmópolis num caleidoscópio, é a praia com a vaza (sic) que o oceano lhe traz” (Rio 2009:103).¹¹ La capital brasileña es, en este sentido, cosmopolita tanto por sus reformas haussmannianas como por este lodo o resaca extranjera que la habita.

⁹ La crónica sobre las *zumbas* se publica originalmente en *Gazeta de Notícias* con el título “No somno da miséria” (1904f), como parte de la serie “A pobre gente”, el 10/06/1904, N° 162, (1).

¹⁰ Jorge Salessi advierte sobre los fumaderos de opio que, en el período, además de la “*chinoserie* estereotípica de los interiores literarios modernistas [...] Asia y China también significaban la molicie y la decadencia, la degeneración de culturas concebidas como exhaustas después de milenios de producción cultural” (1995: 202)

¹¹ En la edición original, “Visões de Opio. Os Chins no Rio” (1905a) -de *Gazeta de Notícias*, N° 7, del 07/01/1905, (2), esta palabra, *vaza*, aparece con s. Vasa, según el diccionario Aurelio, significa “Lodo que se deposita no fundo das águas”. La palabra *vaza*, con z, es un error tipográfico presente en las sucesivas reediciones de *A alma encantadora das ruas*.

Vale reparar, tal como lo advierte Georges Didi-Huberman, que “El material visual del caleidoscopio —a saber lo que se coloca entre el vidrio pulido y el vidrio interior— pertenece al orden del desecho y la diseminación” (2011:189). La crónica, con su “retórica del paseo” (Ramos 2003: 126), comprende a la ciudad como un juguete óptico, un juego de espejos que articula reflejos de los más dispares detritus de la historia, “visiones” o “cuadros” vivos de la miseria global. Estos montajes de desechos urbanos devuelven proyecciones anómalas del imaginario eufórico de la expansión capitalista moderna, imágenes descompuestas, punzantes, que hacen eco, incluso, en la historia colonial portuguesa que integra a Brasil, por sus rutas marítimas, en una misma trama occidental, con África y Oriente. El “montaje de simetrías” (Didi-Huberman 2011: 190) que compone la crónica acentúa un espectro oriental, exótico, de una ciudad “sinfónica”, “proteiforme e sentimental”, la musa “policroma” que “reflete a população confusa e babélica tal qual ela é.” (Rio 2009:239-240). La figuración orientalista de Rio compone la imagen de una cosmópolis, a la vez anacrónica y moderna, en la que conviven una pluralidad de cultos, al margen de cualquier pretensión de un orden unitario, sea el de la moral de la religión oficial o el del positivismo de aquel entonces.

Las crónicas de João do Rio se presentan, en este sentido, como un documento nodal de la cultura popular y de la población *sacer* de la capital brasileña, en pleno proceso modernizador, y de una intervención mediática y literaria dirigida al público, para la regulación del régimen sensible moderno, con una impronta estética y anestética. Sus lecturas exponen, a su vez, una asimilación de la literatura decadentista y del pensamiento nietzscheano, en la composición de una poética singular, mediante la cual interpreta e interviene el presente, desde la literatura folletinesca. Rio de Janeiro se configura, en este sentido, como un escenario de modernización en el que convive la experiencia sincrónica de las grandes capitales con un bajo cosmopoli-

tismo, un resto indeseado de la cultura urbana que se reconoce también como un componente exótico de las principales ciudades modernas.

***Juan Manuel Fernandez** (Villa María, 1981). Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Docente en la Universidad Provincial de Córdoba, en la Universidad Nacional de Córdoba y en Profesorados de la provincia de Córdoba. Co-dirigió la revista *Árbol de Jítara* (2008-2009). Tradujo, del portugués al español, obras literarias y críticas brasileñas. Publicó en revistas académicas nacionales e internacionales.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2010). *Homo sacer*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Antelo, Raúl (1989). *João do Rio, o dândi e a especulação*. Rio de Janeiro: Taurus.
- _____ (1992). “Amor fati: excesso e heterogeneidade”, En *João do Rio. Um escritor entre duas cidades*. São Paulo: Instituto Moreira Salles. (11-18).
- _____ (1998). “Uma literatura centaurica”. En *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIV, N° 182-183.(81-94).
- Araripe Júnior, Tristão de Alencar (1960). *Obra crítica de Araripe Júnior*. T. 2: 1888-1894. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. Casa Rui Barbosa.
- _____ (1963). *Obra crítica de Araripe Júnior*. T. 3: 1895-1900. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. Casa Rui Barbosa.
- Buck-Morss, Susan (2005). *Walter Benjamin. Escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona.
- Butler, Judith. (2012). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Candido, Antonio (1978). “Radicais de ocasião” En *Discurso*. N° 9. (193-201).
- _____ (1992). *Teresina, Etc*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

- Didi-Huberman, Georges (2011). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Gumbrech, Hans Ulrich (2014). *Atmosfera, ambiência, Stimmung*. Rio de Janeiro: PUC Rio.
- Mailhe, Alejandra (2001). “Miradas cruzadas sobre la marginalidad social en el Brasil de entresiglos (1889-1914). Nina Rodrigues – João do Rio”. En *Orbis Tertius* N° 8, (69-81).
- _____ (2005). “‘Visão do paraíso’ & ‘visão do Inferno’ en la ficción de entresiglos: márgenes de los márgenes del naturalismo”, En *Cuadernos Americanos: Nueva Época*. Vol. 6, N° 114, (37-68).
- Messer Levin, Orna (1996). *As figurações do dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio*. Campinas: Unicamp.
- O'Donnell, Julia (2008). *De olho na rua. A cidade de João do Rio*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Rama, Ángel (1985). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.
- Ramos, Julio (2003), [1989]. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Rio, João do (1899a). [Firma: Paulo Barreto] “O naturalismo”. En *Cidade do Rio*. 11/08/1899. (2).
- _____ (1899b). [Firma: Paulo Barreto] “O realismo”. En *Cidade do Rio*. 31/08/1899. (2).
- _____ (1899c). [Firma: Paulo Barreto] “O simbolismo”. En *Cidade do Rio*. 03/10/1899. (2).
- _____ (1900). [Firma: Paulo Barreto] “Política e loucura”. En *Cidade do Rio*, 30/01/1900, (2).
- _____ (1903a). [Firma: X] “A cidade”. En *Gazeta de Noticias*. N° 263. 20/09/1903. (2).
- _____ (1903b). [Firma: X] “A cidade”. En *Gazeta de Noticias*. N° 266. 23/09/1903. (2).
- _____ (1903c). [Firma: X] “A cidade”. En *Gazeta de Noticias*. N° 280. 07/10/1903. (2).
- _____ (1903d). [Firma: X] “A cidade”. En *Gazeta de Noticias*. N° 283. 10/10/1903. (2).

- _____ (1903e). [Firma: X] “A cidade”. En *Gazeta de Noticias*. N° 287. 14/10/1903. (2).
- _____ (1903f). [Firma: X] “A cidade”. En *Gazeta de Noticias*. N° 293. 21/10/1903. (2).
- _____ (1903g). [Firma: X] “A cidade”. En *Gazeta de Noticias*. N° 296. 23/10/1903. (2).
- _____ (1903h). [Firma: X] “A cidade”. En *Gazeta de Noticias*. N° 298. 25/10/1903. (2).
- _____ (1903i). [Firma: X] “A cidade”. En *Gazeta de Noticias*. N° 325. 21/11/1903. (2).
- _____ (1904a). “A colonização no Brasil”. En *Gazeta de Noticias*. N° 4. 04/01/1904. (1-2).
- _____ (1904b). “A colonização italiana no Brasil”. En *Gazeta de Noticias*. N° 22. 22/01/1904. (2).
- _____ (1904c). “A colônia portuguesa”. En *Gazeta de Noticias*. N° 29. 29/01/1904. (2).
- _____ (1904d). “A colonização no Brasil”. En *Gazeta de Noticias*. N° 40. 09/02/1904. (1-2).
- _____ (1904e). “Entre os mendigos. A miséria cynica”. En *Gazeta de Noticias*. N° 151. 30/05/1904. (1-2).
- _____ (1904f). “No somno da miséria”. En *Gazeta de Noticias*. N° 162. 10/06/1904. (1).
- _____ (1904g). *As religiões no Rio*. Paris: Garnier.
- _____ (1905a). “Visões de Opio. Os Chins no Rio”. En *Gazeta de Noticias*. N° 7. 07/01/1905. (2).
- _____ (1905b). “Conferencia Litteraria. João do Rio-A rua”, En *Gazeta de Noticias*. N° 302. 29/10/1905. (5-6).
- _____ (1907). “As mariposas do luxo” En *Gazeta de Noticias*. N° 82. 23/03/1907. (1).
- _____ (1910). “O bebê de tarlatana rosa”. En *Dentro da noite*. Paris: Garnier (153-164).
- _____ (2006). *As religiões no Rio*. São Paulo: Martins Fontes.
- _____ (2009 [1908]). *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das letras.

- Rodrigues, João Carlos (2006). “Apresentação” En Rio, J. d. *As religiões no Rio*. São Paulo: Martins Fontes.
- Salessi, Jorge (1995). *Médicos, maleantes y maricas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Santiago, Silviano (2004). *O Cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Ed UFMG.
- Süssekind, Flora (2006). *Cinematógrafo de letras*. São Paulo: Companhia das letras.
- Vattimo, Gianni (2004). *Después de la cristiandad*. Buenos Aires: Paidós.

Configuración del modernismo latinoamericano en las páginas de la *Revista Moderna* (1898-1903). Punto de encuentro, creación y debates en torno al arte moderno

Pilar Mandujano Jacobo*

Cuando están por cumplirse los ciento veinticinco años de la aparición de la *Revista Moderna*, en México, se advierte que aún quedan ángulos por revisar, si tomamos en cuenta el papel que han ido cumpliendo las publicaciones periódicas, diarios y revistas, principalmente en los estudios de las obras de los escritores, puesto que gran parte de ellas aparecieron inicialmente en estos medios impresos. En relación con este hecho se presentan múltiples aristas que deben tomarse en cuenta para apreciar mejor el ideario formado por los latinoamericanos a través de las páginas de la edición mexicana en las postrimerías del siglo XIX.

Entre los rasgos de identificación de la publicación cabe mencionar que tuvo su aparición en la ciudad de México el 1 de julio de 1898. Su primera época abarcó desde esa fecha hasta agosto de 1903; la segunda como *Revista Moderna de México*, de septiembre de ese mismo año a junio de 1911. Surge en el último tercio del periodo porfirista, cuando se habían sentado las bases del “orden y progreso”, los preceptos filosófico-político-económicos incluidos dentro del pensamiento positivista puesto en marcha en el país y que darían la pauta para los inicios de la industrialización en el periodo finisecular.¹

¹ Acerca del marco en el que se englobarían esta serie de conceptos, Carlos Real de Azúa hace referencia en su artículo “Ambiente espiritual del 900”, cuando apunta: “Fue el positivismo –en su versión spenceriana– el ingrediente de más volumen de ese ambiente intelectual de fin de siglo. [...] Desde el enciclopedismo francés, ningún movimiento había corporizado históricamente, con tal prestigio y coherencia como el positivismo inglés del último tercio del siglo pasado [...] La visión del mundo y de la vida edificada sobre las ideas de *razón*, de *individuo*, de *progreso*, de

En cuanto al propósito de destacar el espíritu creativo que animó la encomienda editorial deben considerarse, al mismo tiempo, situaciones álgidas que la *Revista Moderna* tuvo que ir sorteando en su proceso de afianzamiento en el campo cultural latinoamericano, por lo mismo es necesario reconocerle avances en su desempeño de órgano vanguardista, como también situaciones críticas que harían más ardua la tarea. Así, cuando apareció la *Revista Moderna* en México, en julio de 1898, el movimiento modernista atravesaba por momentos coyunturales: por un lado, estaba consolidándose en el ámbito latinoamericano (en una segunda etapa de su desenvolvimiento); por otro, estaba siendo cuestionado en distintos países del continente. Ambas situaciones, entre otras, nos conminan a revisar el papel que desempeñó el medio periodístico en ese proceso de desarrollo de la estética fin de siglo.

Los preámbulos estéticos de la *Revista Moderna*, reflejos de una tradición continental

Para iniciar, es necesaria la revisión de los “ideales” implícitos expresados en el texto de bienvenida de la publicación, “*Exempli gratia* o fábula de los siete trovadores y de la *Revista Moderna*”, escrito por José Juan Tablada. Allí se aprecia el propósito de darle continuidad a los principios manifiestos en otros órganos periodísticos considerados trascendentales y fundamentales en la región como lo fueron los establecidos en las publicaciones *Revista Azul*, dirigida por Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Duffo en México, en mayo de 1894 y la *Revista de América*, fundada por Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre, en Buenos Aires, en agosto de 1894, ya que sentaron las bases

libertad y de *naturaleza*, halló en este positivismo, y en su doble aptitud sincrética y sistemática, un instrumento de difusión que llevó la totalidad inmanentista y antropocéntrica a sectores hasta entonces inmunizados a lo moderno por sólidas barreras tradicionales.” (1984: 5).

de lo que sería la estética modernista latinoamericana. Tal vez por ello se apreció que con el nuevo dispositivo periodístico los jóvenes escritores mexicanos seguían los pasos de los iniciadores: Darío, Gutiérrez Nájera, Silva, Casal, Martí, entre otros, que habían abierto ya el nuevo camino de la poesía en Iberoamérica.

La *Revista Azul* tuvo como propósito fundamental ser órgano del arte literario. Los estudiosos de la edición han destacado que sus directores

defendieron el culto a lo bello en todas sus manifestaciones y declararon que el arte era su príncipe y señor, se preocuparon particularmente, como lo [expresara Gutiérrez Nájera ya] en 1876, por la libertad del arte, por la individualidad, por la no servil imitación de los modelos, es decir por la originalidad de las producciones literarias. (Clark de Lara y Curiel Defossé 1998: 7).

Tres meses después del surgimiento de la *Revista Azul* aparece la *Revista de América*, a casi la mitad del camino cronológico del modernismo, y en su primer número se establecen los propósitos que enmarcan al proyecto estético latinoamericano:

Ser el órgano de la generación nueva que en América profesa el culto del arte puro, y desea buscar la perfección ideal;

Ser el vínculo que haga una y fuerte la idea universal comunión artística; [...]

Levantar oficialmente la bandera de la peregrinación estética que hoy hace con visible esfuerzo, la juventud de la América Latina, a los santos lugares del arte y a los desconocidos del ensueño;

Mantener, al propio tiempo que el pensamiento de la innovación, el respeto a las tradiciones y a la jerarquía de los maestros;

Trabajar por el brillo de la lengua castellana en América y, al par que por el tesoro de sus riquezas antiguas, por el engrandecimiento de esa misma riqueza en vocabulario, rítmica, plasticidad y matiz; [...]

Servir en el Nuevo Mundo y en la ciudad más grande y práctica de la América Latina, a la aristocracia intelectual de las repúblicas de lengua española (Darío y Jaimes Freyre 1894:1).

Sin embargo, tan loables propuestas pronto se vieron truncadas por la falta de recursos económicos y por el robo que sufrieron los editores. Sólo se publicaron tres números: el del 19 de agosto, el del 5 de septiembre y el del primero de octubre, con veinte páginas cada uno. Por otra parte, *La Revista Azul* tuvo una vigencia de poco más de dos años (desaparece en octubre de 1896), con una periodicidad semanal, por lo que aparecieron 128 números, con dieciséis páginas cada uno. No obstante, el mayor o menor tiempo de su circulación en el medio cultural, lo que debe reconocérseles a estos órganos de difusión del movimiento modernista es su propósito por establecer un marco conceptual y referencial sobre el que gravitaría la nueva estética que pugnaba, hacia finales del siglo XIX, por el reconocimiento del medio cultural en el ámbito hispanoamericano.

No resulta casual entonces que un par de años después de la edición de la *Revista Azul* apareciera en el mismo país la *Revista Moderna*, con el objetivo de retomar y continuar el camino de sus antecesoras publicaciones, según los resultados observados durante los trece años que circuló, primero con esa denominación —entre 1898 y 1903— y después como *Revista Moderna de México*. En este escrito nos interesa dar seguimiento también a algunas de las acciones que realizaron los escritores latinoamericanos en la etapa modernista para llevar a cabo sus objetivos de crear una literatura más afín al nuevo espíritu de renovación del arte desde las páginas de la *Revista Moderna* en su primera época: 1898-1903.

La modernización de los medios de comunicación y el auge de las publicaciones periódicas

Hacia finales del siglo XIX y principios del XX, cuando están teniendo una presencia destacada las publicaciones periodísticas y, en este caso, las modernistas, en el ámbito latinoamericano se dan una serie de circunstancias que permiten un auge significativo en diversos terrenos, sobre todo en el campo económico, en el de medios de comunicación, entre otros. Ese momento histórico ha sido denominado por Ángel Rama en su artículo “La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)” como el “*periodo de modernización*” del continente. Sustenta esta interpretación del ámbito cultural, en varias aristas:

la conquista de la especialización literaria y artística, por el momento sólo atisbo de una futura profesionalización; [...] la edificación concommitante de un público culto, modelado por la educación y el avance de pautas culturales y urbanas gracias al fuerte crecimiento de las ciudades; las profundas influencias extranjeras –europeas, sobre todo francesas, aunque también norteamericanas–; [...] la fundación de la autonomía artística latinoamericana respecto a sus progenitores históricos (España y Portugal); [...] la democratización de las formas artísticas mediante un uso selectivo del léxico, la sintaxis y la prosodia del español y el portugués hablados en América y la invención de formas modernizadas; [además,] un reconocimiento, mejor informado y más real que antes, de la singularidad americana, de sus problemas y conflictos, de las plurales áreas culturales del continente (1983: 4).

El avance gradual de la economía en América Latina permitió el repunte de la curva demográfica, de acuerdo con el balance de Rama, lo cual se reflejó en el crecimiento de “*los públicos*”, como lo muestra la pujanza que alcanzaron los periódicos cultos, entre ellos: *La Nación*, de Buenos Aires; *O Estado de Sao Paulo*, de Brasil; *El Imparcial*, de

México. Para el estudioso otro rasgo del avance regional a finales del siglo XIX se va dar en el internacionalismo alcanzado a través de:

la intercomunicación interna en la producción literaria de las diversas áreas hispanohablantes [...] Los medios de comunicación moderna – diarios, agencias noticiosas, redes de cables submarinos, telégrafos– favorecieron un mutuo conocimiento general, que fue acrecentado por un esfuerzo sistemático de los intelectuales para informarse de lo que hacían los colegas de otros puntos del continente (8).

El autor considera que esta tarea puede seguirse precisamente por la floración de las revistas literarias surgidas entonces: la *Revista Cubana* (1885-1895); *El Cojo Ilustrado*, de Caracas (1892-1915); la *Revista Azul* (1894-1896) y la *Revista Moderna* (1898-1911), de México; *La Biblioteca* (1896-1898) y *El Mercurio de América* (1898-1900) de Argentina.

El proceder de los intelectuales de tener órganos de difusión –como las revistas literarias– fue fundamental en los momentos de expansión del movimiento modernista si tomamos en cuenta lo que apunta Annick Louis, en “Las revistas literarias como objetos de estudio”, acerca de la dinámica que establecen las revistas entre sí, que puede ser considerada como una de

las influencias y circuitos de poder determinantes de una cultura en un momento histórico. Lejos de reflejar un periodo, las revistas constituyen agentes activos de su gestión y de su caracterización, sin los cuales resulta imposible aprehender el medio cultural y la identidad de una época (2014: 31).

Se fue dando una considerable admiración y estima conforme avanzaba el movimiento modernista y de esto dieron razón los escritores a través de su nutrida correspondencia y sus revistas: “las dedicatorias

de los poemas hablan de esa estrecha amistad y cariño que no solo ligaba las tendencias, sino que daba por primera vez, la tónica de lo que podía ser la cultura [latinoamericana]; el modernismo fue un despertar de las conciencias” (Valdés 1967: 50) que fue contagioso y fructífero a partir de que los iniciadores dieron los primeros destellos. Así, influencias de temas, de musicalidad, de lenguaje se congregaron y “las imitaciones tanto de poesía como de prosa, y los libros de los consagrados, recorrían el continente más rápido de lo que se podía esperar en una época en que las comunicaciones eran lentas y trabajosas” (50). En México, los avances del medio cultural tuvieron que ver, indiscutiblemente, con el desarrollo de la infraestructura en el campo de las comunicaciones, tales como la postal, la telegráfica, la telefónica, la del ferrocarril y la cinematográfica, que se ampliaron en una significativa parte del país.² Entre el periodo de finales del siglo XIX y principios del XX se siguieron obras portuarias en Veracruz, Tampico y Salina Cruz y, conforme avanzó el porfiriato, se crearon nuevos bancos que dieron pie al ensanchamiento de la agricultura, la minería, la industria y el comercio (Cosío Villegas 1983). El resultado de estos avances tuvo su reflejo en un mejoramiento de la economía y la cultura del país.

Búsqueda de la reafirmación estética y del reconocimiento del público

La *Revista moderna* se inscribe en ese proceso de transformaciones de la vida del país; cuando surge, los colaboradores que la integran tenían ya amplia experiencia en el campo cultural. Por lo mismo, no se presentan con una declaración de principios de manera explícita, como

² Al respecto cabe hacer hincapié que, durante el porfiriato, la idea de avance y progreso se tradujo como “el desarrollo de las actividades productivas y materiales, y representó el primer gran objetivo del régimen que se tradujo, como referencia general, en el aumento de vías férreas” (Mandujano 2002: 76).

lo habían hecho los editores de otras revistas; no obstante, responden, eso sí, a los cuestionamientos que se les venían haciendo a los escritores modernistas desde su puesta en circulación y lo hacen, como indiqué antes, de manera implícita, con una pieza de creación, puesto que ya no cabían declaraciones. En la segunda parte de sus memorias, *Las sombras largas*, el escritor mexicano José Juan Tablada, uno de los fundadores de la *Revista*, refirió que el director de la misma le encargó que preparara el artículo-programa de inauguración del medio.³

El texto de Tablada: “*Exempli gratia* o fábula de los siete trovadores y de la *Revista Moderna*”, elaborado para el primer número de la revista (8 de julio de 1898), condensaba tácitamente la situación vulnerable por la que atravesaba el movimiento estético del modernismo latinoamericano. El relato se refería a la indiferencia y frivolidad de un público que no entiende y desprecia el arte de los trovadores, por lo que es castigado con fuego divino; mientras, una tempestad de nieve blanquísima petrifica a los artistas, convirtiéndolos en estatuas e inmortalizando de esta manera sus efigies y la misión estética en que perecieron. Es decir que Tablada recogía la desazón existencial del artista-poeta por no ser reconocido y aceptado, circunstancia expresada con asiduidad por Julián del Casal, José Asunción Silva o Rubén Darío, quien la expuso en sus cuentos. “El rey burgués”, “El velo de la reina Mab”, “La canción del oro” y otros textos.

Susana Zanetti hace referencia a las presiones a las que se veían sometidos los modernistas latinoamericanos en el desarrollo de sus actividades periodístico-literarias, entre otras, reconoce el pluriempleo ejercido por la mayoría de los creadores, como uno de los lastres, e indica que como nunca antes “surge el reclamo de deslinde entre vocación y

³ El poeta hizo hincapié: “¡Afortunado poeta, tu sueño se cumple! Vamos a fundar, por fin, el periódico con que deliras, ¡la *Revista Moderna*! Prepara, pues, el artículo programa, el de inauguración. Y cuanto antes, mejor, ¡Anda!” (Tablada 1993: 24).

trabajo, la pregunta sobre la función de la escritura. Dudas y contradicciones ponen en escena esa marca de la modernidad que conduce al planteo de la autonomía del arte y del lugar del artista” (1994: 16). En esa misma línea, expone la analista la disyuntiva que se les presentó a los estetas del modernismo:

Marginarse en el Ideal del Arte, buscar la evasión en el grupo selecto (la Torre de los Panoramas de Herrera y Reissig) puede ser la vía ante una sociedad utilitaria que arrincona al escritor; vía que se condensa en una nueva temática, “la novela del artista” presente en los cuentos de Darío, en *De sobremesa* de José Asunción Silva, en *Ídolos rotos* de Manuel Díaz Rodríguez [...] El sentimiento de marginación ante un público de mirada estrecha o indiferente, que desolara alguna vez a Rodó, a Nervo, a Silva, se convierte en desafío: construir un lector abierto a una nueva percepción y a una nueva escritura es una empresa que asumen militarmente Martí y Darío, actitud que en los hechos puede incluir a casi todos y que encuentra en la gran difusión de la prensa periódica el camino posible aunque no sea lo deseado (16).

La *Revista Moderna* fue receptora de esa inconformidad de los estetas del modernismo por la incompreensión del medio y encontró la respuesta en sus múltiples piezas de creación.

Presencia permanente de la intelectualidad latinoamericana en la *Revista Moderna*

Ahora, en cuanto a las plumas que nutrieron los cinco años de vigencia de la *Revista Moderna* en su primera época, (julio de 1898 – agosto de 1903), con sus aproximadamente 110 números y con un total de mil novecientas páginas, es de reconocerse su amplitud y variedad idiomática: 275 rúbricas (68 nacionales, 177 extranjeras y 30 no identificadas.) (Valdés 1967) Cuando se inicia la edición del medio, la redacción contaba con varios escritores, quienes se mantuvieron fieles a la empresa que iniciaron: José Juan Tablada, Bernardo

Couto, Alberto Leduc, Francisco M. de Olaguíbel, Balbino Dávalos, Ciro B. Cevallos y Jesús Urueta; además de estos siete trovadores siguieron Rubén M. Campos, José Othón, Amado Nervo, Federico Gamboa, el argentino Manuel Ugarte, entre otros.⁴ Contribuyeron a formar el cuadro de colaboradores los artistas plásticos mexicanos: Julio Ruelas, el más destacado de sus exponentes, Germán Gedovius y Leandro Izaguirre. José Juan Tablada también contribuyó, con sus ilustraciones, a crear una amalgama estética entre discursos, la literatura y las expresiones pictóricas tan recurrentes en la *Revista*.

Con las colaboraciones de los latinoamericanos, más o menos directa de Rubén Darío, José Santos Chocano, Leopoldo Díaz, Manuel Díaz Rodríguez, Leopoldo Lugones, Jaimes Freyre, entre muchos otros, la publicación alcanzó lustre singularísimo (Torri 1987). La *Revista Moderna* fue un fiel reflejo del desarrollo de las distintas modalidades genéricas de los modernistas hispanoamericanos a finales del siglo XIX, en particular de la poesía. En el recuento de Valdés para *Los índices de la Revista Moderna. Arte y ciencia (1898-1903)* apreciamos un panorama muy ilustrativo de lo que fueron las aportaciones de los latinoamericanos en el terreno poético principalmente (como en los otros). Santiago Argüello participó con sus extensas piezas “El poema de la locura” y “Las moradas terrestres”; Santos Chocano con “La vez anacrónica” y “Canto a Emilio Zolá” (además de otros cuatro trabajos poéticos); Rubén Darío con “Margarita”, “Año Nuevo”, “Walt Whitman”, “La espiga”, “A Salvador Díaz Mirón”, entre otras muestras; y Leopoldo Díaz con “La leyenda blanca”, “La muerte de la princesa Ippsipyla” “El ave Merops”, además de otras piezas. De Leopoldo Lugones se publicaron alrededor de treinta y cinco poemas, varios de

⁴ La lista aumenta con los nombres de Salvador Díaz Mirón, Manuel J. Othón, Efrén Rebolledo, Justo Sierra, Luis G. Urbina, Jesús E. Valenzuela, además de figuras de otras nacionalidades: Charles Baudelaire, Joris-Karl Huysmans, Maurice Maeterlinck, Stéphane Mallarmé, E. Allan Poe, Jean Richepin, solo por mencionar algunos.

Las montañas del oro y *Los crepúsculos del oro*, esas piezas, según Valdés (1967), eran de las más bellas y perfectas publicadas por la *Revista*, con temas e imágenes que refieren a la libertad del amor y a un refinado erotismo a través de las más sutiles manifestaciones de la sensualidad. De José Asunción Silva, ya muerto para entonces, aparecieron textos poéticos muy representativos de su producción: “Nocturno”, “Midnight dreams”, “Día de difuntos” y “Juan Covadonga”. De Manuel Ugarte se reprodujeron “Musa de ajeno”, “A una marquesa” y otros poemas (Valdés 1967). Se agranda la lista de los latinoamericanos proclives a la poesía y recurrentes en las páginas de la revista con José Martí, Ricardo Jaimes Freyre, Ángel de Estrada, Manuel Magallanes, Manuel Sánchez Pesquera, de los más representativos.

Por otro lado, si se toma en cuenta que los escritores solían enviar sus colaboraciones a distintos medios periodísticos de la región e iban a ser dados a conocer y difundidos en diversos países a la vez, el conocimiento que se tenía de los mismos creadores y su trabajo era seguro en el ámbito cultural, por lo menos y, para empezar, entre los mismos escritores, como se ha visto. Con esta interrelación entre autores y lectores se va a producir el fenómeno de religación, por figuras como las de Darío, Lugones y Nervo, dado el momento de aglutinamiento y tendencia a la intercomunicación a nivel continental a través, en este caso, de poner en circulación sus creaciones en las distintas revistas culturales de Latinoamérica.⁵ Como lo ha visto Susana Zanetti, además de darse fenómenos de coetaneidad en la región “por el desarrollo simultáneo de condiciones similares de producción y recepción, la

⁵ Entendida la religación como el “momento de aglutinamiento y de notable plenitud en el que se comienzan a superar las manifestaciones literarias más o menos aisladas para organizarse en una literatura con sistemas diferentes y con variada intercomunicación a nivel continental entre ellos, [...] apuntando además a un intenso esfuerzo de puesta al día con la literatura occidental contemporánea, en la que busca conquistar espacio propio” (Zanetti 1994: 1). Ese momento se va a dar precisamente durante el modernismo.

prensa se constituye en el principal agente de religación del periodo, pues promueve una red extensa e intensa de vínculos entre los latinoamericanos, escritores y público.” (17) Este mismo hecho auspició la proximidad y conocimiento entre los mismos:

La crónica frívola, la moda del artículo de viaje, el auge de la ilustración favorecieron el conocimiento de personalidades, modos de vida, paisajes y personajes típicos que unidos a la información política, social y económica de los diferentes países, auspiciaron el acercamiento. Por otra parte, un alto número de periodistas de un país funcionaban como corresponsales de la prensa de otros –Palma, Gómez Carrillo, Darío, Martí, Nervo, etc.– o directamente trabajaban en sus redacciones. Diarios y revistas surgían a veces siguiendo el desplazamiento de periodistas experimentados de un país a otro, llevados por el exilio, la censura o simplemente el trabajo. [La interrelación propició que a esos] lazos se sumaba el conocimiento proveniente de la reproducción de textos de unos periódicos a otros, lo cual ampliaba la red notablemente, como ocurría con los artículos y poemas de Martí, Darío, Nervo, Gutiérrez Nájera, etc. (17).

Si se toma en cuenta que frecuentemente los escritores latinoamericanos daban a conocer sus artículos, cuentos, poemas en publicaciones periódicas y que estos formaban parte de sus libros después (se iban reproduciendo continuamente en diarios y revistas de Latinoamérica y España) se comprende la importancia determinante de los medios periodísticos de la época, pues, como advierte Fernando Ibarra, “constituyen espacios en los que se tejen redes de sociabilidad, ideas, procesos y prácticas que determinan el desarrollo de los fenómenos literarios.” (2022: 12) En esa dimensión radica, también, la importancia de entender el estudio de los dispositivos periodísticos.

A manera de recapitulación

En términos globales puede constatarse que, de acuerdo con los textos publicados en la *Revista Moderna*, los escritores siguieron, en su mayoría, los parámetros estéticos concebidos por el espíritu de renovación tanto en los contenidos como en los diversos géneros periodístico-literarios puestos en circulación. En aportaciones recientes se destacan este tipo de apreciaciones:

[Los] creadores modernistas emplearon [...] todas las modalidades textuales (apologías, semblanzas, artículos-ensayos, epístolas, notas, reseñas, relatos [y fundamentalmente la crónica] para defender y propagar tanto su ideal estético, cifrado en la perenne búsqueda de belleza, como las rutas que exploraron para conformar su originalidad temática y formal: idealismo versus realismo, eclecticismo, cosmopolitismo, correspondencias entre las artes, y, en otro nivel, el exquisito trabajo del lenguaje, la apropiación y variación de distintos ritmos y métricas” (Clark de Lara y Zavala Díaz 2020: 97).

Finalmente, cabe enfatizar que las actividades desempeñadas por los colaboradores de la *Revista Moderna* se remontaron a distintas aristas del campo cultural y literario: se mostraron muy críticos al momento de sopesar la obra de propios y extraños, con la idea de mantener el alto nivel alcanzado por los estetas del arte moderno; estrecharon fuertes lazos de conexión entre escritores y editores de publicaciones periódicas; y se creó una considerable efervescencia en el medio mostrada en las recensiones, bibliografía, reseñas, semblanzas y apologías de y sobre los escritores, acrecentando, con ello, el esparcimiento y difusión de las obras de los creadores y del movimiento que los respaldaba. Tales circunstancias llevaron a Max Henríquez Ureña a considerar que, a finales del siglo XIX, “la más intensa actividad del movimiento modernista se concentró en México” y que este “fue vocero del movimiento modernista de todo el continente” (1954: 465). Así, la *Revista* se convirtió en el portavoz más autorizado de su época.

***Pilar Mandujano Jacobo.** Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México; Magister y Doctora en Letras Iberoamericanas por la Facultad de Filosofía y Letras de la misma Universidad. Es investigadora de tiempo completo en el Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. Responsable y colaboradora de los proyectos: *Diccionario de escritores mexicanos en línea* y *Escritores mexicanos del siglo XXI* (nacidos a partir de la década de los 70). Ha colaborado en los proyectos: *Diccionario de escritores mexicanos. Siglo XX*, 9 tomos (A-Z) y *Literatura Mexicana en Multimedia: DVD* (del DEM); asimismo, en *Obras* de José Juan Tablada; en *Crónica Mexicana Contemporánea*; en *Crónica General de José Juan Tablada*; en *La prosa modernista de José Juan Tablada*. Actualmente imparte las materias: Procesos de Comunicación en la Historia de México I y II en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Ha publicado, entre otros trabajos, *México de día y de noche. Crónicas mexicanas de José Juan Tablada* y numerosos artículos en libros colectivos y revistas.

Bibliografía

- Clark de Lara, Belem y Curiel Defossé, Fernando (1998-1999). “El modernismo en México. La *Revista Azul* (1894-1896) y la *Revista Moderna* (1898-1911)”. En *Calambur*, 9, otoño-invierno. México: Facultad de Filosofía y Letras (5-12).
- Clark de Lara, Belem y Zavala Díaz, Ana Laura (2020). “Del decadentismo al modernismo: la *Revista Moderna*. Arte y ciencia (1898-1903)”. En *Historia de las literaturas en México*. México, UNAM: Instituto de Investigaciones Filológicas (87-105).
- Cosío Villegas, Daniel (1983). “El tramo moderno. 2 El porfiriato”. En *Historia mínima de México*. México: El Colegio de México (127-136).
- Darío, Rubén y Jaimes Freyre, Ricardo (1894). “Nuestros propósitos”. En *Revista de América. Quincenal de Letras y Artes*, 1,1, 19 de agosto, Buenos Aires (1).
- Henríquez Ureña, Max (1954). *Breve historia del modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Louis, Annick (2014). "Las revistas literarias como objeto de estudio". En Ehrlicher, Hanno y Rissler-Pipka, Nanette (eds.). *Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales en la modernidad hispánica*. Herzogenrath: Shaker (31-57).
- Mandujano Jacobo, Pilar (2002). "México de día y de noche". *Crónicas mexicanas de José Juan Tablada*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Rama, Ángel (1983). "La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)". En *Hispanamérica*, 36,12, diciembre (3-19).
- Real de Azúa, Carlos (1984). "Ambiente espiritual del 900". En *Ambiente espiritual del 900- Carlos Roxlo: Un nacionalismo popular*. Montevideo: Arca (9-31) [PDF: 1-13].
- Tablada, José Juan (1993). *Las sombras largas*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (7-472).
- Torri, Julio (1987). "La Revista Moderna de México". En *Revista Moderna. Arte y Ciencia*. Edición facsimilar. México: UNAM [Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua 1954].
- Valdés, Héctor (1967). *Índice de la Revista Moderna Arte y Ciencia (1898-1903)*. México: UNAM.
- Zanetti, Susana (1994). "Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916)". En *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura. 2. Emancipacao do Discurso*. Sao Paulo: Unicamp (489-534) [PDF: 1-30].

**Obi Okonkwo y Odili Samalu:
Chinua Achebe y *La ciudad letrada***

Ana Victoria Mazza*

Dos de las cinco novelas publicadas por el célebre escritor nigeriano Chinua Achebe, parcialmente situadas en el ámbito urbano, narran las desventuras de jóvenes intelectuales en sus enfrentamientos con el poder y la corrupción en los inicios de la poscolonialidad. *No Longer at Ease*, publicada en 1960, se desarrolla a fines de la década de 1950, en una Nigeria a punto de independizarse de Gran Bretaña, y la acción transcurre tanto en Lagos como en la aldea de Umuofia. *A Man of the People*, de 1966, tiene lugar en una nueva nación ficticia de África occidental durante los años 1964 y 1965, en la ciudad de Bori y las aldeas de Anata y Urua. A través de estos dos relatos individuales, Achebe explora los problemas y desafíos que deberá enfrentar Nigeria como nación poscolonial, y, en especial, los múltiples desencuentros generados por la educación colonial, a nivel individual y social, en la aldea y en la ciudad.

Como señala Rogers Orock, ambas novelas tratan, en mayor o menor medida, el “conflicto intergeneracional” que se da entre la elite establecida, educada durante la colonia normalmente hasta el nivel secundario, y las nuevas generaciones con educación universitaria (2022: 84).¹ Mediante este foco intergeneracional, los relatos muestran especial atención a las diferencias educacionales y los roles de cada grupo en una época de profundos cambios sociales y políticos. Como consecuencia, estas dos obras de Achebe se prestan, a pesar de las obvias distancias geográficas y cronológicas, a una aplicación de las ideas de

¹ El concepto de Rogers Orock (2022) es el de “*intergenerational struggle*”. De aquí en adelante, las citas textuales en idioma extranjero estarán traducidas al español en el cuerpo del texto y las citas originales se encontrarán reproducidas en notas al pie. Todas las traducciones al español acompañadas de una nota al pie con la cita original en inglés serán propias.

La ciudad letrada de Ángel Rama, en particular en relación al grupo letrado y su permanencia en el tiempo.

El presente artículo tiene por objeto examinar los aportes que las ideas de Rama hacen a una lectura comparativa de las novelas en cuanto al poder, la educación y la ciudad. Mediante la aplicación de algunos conceptos de este autor, se analiza primero el surgimiento de un grupo letrado local y mayormente rural durante la colonia, paralelo al británico y complementario de este. Se compara luego a los dos personajes principales, Obi Okonkwo y Odili Samalu, en tanto miembros del nuevo grupo letrado poscolonial y de la burguesía nacional. Se concluye que, en vez de adaptación y ampliación del grupo letrado, como sucede en América Latina en el siglo XIX, en estos textos se puede ver, con la llegada de la independencia, un cambio en la constitución del grupo directamente, similar al proceso que, según Rama, se da en América del Sur en los inicios del siglo XX. Es decir, las novelas de Achebe muestran el traspaso de poder y prestigio del inglés al “nativo”, de una generación a otra y del campo a la ciudad. No obstante, la educación colonial siempre es la clave para ascender y formar parte de la elite. Este abordaje nos brinda una mejor comprensión de las novelas urbanas de uno los mayores referentes de la literatura africana en general y nigeriana en particular, obras en las que el autor analiza las bases sociopolíticas de problemáticas que aún hoy enfrenta Nigeria.

El grupo letrado durante la colonia

En primer lugar, es necesario hacer una aclaración en cuanto al alcance de este análisis literario. La actual Nigeria estuvo oficialmente bajo mandato colonial británico desde 1885 a 1960. Los ríos Níger y Benue naturalmente dividen el territorio en tres regiones: norte, este y oeste, cada una de las cuales coincide a grandes rasgos con uno de

los tres grupos étnicos mayoritarios. Para 1951, explica Wendy Griswold, los británicos gobernaban las tres regiones de forma separada y diferente, lo que se tradujo en grandes divergencias en el desarrollo de las mismas (2000: 8-9). Achebe nació en la región este y pertenece al grupo étnico mayoritario igbo. Esto significa que las consideraciones que siguen acerca del grupo letrado durante la colonia son, en principio, aplicables solo a la región este de la Nigeria colonial y no al territorio en su totalidad.

Rama define al grupo letrado como “un grupo social especializado”, al que se le encargó “llevar adelante el sistema ordenado de la monarquía absoluta, [...] facilitar la jerarquización y concentración del poder” y “cumplir su misión civilizadora” (1984: 23). Este grupo constituyó la “ciudad letrada”, “que rigió y condujo” la ciudad colonial en sus diferentes expresiones materiales, y cuya “acción se cumplió en el prioritario orden de los signos” (24-25). Esta ciudad letrada, explica Rama, “componía el anillo protector del poder y el ejecutor de sus órdenes: Una pléyade de religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y múltiples servidores intelectuales” (25). El grupo letrado fue aquel que puso su educación y conocimiento especializado a disposición del poder, para salvaguardarlo y cumplimentarlo.

Siguiendo esta definición, se podría decir que, durante la época colonial en el este de Nigeria, retratada por Achebe en sus dos novelas rurales, los grupos letrados eran dos.² Por un lado, estaba el grupo británico, proveniente de la metrópoli. Si bien Gran Bretaña abolió el absolutismo en la segunda mitad del siglo XVII, por lo demás, este grupo coincidió casi plenamente con la definición de Rama del grupo letrado español. También el grupo británico estuvo constituido por

² Las novelas rurales de Achebe son la primera, *Things Fall Apart* (1958), y la tercera, *Arrow of God* (1964).

el sector eclesiástico, el primero en llegar, y por los diferentes funcionarios civiles encargados de la administración de la colonia; también a este grupo le correspondió “evangelizar” y “educar” (Rama 1984), en servicio del segundo imperio. Por otro lado, sin embargo, hubo dos diferencias fundamentales que posibilitaron el surgimiento de lo que podemos llamar un grupo letrado local en el caso del este de Nigeria. En primer lugar, está el establecimiento del régimen de gobierno indirecto adoptado por los británicos. La ausencia de un poder político centralizado en las estructuras tradicionales del grupo mayoritario igbo dificultó esta tarea en el este del territorio, a diferencia de lo que sucedió en el norte y el oeste. Ante la falta de figuras autoritarias que estuvieran por encima de los concejos de cada aldea, los funcionarios británicos no contaban con líderes locales ya existentes a través de los cuales gobernar. Debieron nombrar una serie de administradores y funcionarios locales en su lugar, cuya autoridad y competencia era conferida por el grupo letrado británico y cuyo campo de acción no estaba restringido al ámbito urbano, sino que se situaba principalmente en las áreas rurales (Griswold 2000).

En segundo lugar, debemos considerar la coexistencia, aunque no sin roces, de los sectores eclesiástico y civil dentro del grupo letrado británico.³ Desde los inicios de la colonización ambos grupos llevaron adelante sus objetivos de forma simultánea, y no hubo un reemplazo de uno por otro como sucedió en América Latina (Rama 1984). Como explica Griswold, en el sur de Nigeria hubo una fuerte presencia cristiana: “Las misiones”, protestantes y católicas, “abrieron escuelas y promovieron la alfabetización, y a menudo traducían la *Biblia* e

³ Véase por ejemplo la breve consideración que dedica Walter R. Crocker (1971), antiguo funcionario colonial, al lugar de las misiones y los misionarios en el continente africano, en su crítica de la administración colonial británica.

himnos cristianos a las lenguas locales” (2000: 9).⁴ Esta labor tuvo lugar tanto en las ciudades como en las aldeas. En consecuencia, como señala Rama, en las colonias británicas se desarrollaron “la educación primaria y la lectura familiar de la *Biblia*” como parte de la misión evangelizadora y educadora. Es decir que la lectoescritura no estuvo reservada al grupo letrado ni circunscripta a los centros urbanos, a diferencia de lo que sucedió en América Latina (41-42). En *No Longer at Ease*, por ejemplo, podemos observar precisamente la lectura de la Biblia ya instalada como costumbre, mediante las múltiples imágenes de lectura y oración familiar en el hogar de Obi, en la aldea de Umuofia (Achebe 2009: 65, 148, 153, 155).

Es así como, si los miembros de la ciudad letrada latinoamericana “conformaron un grupo estricta y drásticamente urbano” (Rama 1984: 32), el régimen de gobierno indirecto y la continua labor educativa de las misiones dieron lugar en el este de Nigeria al surgimiento de un grupo letrado local y, en un principio, rural. Con un nivel de educación primario y, más tarde, también secundario, el poder de este segundo grupo provenía de las instituciones británicas y, por supuesto, nunca superaría al del grupo letrado metropolitano. El grupo letrado local estaba entonces compuesto tanto por maestros y catequistas como por funcionarios judiciales y administrativos. Es decir, la doble constitución del grupo letrado británico se reprodujo también en el grupo local, aunque no quizá las tensiones que existían entre estos sectores en el primer caso.

Dos ejemplos de miembros del grupo letrado local rural pueden encontrarse, en las novelas analizadas, en los padres de los personajes principales. Isaac Okonkwo, padre de Obi en *No Longer at Ease*, fue catequista en la Sociedad Misionera de la Iglesia durante veinticinco años, mientras que Hezekiah Samalu, padre de Odili en *A Man of the*

⁴ “The missions established schools and promoted literacy, often translating the Bible and Christian hymns into local languages”.

People, trabajó como intérprete colonial. El acercamiento de Isaac al cristianismo se describe hacia el final de la primera novela, *Things Fall Apart*. El niño, en ese entonces aún llamado Nwoye, estaba confundido y perturbado por el comportamiento violento de su padre y por algunas costumbres de su clan. Curiosamente, fue “la poesía de la nueva religión” lo que lo atrajo hacia los extraños recién llegados a la aldea de Mbanta: fueron las “palabras del himno” las que le dieron “alivio” y contención (Achebe 2010a: 139).⁵ Luego de un violento encuentro con su padre, Isaac decidió unirse a la nueva congregación y partir hacia Umuofia, “donde el misionero blanco había abierto una escuela para enseñarles a jóvenes cristianos a leer y escribir” (2010a: 144).⁶ Ya en su edad adulta, Isaac “[cree] ferviente y completamente en las cosas del hombre blanco”, el “símbolo” de cuyo “poder era la palabra escrita, o mejor aún, la palabra impresa”, debido a su permanencia en el tiempo.⁷ Esta fascinación de Isaac por la palabra escrita hace que su habitación esté “repleta de antiguos libros y papeles”, que “nunca destruía” (Achebe 2009: 143-4).⁸

Si bien no tenemos tanta información sobre Hezekiah, Odili describe el trabajo de su padre de la siguiente manera: “Mi padre era intérprete de distrito. En aquellos días [...], el funcionario de distrito era como la deidad suprema, y el intérprete, el principal dios menor que le llevaba plegarias y sacrificio” (Achebe 2001: 25).⁹ Dado que nadie podía comunicarse directamente con el funcionario británico por no hablar

⁵ “the poetry of the new religion”; “words of the hymn”; “relief”.

⁶ “where the white missionary had set up a school to teach young Christians to read and write”.

⁷ “believed utterly and completely in the things of the white man”; “symbol”; “power was the written word, or better still, the printed word”.

⁸ “full of old books and papers”; “never destroyed”.

⁹ “My father was a District Interpreter. In those days [...], the District Officer was like the Supreme Deity, and the Interpreter the principal minor god who carried prayers and sacrifice to Him”.

el mismo idioma, todo aquel que necesitaba hacerlo sabía que dependía del intérprete para lograr su objetivo. Es por eso que, explica Odili, “los intérpretes en esos días eran muy poderosos, muy ricos, conocidos y odiados por la gran mayoría” (Achebe 2001: 25).¹⁰ Vemos entonces como el rol de intérprete de Hezekiah generaba desconfianza y resentimiento en sus pares, separándolo aún más de su comunidad y otorgándole casi la “calidad sacerdotal” de la que habla Rama (25). Algo similar sucedía con los mensajeros judiciales, que también tenían la tarea de posibilitar la comunicación entre el grupo letrado británico y los aldeanos, como se ve en *Things Fall Apart* (Achebe 2010a: 164). De hecho, cabe recordar que es a uno de estos mensajeros que Okonkwo mata al final de la primera novela, antes de quitarse su propia vida (2010a: 194).

La era poscolonial y la burguesía nacional

Tanto Isaac como Hezekiah pertenecen entonces a la primera generación que crece bajo el mandato colonial. Es su conocimiento de la cultura, la religión y el idioma del colonizador lo que les permitió a estos hombres acceder a un lugar de poder y privilegio. Ambos dominaron desde un principio la nueva palabra y formaron parte de los sectores eclesiástico y civil respectivamente —que también constituyeron el grupo letrado local—. Sin embargo, en el momento en el que transcurren las novelas analizadas, cuando estos hombres ya no están en actividad, el grupo letrado local rural está sumido en la pobreza y no tiene más que los vestigios del poder y la afluencia pasados. (Achebe 2009: 11; 2001: 107).

Y es que, para finales de la década de 1950, cuando Nigeria se prepara para la independencia política de Gran Bretaña, el capitalismo colonial y el consecuente crecimiento urbano se traducen en un centro de

¹⁰ “Interpreters in those days were powerful, very rich, widely known and hated”.

poder que se encuentra exclusivamente en la ciudad.¹¹ Es allí donde se radica la “burguesía nacional” a la que alude Rama (131), que reemplaza efectivamente a la administración colonial. En el caso de las nuevas naciones africanas, explica Frantz Fanón, esta “es una burguesía subdesarrollada. Su poder económico es casi nulo” (1963: 74) y es incapaz de cumplir las mismas funciones o alcanzar el mismo poder adquisitivo que la clase media europea a la que pretende reemplazar.

Es dentro de esta burguesía nacional, cuya “fracción más ilustrada” está constituida por los cuadros universitarios y los comerciantes” (Fanón 74), que podemos encontrar el conflicto intergeneracional que menciona Oroch. Por un lado, están aquellos que Obi describe como “los viejos africanos en la cima” (Achebe 2009: 44).¹² Este grupo conforma la elite establecida. Sus miembros hacen de la corrupción una forma de vida y son agentes indispensables del nuevo sistema neocolonial. Según Max, un joven abogado amigo de Odili, lo único que les interesa son “las mujeres, los autos, [y] los bienes raíces” (Achebe 2001: 69).¹³ En ambas novelas se menciona a varios ministros que pertenecen a este grupo y están involucrados en diversas situaciones irregulares. Los más notables son el ministro de estado, Sam Okoli, en *No Longer at Ease* y el extremadamente inculto ministro de cultura, M. A. Nanga, en *A Man of the People*. En esta instancia, este grupo no pertenece a la ciudad letrada. Su educación llega hasta el nivel secundario, el “*standard six*”, que ha perdido su prestigio en una Nigeria donde la primera universidad colonial abre sus puertas en 1948 (Achebe 2001: 19). Precisamente la falta de educación, dice Obi, es el problema de esta generación (Achebe 2009: 23), una idea que también aparece en el trabajo de Oroch (2022).

¹¹ Para más información sobre la urbanización en Nigeria, véase, por ejemplo, Griswold (2000: 144-149).

¹² “the old Africans at the top”.

¹³ “[w]omen, cars, [and] landed property”.

Por el otro lado, está el nuevo grupo letrado, ahora sí, la ciudad letrada poscolonial, conformada por las nuevas generaciones de nigerianos que tienen acceso a una educación universitaria occidental, y cuya mayoría ocupará, poco a poco, los puestos oficiales de la burguesía nacional que guiará al país en su era de libertad. Este grupo letrado poscolonial —al que pertenecen Obi y Odili— no es una formación completamente independiente de los grupos letrados coloniales, sino que, por el contrario, es resultado directo de la “gran influencia” del cristianismo en el sur del territorio. Fue el “énfasis en la alfabetización y la educación formal” de las misiones que “abrió el sur de Nigeria a las ideas e instituciones occidentales, y creó delegaciones de jóvenes hombres y mujeres con educación occidental” (Griswold 2000: 9).¹⁴

Es decir que, en lugar de la “adaptación” y “ampliación” de la *ciudad letrada* que se da en América Latina con los dos primeros períodos revolucionarios, que tienen lugar en la primera y segunda mitad del siglo XIX (Rama 1984), aquí se observa una sustitución de dos grupos en la era colonial —uno metropolitano y uno local rural— por uno solo local en la era poscolonial. Si nos concentramos en los dos grupos locales, vemos no solo un cambio generacional y educacional, sino también un desplazamiento del campo de acción de la aldea a la ciudad, de acuerdo con los cambios demográficos y el crecimiento urbano de la época. Mientras que al grupo local colonial le correspondía extender y preservar los ideales y la cultura británicos, el poscolonial se encargará, al menos en teoría, de la construcción y conducción de una Nigeria nueva e independiente.

No obstante, como ya se adelantó, el potencial poder y prestigio de esta nueva ciudad letrada deriva indirectamente del grupo letrado británico que abandonó Nigeria con la llegada de la independencia.

¹⁴ “huge influence”; “emphasis on literacy and formal schooling”; “opened up southern Nigeria to Western ideas and institutions, and it created cadres of young men and women with Western education”.

Como señala James Booth (1981), y como se explica en *No Longer at Ease*, es la educación universitaria europea la que abre las puertas a un puesto de funcionario público, con todos los beneficios sociales y materiales que eso conlleva: “Un título universitario era la piedra filosofal”, dice Obi.¹⁵ Y no solo por las ventajas materiales: “Lo único mejor que ocupar un ‘puesto europeo’ era ser efectivamente europeo. Elevaba a un hombre de las masas a la elite” (Achebe 2009: 105).¹⁶ Esto coincide, en parte, con lo que sucedió en América Latina con la modernización de la segunda mitad del siglo XIX, cuando la “letra apareció como la palanca del ascenso social, de la respetabilidad pública y de la incorporación a los centros de poder” (Rama 1984: 74). Además, en Nigeria vemos una clara identificación de este grupo universitario con el modelo cultural y económico europeo, al que se aspira sin reservas.

Un claro ejemplo de esto es el caso de Obi, hijo de Isaac. Una cooperativa de su aldea reúne el dinero necesario para que Obi vaya a estudiar Derecho a Inglaterra y a su retorno represente a su comunidad en disputas territoriales, en una función similar a la de los abogados en la ciudad escrituraria de Rama. No obstante, Obi decide estudiar literatura en su lugar y, aunque no tan útiles a la vista de sus compatriotas, estos estudios le aseguran un puesto en el gobierno de la nueva nación. Obi se instala en Lagos, que será la capital de Nigeria de 1960 a 1991 y forma parte de la nueva generación de la burguesía nacional, y de la ciudad letrada poscolonial. A nivel individual, obtiene las ventajas materiales que corresponden a su puesto de trabajo; a nivel colectivo, su aldea tiene ahora a uno de los suyos en el centro de poder, desde donde va a proteger y proveer (Achebe 2009).

¹⁵ “A university degree was the philosopher’s stone”.

¹⁶ “To occupy a ‘European post’ was second only to actually being a European. It raised a man from the masses to the elite”.

Lamentablemente, Obi no soporta las presiones sociales y económicas de su nuevo estatus y acaba cayendo en la corrupción que condena tan apasionadamente al comienzo de la novela, y de la que acusa a las generaciones anteriores debido a su falta de preparación. Cabe destacar que Griswold (2000) no considera a Obi un intelectual en el sentido estricto de la palabra, porque, al carecer de afiliación institucional, no desestabiliza el sistema en absoluto. Sin embargo, este análisis propone entender a Obi como un intelectual frustrado, inocente e idealista. Antes de entrar a trabajar como empleado público, el joven tiene una clara postura frente a la corrupción y, en sus años de estudiante, escribe al menos dos poemas en los que expresa sus ideas sobre Nigeria (Achebe 2009: 19 y 118). Son su pertenencia a la burguesía nacional, su educación colonial y el capitalismo neocolonial los que llevan a Obi a la ruina.

Odili, por otro lado, junto con su amigo Max Kulamo, representan de alguna manera al grupo disidente dentro de la ciudad letrada, aquel que surge más claramente en América Latina hacia fines del siglo XIX (Rama 1984). Situada ya pasada la independencia, *A Man of the People* retrata precisamente los esfuerzos de ese sector de la ciudad letrada, que goza de cierto grado de “autonomía” de los centros de poder (1984: 74), por formar parte de ellos. Odili, docente de escuela rural con educación universitaria, prefirió “darse a [sí] mismo cierto grado de autonomía” antes que constituir la elite a la que pertenece Obi (15), y critica con igual fervor la corrupción de la burguesía nacional.¹⁷ Sin embargo, después de un altercado personal con uno de los “viejos africanos”, durante una visita a la capital, decide unirse al nuevo partido socialista liderado por su amigo y abogado Max. El partido está conformado enteramente por profesionales de clase media decididos a salvar el país, cada vez más desilusionados con la corrup-

¹⁷ “to give [himself] a certain amount of autonomy”.

ción y mediocridad poscoloniales. Si bien Odili se presenta como candidato a representante de su aldea, es en la ciudad donde se reúne el partido, de donde provienen los fondos y las ideas revolucionarias.

Odili y, en especial, Max son, a diferencia de Obi, intelectuales en el sentido estricto de la palabra. Poseen las credenciales universitarias necesarias y, a través del lenguaje y de su plataforma política, transmiten ideas propias (Griswold 2000). Aún más importante, “aspiran a cambiar el sistema” (Achebe 2001: 212).¹⁸ En otras palabras, Odili y Max poseen ese “espíritu crítico que buscará abarcar las demandas de los estratos bajos”, que surge en el “espacio más libre, menos directamente dependiente del Poder,” del “sector letrado académico” (Rama 1984: 75). Desgraciadamente, estos dos personajes comparten, también, aunque por diferentes motivos, una obsesión por “infiltrarse en el poder central pues en definitiva se lo siguió viendo como el dispensador de derechos, jerarquías y bienes” (Rama 1984: 75). Rápidamente, Odili se ve envuelto en una lucha electoral que sigue las reglas del sistema y que poco tiene que ver con los ideales que lo motivaron a unirse al nuevo partido.

Inicialmente autónomos y opositores, Odili y Max caen entonces en las trampas que tanto denuncian, y los discursos de campaña nuevamente no son más que palabras vacías de significado. Como dice Griswold, “los intelectuales [...] rara vez logran” su objetivo de cambiar el sistema (2000: 212).¹⁹ Para el final de la novela, Odili y Max no corren mejor suerte que Obi. Max es asesinado por su oponente político, mientras que Odili sufre una golpiza y al recuperarse decide alejarse de la política. De hecho, dice Booth, “[e]l nigeriano educado de

¹⁸ “aspire to change the system”.

¹⁹ “intellectuals [...] rarely succeed”.

Achebe se representa con dudas e ironías desconocidas” para escritores anteriores (1981: 94).²⁰ Si la *ciudad letrada* poscolonial va a ofrecer resistencia alguna a la corrupción y el neocolonialismo de los inicios de la poscolonialidad, parece decir *A Man of the People*, no va a ser a través de los mecanismos usuales de acceso al poder.

Más allá de los fracasos de Obi y Odili, que merecen un análisis profundo en sí mismos, este trabajo muestra, a grandes rasgos y muy superficialmente, cómo el poder de la cultura y la lengua inglesa pasan en estos textos del colonizador al colonizado, de una generación a otra, y del campo a la ciudad. Es la educación primaria colonial la que posibilita el surgimiento del primer grupo letrado local, complementario del metropolitano y son los hijos de este primer grupo quienes van a conformar la ciudad letrada poscolonial, gracias a su educación universitaria, legado de la colonia británica.

Es decir que, al igual que en la América Latina del siglo XX, en definitiva, “se trató de una sustitución de equipos y doctrinas pero no de un asalto a los principios que estatúan la *ciudad letrada*” (Rama 1984: 81). En los inicios de la era poscolonial nigeriana, el centro de poder se encuentra en la ciudad, y las nuevas generaciones acceden a él mediante la educación universitaria y occidental, cuyo prestigio y autoridad aún provienen de la antigua metrópoli. Se podría afirmar que aquellos miembros de la *ciudad letrada* poscolonial que, como Obi, siguen funcionando dentro de los parámetros coloniales continúan de alguna forma la labor que las generaciones anteriores tenían como grupo letrado local al servicio del metropolitano. Además, como ilustra el caso de Odili y Max, incluso aquellos con una clara postura anticolonial reciben esta educación europea y buscan, en última instancia, ocupar un puesto en el centro de poder que sostiene y es sostenido por la ciudad letrada poscolonial.

²⁰ “Achebe’s educated Nigerian is portrayed with doubts and ironies unknown”.

Estas consideraciones nos brindan una mayor comprensión de la obra de un autor que ha logrado representar con extrema agudeza los inicios del urbanismo poscolonial, cuando varios de sus contemporáneos se dedicaban principalmente a la literatura rural. Resultaría especialmente interesante extender este estudio comparativo a obras urbanas posteriores, en particular del “intelectual solitario [...] que lucha contra su contexto social” (Griswold 2000: 211), una figura recurrente en la literatura nigeriana.²¹ Otro aspecto comparativo que se beneficiaría de las ideas de Rama es el relacionado específicamente con la utilización de la lengua del colonizador, tanto en el uso cotidiano como en las literaturas poscoloniales en general, ya que, si Achebe critica las contradicciones y los desencuentros de la poscolonialidad, gran parte de estos se dan a nivel artístico y sociolingüístico.²²

***Ana Victoria Mazza.** Doctoranda en Literatura Inglesa en la Universidad de Glasgow, Reino Unido, Magister en Literatura Moderna y Contemporánea por la misma universidad, y Magister en Traducción e Interpretación por la Universidad de Buenos Aires. Sus títulos de grado son de Licenciada en Lengua Inglesa y Traductora Pública de Inglés, con postítulo de Profesora en Lengua Inglesa, todos por la Universidad del Salvador, Argentina. Sus publicaciones incluyen los artículos “‘Man and birds are fain of climbing high’: Animals in 2 *Henry VI*” (2019), en la revista *Ideas* de la Universidad del Salvador, y “Cultural and Linguistic Liminality: Tsitsi Dangarembga’s *The Book of Not as (Self-)Translation*” (2020), en *New Voices in*

²¹ “the lone intellectual [...] fighting against his or her social context”.

²² Un ejemplo de este tipo de trabajo comparativo es el que realiza Dora Sales Salvador (2003) en su artículo sobre la ficción transcultural. Aquí, cuestiones relacionadas con el uso literario de la lengua del colonizador se superponen con el uso de técnicas y recursos traductológicos.

Translation Studies, la revista de la *International Association for Translation and Intercultural Studies*.

Bibliografía

- Achebe, Chinua (2001) [1966]. *A Man of the People*. Londres: Penguin Books.
- Achebe, Chinua (2009) [1960]. *No Longer at Ease*. Hawthorne, CA: BN Publishing.
- Achebe, Chinua (2010a) [1958]. *Things Fall Apart*. Londres: Penguin Books.
- Achebe, Chinua (2010b) [1964]. *Arrow of God* Londres: Penguin Books.
- Booth, James (1981). *Writers & Politics in Nigeria*. Nueva York: Africana Publishing Company.
- Crocker, Walter R. (1971) [1936]. *Nigeria: A Critique of British Colonial Administration*. Freeport, NY: Books for Libraries Press.
- Fanón, Frantz (1963). *Los condenados de la tierra*. México, D. F.: FCE.
- Griswold, Wendy (2000). *Bearing Witness: Readers, Writers, and the Novel in Nigeria*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Orock, Rogers (2022). “Chinua Achebe’s Postcolony: A Literary Anthropology of Postcolonial Decadence”. En *Africa*, 92, 1. (71-92).
- Rama, Ángel (1984). *La ciudad letrada*. Hanover, NH: Ediciones del Norte.
- Sales Salvador, Dora (2003). “‘I translate, therefore I am’: La ficción transcultural entendida como literatura traducida en el polisistema poscolonial”. En *Lingüística Antverpiensia*, 2. (47-69).

Las aventuras del Sr. Maíz en la ciudad

Jorgelina Beatríz Orellana - Delia Noemí Peralta*

Introducción

Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación “Voces disidentes/voces emergentes: sujeto, cuerpo y escritura en la narrativa urbana hispanoamericana contemporánea (1990-2015)”, del CIUNSA, el cual aborda las esceno-grafías de escrituras/lecturas en las que interactúan diversas formas discursivo-narrativas (novela, crónica, (auto)biografía, diario, memorias, testimonio, etc.), que evidencian la necesidad de mostrar, exhibir y escribir acontecimientos, vidas, experiencias, sujetos, más allá de las tradicionales pautas formales. En este sentido, emprendemos el análisis de *Las aventuras del Sr Maíz* (2005), de Washington Cucurto.

En primer lugar, buscamos indagar sobre las cuestiones que atienden a las nuevas narrativas latinoamericanas contemporáneas y sus formas de manifestarse, tan actuales, diversas e inestables. Por otro lado, nos detendremos brevemente en el concepto de anécdota como forma discursiva dominante en la narrativa de Cucurto.

Nuevas narrativas latinoamericanas

En la actual narrativa latinoamericana, podemos encontrar producciones literarias donde se observa una crisis en lo genérico y una creciente modificación en sus formas, en sus estructuras tradicionales y canónicas que se establecieron a lo largo del tiempo; estructuras vigentes y modernas, en cuanto respecta a la narrativa propia del realismo mágico, impuesto por el campo editorial, cultural y propagandístico en la década entre los 60 y 70.

Podemos atender también a esta amplia diversidad y pluralidad de espectros que se van tomando como temas, modos, *leitmotiv* que se

abren camino en la nueva producción pautada o signada por una especie de confusionismo e hibridación genérica, que se van dando a lo largo de muchos espacios artísticos, pero puntualmente en Cucurto, ya que es él quien está dentro de este “fenómeno” renovado y renovador al crear e imprimir un estilo peculiar en cuanto al contar, expresar, graficar y describir. También debemos atender al aumento de textos publicados a lo largo y ancho del globo, particularidad que no puede pasarse por alto, ya que esto ayuda a una propagación de nuevos modos de crear, nuevas estéticas emergentes, nuevas formas de ver y percibir la realidad; todo ello contribuye al crecimiento cultural, y no solo editorial.

Debemos tener presente también un importante contraste de estilos que manifiestan los escritores contemporáneos, quienes se ven preocupados, sobre todo, no tanto por expresar o compartir raíces identitarias, sino más bien por destacar problemas comunes que se comparten en toda la región latinoamericana como, por ejemplo, la violencia, la pobreza, la corrupción, la desigualdad. Se deja de lado un poco la idea mítica del Macondo como *el* estereotipo de “lo latinoamericano” y es reemplazada por la de las ciudades y los sujetos que la habitan y representan, desde la heterogeneidad discursiva, que emerge de los nuevos espacios urbanos, donde domina la violencia indiscriminada y caótica que genera una narrativa con un aspecto siniestro y sin sentido:

¿para qué tienen críos los ricos? ¡Para que los cuiden los demás! No, nada de eso, tienen críos para tener más poder [...] para que su plata pueda seguir siendo administrada por escribanos y contadores de su confianza. La única manera de que esta gente confíe en algo más que el dinero (Cucurto 2014: 31).

En este caso, Luz Mary Giraldo nos brinda una aproximación a esta nueva concepción de mundo y de la realidad que será problematizada:

el mundo mágico y maravilloso que caracterizó a la narrativa de finales de década de los 60 y 70 que fortaleció el universo de García Márquez [...] se aleja, como las mariposas amarillas, por laberintos oscuros ahogando sus nostalgias en un universo donde reina la disolución de los valores, la presencia de la muerte, la racionalidad, la trivialidad, la trivialización, la agonía y la degradación (2005).

Así, Cucurto nos presenta una narración de los márgenes urbanos (geográficos, sociales y culturales), en la que se destaca la tendencia a recortar el espacio del suburbio de una Buenos Aires «tugurizada», con un *zoom* narrativo enfocado sobre las villas miseria que serán el epicentro de descripción y escenario de todo el fluir de la variación sociocultural que lo preocupa. Es el lugar de la precariedad, de la carencia y de los escombros que el espacio urbano engendra.

Los autores están alejados de los caminos recorridos por el realismo mágico, y presentan propuestas que están más próximas a una cierta vuelta a la literatura moderna y en el marco de una realidad virtual. Estamos ante una manifestación artística donde las obras que se presentan son escritos que buscan o que forman parte de una realidad actual, más contemporánea y próxima a los individuos. Escritores, editores o críticos buscan ahora manuscritos perdidos, sueñan con escritores desaparecidos, y nos encontramos frecuentemente con crítica literaria dentro del texto ficcional. Son textos híbridos que mezclan autobiografía, diarios de vida, ficción y crítica literaria para cuestionar y problematizar el pasado reciente y el presente de América Latina. De hecho, el mismo personaje de Cucurto invoca y se mofa de los autores clásicos por ser representantes atípicos y grandes inventores de realidades distantes y de sentimientos efímeros y ficticios utilizados solo para embellecer el relato. Desde esa distancia y desde su percepción crítica se muestra como el “gran revolucionario”.

El crimen y la violencia son parte central de sus obras, pero el tratamiento estético que hace de estos temas no se identifica con un retorno al naturalismo, por el contrario, tiende a complejizar la idea sobre el realismo. En este sentido, aunque se aleja de los procedimientos estéticos privilegiados por los escritores mágicos y maravillosos, aprovecha la herencia y los caminos andados para construir narrativas frescas y rejuvenecidas. En este sentido Reinaldo Laddaga (2008), en relación con las artes plásticas contemporáneas, en su texto “Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas”, realiza una suerte de recapitulación o caracterización de cuáles son los modelos o estereotipos de los que deberían ser o que para él se presentan en estos autores contemporáneos: propone cinco hipótesis para explicar la tendencia más representativa de la narrativa reciente, como una literatura que:

1) Aspira a la condición del arte contemporáneo:

bueno al fin se fueron estos pesados que no entienden nada de la sensibilidad artística de un repositor de supermercados. [...]

—Soy un artista de los colores, Carmen. Mirá qué combinaciones.

—Sí, Cucu tendrías que exponer en una galería concheta como Zabaleta o Klemm y venderla a la góndola. Te hacés rico, Cucu.

—Sí, pero prefiero armar una góndola todas las mañanas. ¡No sabés qué felicidad!

—Entiendo, sos un artista en potencia... Ahora me tengo que ir (2014: 31-40).

2) Aspira a la condición de la improvisación, de lo instantáneo; sobre su literatura Cucurto señala: “¡Nace una estética del choreo! Me doy cuenta de que el plagio, la reinención es fundamental para una literatura del futuro. Entiendo que la diversión, el absurdo son las claves del éxito” (2014: 41).

3) Aspira a la condición de lo mutante: “—¡Yo me llamo como quiero!” (2014: 29)

4) Aspira a una inducción de un trance:

—Qué señor repositor ni pijas. ¡Tyson Grande, Tyson Grande, me llamo! No pueden ver que en esta góndola está la vida, la selva. Miren esas arrugas en los apios, son las garras de un tigre, y esas manchitas rojas en las lechugas son los llantos de las águilas...

—¿Qué dice señor repositor? ¿Está usted loco? Esto es una góndola común y corriente de supermercado (2014: 28-29).

Antes que, frente a un texto literario, el lector se encuentra frente a una performance artística que pone el cuerpo al expresar. En este sentido, Laddaga (2008) afirma que estos autores no escriben libros en el estilo tradicional de elaborar una representación de mundo que termine en un objeto fijo, sino que diseñan experiencias, perspectivas que permiten observar un proceso en curso.

También debemos destacar que esta nueva narrativa contemporánea está atravesada por grandes tópicos como el desencanto, la melancolía y la realidad virtual. En el primer punto, el desencanto por un pasado al que, por alguna razón, se fue fiel y la idea del mundo leído como una ficción; sobre la melancolía, la literatura evidencia que el deseo de la reminiscencia, de mirar hacia atrás y hacia el presente se muestra como el resultado de la catástrofe del pasado; luego, la idea del mundo leído como ficción. Deja así en evidencia el espectro que nos presenta y muestra Cucurto en su obra, nos traslada a una realidad que está totalmente transformada, se problematiza la cuestión de la realidad y la ficción. Nos plantea la pregunta sobre qué es real y qué es ficción al presentarnos un escenario donde este personaje va andando a lo largo de todo un derrotero, el cual incluye el supermercado, el barrio, su casa, las demás viviendas, sus compañeros, hasta, inclusive, sus vivencias íntimas.

Esta relación de lo externo con lo interno nos introduce en la problemática de cuál es la percepción en cuanto a esa realidad que él vive en

ese supermercado y cuáles son sus elementos propios. Esa realidad que ve transformada, trastocada y que también se problematiza por la no percepción de un mundo que, tal vez, sea un mundo ficticio, pero también un mundo real. Porque, si bien lo tenemos al alcance de las manos, es una realidad que nos interpela permanentemente, aunque se intente anular. Este sujeto, que está atravesado por lo urbano y marginal, vive de un modo totalmente distinto, no lo vive como una ficción, lo vive como una realidad: para él es real que los productos o las verduras hablen y transmitan sentimientos o emociones, y es lógico, coherente y necesario que también produzcan tales efectos en los individuos a los que confronta. Culpa a los demás sujetos de estar alienados por la tecnología. No admite que haya otra razón por la cual ellos no perciban lo que él capta; se siente un sujeto especial interpelado por esa idea mágica de los productos: “Cuando nadie la oía, la góndola gruñó como un tigre, y el avispazo de un vuelo de águila se oyó al fondo, a lo lejos” (2005: 29).

Lo anecdótico

Como mencionamos, *Las aventuras del Sr. Maíz* de Washington Cucurto forma parte de estos textos que se rebelan frente a las barreras entre realidad y ficción, a través de una escritura abierta, fragmentaria y capaz de aprehender el instante. Los personajes experimentan cambios sustanciales que se proyectan también en el lenguaje, y lo mitológico es introducido como motivo que estructura el relato. En la novela cobra relevancia la representación de diversas costumbres, mitos y hábitos, pero también sus andanzas adquieren un estilo pornográfico, erótico y escatológico renovado porque, a lo largo del texto, el lector asiste a una descripción de acontecimientos grotescos. Ejemplo de esto es la descripción del baño de una negra, a la que describe como alguien de dimensiones exageradas, de gran culo y tetas desbordadas; al mismo tiempo, grafica en palabras el olor a mierda que invade la

habitación, a la vez que siente cómo el calor de los excrementos se deslizan por sus piernas al coger con esta negra. Asimismo, pone al descubierto nuevas subjetividades y modos de comunicar particulares en cuanto a la interacción con el lector, que tienen que ver con ese enfrentamiento ante una realidad que tratan de negar o que no es percibida como tal.

Se evoca una diversidad de sujetos sumergidos en la urbe y en un supermercado que los asfixia, pervierte y aliena: negros, paraguayos, dominicanos, todos unidos en esta descabellada historia de sexo, cumbia y delirio poético. Cucurto procesa todo en su cabecita cumbiera: realismo sucio y atolondrado, una estética del choreo. Esta máquina narrativa arma una estructura envolvente, que articula el resto del texto. Lo central de esa transformación y de la estructura es la pija de oro que se elabora en el local de un orfebre gay del Once; pero no se trata de un elemento meramente simbólico, fálico, sino de algo concreto que evidencia las energías (fuerzas) que movilizan esa maquinaria: clase, sexo, economía y cultura.

Cucurto circula por los espacios urbanos con tal espontaneidad que irradia lo cómico, lo vulgar y hasta lo poco creíble. Su escritura le habla al lector, lo provoca desde su anecdótico. Lejos de denunciar desigualdades, violencias, marginalidad, el héroe cuenta con entusiasmo las peripecias de cada día de una forma poco convencional porque describe rutinas tan íntimas como el simple hecho sexual y el modo en que ciertos sujetos lo realizan. Dolores Jiménez considera que “la anécdota se pone al servicio de ciertos desafíos esenciales de la escritura, y es de uso múltiple: es, ante todo, una técnica de publicación ideal para expresar la novedad y la singularidad de *realia* consideradas irreductibles” (2007: 9).

En este sentido, la anécdota genera un efecto de realidad. Cuando Cucurto refiere a la pija de oro no pretende hacernos ver un hecho lle-

vado al límite, sino que quiere hacernos creer que detrás de lo simbólico hay un sistema de fe que sostiene a las personas. Él mismo se cuestiona por qué habría que creerle, pero sabe que su motivación es contar y que sean otros quienes le crean:

Le dije al padre que metiera la cuna adentro de mi pieza y entre todos los eucaliptus y rosas le hice una especie de pesebre y le transmití no la Fe que no tenía, sino la Fe de todas las personas que creían en mí ¿Y cómo hice eso? No sé, pues soy un inútil (2014: 72).

Este hecho se ve reforzado porque no solo es un hecho vivido, sino que el autor es el protagonista en el interior de la verosimilitud del relato: “sentí lo mismo que cuando reponía en las góndolas, una mezcla de bronca, precisión, olor a chivo y hambre” (2014: 72).

Asimismo, cada anécdota es un micro relato que podría leerse de forma casi independiente; su paso por el supermercado como repositor podría bien ser la biografía de un trabajador cualquiera que debe ficcionalizar su realidad para no convertirse en un sujeto alieneado, un ente que solo repone mercadería:

Estoy afanando energías de papas, zanahorias, brócolis, verdeos, merluzas, leches de soja y todo lo que merezca ser repositado en una góndola. Dentro de poco seré invencible. Mi vida y mi literatura son una ensalada con los ingredientes más desopilantes. ¡Contra eso no puede nadie! (2014: 39).

Aunque la anécdota parece la selección azarosa de relatos poco comunes, Cucurto teje un itinerario que es precisamente el de la no sistematización, la dispersión constante que va y viene entre dos espacios: el conventillo donde abundan las negras dominicanas y el supermercado. La anécdota demanda un interlocutor, por lo que el Sr. Maíz nos habla, somos sus cómplices:

Bueno, vamos, siganmé que no les voy a robar. ¡Siempre quise preguntarle esto a mis lectores: cómo se sienten del otro lado de la página, cuéntenmé un poquito, cómo dibujan en sus cabecitas las imágenes e historias de mi vida! (2014: 59).

La anécdota introduce la supradiégesis. O, dicho de otro modo, incluye al lector como interlocutor directo al que se dirige el autor, que se pone a sí mismo en escena como protagonista, en primera o en tercera persona. La anécdota es una *pointe*, una *saillie*, es un ejemplo de brillantez e ingenio. La ocurrencia, la sorpresa, el sentido del humor, son características obligadas de todo anecdotario (Jiménez 2007).

También las anécdotas se dilatan con otras voces en este tránsito por la urbe porteña, que será clave en la búsqueda de ese reconocimiento por parte del protagonista: “Qué me pasará, qué aventuras me esperan. ¡Las que quieras o nada!” (2014:42).

Conclusión

En síntesis, diríamos que, a partir de los años noventa, el realismo mágico de los años 60 y 70 comienza a ser desplazado por un realismo virtual, resultado de una sobreexposición de imágenes y simulaciones producidas por los medios masivos de comunicación y las nuevas tecnologías; se cuestiona la noción de realidad y su naturaleza construida y, por consiguiente, se plantea la posibilidad de manipularla. Esta problematización de la noción de realidades está relacionada, también, con el debilitamiento de las fronteras entre los géneros literarios convencionales y con el surgimiento de textos híbridos en los que se percibe la mezcla entre ficción y géneros documentales, diarios, cartas y textos de crítica literaria. Asimismo, nos ayuda a entender el surgimiento de aquellos textos que han sido denominados como “autoficción”, textos donde el autor real aparece dentro de la narrativa como narrador y personaje, efectuando una performance o dramatización

de sí mismo, pero dejando marcas evidentes en relación con su biografía.

En este sentido, consideramos que el texto de Cucurto nos interpela de modo tal que nos lleva a plantearnos interrogantes como, por ejemplo: ¿qué tipo de texto es?, ¿realmente responde al género novela, tal como lo define la publicación editorial, o representa, justamente, una nueva invención genérica que es difícil de encasillar? Además de esto, debemos destacar esta cualidad de convertir lo breve, los micro relatos, como una entidad que se reviste con un sentido individual capaz de ser aislado para intensificar el valor literario.

Desde el sentido de las anécdotas, también podemos llegar a una supra valoración, ya que es gracias a ellas que la variación genérica se hace más patente puesto que introduce la mirada experimentada del narrador y de los demás sujetos que son invocados. Desde la mirada de este narrador/personaje, también podemos observar que su vínculo con la realidad es tal que se vale de lo cotidiano, no solo para dar cuenta del espacio y de ese realismo imperante, sino también para representar en palabras ese medio de escape que le permite romper con la monotonía que tanto lo consume, en su ir desde la villa miseria a ese otro espacio apabullante, bestial, como lo es Buenos Aires, que absorbe a los sujetos, quiebra sus sentidos y los lleva a la locura. El efecto de esto lo representa él mismo con esa actitud de ver y oír lo que “dicen” o “expresan” frutas y verduras. Es en este sentido que el supermercado se ve reflejado como el espacio más representativo del descontrol —pese a su organización— la sobre exigencia y demanda del mercado junto con la propagación de productos artificiales y dañinos. Así, *Las aventuras del Sr. Maíz* constituye un relato que, a través de su propia heterogeneidad genérica, expone la realidad caótica que experimentan los sujetos que habitan un espacio urbano atravesado por los efectos generados por la globalización.

***Jorgelina Beatriz Orellana.** Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Salta. Actualmente se desempeña como JTP de las cátedras Introducción a la Literatura y Prácticas Críticas de la carrera de Letras en Sede Regional Tartagal (UNSa). Se encuentra en la escritura de la tesis “Fantasy y perspectivas de género: modos de enunciación literaria en los cuentos de Samanta Schweblin y Mariana Enríquez”, de la Licenciatura en Letras y es docente colaboradora en el Proyecto de investigación “Voces disidentes/vozes emergentes: sujeto, cuerpo y escritura en la narrativa urbana hispanoamericana contemporánea (1990-2015)”.

****Delia Noemí Peralta.** Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Salta. Actualmente se desempeña como JTP de las cátedras Investigación y Seminario de Tesis de la carrera de Letras en Sede Regional Tartagal (UNSa). Se encuentra en la escritura de la tesis “Relaciones topológicas en el español hablado en la comunidad guaraní “La Bendición” (Prof. Salvador Mazza, Salta, Argentina)”, de la Maestría en Ciencias del Lenguaje y es docente colaboradora del Proyecto de investigación “La enseñanza en escuelas interculturales en tiempos de pandemia: el desafío de la organización de la comunicación con herramientas analógicas y digitales en el presente- futuro de la educación”.

Bibliografía

- Cucurto, Washington (2014). *Las aventuras del Sr. Maíz*. Buenos Aires: Interzona.
- Cucurto, Washington (2010). “Flores robadas o el escritor al que nadie lee”. En *Hasta quitarle Panamá a los yanquis*. Buenos Aires: Emecé. (95-123).
- Deymonnaz Gimenez, Santiago (2011). *Porque no podemos dejar de decir lo que hemos visto y oído: el realismo atolondrado de Washington Cucurto*. Simposio Internacional Imágenes y Realismos en América Latina. Países Bajos.
- Giraldo, Luz Mary (2001). *Ciudades escritas*. Bogotá. Convenio Andrés Bello.

- Jiménez, Dolores (2007). “La anécdota, un género breve”. En *Chamfort. Cédille: Revista de Estudios Franceses*, N°3. (9 - 17).
- Jostic, Sonia (2012). “Cuando la ficción del margen no es una ficción al margen”. En *Gramma*, XXIII, 49.
- Laddaga, Reinaldo (2008). “Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas”. En *Katatay*, N°6 (130 – 132).
- Molina, Cristian (2013). “La “pija de oro” en *Las aventuras del Señor Maíz* de Washington Cucurto”. En *Orbis Tertius* XVII. (135-146).
- Yuszczuk, Marina (2010). “Washington Cucurto y la construcción de una obra como fenómeno polémico (para el mercado)”. En *CELEHIS*. Año 19 – Nro. 21 – Mar del Plata (253 – 273).

Polémicas entre diletantismo, galicismo y purismo lingüístico

Ariela Érica Schnirmajer*

Diletante. - Hombre rico abonado a la Ópera.
Gustave Flaubert, *Diccionario de lugares comunes*

Hacia fines del siglo XIX, el acceso de América Latina a la modernidad genera un campo polémico entre la autoridad del letrado tradicional y la del emergente del artista moderno. Los estudios literarios han analizado la emergencia de una nueva figura de escritor, que entiende la escritura como una actividad exclusiva, en algunos casos vinculada con el ejercicio profesional pero que, simultáneamente, se apoya en la concepción vocacional en la que se funda la imagen del artista moderno. Estos trabajos coinciden en que la presencia de Rubén Darío en Buenos Aires entre 1893 y 1898 fue central para la instauración de un imaginario del escritor-artista moderno. Basándome en esta evidencia, en este trabajo intento precisar las tensiones que se registraron a la llegada de Darío a Buenos Aires entre prácticas tradicionales y otras nuevas cuyo punto de partida se encuentra en las páginas de los diarios. Para ello, me detengo en la indagación de una figura reactiva para este proceso que es la del “diletante”.

Me centro en un breve texto de Rubén Darío titulado “Diálogo literario”, publicado el 9 de septiembre de 1893 en *Tribuna*, previo a la polémica reconstruida por Federico Bibbó (2016) sobre el arte y la literatura nacional protagonizada por Rafael Obligado, Eduardo Schiaffino y Calixto Oyuela en 1894 en *El Ateneo*. “Diálogo literario”, con ironía, expresa algunos temores respecto del cerrado hispanismo que la literatura argentina podría llegar a tomar, en consonancia con el hecho de que, desde mediados de 1892, la presidencia del naciente Ateneo Argentino había quedado en manos de Calixto Oyuela, quien

la ejerció hasta mitad de 1894 y fue uno de los portavoces de esta posición. Rubén Darío llega a Buenos Aires en agosto de 1893 y comienza a publicar sus entregas periodísticas en *Tribuna* el 7 de septiembre de ese año, es decir, cuando Oyuela era aún presidente del Ateneo Argentino. A partir del segundo semestre de 1894, con la asunción de la presidencia del Ateneo por parte de Carlos Vega Belgrano, la gravitación de Darío y sus nuevas propuestas irán incrementándose, así como su visibilidad en la escena cultural porteña (Bibbó 2016). Sus corresponsalías combinan las cuestiones cotidianas y locales con una voluntad de introducir la literatura en sus intersticios y, como señala Colombi, “haciendo de cualquier escenario el lugar apropiado para dar publicidad a su mensaje” (2004: 61).

Diletantismo y fuente del saber

El *Diccionario enciclopédico de la lengua castellana* de Elías Zerolo de 1895 define el término “diletante” como una “palabra italiana de uso muy corriente, que se aplica a la persona que tiene gran afición por la música”, para luego introducir una segunda acepción: el diletante es el que posee “gusto refinado o muy vivo por otro arte cualquiera independiente de la música” (864). Retenemos de esta definición el carácter *amateur* del diletante en oposición, implícita, al del “profesional”. En el Buenos Aires de la década de 1890, el concepto solía ir acompañado de una serie de adjetivaciones o caracterizaciones, todas con matiz peyorativo; a continuación, abordaré un par.

Primera escena

En 1943, Álvaro Melian Lafinur repasa la labor crítica de Calixto Oyuela en el campo cultural argentino y retoma un enunciado del presidente del Ateneo de Buenos Aires orientado a descalificar la obra de Rubén Darío. Cito los dichos de Melián Lafinur sobre Oyuela: “Él

mismo dijo de un altísimo poeta americano que había tenido gran sello individual, pero que ‘le faltó generalmente el *de casa y raza*, completamente indispensable para dar arraigo y robustez natural al genio poético’” (219). A continuación, Melián Lafinur expande los componentes de la objeción de Oyuela sobre Darío:

Quería [...] que el poeta apareciera siempre arraigado en un linaje, en una patria, en una moral, en una religión, y que en su obra se transparentara ese sello de cosa castiza y gentilicia que viene de lejos. De ahí que tuviera en horror a lo descastado y vagabundo, al cosmopolitismo y al diletantismo irresponsable tan en boga en su época (219).

Calixto Oyuela establece una grieta infranqueable entre la *casa* católica y la *raza* castiza, entre aquello que tiene un origen claro, según su percepción, y lo que ha roto con sus raíces. Luego, en la interpretación de Melián Lafinur del desprecio de Oyuela por “lo descastado y vagabundo”, por el “cosmopolitismo y el diletantismo irresponsable”, se adivina, en forma implícita, la caracterización del “decadentismo” realizada por los impugnadores de las distintas modulaciones de la poesía moderna y su visión del nocivo influjo de la cultura francesa, referente exclusivo, para esa perspectiva, del *cosmopolitismo*.

Segunda escena

En sus semblanzas de Pedro Bonifacio Palacios del 19 de abril y del 3 de mayo de 1895 —mejor conocido por su seudónimo de Almafuerte—, Darío considera al poeta un precursor y podemos señalar que es un raro que no ha ingresado a *Los raros* en libro. Pese a las diferentes propuestas estéticas que encarnan uno y otro, el nicaragüense ubica a Almafuerte en la senda de la nueva poesía. Para ello, acude a la figura del oxímoron, con la que trata de limar las aristas que distancian las búsquedas de Almafuerte de las suyas, para así acercarlo a la defensa de la profesionalización del arte. Simultáneamente, Darío adopta el

tono imprecador del poeta bonaerense. En un fragmento de la segunda crónica dariana, el corresponsal eleva la personalidad vigorosa y sincera del poeta y su búsqueda de un pensamiento libre y propio y la opone a la “general mediocridad” (Darío 1895: 3) del medio local, a la que interpela en términos virulentos, a través del tono de la arenga:

En este tiempo en que nuestra producción, con casos excepcionálísimos en contrario, se reduce a pastosas banalidades que chorrean aguachirle de *la tradición castiza* [...]; en que se confunde en una misma línea y en la más abominable promiscuidad el esfuerzo del intelectual con el diletantismo de los sportmen de las letras [...]; en que lo mismo pasa el caudal ganado pacientemente por el estudioso, que la moneda prestada por la erudición insolvente en el almacén de pedantería de los diccionarios enciclopédicos —Larrouse a la cabeza— ese Bon Marché [...] en que con poco gasto se empingorotan y endominan y compran sus quincallas y bric-à-bric, los pavos reales de la nulidad (3).

Darío hace suyas las incorrecciones que los lectores censuraban en Almafuerite y denuncia la pobreza de la tradición castiza; la acusación frontal a un medio que no sabe distinguir entre aquellos que se dedican a la escritura como pasatiempo —los diletantes— y los que abogan por la profesionalización del artista —eje de los reclamos darianos (Schnirmajer 2021).

De las escenas previas derivamos que el concepto de diletante adquiere su valor posicional en la polémica entre casticismo y galicismo y, como categoría reactiva, el diletante es siempre el *otro*. El “diletantismo irresponsable” en la cita de Melián Lafinur y “la erudición insolvente en el almacén de pedantería de los diccionarios enciclopédicos” presente en la defensa dariana de Almafuerite me lleva a interrogarme acerca de las fuentes de su saber. ¿Qué diccionarios enciclopédicos circulaban en la época y servían para ostentar un conocimiento

que, sin embargo, –para el verdadero entendido– era considerado “irresponsable” e “insolvente”? Señalo “ostentar” y no “mostrar” o “expresar” porque la noción del “diletante” está fuertemente vinculada a la del *snob*, definido por Beatriz Colombi como el que “actúa ‘como si’” (2004: 217). Es un término, el de *snob*, que asume el valor negativo vinculado al “deseo de aparentar”, en términos de Inés de Mendonça (2017: 4).

En “Diálogo literario”, de Darío, se entabla una plática entre dos caballeros en la que uno de ellos ocupa todo el espacio para denostar los nefastos resultados de la lección castiza por el influjo del cosmopolitismo en la literatura:

–¿No es verdad que entre nosotros es lamentable el influjo del cosmopolitismo en las bellas letras? [...] ¡Es espantosa la invasión del galicismo, y el olvido de los principios! Yo aseguro a Ud. que he leído en estos días páginas que me sublevan. Se emplean palabras bárbaras, voces nuevas, o tomadas de idiomas extranjeros, y se les quiere dar a los vocablos un sentido que no tienen. Oh, eso no hacía Cervantes, caballero. [...] Algunos sujetos que escriben hoy parece que tienen poco conocimiento de las reglas [...] Ud sabe que no se puede decir: *Es por esto que...* Eso lo leí en Baralt. Oh, Baralt, caballero! [...] Vd. Sabe lo que es apócope? Yo sí lo sé [...]. Todos los nuevos escritores parece que quieren olvidar su lengua y escribir en francés. Yo le indico a Ud. que escriba con más corrección. Cómprese un *Diccionario de galicismos*. Imite a los escritores de España. En España parece que también se cometen galicismos; pero eso no importa” (la cursiva es del autor) (1938: 2-3).

Darío efectúa una “burla amable pero contundente [...] a los futuros y arcaicos críticos de su estética”, señala Susana Zanetti respecto de este breve texto (2002: 3). A su vez, el corresponsal caricaturiza el academicismo castizo y el dogmático purismo lingüístico. Coloca en el centro de la discusión la fuente del saber del académico diletante que,

desde la perspectiva del corresponsal, reside en el *Diccionario de galicismos* de Rafael María Baralt (1855), espejo invertido de la médula de las operaciones darianas.

En su tesis doctoral *Galicismos léxicos y semánticos en el Diccionario de galicismos de Rafael María Baralt* (2017), Pilar Salas Quesada explica que en el siglo XIX la recepción de los galicismos “se convierte en la diana a la que apuntan todos los dardos críticos sobre lo que se considera, en esa centuria, la invasión del español por el francés y el consiguiente empobrecimiento de la lengua” (5). Recordemos que el siglo XIX fue para España un período de grandes y complejos cambios, y que estos incidirían en su vida cultural y editorial. La pérdida de las colonias americanas generó la apertura del mercado editorial a otros países, oportunidad que rápidamente aprovechó Francia. Específicamente, las casas editoras de París suministraron obras y, principalmente, diccionarios a América.¹ El *Diccionario de galicismos* de Rafael María Baralt es la reacción defensiva ante el avance geocultural francés y sus lectores, según la cita dariana, –los dos caballeros del *Diálogo literario*–, creen encontrar en él todo el saber necesario para luego ostentarlo: “Ud. sabe lo que es el apócope? Yo sí lo sé” (1938: 2); Darío conecta así al snob con el diletante. El diletante es el *amateur*, pero también es el que cree hallar en los diccionarios, en la

¹ Al respecto Pura Fernández recuerda que “los hermanos Garnier, que tenían el suculento monopolio de la edición escolar en Hispanoamérica, apadrinaron el nacimiento de célebres colecciones” (1999: 605). Una de ellas es el diccionario que cité al comienzo, el *Diccionario Enciclopédico de la lengua castellana*, compuesto por Elías Zerolo, Miguel de Toro y Gómez, Emiliano Isaza y otros escritores españoles y americanos. (París: Garnier Hermanos, 1895. 2 vols.). Era tan grande la participación de escritores hispanohablantes emigrados en París que trabajaron en su elaboración que Joaquín Dicenta, en su prólogo al libro *De mi bohemia* (1897) de Ricardo Fuente, relata que “a tal diccionario debían cambiarle el título y llamarlo *Asilo enciclopédico de españoles ayunos*” (1999: 605).

norma, un saber reglado, clausurado y asociado a la fijeza, para ostentar como “pavos reales”, tal como lo expresaba Darío en la cita acerca de los antagonistas de Almafuerte. En este punto, el diletante se acerca a *Celui-qui-ne comprend-pas*, el nombre que Rémy de Gourmont daba al burgués insensible a los avances artísticos del primer simbolismo francés. Rubén Darío recordó la ubicuidad del personaje en sus palabras liminares a *Prosas profanas*: “*Celui-qui-ne-comprend-pas* es entre nosotros profesor, académico, correspondiente de la Real Academia Española, periodista, abogado, poeta, rastaquouère” (1977:179), apuntando a distintos blancos.

El afrancesamiento exacerbado fue el persistente reproche que recibió Darío, sobre todo desde España. En este sentido, indagar en la configuración del *Diccionario de galicismos* nos permite advertir algunas marcas ideológicas que, seguramente, han contribuido a configurar ese imaginario negativo. No pretendo realizar un análisis exhaustivo de este repertorio lexicográfico, que ha sido objeto de lecturas profundas y esclarecedoras. Lo que intento es señalar algunos elementos del *Diccionario* que son objeto de escarnio en el *Diálogo literario* dariano y que hacen evidente el profundo conocimiento del poeta acerca de esta publicación.

El *Diccionario de galicismos* no presenta un prólogo con los objetivos que se propone con esta obra. En cambio, posee una introducción de Juan Eugenio Hartzenbusch, escritor y compañero de Baralt en la Real Academia, que aporta datos contextuales sobre el momento de su publicación, 1855, período en el que se introducen gran cantidad de voces foráneas al español. Luego, Hartzenbusch señala que la razón que justifica una obra como la de Baralt es que “en materia de galicismos todos pecamos [...]”. Ni los escritores más preciados de purros aciertan a librarnos de tan extendido contagio” (1855: XI). Si bien el presentador es capaz de extender las culpas a todos, calibra el uso de galicismos como un pecado y una enfermedad y coloca al diccionario

de Baralt en el lugar de la cura. En esa línea, Menéndez Pelayo lo califica de “antídoto” (1855: 115). Los caballeros del *Diálogo literario* recurren a otro campo semántico, que es del ámbito bélico, al considerar el uso de galicismos como una “espantosa invasión” (1938: 2). Más allá de los matices, “enfermedad” o “invasión” suponen el lenguaje *otro* como antagonista.

En las páginas del *Diccionario de galicismos*, Baralt plasma sus ideas sobre el francés, y, siguiendo a Salas Quesada (2017), la lengua gala no sale bien parada. Más allá de los ejemplos concretos que señala la investigadora, es notorio que los subjetivismos “afectación pedantesca”, “pedantería”, “amaneramiento” se reiteran en las explicaciones de Baralt en su calificación respecto de aquellos que incorporan los galicismos o neologismos derivados del contacto con el francés. En este punto, se configura un modelo de lector-snob al que el *Diccionario* desea instruir y, también, curar, erigiéndose en la arena pedagógico-bélica donde transformar al *snob* por el influjo de la perniciosa influencia gálica. Como un espejo invertido, la respuesta de Darío referida a esta etapa de su permanencia en Buenos Aires se hace escuchar en *Historia de mis libros*:

Acostumbrado al eterno clisé español del siglo de oro, y a su indecisa poesía moderna, encontré en los franceses que he citado [Catulle Mendès, Gautier, Flaubert, Paul de Saint Victor] una mina literaria por explotar: la aplicación de su manera de adjetivar, de ciertos modos sintácticos, de su aristocracia verbal, al castellano. Lo demás lo daría el carácter de nuestro idioma y la capacidad individual. Y yo, que me sabía de memoria el “Diccionario de galicismos” de Baralt, com-

prendí que no sólo el galicismo oportuno, sino ciertas particularidades de otros idiomas son utilísimas y de una incomparable eficacia en un apropiado trasplante (2021: 265-266).²

Los galicismos que el *Diccionario* de Baralt combate, desprecia y socava pues contagian a los lectores de la enfermedad del *snobismo* se transforman en una parte sustancial de la materia prima involucrada en los cruces donde se amasa la lengua poética dariana y el arte moderno.

El diletantismo y las polémicas en torno a su contexto de formulación

Al inicio de este trabajo señalé que la noción de “diletante” permite indagar en las tensiones entre la autoridad del letrado tradicional y la aparición del escritor-artista, representada en la figura de Rubén Darío. En este sentido, a continuación, analizo la presencia de ésta última y sus implicancias.

En sus “Palabras liminares” (1896), Darío identifica los tres componentes imprescindibles para la constitución de un sistema literario latinoamericano: la presencia de un grupo de productores literarios, la conformación de un conjunto de receptores capaces de decodificar las obras y la necesidad de un código.³ Respecto de los primeros, los productores, el poeta denuncia que “los mejores talentos [están] en el

² Pilar Salas Quesada señala que “Baralt plasma, en las páginas del *Diccionario de galicismos*, sus ideas sobre el francés, lengua que, en comparación con el español, no sale muy bien parada. En el artículo de conveniencia, por ejemplo, indica que “este es uno de los infinitos ejemplos que pueden aducirse en comprobación de las dos cualidades características de la lengua francesa: á saber, su escasísima variedad, y su mucha fijeza.” (2017: 33).

³ Retomo elementos del análisis efectuado por Rodrigo Caresani (2010) a partir de su lectura de Ángel Rama (1983) en “La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)”.

limbo de un completo desconocimiento del mismo Arte a que se consagran” (179). En otros términos, expresa que aún los poetas que lo rodean no tienen conciencia de las técnicas ni del estudio necesario para generar un arte nuevo; el peligro, entonces, es devenir diletante, *amateur*. Esta acusación va acompañada de una advertencia e involucra al tercer componente: el código literario. Siguiendo a Caresani, el riesgo ante la falta de conocimientos de la propia herramienta poética es la caída en el agotamiento de la lengua, es decir, en la amenaza de que la nueva práctica se hunda en la automatización. El conflicto sobre el que advierte Darío se refiere a la falta de autoconsciencia y profesionalismo de los compañeros de campaña. En ese marco, devenir diletante es un escollo para la conformación de la poesía como práctica discursiva autónoma, ya que solo aquellos conocedores de las innovaciones en el artefacto poético y portadores de una sensibilidad particular podrán transformarse en poetas. Esta es la literatura culta que Darío defiende. Al respecto, son ilustrativos los dichos de Porfirio Barba Jacob —retomados por Enrique Foffani— para describir la percepción de la operación poética dariana en el período porteño: se trata de “la aristocracia formal como una conquista democrática. Antes no eran aristocráticos sino unos cuantos señores; ahora lo queremos ser todos” (2007:16). De esta manera, se conforma una aristocracia espiritual del artista que lo diferencia del burgués y que lo aleja del hombre común. Luego, en el pasaje de *Prosas profanas* (1896) a *Cantos de vida y esperanza, el cisne y otros poemas...* (1905), Darío observa un peligro inminente en la ampliación de aquellos que manejan las técnicas y se inquieta ante el riesgo de la pérdida de terreno de la poesía como espacio autónomo. Coherente con esta percepción, en términos de Enrique Foffani, su protesta en el poemario de 1905 se escribe sobre las alas del cisne; esto significa que la poesía se vuelca a lo social, pero no renuncia al espacio autónomo defendido por Darío. En ese marco, la lección de *Cantos de vida y esperanza* consiste en revelar que

el resguardo de la autonomía estética no implica una renuncia al rol de un intelectual integral.

Las ideas precedentes dialogan con la perspectiva de Cristina Fernández, para quien las polémicas en torno al diletantismo forman parte de las discusiones acerca del lugar del intelectual en una era de progresiva especialización y hunden sus raíces en torno al debate sobre las “dos culturas”: la científica y la humanista. En *José Ingenieros y los saberes modernos* (2012), la investigadora calibra las posiciones de José Ingenieros sobre el cuestionamiento del rol de la Universidad, de los intelectuales, de la educación artística, científica y ética en la conformación social a principios del siglo XX. Fernández señala que esta discusión asume una particular potencia a fines del siglo XIX, deteniéndose en los ecos de esta polémica en Latinoamérica y sus repercusiones en las producciones de intelectuales como José Martí, Andrés Bello y Ricardo Rojas. En la búsqueda de una formación integral, la autora destaca a José Ingenieros y José Enrique Rodó, quienes, más allá de las divergencias entre ambos, abogan por la complementariedad de los saberes y la crítica a la especialización extrema de los estudios. En ese marco, Fernández lee el culto del arte por el arte, difundido por el modernismo, como un “entronizamiento de la especialización literaria” (47). Retoma las posiciones de Edward Said y Neiburg y Plotkin, quienes sostienen que la especialización, privativa del experto, atenta contra la perspectiva verdaderamente intelectual. Ejemplifica con las quejas de Darío contra la invasión de opiniones no autorizadas, es decir, no especializadas, en el campo literario, en su semblanza de “Eugenio de Castro”, leída en el Ateneo de Buenos Aires, aunque luego Fernández matiza su posición al señalar que “la defensa de la autonomía no implicaba una renuncia a los deberes y derechos de un rol intelectual integral” (48). Desde nuestra perspectiva, consideramos que al señalar que “el arte por el arte” tiende a la creación de la figura del especialista —término cargado negativamente en el estudio de Fernández—, se deja en un cono de sombra la transformación dariana de la

lítica castellana a partir de la experimentación con formas y técnicas literarias, estudio que solamente un trabajo especializado, —en las antípodas del diletantismo, “joyero de piedras falsas” (Darío 1994:295)— podía promover.

Recapitulando, en este trabajo hemos analizado el campo polémico en el que se inscribe la categoría reactiva del diletante en los albores de la llegada de Rubén Darío a Buenos Aires y hemos propuesto abordarla en el marco de las disputas entre galicismo y casticismo. Finalmente, articulamos una segunda zona donde formulamos las discusiones críticas acerca de los alcances y valencias del diletantismo en el ámbito latinoamericano y el lugar de Rubén Darío en ese contexto.

***Ariela Schnirmajer.** Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, Licenciada y Profesora Superior en Letras por la misma institución. Investigadora del Instituto de Literatura Hispanoamericana y de la Universidad Nacional Arturo Jauretche donde dirige el proyecto “Redes culturales en América Latina (siglos XIX-XXI)” y es profesora Adjunta del Taller de Lectura y Escritura. Profesora JTP en la cátedra de Literatura Latinoamericana I-A en la Universidad de Buenos Aires y Adjunta a cargo de la asignatura Literatura Latinoamericana I de la Universidad Nacional de San Martín. Sus investigaciones se centran en la prensa periódica latinoamericana del siglo XIX, con énfasis en periódicos y revistas literarias del modernismo hispanoamericano. En 2017 publicó *Ciudades, retazos ardientes. La cuestión social en las Escenas norteamericanas de José Martí* (Corregidor). Ha editado y prologado *¡Arriba las manos! Crónicas de crímenes, filo misbo y otros cuentos del tío* (2010), *Escenas norteamericanas y otros textos de Martí* (2010), *Flores de invernadero. Prosa y poesía* de Julián del Casal (2012). Ha formado parte del *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina* (2021, Beatriz Colombi coord.) y de *La ciencia ficción en América Latina. Crítica. Teoría. Historia* (2021, Silvia Kurlat Ares y Ezequiel de Rosso eds.).

Bibliografía

- Baralt, Rafael María (1855). *Diccionario de Galicismos, o sea de las voces, locuciones y frases que se han introducido en el habla castellana moderna, con el juicio crítico de las que deben adoptarse, y la equivalencia castiza de las que no se hallan en este caso*. Madrid: Imprenta Nacional.
- Bibbó, Federico. (2016). *Vida literaria: Sociabilidad cultural e identidad letrada en la Argentina de fin de siglo*. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1585/te.1585.pdf>
- Caresani, Rodrigo (2010). “Hacia una cartografía de la poética dariana”. En Jorge Eduardo Arellano (comp.), *Repertorio dariano 2010: Anuario sobre Rubén Darío y el modernismo hispánico*. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua. (63-88).
- Colombi, Beatriz (2004). “La crisis del relato. “Snobópolis”. En *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Rosario: Beatriz Viterbo. (209-221).
- Darío, Rubén (1895). “Almafuerte — Juzgado por Rubén Darío”. En *La Nación* (3 de mayo de 1895), 3.
- _____. (1938) [1893]. “Diálogo literario”. En *Escritos inéditos*. Edición de Erwin K. Mapes. Nueva York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos. (2-3).
- _____. (1977) [1896]. “Palabras liminares”. En *Rubén Darío. Poesía*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. (179-181).
- _____. (1994) [1896]. “Eugenio de Castro”. En *Los raros*. Buenos Aires: Losada. (283-307).
- _____. (2021) [1913]. *Historia de mis libros*. En Diego Bentivegna (introducción y notas), *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo. Historia de mis libros. El oro de Mallorca..* Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- De Mendonca, Inés (2017). “Mansilla y Darío entre postales: ¿celebridad o esnobismo?”. En *Cuadernos Lírico*. 16. (1-12).
- Fernández, Cristina (2012). *José Ingenieros y los saberes modernos*. Córdoba: Alción Editora.

- Fernández, Pura (1999). “La editorial Garnier de París y la difusión del patrimonio bibliográfico en castellano en el siglo XIX”. En *Miscelánea léxica en memoria de Conchita Serrano*. Madrid: CSIC. (603-612).
- Flaubert, Gustave (2006). *Diccionario de lugares comunes*. Biblioteca Virtual Universal. Disponible en: <https://biblioteca.org.ar/libros/133470.pdf>
- Foffani, Enrique (2007). “Introducción. La protesta de los cisnes”. En Enrique Foffani (comp.), *La protesta de los cisnes. Coloquio sobre Cantos de vida y esperanza de Rubén Darío*. Buenos Aires: Katatay. (9-43).
- Melián Lafinur (1943). “Calixto Oyuela y la crítica argentina”. En *Boletín de la Academia argentina de Letras*, XII. (215-232).
- Rama, Ángel (1983). “La modernización literaria latinoamericana 1870-1910”. En *Hispanamérica. Revista de literatura*, 36. (3-19).
- Salas Quesada, Pilar (2017). *Galicismos léxicos y semánticos en el Diccionario de galicismos (1855) de Rafael María Baralt*. Tesis doctoral. Universidad Carlos III de Madrid: Getafe. Disponible en: file:///C:/Users/PC/Downloads/salas_galicismos_tesis_2017.pdf
- Schnirmajer, Ariela Érica. (2021) “Rubén Darío, lector de Almafuerte”. En *(an)ecdótica*, vol. 5, núm. 1. (183-199). Disponible en: <https://revistasfilologicas.unam.mx/anEcdotica/index.php/anec/article/view/102>
- Zanetti, Susana (2002). “Los mensajes de la tarde’ de Rubén Darío en *La Tribuna*”, (mimeo).
- Zerolo, Elías, Miguel de Toro y Gómez, Emiliano Isaza et al. (1895). *Diccionario enciclopédico de la lengua castellana; contiene las voces, frases, refranes y locuciones de uso corriente en España y América*. París: Garnier, vol.1, (864).

II.

**El rol de la cultura hispánica en la transmisión y
vigencia de la tradición clásica: traducciones,
comentarios, reescrituras**

El comentario a la obra virgiliana del Padre Juan Luis de la Cerda

Arturo R. Álvarez Hernández*

Dado que es esta la primera vez que se desarrolla un simposio con mayoría de latinistas en el marco del CELEHIS,¹ me parece oportuno comenzar con una reivindicación del espacio que le compete a la latínística en el ámbito de la hispanística. El latín fue una lengua de uso activo en todo el mundo hispano durante muchos siglos. Si ubicamos (tentativamente) los inicios de la hispanidad en el s. VIII y los primeros testimonios de la lengua española (o castellana, si se prefiere) en el s. X –testimonios que son precisamente glosas de textos latinos en lengua vulgar– podemos afirmar que durante al menos diez siglos (desde sus primerísimos tiempos hasta el s. XVIII) el mundo hispano (también en su parte americana, que nos comprende a los hoy argentinos) tuvo al latín, el latín en sentido estricto, diferenciado de la lengua romance, como lengua de uso normal para diversos tipos de escritura y para algunos tipos de comunicación oral (educación media y superior, ciencia, derecho, culto católico); lo que incluye, por supuesto, la escritura literaria. O sea, el mundo hispano se ha comunicado y expresado en lenguas romances y también en latín durante la mayor parte de su historia y sólo en los últimos dos siglos ha abandonado (aunque nunca por completo) el uso activo de dicha lengua. De esto se sigue que la filología latina tiene mucho que decir por lo que respecta al estudio de una larga porción de la cultura hispana, aquella que tuvo en la lengua latina su vehículo de expresión escrita.

La continuidad del latín en el Occidente europeo y americano se dio de modos muy diferentes en los diversos espacios lingüísticos de ese

¹ Agradezco muy especialmente a Irene M. Weiss la ayuda que me ha prestado en la redacción de este artículo. La iniciativa, que aplaudo y que espero tenga continuidad, le corresponde a M. E. Romero.

complejo mundo. En el caso de la península ibérica, que incluye varias áreas lingüísticas además de la castellana, la continuidad del latín y, en general, de la tradición clásica greco-romana, presenta peculiaridades que merecen una atención especial por parte de quienes pertenecemos a los países hispanoamericanos. Si ponemos el foco exclusivamente en el campo de los estudios dedicados a la Antigüedad clásica, en otras palabras, en el campo de la erudición, la exégesis y la enseñanza del legado material e intelectual de la Antigüedad greco-romana, salta a la vista en esa larga historia una situación de discontinuidad, con etapas de inmovilidad, que contrasta con la de otros ámbitos culturales europeos como el itálico, el galo, el anglo-sajón y el germano. Podemos esbozar esa situación con palabras del eximio grecista español Luis Gil en una obra fundamental publicada en 1997:

En la introducción de este trabajo nos referíamos a cómo la tradición de los estudios clásicos en España viene a ser una especie de *continuum* donde se hace muy difícil, por carencia de hitos distintivos, establecer una periodización correlativa a la historia externa. La reiteración de situaciones, la repetición de idénticas quejas y la incapacidad de poner remedio a males bien conocidos y analizados en cada momento son sus notas características. Exceptuados algunos brillantes chispazos iniciales² y el breve paréntesis de Carlos III, el panorama ofrecido por tres siglos de tradición clásica es de una monotonía exasperante y hasta, apurando las cosas, muchos de sus rasgos típicos los reconoceríamos en la actualidad (Gil 1981: 27).

Esta obra de Luis Gil se ocupa del período fundamental de renovación de la tradición clásica en toda Europa (1500-1800), en el cual se sientan las bases de la Modernidad, para lo cual el ‘descubrimiento’ humanista de la Antigüedad clásica fue decisivo. Y es verdad que el

²Más adelante mencionaremos algunos nombres de humanistas españoles a los que seguramente alude el estudioso.

mundo hispano en este período clave demuestra mantener, en los ámbitos académicos, una relación discontinua con la tradición clásica. Pero, al mismo tiempo, es indiscutible que la creación del primer Estado moderno por los reyes católicos, Isabel y Fernando, seguida del descubrimiento de tierra firme más allá del Océano hacia Occidente –nada menos que la comprobación empírica de la esfericidad de la Tierra– con la consiguiente conquista de inmensos territorios habitados por pueblos de culturas muy variadas, algunas además muy evolucionadas, fueron hitos decisivos en el desarrollo de la Modernidad europea. Señalo esto para que una consideración exclusivamente focalizada en la producción intelectual humanística no nos lleve a incurrir en el remanido concepto de la inferioridad cultural española respecto del resto de la Europa moderna. La aparente paradoja de una España que tiene un rol decisivo en el desarrollo de la Modernidad y, al mismo tiempo, se muestra ‘atrasada’ en la producción académica merece una consideración ponderada, libre de prejuicios, que lleve a examinar con atención todo lo realizado por los españoles en aquellos siglos decisivos. Dentro de ese todo está la figura de la que quiero ocuparme en este artículo.

Es un hecho, entonces, que la continuidad del latín en diversos ámbitos no produjo en el mundo hispano un desarrollo sostenido de los estudios clásicos, como el que sí produjo en esos otros ámbitos culturales europeos que mencioné. Los estudios modernos de la Antigüedad greco-romana, que tuvieron un enorme impulso con el Humanismo y continuaron afirmándose hasta culminar en la creación y sistematización de una disciplina específica como es Filología Clásica, tuvieron un enorme impacto en la educación general y en la alta cultura en países como Italia, Francia, Alemania e Inglaterra, por nombrar los ejemplos más relevantes. Basta pensar en las ediciones y comentarios de los humanistas y más tarde en las ediciones críticas y comentarios de los filólogos de profesión (ss. XIX-XX) que fueron

abriendo el camino a una exégesis científica de las obras clásicas griegas y latinas en los países mencionados a lo largo de esos siglos. En el mundo de habla hispana no se verifica un desarrollo análogo de los estudios clásicos, en consecuencia, el estudio de latín (en mucha menor proporción el de griego) como lengua de uso, constante a lo largo de muchos siglos, no fue alimentado por las realizaciones de una filología clásica española que hubiese puesto al alcance de los maestros y de los estudiantes los frutos típicos del Humanismo y de la ciencia de la Antigüedad modernos: las ediciones críticas y los comentarios de los clásicos.

Dicho esto, también hay que decir que no faltaron por completo en los siglos del Humanismo testimonios españoles de alto calibre que sintonizan muy bien con el ya mencionado rol protagónico que le cupo a España en el desarrollo de la Modernidad: baste recordar, para el sector de la cultura que nos interesa, los nombres de Antonio de Nebrija (1444-1522), Juan Luis Vives (1492-1540), Juan de Valdés (ca. 1500-1541) y Francisco Sánchez de las Brozas (1523-1600), por nombrar solo algunos.

Ya durante el barroco, nos encontramos con un caso notable de exégesis de impronta humanística, la del padre jesuita Juan Luis de la Cerda, autor de un amplísimo comentario a la entera obra virgiliana. Juan Luis de la Cerda, toledano, nació en 1558 y murió en 1642. Se lo cita ya como “de la Cerda”, o “La Cerda”, o “Cerde”. Fue maestro de letras latinas y luego Prefecto de Estudios en el Colegio Imperial de Madrid desde 1597 hasta su muerte en 1642. Para dar idea de la importancia de este colegio vale mencionar tres nombres de alumnos que pasaron por sus aulas: Félix Lope de Vega, Francisco de Quevedo y Pedro Calderón de la Barca. Como maestro y autoridad de dicho Colegio La Cerda compuso en latín sus comentarios de toda la obra virgiliana, que fueron publicados primeramente en Madrid en 1608,

en formato de tres volúmenes, el primero dedicado a *Bucólicas* y *Geórgicas*, el segundo y el tercero a *Eneida* (LL. 1-6 y 7-12). Una segunda edición ampliada se editó en Lyon entre 1612 y 1619.³ Hubo varias reediciones de esta última, hasta llegar a la que salió póstuma en Colonia entre 1642 y 1647; esta es la que está accesible actualmente en la web.

En la entrada *Spagna* de la *Enciclopedia Virgiliana*, otro gran estudio español de la tradición clásica, latinista en este caso, Juan Gil, pondera los méritos filológicos –subrayo filológicos– del comentario del padre La Cerda, y añade la siguiente reflexión:

“L’edizione di La Cerda mostra i risultati che si sarebbero potuti ottenere negli studi classici in S[pagna], se i diversi Ordini religiosi non si fossero rivolti soltanto alla teologia, al diritto canonico e all’esegesi biblica” (Gil 1998: 955)⁴.

Juan Gil encuentra la causa fundamental del rezago hispánico en materia de estudios clásicos en la dedicación casi excluyente a la teología, al derecho canónico y a la exégesis bíblica en la educación impartida en y por las órdenes religiosas. No estoy en condiciones de opinar sobre una materia tan compleja. Cierto es que las órdenes religiosas tuvieron un rol fundamental en la educación superior en toda Europa

³ Ediciones de Lyon: *P. Virgilii Maronis prioris sex libri Aeneidos*. Lyon: Cardón, 1612; *P. Virgilii Maronis posteriores sex libri Aeneidos*. Lyon, 1617; de la Cerda, Juan Luis. *P. Virgilii Maronis Bucolica et Georgica Argumentis Explicationibus, Notis illustrata*, Lugduni 1619.

⁴ A propósito de esta cita me recuerda oportunamente la colega Irene M. Weiss que no pocos misioneros de las órdenes desarrollaron una notable labor filológica en América, con el estudio de las lenguas indígenas americanas, de sus culturas y de sus creaciones. Figura eminente de esta labor es el misionero franciscano Bernardino de Sahagún (1499-1590), que compuso obras en náhuatl, castellano y latín. Digno de mención también el rescate del *Popol Vuh* en transcripción manuscrita bilingüe (k’iche’ y español) realizada por el fraile Francisco Ximénez (ca. 1700).

y que la formación de los religiosos, del clero secular o de las órdenes fue decisiva en materia de recepción del patrimonio clásico, latino y griego. En el mundo hispano hubo un primer impulso humanista de alto nivel (ya mencionamos algunos nombres de los ss. XV y XVI), pero todo indica que las energías españolas se fueron volcando en otras direcciones, más relacionadas con el presente inmediato: hemos aludido a la conquista y colonización de América; cabe mencionar también la extensa, dura e infecunda guerra contra ‘las herejías’, en particular el protestantismo, que involucró especialmente a la Compañía de Jesús. Y aún así, algunos ‘casos’ españoles de recepción humanística de la Antigüedad clásica han existido y merecen estudiarse con atención y sin prejuicios, para hacerles justicia y para entender mejor la historia cultural de nuestro mundo, de nuestra lengua.

Entre esos ‘casos’ excepcionales se ubica sin duda el comentario de Juan de la Cerda (= L.C.) a las obras virgilianas, del que me voy a ocupar en esta ponencia no como experto sino como alguien que –lo digo con pesar– lo ha ‘descubierto’ hace muy poco. Y este descubrimiento tardío no es casual ni excepcional porque quienes estudiamos a Virgilio en el mundo de habla hispana y quienes nos han precedido en ese empeño nos hemos servido poco y nada de L.C., a pesar de que se lo cita en muchos comentarios actuales (ingleses, italianos, alemanes, franceses) así como se citan otros comentarios que han motivado las obras de Virgilio a lo largo de los siglos, desde la Antigüedad hasta nuestros días. El comentario de L.C. forma parte de ese importante conjunto que podríamos definir como el de los comentarios en latín, de los que se ha nutrido siempre la mejor filología. Durante mucho tiempo el acceso a esa ‘exégesis latina’ no fue fácil, pero en nuestros días el panorama ha cambiado radicalmente, porque el soporte electrónico permite acceder a esas fuentes, al menos es el caso de L.C., desde cualquier lugar del mundo.

Pero sobre L.C. hay que decir algo más. Los numerosos estudios que en los años recientes se le vienen dedicando a sus comentarios virgilianos dan cuenta de un hecho llamativo: y es que las contribuciones de este padre jesuita de los siglos XVI-XVII han sido abundantemente aprovechadas por quienes vinieron después, pero muchas veces sin siquiera mencionar a su autor; o sea, el trabajo de L.C. ha sufrido una especie de saqueo por parte de comentaristas posteriores.⁵ ¿Cómo ha sido posible semejante falta de respeto? Yo diría que ello ha sido posible porque el propio mundo hispano en el cual y para el cual L.C. escribió sus comentarios (al menos en primera instancia), lejos de aprovecharlo y canonizarlo (como han hecho alemanes, ingleses, franceses e italianos con las obras de sus humanistas), fueron abandonándolo: es sugestivo que, con posterioridad a la edición póstuma de 1642-1647, el comentario de L.C. no haya sido reeditado y que, en cambio, sus notas hayan formado parte, junto con otras de comentaristas célebres, de una reedición del Virgilio de Heyne (1767-1775), a cargo de Nicolas-Éloi Lemaire, editada en Londres en 1819.⁶ Seguramente contribuyó también a ese relegamiento el conflicto político que llevó a la expulsión de los jesuitas del imperio español en 1767 y a la posterior disolución de la Compañía de Jesús por orden por el papa Clemente XIV en 1773. La restauración de la orden en 1814 no parece haber incidido favorablemente, como se deduce de que no aparecieran nuevas ediciones. Lo cierto es que la obra monumental de L.C. dejó de ser un texto de uso académico extendido y se convirtió

⁵ No dejan de señalarlo los estudios que se le han dedicado en años recientes al comentario de L.C. y a su influencia, entre los cuales menciono a Mazzocchi, Lawrence, Laird, Berniz Alegre 2007 y Roberts, por nombrar solamente lo que he podido consultar. Importantes también en este sentido P. Virgilio Marón 1990 y Publio Virgilio Marón 2011-2014.

⁶ P. Virgilius Maro, *Qualem Omni Parte Illustr. Tertio Publ. C.g. Heyne, Cui Servium Pariter Integrum Et Variorum Notas Cum Suis Subjunxit* N.e. Lemaire. Al respecto cf. nota 12.

en obra de consulta de especialistas no españoles, quienes sí podían comprender su valor y utilidad.⁷

Este estado de cosas justifica que un no especialista en la obra de L.C., como yo, se permita en este Simposio hacer una modesta ‘presentación’ del comentario lacerdiano, en la que ofrezco algunos pasajes de lo que podríamos definir la introducción al primer volumen (el dedicado a *Bucólicas* y *Geórgicas*) acompañada de unas pocas observaciones.⁸ Y es que, en mi opinión, el comentario de L.C. merece, ante todo, ser visibilizado en nuestro medio para que se convierta en objeto de estudio, tanto por lo que tiene de lectura epocal, cuanto por la utilidad que puede prestar aún en nuestros días a quienes nos ocupamos de Virgilio. Agrego que no contamos con una edición en tipografía actualizada y mucho menos con una traducción, que sería deseable. Por lo que respecta a edición del texto la tesis de doctorado de Berniz Alegre, que cito en nota, se supone que contiene una edición en tipografía actual; pero dado que no he podido acceder, a pesar de mis intentos, a una copia de dicha tesis, la transcripción del texto de L.C. y la traducción que intercalo me pertenecen.

Los propósitos educativos y, a la vez, exegéticos del comentario los expone detalladamente L.C. en el primer volumen (*Bucólicas* y *Geórgicas*), en la sección titulada *Ad lectorem*. Esta sección es la octava y última de una larga serie de paratextos que preceden al comentario propiamente dicho: 1) epístola dedicatoria de L.C. a Diego de Silva y Mendoza, conde de Salinas; 2) tres poemas de varios autores en honor

⁷ Sobre el aprovechamiento del comentario de L. C. por parte de los doctos de toda Europa ver más adelante nota 12. En tiempos relativamente recientes en España se han dedicado a los comentarios virgilianos de L.C. tres tesis de doctorado: Ortega Castejón; Ruiz-Funes Torres; Berniz Alegre 2016. No he podido acceder por el momento a ninguna de las tres.

⁸ Edición, traducción y estudio de estos paratextos (*Prolegomena*) ofrece en inglés la importante tesis de doctorado de J. Roberts.

de L.C. y de su comentario; 3) la autorización del Provincial de la Orden; 4) la lista de autores antiguos citados en el comentario; 5) la lista de autores modernos de los que se valió L.C.; 6) elogios de Virgilio, que consta de: Proemio; Cap. I: elogios del nacimiento de Virgilio; Cap. II: elogios de las virtudes de Virgilio; Cap. III: sobre las diversas artes de Virgilio; Cap. IV: comparación de Virgilio con otros poetas griegos y latinos; Cap. V: elogio de la poesía de Virgilio; Cap. VI: elogio de atributos especiales de Virgilio; Cap. VII: honores recibidos por Virgilio en vida y después de la muerte. Bajo el título *Ad lectorem*, entonces, se desarrolla una sección que es fundamental, porque en ella encontramos, dichos por el propio comentarista, los componentes esenciales que definen su método, un método que no solo en el contexto hispano sino también en el europeo coetáneo resulta de avanzada. Transcribo el texto latino con las peculiaridades ortográficas de la mencionada edición (Colonia 1642-1647) e intercalo las correspondientes traducciones:

Ad Lectorem

Divido, vt vides, Lector humanissime, has in Vergilium lucubrationes meas in Argumenta, Explicationes, Notae.

[Al lector

Como ves, Lector cultísimo, divido estos comentarios míos a Virgilio en *Argumentos, Explicaciones, Notas*]

In ARGVMENTIS breuiter comprehendo partem illam carminum, quam declarandam suscipio: et ita, vt interdum annectam verba superioris argumenti cum praesenti. Itaque, si quando videatur desiderari verbum in aliquo argumento, quaerendum est ab superiore.

[En los ARGUMENTOS resumo brevemente aquella parte de los poemas que elijo para comentar. Y lo hago de modo tal que cada tanto relaciono

palabras del argumento anterior con el presente. De ese modo, si a veces parece hacer falta una palabra en algún argumento, esta debe ser recuperada del anterior]

In EXPLICATIONIBUS non solum sententias singulas explano, sed uniuersas annecto, expendens interdum mentem Poetae: interdum (inquam) et ut visum aptius, nam si id semper, iusti Commentarii vicem haberet. In explicando autem hanc saepe rationem teneo, ut synonymo aliquo (et saepe intra parenthesin includo) mentem Poetae aperiam. In hac parte (si quando est necesse ad captum nouitii lectoris) literam ordino, sed id perquam raro, nam Virgilius perquam raro indiget hac diligentia: cum illi, quantum est in rebus ipsis profunditatis, et reconditae doctrinae, tantum sit in verbis claritatis.

[En las EXPLICACIONES no solo explico cada significado, sino que los relaciono unos con otros, explorando cada tanto la mente del Poeta. Cada tanto, digo, y cuando parece adecuado, puesto que si lo hiciera siempre, estaría poniendo esto en el lugar del estricto Comentario. En realidad, al explicar por lo general sigo el siguiente criterio: hacer patente la mente del Poeta mediante algún sinónimo (a menudo lo pongo entre paréntesis). En esta parte (si a veces es necesario para el entendimiento del lector novato) reordeno las palabras, pero esto lo hago muy raramente porque Virgilio muy raramente requiere este trabajo; porque en él se corresponden la profundidad en los temas mismos y la recóndita erudición con la claridad en las palabras]

In NOTIS multa est rerum varietas pro ipsa rerum varietate, quibus Poeta est plenus. In his enim iam Explicationem meam firmo, adductis aut Auctoribus, aut testimoniis, quibus innitor: Iam profero alias aliorum explicationes, sed id raro, vna, ut plurimum, contentus: iam vim vocum, iam etymologiam persequor, si haec praesertim conducere ad sententiam potest. Saepissime patefacio Graecorum et Latinorum loca, quibus Poeta institit: saepissime item illorum loca, qui post Virgilium fuere, et qui institere illius vestigiis.

[En las NOTAS hay una gran variedad de materias debido a la misma variedad de materias que tiene en abundancia el Poeta. En ellas, pues, fundamento la Explicación mía, con los añadidos o con las Autoridades o con los

testimonios en los que me apoyo. También apporto otras explicaciones de otros críticos, pero eso lo hago raramente, conformándome con una sola como mucho. A veces recurro al sentido de las palabras, a veces a la etimología, sobre todo si esto puede ser útil para la comprensión del significado. Muy a menudo pongo a disposición los pasajes de los griegos y de los latinos en los que el Poeta se basa. También muy a menudo pasajes de aquellos que vinieron después de Virgilio y que siguieron las huellas de aquel]

Quod cur faciam, quaeso diligenter attende. Destinaueram aliquando Poesin docere, et hac de re laboris aliquid in lucem dare, sed abstinui ab his praeceptis, et fatius duxi ipsa exercitatione praecepta patefacere. Qui? dices. Audi. Solet Virgilius saepissime ita Graecorum loca imitanda suscipere, ut, quae in Graecis desunt, addat; quae in illis redundant adimat; quae in illis sunt imperfecta, et parum culta, perfectiora et nitidiora labore suo, et industria reddat. Haec res ita est efficax ad docendam Poesin ut nulla fortasse magis.

[¿Por qué hago esto? Escucha, por favor, con atención. De tanto en tanto me había propuesto enseñar Poesía y sobre este tema dar a la luz algún resultado de mi trabajo; pero me abstuve de estos proyectos de preceptiva y consideré más eficaz que los preceptos se mostraran por la propia práctica. ¿Cómo? me dirás. Escucha. Virgilio suele muy a menudo apropiarse de los pasajes de los griegos dignos de imitación de tal modo que, lo que falta en los griegos lo añade él; lo que en ellos sobra lo reduce; las cosas que en ellos son defectuosas y poco pulidas las convierte en más perfectas y más nítidas por su trabajo y pericia. Esta práctica es hasta tal punto eficaz para enseñar Poesía que probablemente no haya ninguna superior]

Fiet enim, ut Maroniano ductu quisque doceatur, res omnes aut narrare grauitur, si narratione vtendum, aut luculenter amplificare et exornare affectibus, iam ad persuasionem, iam ad commiserationem. Haec res indicari nullo modo potest, nisi exemplorum copia, visisque testimoniis Graecae et Latinae eloquentiae. Iam vero quanta est utilitas scire, uti posteriores post Virgilium Poetae versus suos illustrauerint, arrepto ab hoc Principe aut attributo aliquo, aut sententia, aut locutione.

[Resultará, pues, que gracias a la guía maroniana cada uno pueda ser instruido o bien para narrar con gravedad todos los asuntos, si hay que hacer uso de la narración, o bien para amplificar con abundancia y adornar con emociones, ya con el fin de persuadir, ya con el fin de producir compasión. Estas materias no puede ser transmitida de ningún modo si no es con cantidad de ejemplos, y observando testimonios de la elocuencia griega y latina. Resulta pues evidente cuánta es la utilidad de conocer cómo los poetas posteriores a Virgilio han ilustrado sus versos con lo tomado de este Príncipe, ya sea algún préstamo, ya sea una frase, ya sea una locución]

Non dubium, quin nouitius Poeta intendat acrius ad imitationem Virgilii, si videat uti Horatius, Papinius, Silius, et plures alii Virgilium sibi imitandum susceperint. Ex eodem docendae Poeseos studio natum, ut saepissime coniungam varios aut Poetas, aut auctores alios, qui rem eandem vario flexu extulerunt: ut locutionem perficiat, qui ad Poesin adspirat, atque ita haereant animo maiorum monumenta pulcerrima.

[No hay duda de que el Poeta novato se esforzará más intensamente en la imitación de Virgilio, si observa cómo Horacio, Papinio, Silio y muchos otros han comprendido que debían imitar a Virgilio. A partir de este propósito de enseñar Poesía deriva que yo muy a menudo compare, ya a varios Poetas, ya a otros autores que desarrollaron la misma materia con diversas inflexiones: para que perfeccione su locución quien aspira a la Poesía, y de ese modo se fijan en su alma los más bellos monumentos de nuestros mayores.]

Pergo ad alia, quae in Notis habeo. Interdum insero locos comunes de re, quam Poeta attingit, ut de obedientia, de fluxu rerum humanarum, de aliis item: idque multorum precibus vexatus, nam quantum in me fuit, amputare hos locos voluisssem. Fabulas porro, et historias multi enixe, ut narrarem, petierunt: sed vicit nemo, quid enim fabulas narrarem, quae vel in ipsis Dictionariis Latinis abunde exstant? Itaque, tantum de fabulis assumo, quantum necessarium est ad Vatis explicationem novam et indictam hactenus.

[Paso a otras cosas que pongo en las Notas. De tanto en tanto introduzco lugares comunes sobre el tema que el Poeta trata, como sobre la obediencia,

sobre el transcurrir de las cosas humanas, y así sobre otros asuntos. Y esto lo hice obligado por los ruegos de muchos, porque si hubiera sido por mí hubiera querido suprimir esas frases. Muchos, por otra parte, pidieron con insistencia que narrara mitos e historias. ¿Pero demostró álguien por qué habría de narrar yo unos mitos que hasta en los mismos diccionarios latinos aparecen con abundancia? Así pues, de mitos incluyo tanto cuanto es necesario para una nueva explicación del Vate que no haya sido propuesta hasta ahora]

In illustrandis praeceptis Georgicorum parcus non fui, in qua re iudicabit contra me aliquis, qui sentiat, pauciora interdum testimonia sufficere : sed, ut plura coniungerem, mouit me aliorum Interpretum inopia, videbam enim non satis hanc Virgilii partem esse illustratam. Ex Interpretibus Virgilii, qui ante me Commentarios ediderunt, vni, ut plurimum, adhaereo Germano Valenti, Guellio P.P. cuius iudicium mihi visum est grauissimum. In conuertendis Auctoribus e Graeco sermone in Latinum, sequutus sum probatissimos Interpretes, huius rei litem meam non faciens, nisi quid illi peccent, tunc enim adhibendae sunt manus vulneribus Interpretum. Haec sunt fere, quae te Lector scire volui in ipso aditu.

[En la ilustración de las enseñanzas de las *Geórgicas* no fui ahorrativo, por lo cual me juzgará adversamente alguno que sienta que a veces hubieran sido suficientes menos testimonios. Pero, a reunir muchos testimonios me movió la pereza de otros intérpretes; pues yo veía que esta parte de Virgilio no estaba suficientemente explicada. De entre los intérpretes de Virgilio que antes de mí publicaron comentarios, a uno solo, como mucho, adhiero, Germain Vaillant de Guéllis P.P.⁹, cuyo juicio me parece de mucho peso. En la traducción de los autores de la lengua griega a la lengua latina he seguido a los más reputados intérpretes, absteniéndome de discutir de este asunto, a menos que en algo se equivoquen, pues entonces hay que poner remedio al

⁹ P. Virgilius Maro et in eum commentationes et paralipomena Germani Valentis Guellii, PP. [Pimontii], Ejusdem Virgilii Appendix cum Josephi Scaligeri commentariis et castigationibus. Antwerpen 1575.

estrago de esos intérpretes. Estas son aproximadamente las cosas que quise hacerte conocer, Lector, en el mismo comienzo]

Tu diligentia nostra frui, et labores nostros in Aeneidem exspecta multo istis breuiores : nam pars illa Poetae iam multis peruagata ingeniis minore eget labore; Georgica, quia parum trita, vberius fuerunt explicanda atque illustranda.

[Tú disfruta de nuestro esfuerzo y espera nuestros trabajos sobre la *Eneida*, mucho más breves que estos. Porque aquella parte del Poeta, ya recorrida por muchos ingenios, requiere menos trabajo. Las *Geórgicas*, dado que fueron menos tratadas, debían ser explicadas e ilustradas con más abundancia.]

Estas explicitaciones de método y objetivos son ya una señal de la modernidad del comentario de L.C. Conviene aclarar que la sección *Argumentum* se desarrolla en dos instancias: la primera es previa a la presentación del texto de cada égloga y da un marco de referencia contextual que define también la visión o la posición del comentarista en cuanto al poema en general. Luego de esta especie de introducción a cada poema, viene la transcripción del poema en cuestión, que se hace por secciones dotadas de unidad. Cabe señalar que el texto de las églogas se presta muy bien a una segmentación en secciones y que L.C. segmenta siempre con buen criterio. El comentario de cada sección comienza con un *Argumentum*, breve esta vez (un resumen), seguido ahora por la *Explicatio* y las *Notae* correspondientes. En la *Explicatio* L.C. ofrece una paráfrasis del texto que tiene ya mucho de interpretación. Las *Notae* que siguen vienen a corroborar esa *Explicatio* mediante un aparato erudito muy minucioso, constituido tanto por el recurso a fuentes antiguas, griegas y latinas, previrgilianas y postvirgilianas, cuanto por el recurso a interpretaciones de otros comentaristas. Estas tres formas de abordaje del texto (resumen; paráfrasis; anotaciones eruditas) anuncian una estructura del comentario filológico que sigue vigente hasta nuestros días. Falta únicamente el apartado “Bibliografía”, tanto general como particular de cada pieza, que es de

rigor en los comentarios actuales. Sin embargo, no olvidemos que la quinta sección de los paratextos ya descritos arriba contiene una extensa lista de todos los estudiosos precedentes mencionados, y a veces citados, en las *Notae*.

No cabe duda de que el propósito fundamental de L.C. es de orden retórico. Virgilio es para L.C. ante todo el Poeta ‘modelo’ al que debe imitar todo aquel que quiera adiestrarse en la oratoria y en la escritura en prosa y en verso. Pero este objetivo lo lleva a escudriñar lo que L.C. llama la *mens Poetae* y, como consecuencia, su comentario ofrece en abundancia interpretaciones originales y fundamentos para ellas, observaciones que mantienen su vigencia hasta nuestros días. Es verdad que L.C. no discute la constitución del texto (se le ha señalado esa falta)¹⁰ y también que en ocasiones mantiene interpretaciones heredadas de la exégesis alegórico-cristiana; pero lo distintivo de su comentario es la búsqueda de comprensión del poema en su conjunto y de cada una de sus partes, sirviéndose para ello de fuentes clásicas griegas y latinas. Muy destacado y destacable el interés de L.C. por el ‘funcionamiento estético’ del texto virgiliano como producto de la *mens Poetae*. Este objetivo le permite ‘descubrir’, descubrirle al lector, una y otra vez aquellos significados solo accesibles a quien posee un conocimiento profundo de la lengua latina y de la cultura grecorromana clásicas. Estas cualidades vienen siendo reconocidas cada vez más por la crítica especializada, que incluso llega a otorgarle al comentario de L.C. un rol fundacional en la evolución de la filología clásica en sentido moderno.¹¹

¹⁰ Esclarecedor a este respecto Tabárez.

¹¹ Aludo principalmente a Laird, de donde extraigo el siguiente párrafo: “Historians of scholarship now give some credit for the formation of *Altertumswissenschaft* to Christian Gottlob Heyne (1729-1812) whose lectures Wolf attended in Göttingen. Heyne produced an edition with commentary on Virgil (1767-75). The revised edition by G. P. E. Wagner has been frequently reprinted, most recently in 1968. This

Han pasado más de tres siglos y medio desde la última edición de los comentarios de L.C. Solo en años recientes la obra máxima de Virgilio ha sido objeto en España de una edición crítica, con traducción, abundantes notas y exhaustivos índices;¹² en ella se advierte por fin un aprovechamiento sistemático del comentario de L.C. Nada igual, en español, para las *Bucólicas* y las *Geórgicas*. El reconocimiento que la crítica virgiliana actual le dispensa al comentario de L.C. indica que están maduros los tiempos para que se avance en la reedición, tal vez por partes, de esos excepcionales comentarios, acompañados de traducción y de un comentario al comentario. Esta minúscula muestra que hemos ofrecido quiere ser un aliento, o un pedido, a quienes quieran y puedan hacerlo.

***Arturo Álvarez Hernández.** Graduado del Profesorado en Letras por la Universidad Nacional de La Plata y Doctor en Letras Clásicas por la Universidad de Buenos Aires, es actualmente Profesor Titular Exclusivo de Lengua y Literatura Latinas en la Universidad Nacional de Mar del Plata, donde se desempeña también como director del grupo de investigación *Nova Lectio Antiquitatis* y como director del Centro Interdisciplinario de Estudios

acknowledges, and draws in places, from, (sic) the commentary of La Cerda. A *variorum* edition of Heyne's Virgil with notes of Servius and La Cerda, conjoined by Lemaire, was published in London in 1819. So it is in fact possible to trace a more direct lineage for the methods of German commentary to the baroque period in Spain. In many respects, Juan Luis de la Cerda can be shown to anticipate the practices of later commentators. Although his vast commentary of Virgil is obviously rooted in the conventions of Renaissance humanism, it exhibits some important departures and innovations." (173-174). Por su parte Roberts destaca la vasta, aunque no siempre reconocida, influencia de L.C. en la crítica virgiliana moderna: "Indeed the influence of La Cerda's commentary has always been evident even if it has not been adequately acknowledged" (i).

¹² Me refiero a la excelente edición de la *Eneida* realizada por Rivero García, Estévez Sola, Librán Moreno y Ramírez de Verger (2011-2014).

Europeos. Ha sido presidente de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos (2006-2010) y director de *Argos*, la revista de dicha institución (2011-2017). Desde 1996 es miembro de la *Accademia Properziana del Subasio* (*Assisi*) de cuyos Coloquios Propercianos ha participado asiduamente. Se ha especializado en poesía de la tarda república y del período augusteo. Su tesis de doctorado, *La poética de Propertio (Autobiografía artística del 'Calímaco Romano')*, fue publicada por la *Accademia Properziana* (1997). Sobre Propertio, Catulo y Virgilio ha publicado numerosos artículos en revistas argentinas y extranjeras y en volúmenes colectivos. También ha traducido *Pséudolo*, de Plauto, para la colección de clásicos de Losada (2005). Es co-editor de dos volúmenes temáticos: *Bucólica y elegía erótica* (2017, junto con Irene M. Weiss) y *Eneas: la trayectoria transatlántica de un mito fundacional* (2019, junto con Stephan Leopold e Irene M. Weiss).

Bibliografía

- Berniz Alegre, B. (2007). “La definición léxica en el comentario de Juan Luis de la Cerda a las Bucólicas de Virgilio”. *Interlingüística* Nro. 17: 183-191.
- Berniz Alegre, B. (2016). *Estudio y edición del comentario de Juan Luis de la Cerda a las bucólicas de Virgilio*. Tesis de doctorado dirigida por José Javier Iso Echegoyen. Universidad de Zaragoza.
- Blecua, A. (1983). “Virgilio en España en los siglos XVI y XVII”, en Secció catalana de la Societat Espanyola d'estudis clàssics. Actes del V simposi (Barcelona 11-13 febrer del 1981) (Barcelona: Facultat de Filologia-Universitat de Barcelona-Secció catalana de la S. E. E. C, 1983): 61-77.
- Büchner, K. (1986). *Virgilio*. [Trad. italiana de P. Vergilius Maro. *Der Dichter der Römer*. Stuttgart 1955] Brescia (2ª. ed.).
- Gil, L. (1981). *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*. Madrid: Tecnos 1997 (1ª. ed. 1981).
- Gil, J. (1998). “Spagna”. En *Enciclopedia Virgiliana* IV, Roma: 953-956.
- Laird, A. (2002). “Juan Luis de la Cerda and the Predicament of the Commentary”, en R.K. Gibson and. C. Shuttleworth Krauss, *The Classical Commentary. Histories, Practices, Theory*. Mnemosyne Supplements, Vol. 232, 171-203. Leiden-Boston-Köln, Brill.

- Lawrance, J. (1994). “El comentario de textos III: después de Nebrija”, en: C. Codoñer- J.A. González Iglesias, Antonio de Nebrija: Edad Media y Renacimiento, Universidad de Salamanca.
- Ortega Castejón, J. F. (1990). *El comentario de Juan Luis de la Cerda a las Geórgicas de Virgilio*. Edición y Estudio, Tesis doctoral, Universidad de Murcia.
- Mazzocchi, G. (1990). “Los comentarios virgilianos del Padre Juan Luis de La Cerda”. En García Martín, Manuel (ed.), Actas del II Congreso de la Asociación Internacional *Siglo de Oro* (AISO), Salamanca-Valladolid, vol. II: 663-675.
- Ortega Castejón, J. F. (1990). *El comentario de Juan Luis de la Cerda a las Geórgicas de Virgilio*. Edición y Estudio, Tesis doctoral, Universidad de Murcia.
- Roberts, J. (2013). *The Prolegomena of La Cerda's Commentary on Virgil. A commented edition from the Cologne 1642 imprint, with English translation and explanatory notes*. University of Warwick, Department of Classics and Ancient History. (Doctoral Thesis) <http://go.warwick.ac.uk/wrap/59456>
- Ruiz-Funes Torres, M. (1994). *El comentario de Juan Luis de la Cerda a los seis primeros libros de la Eneida*. Tesis doctoral. Universidad de Murcia.
- Simón Díaz, José (1944). “Notas y comentarios para la biografía del P. Juan Luis de La Cerda”, *Razón y Fe* CXXX: 424-434.
- Tabárez, Andrés (2009). “Juan Luis de la Cerda y la crítica textual: una apostilla al catálogo de manuscritos latinos del Prof. Lisardo Rubio”. *ExClass* 13, 2009, 189-196. *Biblid* [1699-3225 (2009) 13, 189-196].
- P. Virgilio Marón (1990). *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice virgiliano*, Introducción general J. L. Vidal. Traducciones, introducciones y notas por Tomás de la Ascensión Recio García y Arturo Soler Ruiz. Madrid: Gredos.
- Publio Virgilio Marón (2011-2014). *Eneida*. Introducción, texto latino, traducción y notas por Rivero García, L.; Estévez Sola, J. A.; Librán Moreno, M.; Ramírez de Verger, A. Madrid: CSIC 2011-2014.

La resemantización de la fábula esópica en la predicación religiosa medieval española: el *Libro de los Gatos*

García Almeida, Lucía*

La fábula esópica ostenta una tradición ininterrumpida desde la Antigüedad griega hasta la Modernidad europea y americana. En este trabajo voy a centrarme en uno de los testimonios que ofrece la Edad Media tardía: el *Libro de los Gatos* (= LG). Este corpus, compuesto probablemente por un clérigo, es una reescritura-adaptación castellana de las *Fabulae* que Odo de Chérítón (= OC), presbítero inglés, había compuesto en prosa latina entre los ss. XII y XIII, durante su extensa estancia en España como profesor en el ámbito académico universitario en las universidades de Palencia y Salamanca.¹

Fue el ámbito religioso el lugar privilegiado de difusión del género fabulístico durante la Edad Media europea y también hispánica. Entre los ss. VIII-IX d.C. aparecen las colecciones de fábulas atribuidas a un cierto Rómulo. Este *Romulus* es una colección de fábulas en prosa latina encabezadas por una carta-prólogo que dirige Rómulo a su hijo Tiberino, en la que dice haber traducido al latín las fábulas que siguen. Luego, gracias al éxito de esta primera colección, se tomó la costumbre de llamar *Romulus* a cualquier colección de fábulas escritas en latín durante la Edad Media. En el s. XII aparece otro nombre asociado con las fábulas de origen greco-latino, Gualterius Anglicus (o Walter el Inglés), un poeta anglo-normando que escribió una colección de 62 fábulas en versos elegíacos.

¹ Su estancia en España está caracterizada por una intensa actividad intelectual. Allí compuso sus *Sermones in Epistolas* (1224), los *Sermones de Festis* (ca. 1225), el comentario al *Cantar de los Cantares* (1226) y las *Fabulae*. Algunos de los *exempla* que incorporó en esta última obra ya aparecen atestiguados en sus *Sermones Dominicales de Tempore* (1219) y en los *Sermones in Epistolas*. Para más datos respecto de la vida de Odo en España, cf. Franchini: 1998, *pass.*

La Iglesia se valió de la doble función del género, el adoctrinar y el entretener, para transmitir la nueva religión a un público mayormente iletrado que necesitaba de ejemplos sencillos para comprender la moral cristiana. Fueron las versiones de Esopo y Fedro (conocidas a través de los *Romuli*), junto con otras de fuentes orientales (*Calila e Dimna*, *Panchatantra*), las que se transmitieron adaptándose al contexto de la nueva religión. La causa de este fenómeno se debe a que el género formaba parte del programa obligatorio de los estudios y el fin didáctico que se proponía la fábula era fácilmente adaptable a los objetivos pedagógico-cristianos necesarios para el afianzamiento y expansión de la nueva doctrina.

En España, sin embargo, a pesar del fuerte predominio que adquirió el cristianismo, la fábula no tuvo una particular difusión. Escasos son los testimonios que hay de ella durante la Edad Media. El *LG*, entonces, puede ser considerado como “el único ejemplar de la cuentística castellana del siglo XIV” (Gómez Redondo 1999: 2012). Darbord 1984, basándose en razones de arcaísmo lingüístico, enmarca su composición entre los años 1350 y 1400, a un siglo y medio de distancia de la obra de OC.

El texto se conserva en un único ms., 1182 BNM, donde aparece a continuación del *Libro de los exenplos por a. b. c.* de C. Sánchez de Vercial. En su lomo aparece rotulado: *Exemplos y fábulas morales*. El ms. está compuesto por 205 folios en el que se observan cinco manos distintas. El *LG* comienza en el folio 171 y presenta un único tipo de escritura en gótica cursiva corriente. Su último *exemplum* no está completo y se le da fin en medio de una frase. Al pie del último folio escrito conservado aparece la palabra “el” como reclamo. Esto indica que por algún motivo el copista interrumpió su labor. El ms. no presenta ilustraciones, grandes mayúsculas o iluminaciones. Aunque sí se observa espacio para las letras capitales al comienzo de cada fábula.

Respecto del *incipit*, en el que se lee claramente “Libro de los gatos”, existe un debate en la crítica. No es este el lugar para analizar en profundidad las distintas posturas que tratan de dilucidar el enigmático título. El gato no es un animal presente en la fábula greco-romana. Sólo cerca de 10 fábulas de las 96 escritas por OC tienen a gatos como protagonistas, y no todas ellas han sido trasladadas al texto castellano. Las posibles interpretaciones van desde la postulación de un error paleográfico y la propuesta de enmiendas como ‘quentos’ o una abreviatura del nombre del autor ‘Magister Ottonis’ (Northup 1908: 490-494), hasta la indagación del valor alegórico de la palabra “gatos” (Lidia de Malkiel 1951-1952).² Hay quienes esgrimen razones etimológicas del arameo o el rabínico (p.e. Keller 1953: 444-445).

Entre las hipótesis más recientes podemos mencionar la de H. Bizzarri, quien ha apuntado al valor polisémico de la palabra “gato” (Bizzarri 1992: 54),³ o la de C. E. Armijo quien relaciona la palabra con el campo semántico del ‘mal’ y al gato con el diablo (Armijo 1999: 142).

Volviendo a nuestro texto, aparece editado por primera vez por Pascual de Gayangos en una fecha tan tardía como 1860, en el tomo LI de la Biblioteca de Autores Españoles dedicado a los Escritores en prosa anteriores al siglo XV. Luego le siguen las ediciones de Northup (1908) y Keller (1953). Pero es recién en 1984 cuando Darbord ofrece una primera edición crítica del texto. Recientemente se ha publicado

² Cfr. p. 49: “Parecería verosímil que algún copista, en quien hizo mella la virulencia con que el libro ataca a los malos religiosos y juzgándola implícitamente como su rasgo más distintivo, hubiese dado a toda la colección el nombre con que se motejaba al devoto hipócrita”.

³ Aquí Bizzarri completa y continua la hipótesis planteada por L. de Malkiel, pues en el texto la crítica va no sólo dirigida a los clérigos, sino a todos los estratos de la sociedad: “El texto de las *Narrationes* y su traducción castellana, ambos en consonancia con la reforma, atacan los vicios más comunes de la clerecía, pero extendiendo su moralización a todos los órdenes de la sociedad. Así el *Libro de los gatos* se alza como corrector de las costumbres de los clérigos y legos en igual medida”.

una nueva edición crítica a cargo de D. Arbesú, quien vuelve a poner en valor la primera edición de Northup y realiza una nueva numeración de las fábulas, en concordancia con la obra base de OC.

Esta traducción-adaptación de las *Fabulae* de OC no es completa. Es posible que muchas de las fábulas hayan sido omitidas por el copista porque trataban sobre personajes o eventos que pudieran resultar incómodos para algunos lectores. No puede saberse en cuál ms. se basó el copista anónimo. Posiblemente haya sido el ms. latino Corpus Christi 441, actualmente en la biblioteca de Cambridge. Este es el ms. que utiliza Hervieux (1896: 106-108) en su edición de la obra de OC; este editor es el primero que establece la correspondencia entre las fábulas de OC y el *LG*, que él considera una ‘traducción española’.

Importa ahora ubicar la figura de Odo de Chérítón en el ámbito académico universitario español y dimensionar la importancia de su obra fabulística, evidenciada por las abundantes traducciones realizadas a diversas lenguas romances durante las décadas inmediatamente posteriores a su composición.

Odo de Cirentonia u Odón o Eudes de Chérítón, o Magister Odo de Chérítón nace hacia 1180-1190 en el condado de Kent, descendiente de la familia normanda de lord William de Chérítón. Viaja a Francia donde obtiene el título de magister en 1210 y se doctora como teólogo en 1219 en París. Se cree que hacia el año 1224 se hallaba en España y allí escribió sus *Sermones dominicales in epistolas* (ms. 95 fol. 144 BNM). Estos sermones deben haber sido predicados en España si se tiene en cuenta las alusiones a asuntos españoles que en ellos se mencionan.

Se supone que su estancia en la península fue entre los años 1220 y 1232, y que allí escribió sus *Fabulae* o *Narrationes*, pues en cinco de ellas hay referencias a España (fabs. 1, 7, 41, 59 y 66). Al igual que sus *Sermones*, compuso esta obra en latín, lengua usada por los normandos para los asuntos de gobierno (Armijo 2014: 5).

Puede suponerse que sus fábulas gozaron de gran popularidad entre los clérigos predicadores, tanto en su época como en los años subsiguientes. Esta hipótesis halla su sustento en la cantidad de mss. que han transmitido su obra (19 disponibles en la actualidad) y en que ya en una fecha tan temprana como el siglo XIV, se encuentran dos traducciones al francés: una realizada por un monje anónimo y otra por el clérigo inglés Nicole de Borzón, los *Contes moralisés*.

En su obra, OC se dedica a amonestar y escarnecer a los eclesiásticos del siglo XIII, dejando en evidencia la corrupción del clero. Léopold Hervieux, en su ya clásica obra, afirmó que las fábulas de Odo de Chérítón “avaient surtot pour objet de moralizer le monde clerical” (Hervieux 1896: 29).

Por su parte, el autor del *LG* no se limita simplemente a volcar al español el texto latino. Su crítica además de adaptarse a la situación -en realidad no tan distinta- de corrupción moral que se vivía en la iglesia católica del s. XIV, también por momentos se vuelve mucho más aguda.

Un hito histórico fundamental para entender tanto la obra de OC como el *LG* es la celebración del IV Concilio de Letrán, pues su influencia sigue haciéndose sentir más de un siglo y medio después de su realización. Celebrado entre el 11 y el 30 de noviembre de 1215, el IV Concilio lateranense no solo procuró una reforma moral de la iglesia, sino que también promulgó una serie de decretos en los que se definía la doctrina y se afrontaba la lucha contra las herejías.

Entre las resoluciones que interesan para este trabajo debemos mencionar aquellas referentes al sacramento de la confesión de fe y a la comunión, lo que obligaba a los fieles a confesarse al menos una vez al año y a participar más activamente en la celebración religiosa. Por otro lado, se mencionan los principales pecados que se cometen entre los clérigos (sean simples monjes o arzobispos): la codicia, la avaricia, la soberbia, la lujuria, la pereza. Vicios todos ellos que las fábulas

muestran para prevenir y adoctrinar no tanto a los fieles como a los mismos representantes del clero.

El objetivo de las fábulas de OC parece haber el uso por parte de los sacerdotes; se trataba proveerles un repertorio de *exempla* para intercalar en sus sermones y con ellos persuadir o amonestar a los fieles.⁴ Puede pensarse una misma finalidad para el LG. La adaptación en lengua romance se hacía necesaria pues ya gran parte del pueblo ni hablaba ni entendía el latín, como tampoco lo entendían los religiosos de los estratos más bajos, aquellos justamente que estaban en una relación más directa con el pueblo llano. Era necesario tener instrumentos que sirvieran para la prédica en una lengua que fuera comprensible para aquellos a quienes iba dirigida.

En relación con la fábula greco-latina, el cambio más importante que se observa en estos relatos es la adaptación a un nuevo contexto y, sobre todo, a una nueva moral. La fábula antigua muestra los valores de la sociedad en la que surge y se adapta a una moral utilitaria donde lo importante es obtener la victoria, por medio de la astucia o la fuerza. Estamos en un mundo donde prima la lucha por la supervivencia y los animales representan de manera alegórica los vicios y las virtudes. La apreciación moral tiene un carácter eminentemente pragmático que, desde el punto de vista de un hombre medieval, puede incluso ser considerado como inconveniente.

Los argumentos de las fábulas se adaptan a esta nueva función de prédica moral lo que permite su incorporación al sermón religioso. Este procedimiento se observa en OC y en el LG. La fábula queda reducida

⁴ A modo de ejemplo podemos mencionar la fábula inserta en sus *Sermones* (en Hervieux nº 96), titulada *De Tortuca et Aquila*, pensada para ser pronunciada en la VIII de Pentecostés. El mismo tema se menciona en su fábula nº 5, pero con conclusiones diversas en lo que respecta a la valorización moral de la tortuga.

a un *exemplum* que habilita un extenso discurso religioso, acompañado de citas y referencias a los evangelios.

Dos fuentes distintas se encuentran en las fábulas narradas en el *LG*: aquellas que provienen de la tradición oriental, india y árabe, las cuales dejo fuera de mi análisis, y aquellas otras que se remontan hasta los primeros fabulistas grecorromanos, a través de OC. A su vez el contacto de OC con la fabulística esópico-fedriana no es directo sino mediado por Aviano, los diversos *Romuli* y Gualterius Anglicus. El nombre de Fedro es desconocido en esta época, pero las versiones de sus fábulas son las que se difunden. Un ejemplo de ello es la fábula del cuervo y la zorra. En la versión de Esopo (124 P) se indica que el cuervo tiene en su boca un trozo de carne; en la versión de Fedro (1.13) y en todas las versiones medievales (p.e. *Romulus* 19, *recensio galicana*) se indica que tiene un queso robado de una ventana.

OC mantiene la estructura de la fábula antigua. Todas sus fábulas pueden ser separadas en dos partes claramente diferenciadas: 1. la narración del ‘caso’ propiamente dicha y 2. la explicación, en clave alegórica, del caso narrado. Este es el lugar en el que se insertan las críticas más crudas a las malas actuaciones de los religiosos y de los hombres poderosos. Además, OC incluye refranes tanto en francés como en inglés (que suelen ser eliminados en la versión castellana), como también citas de los Evangelios.

El principal modo de versionar que se observa en el *LG* es la amplificación de la explicación en clave alegórica. Allí el traductor siente mayor libertad para adaptar la fábula narrada a la realidad de su tiempo.

Para cerrar, a modo de ejemplo, voy a citar la fábula 16 *LG* (= OC 21), donde es evidente la amplificación en la *explicatio*. Esta fábula

animalística no pertenece a la tradición clásica, sino que su origen es medieval.⁵

OC 21. De caseo et rato et cato⁶

Contra prelatos aggrauantes inferiores

Quidam habuit Caseum in archa, et uenit Ratus. Incepit eum rodere. Cogitauit paterfamilias quid faceret. Tandem habito consilio, posuit intus Murilegum, et ille deuorauit Ratum et Caseum.

De la misma forma muchos obispos ponen al frente de una parroquia a un capellán, el cual devora a la parroquia. Al final pone a un arcediano, que devora a la parroquia

LG 16 Enxiemplo del mur que comió el queso⁷

Un ombre tenía un quesso en el arca, e entró un mur dentro e començó a comer del queso. El ombre pensó en cómo podría facer que el mur non comiese el queso, e ovo por consejo que posiese dentro en el arca el gato, e fiçolo así. E desque lo vio el gato dentro, mató el mur e comió el queso.

Ansifacen muchos ombres, que pornán una igeria en mano de un capellán que gastará todos los bienes d'ela, e después, quando seque-reland'él al obispo, pornáy otro

⁵ Contamos con otra versión del siglo XIV de John Sheppey (nº 72, v. Hervieux 1896: 450), obispo de Rochester. Además de sus sermones, se conserva un corpus de fábulas cuyas fuentes son los *Romulus* y OC. Es la fábula M. 303 en la numeración de Rodríguez Adrados (2003: 719-720).

⁶ Sobre el queso, el gato y el ratón.

Contra los rectores que destrozán a sus fieles

Un individuo tenía un queso en un arca; vino un ratón y empezó a roer el queso. El dueño planeó qué hacer. Al final, tras tomar una decisión puso dentro a un gato, y el gato se comió al ratón y al queso.

De la misma forma muchos obispos ponen al frente de una parroquia a un capellán, el cual devora a la parroquia. Al final pone a un arcediano, que devora a la parroquia y al capellán, es decir, al queso y al ratón.

[La traducción es propia]

⁷Arbesú 2022: 156-157.

y al capellán, es decir, al queso y al ratón.

Sic plerique episcopi ponunt aliquam parochiam in custodia capellani qui deuorat parochiam. Tandem ponit archidia[co]num qui deuorat parochiam et capellanum, hoc est caseum et ratum.

peor que gastará la perrocha[e] el capelán, que se contiene por el quesso[e] el mur.

Otrosí muchas vezes que ponen los obispos algunos curas que non son letrados e non entienden qué cosa son pecados, antes ay en ellos muchas mallas condiciones. Estos tales nunca amonestan el pueblo. En lugar de aprender delos buenos enxiemplos, aprenden los malos, en guisa que los sus sujetos están en mal estado, e ellos en peor. Ansí que viene el diablo, que se entiende por el gato, e lieva el cura e los perrochanos.

E otrosí se entiende por muchos señores que les dizen que en su pueblo non pasan a derecho. E en lugar de los facer enmendar, ponenles un alcalde, e un merino, non cual ellos han menester, mas a aquellos que quiere[n] facer mercet, o han buena voluntad, e aquellos que lievan tan bien de los que facen derecho como de los que facen tuerto. E aquellos tales son conpaneros del gato que comió el quesso.

El subtítulo (el *LG* nunca los recoge) dice así: *Contra prelatos aggrauantes inferiores*. La fábula es sencilla: un hombre tenía un queso guardado en un arca; un ratón aparece y comienza a roerlo. Para solucionar el problema coloca dentro del arca un gato, que se come al ratón y al queso.

En OC se explica: “De la misma forma muchos obispos ponen al frente de una parroquia a un capellán, el cual devora a la parroquia. Al final pone a un arcediano, que devora a la parroquia y al capellán, es decir, al queso y al ratón”. El *LG* recoge tanto la fábula como la *explicatio* de manera directa. Pero agrega dos elementos suplementarios, que no están en la versión original.

1er agregado:

Otrosí muchas vezes que ponen los obispos algunos curas que non son letrados e non entienden qué cosa son pecados, antes ay en ellos muchas mallas condiciones. Estos tales nunca amonestan el pueblo. En lugar de aprender de los buenos enxienplos, aprenden los malos, en guisa que los sus sujetos están en mal estado, e ellos en peor. Ansí que viene el diablo, que se entiende por el gato, e lieva el cura e los perrochanos.

2do agregado:

E otrosí se entiende por muchos señores que les dizen que en su pueblo non passan a derecho. E en lugar de los facer enmendar, ponenles un alcalde, e un merino, non cual ellos han menester, mas a aquellos que quiere[n] facermercet, o han buena voluntad, e aquellos que lievan tan bien de los que facen derecho como de los que facen tuerto. E aquellos tales son conpaneros del gato que comió el quesso.

La versión española resalta dos problemas importantes de su tiempo: 1. el problema del bajo clero que, al no estar educado, cometía pecado (e incluso podía caer en la herejía) no por malicia sino por desconocimiento; 2. el problema de los señores quienes, frente a las quejas del pueblo llano, en vez de escucharlo y tratar de enmendar el problema, ponen un alcalde que termina empeorando la situación.

De este modo la crítica en el *LG* sale de lo religioso y se extiende a la situación socio-política de la época. La fábula-*exemplum* es el medio del cual se vale el adaptador para presentar un mundo complejo cuyos

valores están en decadencia, dejando de ser una amonestación anónima y universal, para convertirse en una acusación directa a las esferas del poder. No muy lejos estamos de la primera fábula atestiguada por Hesíodo quien, a través de la historia del gavilán y el ruiseñor, quería amonestar a los reyes.

***Lucía García Almeida.** Profesora y Licenciada en Letras por la UNMDP. Se desempeña como Ayudante Graduada de Lengua y Literatura Latinas en esta misma Universidad. Su tema de investigación es la fábula animalística latina y su proyección en la Edad Media española. Ha participado en numerosos encuentros exponiendo sobre fabulística latina, en especial el poeta Fedro. Entre sus últimas publicaciones pueden mencionarse: Reseña: Carlos García Gual, “El Zorro y el Cuervo”. Estudios sobre la fábula. *Argos* 41 (2020), e0005 y “La fábula 4.6 de Fedro: Una mirada sobre la guerra”, en: *Actas del XXIV Simposio Nacional de Estudios Clásicos*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras UN Cuyo 2018, pp. 530-538.

Bibliografía

- Arbesú, Daniel (ed.) (2022). *Libro de los gatos*. Madrid: Cátedra.
- Armijo Canto, Carmen (2014). *Fábula y mundo: Odo de Chérítón y el Libro de los gatos*. México: UNAM.
- Armijo Canto, Carmen (1999) “El simbolismo y los cuatro sentidos en el *Libro de los gatos*”, *Acta Poética* 20, pp. 119-145.
- Bizzarri, Hugo (1992). “Nuevas reflexiones sobre el enigmático título: *Libro de los gatos*”, *Studia Hispanica Medievalia*, pp. 13-20.
- Darbord, Bernard (1984). *Libro de los gatos*. Édition avec introduction et notes par Bernard Darbord. Paris: Klincksieck.
- Franchini, Enzo (1998). “Magister odo de Chérítón, ¿profesor de las universidades de Palencia y Salamanca?”, *Revista de Poética Medieval* 2, pp. 79-114.
- Gómez Redondo, Fernando (1999). *Historia de la prosa medieval castellana II: El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*. Madrid: Cátedra.

- Hervieux, Leopold (1896). *Les Fabulistes latins, depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du Moyen Âge*, 5 vols. Paris: Firmin-Didot 1884-1889. [vol. IV, *Eudes de Cheriton et ses dérivés*, 1896.].
- Keller, J.E. (ed.) (1958). *Libro de los Gatos*. Madrid: CSIC.
- Lida de Malkiel, María Rosa (1951-1952). “¿*Libro de los Gatos* o *Libro de los Cuentos*?”, *Romance Philology* 5, pp. 46-49.
- Northup, George (ed.) (1908), “*El libro de los gatos*, a Text with Introduction and Notes”, *Modern Philology* 4, pp. 477-554.
- Rodríguez Adrados, Francisco (2003). *History of the Graeco-latin fable. Volume Three. Inventory and Documentation of the Graeco-latin fable*. Translated by L.A. Ray & F. Rojas del Canto. Supplemented and edited by the autor & Gert-Jan Van Dijk. Indices by Gert-Jan Van Dijk. Leiden – Boston: Brill.

Por los caminos del fénix: desde la Antigüedad Clásica a la tardía Edad Media castellana

Claudia Inés Raposo*

Introducción

En este estudio, trataremos de establecer de qué manera el mito del ave fénix, originado y versionado primeramente en la tradición greco-latina, arriba y es recepcionado y recreado por los poetas castellanos del siglo XV, plantear con qué dificultades nos enfrentamos al tratar de determinar las fuentes posibles del mito para estos autores, discutir las diferentes hipótesis que se han planteado al respecto y reflexionar brevemente sobre cuál debería ser la actitud del investigador sobre estas cuestiones.

El Fénix

Su antecedente más remoto probablemente es el *bennu* egipcio. El nombre significa “alzarse con fulgor” (Hart 1994: 16), y se corresponde iconográficamente con la garza real, *Ardeacinérea* (Castel Ronda 1999:78). Dentro de la tradición grecolatina, Heródoto es quien primero recoge la historia del fénix en el libro II de su *Historia* (1992: 362). Lo describe y refiere que “según los de Heliópolis sólo viene al Egipto cada quinientos años, a saber, cuando fallece su padre” cuyo cadáver traslada en un huevo de mirra desde la Arabia al templo del Sol (363). El mito es retomado por Ovidio en el Libro XV de las *Metamorfosis* (770-771), Plinio, en su *Historia Natural* (353-355), Tácito en los *Anales* (201-202), Filóstrato en la *Vida de Apolonio de Tiana* (218), Artemidoro en la *Interpretación de los sueños* (342). La leyenda tiene dos variantes, en una el fénix vive quinientos años (o más según los autores) al cabo de los cuales se prepara para morir en un nido de plantas aromáticas en lo alto de una palmera, y de su

cuerpo nace el nuevo fénix que lleva el cadáver de su padre, como relata Heródoto o el nido, según la versión de Ovidio, al templo del Dios Sol en Egipto. En la otra variante, el fénix al llegar al fin de sus días, vuela a Egipto y se incinera en una pira de maderas olorosas en el altar del templo de Heliópolis; de sus cenizas surge un gusano que se convierte en el joven fénix. En el siglo IV, Claudiano, en su poema *Phoenix* y Lactancio, en *De ave phoenice*, reúnen ambos mitos, la incineración y el traslado de los restos y el nido por el joven fénix a la Ciudad del Sol (Callejas Berdones 1986).

Este mito pagano es reinterpretado en clave cristiana, y uno de los ejemplos más acabados de esto es el *Fisiólogo*, escrito en griego por un autor anónimo en Alejandría, entre los siglos II y V, a partir, en gran medida, de fuentes grecolatinas. El texto se compone de una colección de descripciones y narraciones acerca de animales y algunas piedras acompañadas de una exégesis de índole doctrinaria o moralizante. En cuanto al fénix, recoge la versión de la cremación en una pira en el altar de Heliópolis. De las cenizas del ave surge un gusano el primer día, que en el segundo es una avecilla y al tercero ya es una gran águila, que vuelve al lugar de donde viniera. Este período de tres días en que tarda en surgir el nuevo fénix permite asimilar el mito con la pasión, muerte y resurrección de Cristo (Guglielmi 1978:26). La versión latina del *Fisiólogo* dio origen a los bestiarios, a medida que sus contenidos originales fueron enriquecidos con otros provenientes de diversas fuentes.¹ Estos bestiarios mantienen, no obstante, la exégesis religiosa, u otorgan un significado moral a las descripciones o relatos que recogen. Escritos en latín y en lenguas romances, como francés, toscano, provenzal, tuvieron una amplia difusión en toda Europa,

¹*Etimologías* de san Isidoro de Sevilla (S. VII), el *Hexameron* de San Ambrosio (S.IV), el *Polyhistor* de Solinus, (S.III d.C), el *Pantheologus* de Peter de Cornwall (S. XII) y *De rerum naturis et verborum proprietatibus*, o *De universo*, de Rábano Mauro (S.IX) (Clark y McMunn 1989: 3).

tanto a través de los libros en sí como del uso de sus historias. En cuanto al fénix, no ofrecen cambios significativos con respecto al *Fisiólogo*. La versión que finalmente se impone del mito del fénix, desde sus fuentes clásicas y a través de la migración por *Fisiólogo* y bestiarios destaca la androginia del ave, la reproducción asexual, su condición de único en su especie, la inmortalidad, la muerte por cremación y el resurgimiento de las cenizas.

Fue muy probablemente a partir de los bestiarios que se inició el proceso de secularización de las historias de los animales. De esta información básica que brindaban del fénix ¿cuáles son los aspectos que los autores profanos recortan e ingresan a la literatura, especialmente amorosa? Fundamentalmente, la incineración, y el ser única. La incineración permite conectar con la metáfora cristalizada del fuego de la pasión y la condición de única con el encomio a la excepcionalidad de la amada, aunque en ocasiones puede serlo también con la excepcionalidad del amor del amante. En estos sentidos, y de los numerosos bestiarios que circularon en Europa, fue tomado el motivo por los poetas provenzales, primero, y luego franceses e italianos (Zambón 2010: 185). Finalmente, llegamos al *Trecento* y a Francesco Petrarca quien hace un uso más elaborado y complejo del mito. El fénix es el deseo del yo poético que se consume y vuelve a renacer (*Canzoniere* canción CXXXV), pero también es su adorada Laura, por su condición de única, mientras vive (*Canzoniere* soneto CCX) y porque vuela al cielo y deja su nido vacío y sus “fúnebres cenizas” en los poemas escritos después de su muerte (*Canzoniere* soneto CCCXX y soneto CCCXXI) (1989).

Dentro del ámbito castellano, si bien no hay evidencia de la existencia de bestiarios durante la Edad Media, salvo el *Libro del tesoro*, romanreamiento de *Li Livredou Trésor* de Brunetto Latini, ni tampoco circulación directa de la obra de los poetas provenzales e italianos que pudieran ser mediadores del conocimiento de aquellos (aunque sí la

hubo en el área catalana, tanto bestiarios como trovadores), encontramos abundantes referencias a su materia en la literatura de ese período histórico. Según Deyermond, la fuente fueron los predicadores, que se servían de los ejemplos de los bestiarios en sus sermones (2007: 121). Para Nicasio Salvador Miguel, la principal vía de acceso a la tradición animalística fueron las enciclopedias y las obras de los autores clásicos, y cita como ejemplos de esto último a Torrellas, Mena y Villena (2004: 327). Cabe preguntarse si en todos los casos en que se menciona un animal presente en textos clásicos puede probarse un conocimiento directo de ellos, o habría que investigar si este conocimiento fue mediado por la obra de otros autores, por ejemplo, Petrarca cuyo interés por la antigüedad grecolatina es bien conocido, o por alguna otra vía. Para tratar de dilucidar esta cuestión, procederemos al análisis de las composiciones en las que se hace referencia al fénix en la poesía de *Cancionero*.

Los poetas

Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana

En estos versos de una copla que dedica el Marqués de Santillana a una dama, se alude a la cremación del fénix para representar la pasión y el sufrimiento del enamorado:

Como el fenizvoençendiendo
la foguera que mençiende
sperando en quien no entiende
darme vida nin lo entiendo
(Dutton [ID0297]MH1- 124).

Santillana en la comparación con el pájaro pone el acento en la acción de encender la hoguera y prenderse fuego, que le permite establecer el

paralelismo con su propia pasión amorosa como un fuego que enciende y en el que se consume solo, ya que su amada no le corresponde, rehúsa darle vida, es decir, entregarse sexualmente.

Este caso es bien complejo. Sabemos que Don Íñigo fue un hombre de vasta cultura que tuvo una bien provista biblioteca, a la que conocemos gracias al monumental trabajo de Schiff (1905), que se hacía traer libros en lengua toscana y traducciones de Italia y que hizo traducir al castellano numerosas obras, tanto del latín como de lengua vulgar. De los manuscritos registrados por Schiff, podrían haber sido fuentes del mito del fénix las *Morales de Ovidio*, la *Historia de Praeliis*, el *Libro de Alexandre*, la *Divina commedia*, los *Sonetti e canzoni in morte de Madonna Laura*. Habría existido otro manuscrito con una traducción de las *Metamorfosis* de Ovidio.² Del cotejo cuidadoso de estos libros, el único que contiene la versión del mito a la que se alude en el poema de Santillana es el *Libro de Alexandre*.

Para explicar los versos considerados, tendríamos que recurrir entonces al *Alexandre* o pensar en otras lecturas del Marqués de las cuales no hay registro, como por ejemplo la lírica trovadoresca, la obra de poetas catalanes o valencianos u otros poemas de Petrarca o de autores toscanos que puede haber conocido durante su estancia en la corte del reino de Aragón en su adolescencia, máxime que sabía leer en toscano, veneciano y francés.

² En una carta a su hijo el marqués afirma “A ruego e instancia mia, primero que de otro ninguno se ha vulgarizado en este reino algunos poemas, asy como la *Encida* de Virgilio, el *Libro mayor de las Transformaciones* de Ovidio, las *Tragedias* de Séneca, e muchas otras cosas[..]”. Citado en Rubio Tovar 1995: 246. El incendio del castillo de Guadalajara en 1702, que se extendió a la biblioteca, explicaría, según Schiff, la desaparición del *Libro mayor de las Transformaciones* y de las *Tragedias* de Séneca (XC-XCI).

Garci Sánchez de Badajoz

En sus *Lamentaciones*, Sánchez de Badajoz, también acude al mito del fénix para comparar su sufrimiento:

Ave fénix que sin par / tu te quemas y deshaces / en el fuego, / y otra nueva sin dudar / a la ceniza que hazes / naçes luego; / Ansi yo triste mezquino / me muero por quien no espero / galardón, / doyme la muerte contino / y buelvo como primero / a mi pasión (Castillo 1980:275-276).

Como vemos, a diferencia de Santillana, Badajoz no se detiene en la fase del fuego sino que toma el ciclo completo de la muerte y resurrección del fénix, que le permite ilustrar el proceso de su pasión amorosa en el permanente vaivén entre la desesperanza de ser correspondido, que es vivida como una muerte, y el renacer de la ilusión, que es el regreso a la vida.

En cuanto a la fuente, determinarla se complica en varios sentidos. La vida de Garci Sánchez sigue siendo en buena medida un misterio, por lo cual no podemos, a diferencia del Marqués, establecer posibles lecturas. Lapesa lo había incluido entre los poetas con afinidades petrarquistas en *La Trayectoria poética de Garcilaso* (1948). Pero luego revisa esa actitud inicial en *Poesía de Cancionero y poesía italianizante* y concluye que el común sustrato cultural permite encontrar semejanzas entre ambas poesías, que no implican necesariamente préstamo o imitación (1962:147).

Sin embargo, otros estudiosos insisten en el influjo de Petrarca y el petrarquismo en la poesía del siglo XV, como María Pilar Manero Sorolla en *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento* (1990) que incluye el rastreo en poetas anteriores al Renacimiento español. Pero es fundamentalmente Francisco Rico quien insiste en la importancia de la influencia de Petrarca en la lírica cancioneril en su

artículo “De Garcilaso y otros petrarquismos” (1978) y justifica lo imperceptible de las huellas petrarquistas “porque las técnicas y los modos cancioneriles transforman muy profundamente los materiales petrarquistas al disolver sus imágenes en abstracciones, destilar sus conceptos, cambiar el tiempo del pensamiento al cambiar el ritmo de la dicción” (230).³ Hay que tener presente este proceso de transformación para poder comprender, según Rico, la importancia del aretino en la poesía castellana.⁴

Si seguimos esta línea de análisis en la composición de Badajoz, encontramos similitud entre los doce primeros versos del pasaje de las *Lamentaciones* considerado y los versos 5-15 de la canción CXXXV, “Qualpiú diversa et nova”, perteneciente a la primera parte del *Canzoniere*, ya que en ambos casos se describe el ave y luego se la compara con el amante sufriente.

Ave fenix que sin par tu te quemas y deshaces en el fuego, y otra nueva sin dudar a la ceniza que hazes naçes luego; Ansi yo triste mezquino me muero por quien no es- pero galardon, doyme la muerte contino y buelvo como primero a mi pasión.	Là onde ildívènfore, vola un augel che sol senza consorte di voluntariamorte rinasce, et tutto a viver si rinova. Cosí sol si ritrova lo mio voler, et cosí in su la cima de' suoialtipensieri al sol si volve, et cosí si risolve, et cosí torna al suostato di prima: arde, et more, et riprende i nervisuoi, et vive poi con la fenice a prova.

³ Cito de la versión italiana del artículo de Rico (1987). La traducción es mía.
⁴ En este mismo sentido, Roxana Recio, más recientemente, ha analizado los vínculos de la obra de Garci Sánchez, especialmente el *Infierno de los enamorados* con *Los Triunfos* de Petrarca (Recio 2012: 355).

Abstrayéndonos de la diferencia entre los pronombres personales con que se apela al ave en ambos autores, podemos otros paralelismos: la alusión a la condición de única, sin par / sol senza consorte, la secuencia del morir y renacer del fénix, y la forma de introducir la comparación con el yo poético, en ambos casos con el mismo adverbio Así / Cosí. Badajoz expresa la tradición del mito más extendida, la muerte por ignición en los versos en los cuales describe al fénix. Petrarca en el pasaje equivalente solo menciona la muerte y la resurrección, sin aclarar en qué forma, pero lo insinúa en los versos siguientes, al decir que su deseo, que solo se encuentra, está en la cima de su alto pensar y al sol se vuelve, y queda deshecho, es decir, evoca la versión del mito con menos fortuna literaria, ya que la cima del alto pensar puede pensarse como metáfora de la alta palmera en la cual construye su nido oloroso de esencias y maderas fragantes y se consume por acción de los rayos del sol.

Ahora bien, si consideramos la estrofa del fénix dentro de la totalidad del poema, veremos que, en cuanto a comparaciones con animales,⁵ sería esta la única estrofa la que podría pensarse como inspirada en el *Canzoniere*.

Juan Boscán

En “Las cosas de menos pruebas”, obra recogida en el *Cancionero General* de 1514, Boscán equipara el corazón del amante con el ave fénix:

Un ave no conocida
la qualfenix es llamada
dizenques cosa sabida

⁵ Buena parte de ellos provienen de los bestiarios, como el cisne, el pelícano, la sirena, la tortola, y son citados en virtud del relato que de ellos allí se hace, y otros pertenecen a la fauna local, como el pájaro solitario o la lechuza.

que despues de ser quemada
torna luego a tomar vida
mi coraçonaflegido
con sus males verdaderos
se halla en este partido
que despues de consumido
rebiue para quereros
(Dutton [ID6891] 14CG-947).

En cuanto a esta estrofa, que es la segunda, junto con la tercera, la cuarta y la quinta, guardan gran similitud con las estrofas primera, cuarta, sexta y tercera de la canción CXXXV “Qualpiú diversa et nova” (ya mencionada). En cambio, la sexta, en la que el amante se compara con el águila, y la estrofa final no tienen relación con los versos de Petrarca.⁶ Hecha esta salvedad, resulta evidente a partir de la comparación que el fénix del poeta barcelonés y el del aretino están estrechamente emparentados.

Costana

En los autores que hemos visto hasta ahora, el fénix es metáfora del amante. Pero también puede serlo de la amada. En el ejemplo siguiente, extraído de los *Conjuros*, el poeta hace un uso liberal del mito

Aquella rauia sin ruego / aquel dolor dell abismo / tan sin vicio / con
quelfenixhaze el fuego / en que haze de si mismo / sacrificio / Si
cruenza tal consiente / tal dolor tu sienpre tengas / por quererme / que
la misma ansia que siente / sientas tu hasta que vengas / a valerme
(Dutton [ID0873] 11CG-134).

⁶ Para más información sobre esta obra de Juan Boscán véase Armisén 1983. Según Armisén, que cita a Fucilla, la estrofa del águila estaría inspirada en un soneto de Serafino Aquilano, poeta petrarquista, “L’aquilache col sguardo afissa al sole” (97-98).

Costana introduce un elemento que no existe en ninguna versión de la leyenda, que es la rabia y el dolor como móviles del acto de quemarse vivo, solamente para conectar con el arder por amor: la mujer, tal como el fénix, debe sufrir hasta sentir el impulso de quemarse, en su caso, en el fuego del amor que le reclama el amante despedido.

De este autor existen pocos datos biográficos, con lo cual establecer filiaciones y formaciones intelectuales resulta aún más difícil que en Garcí Sánchez.⁷ Rico lo engloba dentro del petrarquismo en su artículo, ya mencionado, “De Garcilaso y otros petrarquismos”. En lo que se refiere específicamente al fénix, la originalidad del uso del mito dificulta adscribirlo a una influencia de otro autor, ya sea Petrarca u otro. Más bien la impresión es que Costana maneja un corpus de imágenes poéticas, común en el entorno cultural en el que se desempeñaba, la corte de Isabel, y que dispone creativamente de ellas.

Juan de Mena

En “El fijo muy alto de Hyperion” el poeta recurre al fénix para referirse a la mujer, pero en su condición de única en su belleza:

Como el fenis fizo dios
en el mundo sola un aue
assí quiso quentre nos
sola tal fuessedes vos
De fermosura la llaue
(Dutton [ID0006]11CG-62).

El mito del fénix puede haber llegado por muchas vías al conocimiento de Mena, pero sabemos indudablemente que era gran conocedor de Ovidio, al que leyó en latín y que fue su fuente para muchos

⁷Se sabe que fue cantor de la capilla de Isabel la Católica y nombrado comendador de Biedma en 1503 y que murió hacia 1504 (Beltrán 2000: 353-364 y 357-358).

pasajes de sus composiciones poéticas, especialmente las *Metamorfosis* (Lida 1950: 52).⁸ Empero, otros autores, como Manero Sorollas, opinan que más allá de las fuentes clásicas o enciclopédicas de la imagen del fénix en Mena, el empleo en su poesía amorosa está “en relación directa con la tradición instaurada o fijada por la poesía petrarquista” (1991: 297-298).

Discusión

Como vemos, al estudiar la recepción de la tradición clásica en los poetas del siglo XV castellano nos enfrentamos a varios problemas. Uno de ellos, la escasez o ausencia de información sobre alguno de los autores que hemos tratado. Al lado de la abundante documentación sobre Santillana, Boscán y Mena, se encuentra poca o nada sobre poetas como Badajoz y Costana, y solo podemos reconstruir su formación intelectual a través de las huellas en su obra, reconstrucción siempre precaria y provisional. Isabella Tomasetti, al referirse a los estudios sobre la cultura humanística y sobre la circulación de los clásicos en el ámbito hispanomedieval señala esta dificultad, al destacar que “no disponemos de datos fidedignos sobre la formación de los autores individuales, sobre las lecturas que realizaron, sobre los códigos que manejaban” (2009: 308).⁹ En segundo lugar, aun teniendo datos sobre la formación de los autores, las lecturas o los códigos que manejaron, la información no es suficiente para establecer el origen de la imagen o metáfora. Como apunta Tomasetti, en el caso que nos ocupa está, por un lado, la transmisión del mito a través de los sucesivos textos que lo retoman y que suman o deforman información, a veces por errores de

⁸ Lida afirma que el *Libro XV* es la base de su mención de Pitágoras y su repulsa a la matanza e ingesta de animales en el *Laberinto de Fortuna* (51-52). Sin embargo, según la autora, la referencia al fénix en este texto proviene de *De imagine mundi*, atribuido en esa época a San Anselmo (39).

⁹ La traducción es mía.

interpretación, o de copia, o desconocimiento. Por otro, la propia labor poética, que trabaja sobre sus materiales, destaca ciertos elementos, ignora otros, los recrea en función de sus necesidades expresivas (308). La consecuencia es que, ya sea por la fuente o por el poeta, hay casos en que reconstruir el derrotero del mito es casi imposible.

En relación a esto último, como ya hemos visto, se plantean distintas hipótesis. Por considerar una de ellas, la suposición de Deyermond acerca de que la fuente principal son los bestiarios vehiculizados a través de los sermonarios plantea algunas dificultades, por ejemplo, qué bestiarios son los que nutren la prédica: ¿El *Libro del Tesoro*, que no incluye las alegorías morales, que sería el sentido fundamental de la inclusión en los sermones? ¿Los Bestiarios catalanes, versiones del Bestiario toscano, que sí estaba relacionado con la predicación franciscana en la región italiana, que corresponden al menos al siglo XV, y de los cuales no hay evidencia de circulación en Castilla? (Martín Pascual 150:2012).

Otra hipótesis sería que los poetas tuvieran conocimiento directo de los clásicos, o indirecto a través de enciclopedias y comentarios, particularmente en lengua vulgar, habida cuenta de la escasez de traducciones y el insuficiente o nulo conocimiento del latín. Los ejemplos de Mena y López de Mendoza, el primero, conocedor de latín, el segundo, dispuesto a sostener un equipo de traductores, demuestran que el acceso de primera mano a los clásicos es posible, pero de esto no se desprende que necesariamente sean las fuentes de sus metáforas.

A continuación, consideremos la hipótesis de la influencia de Petrarca y el petrarquismo en la poesía del Cuatrocientos. Marco Federici (2019: 144) y Jane Whetnall (2006: 106), afirman, en sendos y convincentes análisis sobre la influencia del poeta de Arezzo en autores del *Cancionero*, que las huellas de las obras de Petrarca aparecen ya en los autores de la Edad Media española, antes de las traducciones

oficiales del período renacentista. Esta última autora, en su análisis sobre los poetas cancioneriles, asevera que estos “tomaban de Petrarca lo que a ellos les convenía, desechando lo inservible, no porque les faltara la sensibilidad adecuada para apreciarlo, sino porque tenían criterios distintos” (108).

El ya citado Lapesa, más allá de su cautela al advertir que las semejanzas entre las literaturas no significan necesariamente préstamo o imitación, concluye que “es innegable que, ya fuese por evolución espontánea, ya por infiltraciones claras o imperceptibles, se formó en la lírica de Castilla un clima poético afín al petrarquista” (1967:148). Rico retoma esa noción de “imperceptibilidad” al remarcar la profunda transformación de los materiales petrarquistas efectuada por los poetas cancioneriles al cambiar el código poético, que provoca que esa herencia sea apenas evidente (1978: 333).

Como se desprende de las afirmaciones de los investigadores citados, el espectro de posibilidades del petrarquismo va desde la franca imitación de la lírica y las imágenes de Petrarca trasvasada al modo y criterio cancioneril hasta la tenue y casi imperceptible huella literaria, y su inicio no sería en el siglo XVI con Boscán y Garcilaso, sino tempranamente en el XV, o fines del XIV.¹⁰

Dentro de este espectro, sería quizá bastante evidente la *imitatio* o la influencia de Petrarca en algunos poetas, como en nuestro caso Boscán. Pero podría ser más dificultoso y resbaladizo intentar seguir las “tenues huellas” petrarquistas. Si vamos al encuentro de la poesía del Cuatrocientos y primeros años del Quinientos con el preconcepto del petrarquismo, encontraremos “tenues huellas” de Petrarca aun

¹⁰ En efecto, Petrarca llegó a España principalmente por dos caminos: de un lado, y como en todas partes, por la vía de la tradición filosófico-moral —previa y ajena, en principio, al movimiento humanístico—; de otro lado por la vía del italianismo, que desde el final del siglo XIV está presente en la Península Ibérica con mayor intensidad que en ningún otro lugar de Europa (Ruiz Arzálluz 2010: 295).

donde no estén, como seguramente lo he hecho yo misma al analizar las *Lamentaciones* de Badajoz. Y lo contrario también es válido. Si no conocemos la obra de Petrarca, no vamos a notar sus huellas aunque sean tan contundentes como en “Las cosas de menos pruebas” de Juan Boscán.

Finalmente, nuestra última hipótesis es que existía un acervo cultural común en las cortes y círculos nobiliarios, cuyos orígenes no necesariamente fueran del conocimiento de los autores. De la misma manera que en la actualidad cualquier persona dice para exaltar la capacidad de resiliencia de un sujeto que “renace como el ave fénix”, sin conocer los pormenores de la leyenda, así podemos suponer que el fénix como metáfora de lo único, de la castidad, de la inmortalidad, de la renovación, o del ardor de la pasión amorosa estaba dentro del bagaje de recursos poéticos, sin que necesariamente los compositores supieran sus fuentes clásicas. Tal vez fuera un préstamo de otros poetas, castellanos, catalanes, o italianos. O también del simbolismo cristiano, ya que el fénix era considerado como figura de la pasión de Cristo, como se relata en el *Fisiólogo*. Los poetas del siglo XV recurrieron con suma frecuencia al discurso religioso para expresar el sentimiento amoroso, en lo que se dio en llamar sincretismo erótico religioso¹¹, y una de las maneras fue homologar su tormento con el de Cristo en el Calvario.

Como hemos visto hasta aquí, el camino por el cual las bestias llegan hasta la pluma de los poetas es intrincado y nos encontramos con hiatos sobre los cuales solo nos cabe conjeturar. Pero lo que sí podemos es apreciar la labor de los poetas sobre materiales originados en tiempos remotos, que han contribuido a mantener sus metáforas vivas.

¹¹ Véase Gerli 1980.

Nota: Todas las citas del cancionero del siglo XV provienen de An Electronic Corpus of 15th Century Castilian *Cancionero* Manuscripts, excepto “Lamentaciones de amor” de Garci Sánchez de Badajoz que se cita del *Cancionero de Garci Sánchez de Badajoz* (Castillo 1980).

***Claudia Inés Raposo.** Médica veterinaria (UBA-1984) y profesora de enseñanza media y superior en Letras (UBA-2008). Investigadora de proyecto UBACYT desde 2012. Línea de investigación: presencia animal en la literatura, especialmente en la poesía de la primera mitad del siglo XIII y en la lírica del siglo XV y principios del XVI. Doctoranda en Letras en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Bibliografía

- An Electronic Corpus of 15th Century Castilian *Cancionero* Manuscripts.
<http://cancionerovirtual.liv.ac.uk>
- Armisen, Antonio (1983). “Alegoría e imitación en las coplas de Boscán ‘Las cosas de menos pruebas’”. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LIX. 79-140.
- Artemidoro (2002). *Interpretación de los sueños*, Ruiz García, Elsa (trad.). Madrid: Gredos.
- Beltrán, Vicenç (2000). “La reina, los poetas y el limosnero. La corte literaria de Isabel la católica”. En *Actas del VIII Congreso Internacional de la AHLM (1999)*. Santander: Asociación Hispánica de Literatura Medieval. 353-364.
- Callejas Berdones, María Teresa (1986). “Confrontación del ‘De Ave Phoenix’ De Lactancio y el ‘Phoenix’ de Claudiano”. *Cuadernos De Filología Clásica*, Vol. 20. 113 -120.
- Castel Ronda, Elsa (1999). *Egipto. Signos y símbolos de lo sagrado*. Madrid: Aldebarán.
- Castillo, Julia (ed.) (1980). *Cancionero de Garci Sánchez de Badajoz*. Madrid: Editora Nacional.

- Clark, Willene B., McMunn, Meredith T. (eds.) (1989). *Beasts and Birds of the Middle Ages: the bestiary and its legacy*. Filadelfia: University of Pennsylvania.
- Deyermund, Alan (2007). “Las imágenes del bestiario en la poesía de Joan Roís de Corellla”. En *Poesía del Cancionero del siglo XV*. Valencia: Universitat de València. 119-131.
- El Fisiólogo. Bestiario medieval* (1978). Ayerra Redín, Marino, Guglielmi, Nilda (trads.), Guglielmi, Nilda (intr. y notas). Buenos Aires: Eudeba.
- Federici, Marco (2019). “Tormento y tormenta de amor: dos reescrituras de un soneto de Petrarca”. *Cuadernos de Filología Italiana*. 143-166.
- Filóstrato (1992). *Vida de Apolonio de Tiana*, Bernabé Pajares, Alberto (trad.). Madrid: Gredos.
- Gerli, M. (1980). “Eros y Ágape: El sincretismo del amor cortés en la literatura de la baja Edad Media castellana”. En Gordon Alan M., y Rugg, Evelyn (eds.) *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*. Toronto: Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto. 316-319.
- Hart, George (1994). *Mitos egipcios*. Madrid: Akal.
- Heródoto (1992). *Historia. Libro II*. Schrader, Carlos (trad.). Madrid: Gredos.
- Lapesa, Rafael (1948). *La trayectoria poética de Garcilaso*. Madrid: Revista de Occidente.
- Lapesa, Rafael (1967). “Poesía de cancionero y poesía italianizante”. En *De la Edad Media a nuestros días: estudios de historia literaria*. Gredos: Madrid. 145-171.
- Lida, María Rosa (1950). *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*. México: El Colegio de México.
- Manero Sorolla, María Pilar (1990). *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*. Barcelona: PPU.
- Manero Sorolla, María Pilar (1991). “La imagen del ave fénix en la poesía de cancionero. Notas para un estudio”, *Anuario de Estudios Medievales*, vol. 21. 291-305.
- Martín Pascual, Llúcia (2012). “La tradición animalística en Italia: el *Bestiario toscano*”. *Cultura neolatina*, año LXXII, fasc. 1-2. 145-179.

- Ovidio (2003). *Metamorfosis*, Álvarez, Consuelo e Iglesias María Rosa (trad. y ed.). Madrid: Cátedra.
- Petrarca, Francisco (1989). *Cancionero*, Cortines, Jacobo (Trad.), Mann, Nicholas (intr.). Madrid: Cátedra.
- Plinio Segundo, Cayo (2003). *Historia natural. Libros VII-XI*, Moure Casas, Ana María (coord.). Madrid: Gredos.
- Recio, Roxana (2012). “Los Triunfos de Petrarca en los cancioneros”. En *Estudios sobre el Cancionero General (Valencia, 1511)*. Universitat de València: Valencia.
- Rico, Francisco (1978). “De Garcilaso y otros petrarquismos”. *Revue de Littérature Comparée*, 52. 325-338.
- Rico, Francisco (1987). “A fianco di Garcilaso: poesia italiana e poesia spagnola nel primo Cinquecent”, *Studipetrarcheschi*, 4. 229-236.
- Ruiz Arzálluz, Íñigo (2010). “Camino de Petrarca en la España del siglo XV”. *Boletín de la Real Academia Española*, tomo XC, cuaderno CCCII. Julio-diciembre de 2010.
- Rubio Tovar, Joaquín (1995). “Traductores y traducciones en la Biblioteca del Marqués de Santillana”. *Medioevo y literatura: actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Vol. 4.
- Salvador Miguel, Nicasio (2004). “Los bestiarios en la literatura medieval castellana”. En *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana y Vervuert. 311-335.
- Schiff, Mario (1905). *La bibliothèque du marquis de Santillane*. París: Librairie Émile Bouillon.
- Tácito, Cornelio (2015). *Anales Libros I-VI*, Moralejo, José M. (intr., trad. y notas). Madrid: Gredos.
- Tomasetti, Isabella (2009). “I miti classici nella letteratura spagnola. Un percorso diacronico”. En *Il mito nella letteratura italiana Vol. 1*. Editrice Morcelliana: Brescia. 297-362.
- Whetnall, Jane (2006). “Las transformaciones de Petrarca en cuatro poetas de Cancionero: Santillana, Carvajales, Cartagena y Florencia Pinar”. *Cancionero General*, 4. 81-108.
- Zambón, Francesco, (2010). “El mito del fénix en la poesía romance de la Edad Media”. En *El alfabeto simbólico de los animales. Los bestiarios de la Edad Media*. Madrid: Siruela. 177-199.

Las citas de Virgilio en el *Neptuno alegórico*: Sor Juana Inés de la Cruz entre las ruinas del mundo antiguo

María Eugenia Romero*

Entre los escritores de la Antigüedad que integran el profuso catálogo de referencias eruditas del *Neptuno alegórico*, Virgilio es, junto con Ovidio, el más asiduamente citado por Sor Juana. La autoridad de ambos poetas romanos gozaba, pues, de plena vigencia cuando en 1680 la monja mexicana redactaba, por encargo del Cabildo Catedralicio, el texto que proyectaba y glosaba en prosa y en verso el diseño alegórico del arco triunfal con el que las autoridades eclesiásticas saludarían la llegada a la capital de los nuevos virreyes, el Marqués de la Laguna y su esposa, doña María Luisa Manrique de Lara.

Sin embargo, la paridad cuantitativa de las citas virgilianas y ovidianas no significa que en uno y otro caso respondan ellas a idénticos motivos. Abordar estos motivos excedería con mucho de las posibilidades del presente trabajo; por tal razón, y habida cuenta del peculiar estatuto que, durante dos milenios ha conservado Virgilio como figura modélica de la tradición clásica, me limitaré a examinar aquí las implicancias de las citas del poeta mantuano en el texto de Sor Juana.

En lo relativo a la procedencia de las citas, mucho se ha escrito sobre el carácter “prestado” de la erudición que Sor Juana exhibe en el *Neptuno alegórico*. En efecto, es un hecho evidente que sus abundantes citas de autores antiguos, medievales y renacentistas son en su mayoría de segunda mano, tomadas de los repertorios mitográficos que proliferaron en el Renacimiento y el Barroco, y que fueron obras de referencia insoslayables para cualquier escritor de los siglos XV, XVI y XVII. Conforme a un prejuicio asociado a los principios estéticos de la “originalidad” y la “autenticidad”, el uso de este tipo de fuentes fue durante mucho tiempo, como observa Hinojo Andrés, objeto de críticas severas y motivo de menoscabo del texto en su totalidad y, en

general, de la enciclopedia de Sor Juana (Hinojo Andrés 2003).¹ El mismo autor ha refutado con sólidos argumentos estas impugnaciones, poniendo en evidencia su anacronismo. Dice al respecto el filólogo español que “entre los escritores de los siglos XV al XVIII, al menos, era frecuente servirse de obras de consulta, poliantes, repertorios bibliográficos, colecciones de adagios, florilegios, *excerpta*, y utilizar erudición prestada” (2003: 187).

Es muy difícil hacer justicia a un texto como el *Neptuno alegórico* si no se lo encuadra dentro de esta “cultura de *excerpta*”, en otras palabras, si se pierde de vista que los saberes de la Antigüedad no fueron para la cultura humanista objetos venerables y, por ende, intangibles en su prístina perfección, sino *materiales* que, aunque tenidos por muy valiosos, en virtud de esa misma condición podían ser segmentados, reordenados y compendiados, y así los incorporó el impulso totalizador, universalista de esta cultura.² Tal reacondicionamiento del legado antiguo fue, en gran medida, la tarea de mitógrafos, recopiladores de jeroglíficos, compositores de emblemas, etc.; Sor Juana, como casi todos los escritores renacentistas y barrocos, no hizo sino utilizar el producto de dicha tarea, que estaba a su plena disposición.

En lo que concretamente respecta al material virgiliano escogido para el *Neptuno alegórico*, su tratamiento no ofrece diferencias en relación con el proceder general de Sor Juana al que acabo de referirme. Tal es

¹ Octavio Paz emite a propósito de las fuentes mitográficas del *Neptuno alegórico* una opinión indulgente que, en sí misma, delata la operatividad de ese criterio valorativo: “No es aventurado suponer que sor Juana, en lugar de acudir a las fuentes originales, consultaba las compilaciones y tratados de alta divulgación como los de Vitoria y la *Filosofía secreta* de Juan Pérez de Moya, otro tratado de mitología muy popular en su tiempo. Como tantos eruditos a la violeta, escondía que sus noticias eran de segunda mano. Diré, en su abono, que ella manejaba un saber colectivo y transmitido por las obras de mitología sin variaciones apreciables” (1992: 213-214).

² La expresión “cultura de *excerpta*” pertenece a Marcel Bataillon, citado por Hinojo Andrés (2003).

así, que de las veintiuna citas apenas seis pueden presumirse de primera mano. En cuanto a las quince citas restantes, no cuesta establecer las fuentes de trece de ellas: once proceden claramente del *Teatro de los Dioses de la gentilidad* de Baltasar de Vitoria, una de las *Mythologiae* de Natale Conti y otra del *Officinae epitomes* de Ravisius Textor, mientras que dos casos resultan menos seguros, no obstante lo cual, por ser el mitógrafo salamanquino el principal abastecedor de Sor Juana en materia de citas de autores clásicos, es lícito suponer que su origen sea también la obra de Vitoria.³ Aclaro que el dato más sólido para precisar la fuente de esas trece citas lo determinan las semejanzas de los entornos respectivos de un mismo fragmento virgiliano en el *Neptuno alegórico* y en las compilaciones de Vitoria, Conti o Textor. Dichas semejanzas se detectan, por ejemplo, entre las frases que en uno y otro texto introducen la cita de Virgilio o en aquellas que, a continuación de la cita, añaden algún comentario interpretativo, como también en ciertos errores ostensibles en el texto virgiliano, registrados en tal o cual mitología y reaparecidos sin variación alguna en el *Neptuno alegórico*.⁴ Detalles todos que resultan especialmente iluminadores en lo que respecta a las citas tomadas del *Teatro*

³ En estos dos casos, los fragmentos de la *Eneida* citados por Sor Juana (1689: 5, 820-826 y 1, 138-139) aparecen también en el *Teatro de los Dioses* y, más exactamente, en el libro dedicado a Neptuno, a propósito de cuyo imperio sobre los mares vienen a colación las citas de la religiosa. Con todo, más allá de este hecho y de la bien constatada utilización que Sor Juana hace del mitología de Vitoria, no hay, a diferencia de muchos otros casos, evidencias adicionales que permitan dar por cierto que los fragmentos virgilianos fueron extraídos de allí.

⁴ Dada la relevancia de estos errores, cuyo examen, junto al de otros aspectos de los intertextos mitográficos del *Neptuno alegórico*, formó parte de la fase preparatoria del presente escrito, decidí consultar la *editio princeps* de las obras de Sor Juana, *Inundación castálida de la unica poetisa, musa dezima, Soror Juana Inés de la Cruz...* (1689). A diferencia del criterio dominante en las ediciones modernas, no se practicaron allí enmiendas al texto, al menos en dichos casos, lo cual favorece una adecuada colación de las citas en Sor Juana y en los mitógrafos. Consecuentemente, los pasajes del *Neptuno alegórico* que cito proceden también de esa edición.

de los Dioses, habida cuenta de que la autora jamás declara esta obra entre sus fuentes. Pese a tan llamativa omisión, que al menos once de las citas de Virgilio provengan de este mitógrafo es un hecho relevante, ya que pone en evidencia que el príncipe de los poetas romanos no constituye una excepción en el proceder general de Sor Juana cuando cita a los autores antiguos, cuyos textos, según informa Hinojo Andrés (2003), los suministra en un ochenta por ciento el citado mitología, claramente el más accesible en el mundo hispano.⁵

La comprobación del carácter casi siempre mediatizado de los intertextos antiguos producidos por Sor Juana patentiza, además, un hecho que juzgo de mucho mayor interés, sobre todo por sus decisivas implicancias en lo que concierne al tratamiento de un autor de tan peculiar estatuto como Virgilio. Me refiero al hecho de que esas mediaciones de la erudición contemporánea contribuyen a que en el *Neptuno alegórico* se repitan –y a menudo se exasperen en función de la alegoría laudatoria– las operaciones que en sus fuentes mitográficas se practican sobre los textos de la tradición clásica grecolatina. Estas

⁵ No me detendré aquí en especulaciones sobre los motivos por los cuales Sor Juana no cita ni siquiera una vez en el *Neptuno alegórico* a Vitoria, y exhibe a menudo, en cambio, su conocimiento de las obras de Valeriano, Cartario o Natale Conti, a los cuales adjudica así una autoridad en materia mitológica que niega o, en todo caso, no reconoce en forma explícita a su principal fuente de erudición literaria antigua. Una explicación bien fundamentada de esta aparente incongruencia debería partir del examen de los contextos de circulación de todas esas obras, particularmente en el ámbito de la cultura escrituraria hispana e incluso de la novohispana, a los efectos de advertir la operatividad de posibles criterios valorativos. Sí resulta pertinente advertir que el *Teatro de los Dioses*, tanto por ser la enciclopedia mitológica más accesible en el mundo hispano, casi infaltable en la biblioteca de cualquier letrado, desde el más modesto al más ilustre, como por contener abundantes referencias a sus prestigiosos colegas extranjeros, constituyó sin dudas una herramienta de suma utilidad para componer en menos de cuarenta días un texto encargado y saturado, por si fuera poco, de ostentación erudita.

operaciones son la fragmentación y la correlativa resignificación de dichos textos.

En efecto, Sor Juana procede respecto de los textos de Virgilio y de otros autores clásicos del mismo modo que proceden los mitógrafos y recopiladores de jeroglíficos de cuyas obras se sirve. Así como éstos extraen de su contexto original pequeños y múltiples trozos de la literatura clásica como fuentes de autoridad para elaborar extensos catálogos de los dioses paganos o repertorios de símbolos de diversa índole, ella efectúa una idéntica fragmentación, aunque orientada hacia los propósitos específicos de su tarea. Construye la abigarrada armazón alegórica discursiva que obraría a la vez de explicación y plan de la alegoría icónica a desplegarse en el arco triunfal ensamblando breves fragmentos tomados de obras y autores muy disímiles (el pasaje virgiliano más extenso es *Eneida* 5, 801-810), fragmentos cuya única homogeneidad resulta del tratamiento que, justamente, les da Sor Juana. Desprendidos todos de sus diversos contextos de origen, quedan, por fuerza y sin excepción, vaciados de los sentidos que emanaban de aquellos contextos y, entonces, disponibles para adquirir los sentidos que requiere y les impone el montaje alegórico en el cual se insertan.

Un ejemplo de sumo interés lo proporciona la cita sorjuanina de un pasaje de la *Eneida* (5, 820-826) que forma parte del episodio en el cual Venus, ante el inminente descenso de Eneas al Averno, suplica a Neptuno que proteja a su hijo, guiándolo a la tierra que los hados le tienen reservada. Tras prometer a su sobrina que continuará siendo propicio al héroe, el soberano de las aguas parte en su carro que sobrevuela y allana las olas, dispersando a su paso las tempestades, y seguido de un cortejo variopinto de criaturas marinas:

Subsidunt undae, tumidumque sub axe tonanti
Sternitur aequor aquis: fugiunt vasto aethere nimbi.
Tum variae comitum facies: immania cete,

Et senior Glauci chorus, Inousque Palaemon,
Tritonesque citi, Phorcique exercitus omnis
Laeva tenet, Thetis, & Melite, Panopaeaque Virgo,
Nesae, Spioque, Thaliàque, Cymodocèque⁶ (1689: 292).

La descripción virgiliana, cargada de solemnidad pero también de un gracioso dinamismo, resalta la majestad de Neptuno, lo cual, sumado al lugar que en el relato ocupa este cuadro (como brillante remate de la intervención de los dos dioses en las acciones humanas), contribuye a poner énfasis en el gran eje temático del poema: la construcción del héroe Eneas en tanto instrumento de designios divinos que orientan toda su trayectoria épica hacia el fin predeterminado de la fundación de la *gens Iulia* y de la ciudad de Roma.

Vitoria, de quien toma el fragmento Sor Juana, lo incluye en el capítulo dedicado a Neptuno para ilustrar la gran cantidad de dioses menores que pueblan los mares “sugetos à su Imperio” (1702: 315), de manera que en este nuevo contexto aquel eje temático del programa épico de Virgilio queda ya obliterado. Sor Juana repite esta operación, citando los mismos versos de la *Eneida* a propósito del “poder del tridente” expresado en la “lista” de divinidades marinas que integran el cortejo de Neptuno. Pero hay aquí una manipulación adicional del texto virgiliano, mucho más radical que la proveniente de Vitoria. De hecho, la cita forma parte del argumento del primer lienzo, a saber, de la descripción del tablero central que adornó el arco y en el cual se representó a Neptuno y a su esposa Anfítrite con los rostros de los

⁶ Y las olas se tienden a su paso y se alisa su crespillo borbollón bajo el eje tonante. / Desaparecen las nubes borascosas del ámbito del cielo. Y aflora la variada / traza de su cortejo: las ingentes ballenas, el coro inveterado / de Glauco, Palemón, hijo de Ino, y los raudos Tritones. / Y el ejército todo de Forco. A la izquierda van Tetis y Mélite / y la virgen Panopea y Nisee y Espío y Talía y Cimódoce (Virgilio 1992: 171).

nuevos virreyes, montados en un carro que tiran dos caballos y rodeados de una gran cohorte de criaturas marinas. Si bien en esta sección del texto Sor Juana vuelve a enunciar, de modo sintético, el núcleo de la argumentación alegórica desarrollada en la “Razón de la fábrica...” (la “similitud y conexión” entre el dios y el virrey, focalizada aquí en el poder sobre las aguas que, como Neptuno, ostenta el marqués de la Laguna en su nombre mismo y en un cargo previo de comandante de los dominios oceánicos y de las costas de Andalucía), trae a colación los versos de Virgilio pura y simplemente como parte de la *écfrasis* del lienzo.⁷ Más aun, no es el fragmento de la *Eneida* la fuente erudita básica de esta *écfrasis*, sino un grabado del libro de Cartario y la cita complementaria que el mitógrafo italiano hace de un pasaje de la *Descripción de Grecia* de Pausanias, donde el famoso geógrafo se detiene en los pormenores de un grupo escultórico erigido en un templo de Neptuno en Corinto. En realidad, lo que a Sor Juana le interesa principalmente de este fragmento es la enumeración de los personajes que acompañan a Neptuno, según se evidencia en el comentario que introduce la cita: “Finalmente no olvidò el pinzel en el Real triumpho ninguno de los Dioses, que en su lista puso el Poeta, quando explicando el poder del Tridente dize” (1689: 292). En cuanto a la imagen del propio dios de los mares, está claro que Cartario resultaba una

⁷ Empleo esta categoría retórica porque, en sentido estricto, el tratamiento discursivo que da Sor Juana a las imágenes pintadas que decorarán el arco proyectado se corresponde con la definición de la figura denominada *écfrasis*, esto es, la descripción literaria de un objeto de arte. No obstante, las peculiares condiciones de circulación y utilización del texto sorjuanino y la naturaleza efímera del artefacto involucrado determinan un doble desfase temporal entre la enunciación y la existencia del objeto que resulta anómalo respecto del uso convencional de la figura. De hecho, las *ecfráseis* del *Neptuno alegórico* tienen la singularidad de producir un efecto tanto prospectivo como retrospectivo respecto de los componentes del arco descriptos: cuando el texto fue escrito y entregado al Cabildo Catedralicio de México, esos componentes no existían aún; cuando el texto fue publicado, ya no existían.

fuentes más apropiadas al plan alegórico de la autora debido a la presencia de Anfitrión, que posibilitaba la inclusión, en dicho plan, de doña María Luisa y, con ella, la analogía doble entre el matrimonio divino y el virreinal. De tal manera, el pasaje, que en su contexto original cifraba el designio inapelable de los dioses respecto del propósito último de las acciones épicas, es finalmente reutilizado tan sólo en virtud de su carácter descriptivo y, a partir de ese “adelgazamiento” de su significación, resulta objeto de dos conversiones sucesivas: en el texto entregado al Cabildo catedralicio, sin duda sirvió de guía para la ejecución del lienzo; en el texto impreso años después, brinda una descripción de aquella pintura efímera de la que fue, en parte, modelo.⁸

En este ejemplo, la distancia entre el contexto original y el nuevo contexto, así como la correlativa resignificación del texto citado, son muy marcadas. Por tal motivo me he detenido en su análisis, porque patentiza con especial contundencia hasta qué punto puede intervenir

⁸ En un artículo sumamente ponderable por su erudición, Fernando Checa (1995) analiza, entre otros temas conexos, los rasgos con que Sor Juana construye la figura alegórica Neptuno/virrey y concluye que esa figura toma por modelo central las facultades y los caracteres que Virgilio asigna al dios en la *Eneida* (1992: 293-300). Esta asimilación debe ser relativizada, visto que las operaciones intertextuales que practica la monja son múltiples y fragmentarias, motivo por el cual no parece adecuado ver en un solo intertexto –que, por lo demás, está mediado la mayoría de las veces por otros intertextos, los mitográficos, como es el caso de los poemas de Virgilio– la columna vertebral del armazón alegórico sorjuanino. Sí ocurre con frecuencia que algún intertexto, de Virgilio o de cualquier otro autor, adquiere especial relevancia en lo que respecta a un cierto componente de dicho armazón, pero esta relevancia nunca trasciende de aspectos particulares. De hecho, la *écfrasis* del primer lienzo del arco, que acabo de examinar, es una prueba palpable de que la cita de la *Eneida*, tomada del *Teatro de los Dioses*, cumple una función por completo accesoria en tanto fuente erudita de la composición pictórica, e incluso más: que las importantes connotaciones que dentro del contexto original tenía la intervención de Neptuno en el episodio citado se difuminan a causa de la utilidad puramente descriptiva que reviste el pasaje virgiliano en su nuevo contexto. Un hecho de esta índole debilita ya, por sí solo, las conclusiones de Checa, demasiado generalizadoras.

Sor Juana, según las necesidades de su propia labor, en la organicidad (quebrantándola) y en el sentido (alterándolo) del texto virgiliano. Pero, a decir verdad, todas las citas del poeta en el *Neptuno alegórico*, sean de primera o de segunda mano, conllevan estas mismas operaciones, más o menos drásticas, según lo requiera cada caso. Esa forma de proceder indiferenciada en relación con el origen de las citas exige, a mi criterio, introducir una precisión fundamental sobre la “dependencia” de Sor Juana respecto de sus fuentes mitográficas. Pues tal dependencia, innegable desde un punto de vista cuantitativo, no implica, en términos cualitativos, que la fragmentación y resignificación del texto virgiliano sea una consecuencia mecánica del hecho de citarlo de segunda mano, una mera reproducción de la forma de citar de los mitógrafos, sino, en rigor, la manifestación de un modo general de la apropiación humanista de la literatura de la Antigüedad clásica. En otras palabras, Sor Juana no cita fragmentos de la *Eneida*, las *Geórgicas* o las *Églogas* resignificados a su arbitrio porque simplemente los tome de las mitografías y colecciones de jeroglíficos en boga, sino porque, junto con los autores de esas obras a las que recurre con gran asiduidad, pertenece a una cultura cuya apropiación de los clásicos grecolatinos se concreta en esta clase de operaciones.⁹

No obstante, hay una causa más profunda y decisiva que determina este modo de citar particularmente significativo en el caso de un poeta de la centralidad de Virgilio en la tradición clásica. En efecto, la fragmentación/resignificación de sus textos es también el producto de una cierta imagen que forjó el Humanismo renacentista –y exacerbó el Barroco– de la cultura antigua grecolatina (junto con la egipcia,

⁹ Los ejemplos de este tipo de intervenciones de Sor Juana sobre los materiales que le proporciona la Antigüedad son abundantes y, por cierto, no se limitan a las citas de autoridades; también las divinidades paganas, sus atributos, poderes, acciones, son objeto de recortes y montajes resignificadores, como la asociación entre Neptuno y Harpócrates que examina Llosa Sanz (2011), la cual no respalda ninguna fuente mitográfica, sino que es producto de la inventiva de nuestra poeta.

considerada el gran venero de sabiduría del que se nutrieron los griegos), imagen conforme a la cual constituyeron esa cultura en tradición. Tal imagen es, como tantas veces se ha dicho, la de un mundo primigenio de formas perfectas y, por lo tanto, modélicas, sí, pero también un mundo que no ha conservado su prístina integridad, sino al que los siglos redujeron a ruinas y que sólo en ellas subsiste. En el tratado sobre el símbolo, la empresa y el emblema que obra de prefacio a los *Emblemata* de Alciato a partir de la edición de 1581, el humanista francés Charles Mignault (1536-1606) brinda un precioso testimonio de esa percepción. Refiriéndose, por ejemplo, a las diversas representaciones de la divinidad en los jeroglíficos egipcios, enumera a los pensadores de la Antigüedad clásica y tardía que las recuperaron e interpretaron y, en relación con el presente de dicha “filosofía”, afirma: “En nuestra época, ya muerta, la reanimó con mucho esfuerzo y denuedo Pierio Valeriano, con admirable y casi divino ingenio, quien la perfeccionó en abundancia en sus famosos e importantes *Comentarios de los Jeroglíficos*.” (Camarero 1969-1971: 81-82).¹⁰ Y más adelante, al excusarse de continuar el catálogo de imágenes simbólicas antiguas en las que señala el origen de las empresas contemporáneas, extiende esa visión de cuerpo muerto a toda la Antigüedad, sobre la cual admite que “una vez más nos vemos obligados a reconocer que se encuentra casi destruida y borrada de la memoria por el prolongado olvido” (1969-1971: 87).

Independientemente de los aspectos reales de la subsistencia de las culturas antiguas –que un erudito como Mignault, desde luego, no desconocía– esta fabricación simbólica de un pasado originario “muerto”, “casi destruido y borrado de la memoria” tenía una gravitación decisiva en los modos como se abordaba ese pasado. Pasado al que, casi huelga decirlo, se le otorgaba el valor de origen en la medida

¹⁰ El artículo de Camarero consta de una valiosa traducción anotada del tratado de Mignault, precedida de una breve introducción.

que los productos que lo conformaban eran “reanimados” conforme a las directrices de la cultura humanista, esto es, reelaborados y asimilados a ella. Percibida, entonces, como ruina y, a la vez, incorporada por la construcción genealógica del Humanismo como su propio origen, la cultura clásica grecolatina no podía ser sino objeto de una apropiación fragmentaria y desjerarquizadora. Porque la ruina, en tanto resto, reliquia de un todo desintegrado, tiene por principios constitutivos el fragmento y la obliteración del orden en que se estructuraba el todo perdido. En la ruina lo entero ha quedado reducido al conjunto de sus fragmentos pero, además, lo vertical se ha tornado horizontal, de suerte que los componentes a los que el orden del todo imponía relaciones jerárquicas, una vez devenidos fragmentos, resultan homogeneizados, emparejados por el rasero de la dispersión inherente a la ruina.

En *El origen del drama barroco alemán* (1925), Walter Benjamin utiliza precisamente la imagen de la ruina para entender las matrices compositivas de la alegoría barroca a partir de la relación de estas matrices con la cosmovisión atravesada por el dogma cristiano de la “naturaleza caída”. Y si bien la especificidad del objeto de estudio del crítico –el *Trauerspiel* o “drama de tema luctuoso”, subgénero característico del teatro alemán del siglo XVII– desaconseja una transposición simplista de las conclusiones benjaminianas al *Neptuno alegórico* y al corpus de sus fuentes mitográficas, algunas consideraciones expuestas en la sección “Alegoría y *Trauerspiel*” resultan iluminadoras en lo que respecta a los intertextos clásicos de esos textos.

Como es bien conocido, una de las tesis que vertebran la lectura de Benjamin es aquella según la cual los autores del *Trauerspiel* reconocen la historia solo bajo la imagen de la caducidad, e imprimen esta imagen del devenir histórico en la naturaleza, que se convierte así, inevitablemente, en naturaleza caída. En consecuencia, continúa la tesis, la forma alegórica que adquiere en escena la naturaleza-historia es

la forma de la ruina. Y a manera de colofón de la tesis, formula Benjamin una correlación de importantes implicancias: “Las alegorías son en el reino del pensamiento lo que las ruinas en el reino de las cosas.” (1925: 171) En otras palabras, la alegoría barroca, tal como la comprende el autor al examinar los olvidados textos del *Trauerspiel*, tiene en tanto forma artística la misma constitución fragmentaria que la ruina en tanto resto de la materia sujeta al discurrir fatalmente desintegrador del tiempo: la una y la otra, de hecho, emanan de un mismo imaginario de época. El fragmento, entonces, surge de esta correlación alegoría-ruina como un objeto “altamente significativo” y, por ello, como “el material más noble de la creación barroca.” (1925: 171) Llegamos aquí al núcleo donde considero radica la pertinencia del estudio de Benjamin respecto de mi enfoque crítico del *Neptuno alegórico*. La *praxis* literaria barroca es caracterizada finalmente por el crítico alemán como un *ars inveniendi*, un “arte del descubrimiento”, que consiste esencialmente en la suprema habilidad de manipular los modelos con vistas al hallazgo de una combinación inédita.

Las observaciones de Mignault sobre el estado de “casi destrucción” de la cultura antigua, así como el carácter de abigarradas colecciones de fragmentos que adquieren las citas de autoridad en las principales fuentes mitográficas del *Neptuno alegórico*, se encuadran en un momento de prefiguración del universo espiritual de donde emergió la alegoría barroca que describe Benjamin. En rigor, y más allá de sus aspectos puramente pragmáticos, ¿cómo podría explicarse la importancia adquirida por la “cultura de *excerpta*” sin tomar en cuenta el modo en que era percibida la Antigüedad clásica, como un universo desintegrado cuyas piezas habían quedado a disposición de una combinatoria ilimitada? Incorporada ya a una nueva visión de época, para la cual la historia, encerrada en el dominio de lo secular, aparecía como inapelable declinación, la imagen del mundo antiguo devenido ruina produjo en los escritores barrocos una genuina “poética del

fragmento”. Una poética que no sólo impone un tratamiento fragmentario a la tradición sino que, además, erige la noción de fragmento en principio constructivo de la obra de arte misma.

Retornando al texto de Sor Juana, si la procedencia de las citas de Virgilio y su uso en función de un ejercicio exacerbado de ostentación erudita ponen de manifiesto la pertenencia del *Neptuno alegórico* a la “cultura de *excerpta*”, la articulación de estas mismas citas también permite situar el texto, a la luz del aporte de Benjamin, en el marco de esa poética del fragmento inherente a la alegoría barroca. Como quien escudriña un amasijo de escombros en busca de todo cuanto pueda servirle para construir alguna cosa nueva, Sor Juana recolecta y ensambla pasajes virgilianos y de cualesquiera otros autores, canonizados o marginales, que le resultan útiles a sus propósitos. Esbozando tales operaciones, afirmaba yo al principio que el legado literario clásico en general, y la obra de Virgilio en particular, eran en manos de nuestra monja, ante todo, materiales de trabajo suministrados por la labor compilatoria de mitógrafos, coleccionistas de jeroglíficos, creadores de emblemas, y eruditos varios. Completo ahora esa definición preliminar: los fragmentos de las *Églogas*, las *Geórgicas*, la *Encida* y de cuanto texto antiguo se cita en el *Neptuno alegórico* son, para decirlo con mayor exactitud, materiales de demolición, combinados por el *ars inueniendi* de Sor Juana en una urdimbre de analogías, contrastes, alusiones, etc. de la que surge, a la manera de un hallazgo entre premeditado y milagroso, la sofisticada “fábrica alegórica” compuesta para rendir eclesiásticos honores al prohombre recién llegado.

***María Eugenia Romero.** Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata, estudiante del Doctorado en Letras en la misma casa de estudios. Se desempeña como Profesora Adjunta en la cátedra de Lengua y Literatura Latinas del Departamento de Letras, Facultad de Humanidades, UNMDP. Su tesis de Doctorado, en fase final de redacción, se titula *La Expositio Virgilianae continentiae o la alegoría como transacción. Conflictos*

y conciliaciones entre cristianismo y cultura clásica en la exégesis de la *Eneida* de Fulgencio Planciades (ss. V-VI a. C.). Sobre Sor Juana Inés de la Cruz ha publicado “El uso diglósico del latín en los villancicos a San Pedro Nolasco de Sor Juana Inés de la Cruz” (*Auster. Revista del Centro de Estudios Latinos*, 18 (2015). 74-92).

Bibliografía

- Benjamin, Walter (1990). *El origen del drama barroco alemán*. Versión castellana de J. Muñoz Millanes. Madrid: Taurus.
- Camarero, Antonio (1969-1971). “Teoría del símbolo, empresa y emblema en el Humanismo renacentista (Claude Mignault, 1536-1606)”. En *Cuadernos del Sur*, 11, (julio 1969-junio 1971). (63-103).
- Chartarii, Vincentii (1581). *Imagines deorum qui ab antiquis colebantur nunc uero ad communem omnium utilitatem Latino sermone ab Antonio Verderio*. Lugduni: apud Stephanum Michaellem.
- Checa, Fernando (1995). “Arquitectura efímera e imagen del poder”. En *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual*. México: Universidad del Claustro de Sor Juana – Gobierno del Estado Libre y Soberano de Puebla – FCE. (253-305).
- Comitis, Natalis (1616). *Mythologiae siue explicationis fabularum libri decem*. Patauii: apud Petrumpaulum Tozzium ex typographeio Laurentii Pasquati.
- Fernández, Cristina (1998). “Variaciones alegóricas y oscuridad simbólica en el *Neptuno alegórico* de Sor Juana Inés de la Cruz”. En *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 23. (311-319).
- Hinojo Andrés, Gregorio (2003). “Fuentes clásicas y renacentistas del *Neptuno alegórico*”. En *Noua tellus: Anuario del Centro de Estudios Clásicos*, 21/22. (177-202).
- Llosa Sanz, Álvaro (2011). “Vínculos de poder y saber: Sor Juana y el espejo mágico del *Neptuno*”. *Revista Iberoamericana*, 77, 236-237, (julio-diciembre 2011). (755-774).
- López Poza, Sagrario (2003). “La erudición de Sor Juana Inés de la Cruz en su *Neptuno alegórico*”. En *La Perinola*, 7. (241-270).
- Mortara Garavelli, Bice (1997). *Manuale di retorica*. Milano: Bompiani.

- Pascual Buxó, José (2002). *El resplandor intelectual de las imágenes. Estudios de emblemática y literatura novohispana*. México: UNAM.
- Paz, Octavio (1992). *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Buenos Aires: FCE.
- P. Vergili Maronis (1969). *Opera*, recognouit breuique adnotatione critica instruxit R. A. B. Mynors. Oxonii: e Typographeo Clarendoniano.
- Ravissii Textoris, Ioannis (1572). *Officinae Epitome tomus primus*. Lugduni; apud Sebastianum Honoratum.
- Ravissii Textoris, Ioannis (1638). *Epitheta. Opus absolutissimum post uariae editiones*. Genevae: ex Typographia Iacobi Stoer.
- Rubial García, Antonio (2003). “Sor Juana y los poderosos”. En *Nictimene-sacrilega: estudios coloniales en homenaje a Georgina Sabat-Rivers*. México D.F.: Universidad del Claustro de Sor Juana – Instituto de Investigación y Estudios de Postgrado – Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. (197-206).
- Ruiz, Facundo (2012). “*Neptuno alegórico*: emblemático Arco en la obra de Sor Juana”. *IMAGO. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 4. (23-39).
- Sabat de Rivers, Georgina (1983). “‘El Neptuno’ de Sor Juana: fiesta barroca y programa político”. En *The University of Dayton Review*, 16, 2. (5-7), (63-73).
- Sor Juana Inés de la Cruz (1689). *Inundación castálida de la unica poetisa, musa dezima, Soror Juana Inés de la Cruz, religiosa professa en el Monasterio de San Geronimo de la Imperial Ciudad de Mexico*. Madrid: por Juan García Infanzón.
- Sor Juana Inés de la Cruz (2009). *Neptuno alegórico*, edición de Vincent Martin, introducción de Electa Arenal. Madrid: Cátedra.
- Valeriani Bolzanii, Ioannis Pierii (1575). *Hieroglyphica siue de sacris Aegyptiorum, aliarumque gentium literis commentarii*. Basileae: per Thomam Guarinum.
- Virgilio (1992). *Encida*. Traducción y notas de Javier de Echave-Sustaeta. Madrid: Gredos.
- Vitoria, Fray Baltasar de (1646). *Segunda parte del Teatro de los Dioses de la Gentilidad*. Valencia: en casa de los herederos de Crysostomo Garriz por Bernardo Nogués.

Vitoria, Fray Baltasar de (1702). *Primera parte del Teatro de los Dioses de la Gentilidad*. Barcelona: en la Imprenta de Juan Pablo Marti por Francisco Barnola Impressor.

Sor Juana y Galileo: una lectura contrastada

María del Rosario Sosa*

En un comienzo, la investigación sobre Sor Juana se circunscribe a su importancia como literata perteneciente a la corriente culterano-conceptista del Barroco español, pero, a partir del siglo XX, se comenzó a investigar su interés por el conocimiento “científico”, filosófico y teológico de la época.¹ La mayoría de los textos son ajenos a la religión y presentan abundantes referencias paganas, como era usual en la cultura barroca. No obstante, las particularidades en cada caso, las ansias de conocimiento de la monja mexicana y la búsqueda de la verdad en Galileo, por un lado, y las controversias en las que se inmiscuyen, provocando la persecución de ambos por el Santo Oficio, por el otro, crean un puente difícil de ignorar.²

En síntesis, a fin de mostrar las similitudes y diferencias entre Sor Juana y Galileo, se presentan, por un lado, el sentido de las epístolas: *Respuesta de la poetisa a la muy ilustre sor Filotea de la Cruz* y la *Carta Atenagórica* de Sor Juana y, por el otro, la carta que Galileo escribe a la Gran Duquesa Cristina de Lorena.

Vivir en el mismo siglo...

El término “ciencia”, en el sentido de ciencia natural, fue acuñado en el siglo XVI y popularizado por Francis Bacon; en consecuencia, antes de ese siglo no existía la ciencia como la concebimos actualmente. Los protagonistas de este escrito, Galileo y Sor Juana, transitaron el “siglo

¹ En los últimos treinta años del siglo XX, aparecieron documentos de Sor Juana encontrados en Portugal, México, Estados Unidos y España.

² Galileo entabló otras controversias de índole intelectual como la que desarrollamos en el trabajo “Galileo, la Academia y los infiernos de Dante” (Sosa 2012).

de la duda” y de la “revolución científica”.³ Un marco general de esa época, tan rica y compleja, nos brinda Kearney (1970) quien la organiza a través de tres modalidades en la historia de la ciencia a partir de la concepción acerca de la Naturaleza: la organicista, cuyo representante más relevante es Aristóteles; la mágica o mística, donde identificamos a Platón y a Copérnico y, finalmente, la mecánica, con Descartes y Galileo. Hemos sostenido en otro trabajo que Sor Juana abreva en las tres tradiciones⁴ (Sosa 2021).

La recuperación de la mayor parte del pensamiento griego se completó durante el período renacentista, cuando llegó a conocerse el atomismo de Demócrito, así como los tratados técnicos de Arquímedes y otros. En el Humanismo y Renacimiento se rescata el valor de lo humano, la cultura pagana, su mitología y la literatura grecorromana. Estos movimientos culturales se encuentran presentes en la “revolución científica” –de la que Galileo es protagonista– y en el Barroco del siglo XVII.

Realizamos una pequeña digresión a fin de tomar algunos conceptos de Maravall en *La cultura del Barroco* (1983). Este autor sostiene que “[...] el Barroco es cuestión de Iglesia, y en especial de la católica, por su condición de poder monárquico absoluto” (47). Y cita a Butler:

La Contrarreforma misma, así como la ciencia, el pensamiento, el arte y la poesía barrocos, son una consecuencia de las transformaciones profundas que se operan en la conciencia y la sensibilidad de los hombres del siglo XVI y del XVII. Y esas transformaciones se ligan a

³ Expresión que es discutida en el campo de la Historia de la Ciencia entre *continuidistas* y *rupturistas* (Butterfield 1982, Koyré 1985, Kuhn 1993, entre otros).

⁴ Véase: Sosa (2021) “La ‘Naturaleza’ en la modernidad: la mujer y la monstruosidad de Sor Juana Inés de la Cruz” (Leído en el *Simposio Espíritus de la Naturaleza. Criaturas míticas-legendarias femeninas en la literatura y otros artefactos culturales* en la UNJu., 2021). (Inédito).

causas múltiples, culturales, políticas, sociales, económicas, geográficas, técnicas y no solamente religiosas [...] los factores eclesiásticos de la época que estudiamos, son un elemento de la situación histórica en la que se produce el Barroco (47).

Y completa la idea Maravall diciendo que, al hablar del Barroco de cada país, no podemos olvidar hacerlo dentro del contexto general geográfico-histórico junto al contexto cultural.

Ahora, volviendo a las tradiciones, apuntamos que Galileo aspiraba a lograr una imagen coherente que abrazara tanto el conocimiento del mundo natural como el del mundo divino. A finales del siglo XV, XVI y XVII, eruditos como Marsilio Ficino, Pico Della Mirandola, Robert Fludd y Athanasius Kircher cotejaron la religión con la técnica de estudiar la naturaleza a través de la magia natural o el hermetismo. Se mezclaban saberes heterodoxos con ciertos modelos medievales y modernos, sin conflicto aparente. Las traducciones de textos antiguos facilitaron la difusión del conocimiento de la magia natural, lo que hacía posible seguir la búsqueda mística de Dios sin abandonar los nuevos avances científicos.⁵

Por otra parte, la idea de la naturaleza como texto se vio reforzada por otra metáfora complementaria y de uso frecuente en la época: el Libro de la Revelación. Ambos libros constituían los dos caminos paralelos por los cuales Dios se había comunicado con el ser humano. Según los escolásticos, Dios compuso dos libros: la Biblia y la Creación. Así pues, no sólo se puede alcanzar a Dios leyendo las Escrituras, sino que, a través de la contemplación de la perfección de la Naturaleza, puede el hombre elevarse a Dios.⁶ En el siglo XIII, en las Universidades, la lógica y la filosofía de la ciencia aristotélicas –redescubiertas y usadas

⁵ Cfr. Kearney (1970) “Tres tradiciones de la ciencia” en *Los orígenes de la ciencia moderna*. Madrid: Guadarrama. (17-47).

⁶ Cfr. Blumenberg (2000) Cap. VII “Los libros de Dios coinciden entre sí” en *La legibilidad del mundo*. Barcelona: Paidós. (73-89).

como instrumentos— permitieron la consolidación progresiva de la visión que defendía una relativa autonomía del mundo natural con respecto al humano, una distinción entre la filosofía y la teología.

Las principales similitudes y diferencias entre dos representantes de la historia de la cultura occidental

Existen dos aspectos que se encuentran vinculados: el amor al saber y su relación con la concepción que la Iglesia Católica tenía en esa época acerca de qué es conocimiento verdadero y las jerarquías dentro del mismo. Por tal motivo, vamos a desarrollar las similitudes juntas.

En la producción científico-literaria de ambos autores, encontramos la presencia de los jesuitas a lo largo de sus vidas, aunque dicha presencia tenga improntas diferentes. Algunos libros de Historia de la Ciencia contienen un prejuicio generalizado que concibe la intervención de la Iglesia Católica como un “obstáculo epistemológico” que los científicos occidentales han tenido que sortear; y el caso emblemático es Galileo Galilei.⁷ Pensamos que esto no es así en todos los casos y partimos del siguiente presupuesto: el hecho de que los jesuitas pertenecieran a una institución organizada, en expansión y con ideales claros, posibilitó la investigación y el conocimiento científico en distintos lugares del mundo. Los misioneros jesuitas, repartidos por todo el planeta, organizaron una eficiente red de recolección de datos geográficos, meteorológicos, geofísicos y de historia natural que se remitieron a Roma, donde eran concentrados, elaborados y difundidos

⁷ Por ejemplo, Solís, C. y Sellés, M. (2005). “Religión, ciencia y política” en *Historia de la Ciencia*. Madrid: ESPASA. (299-307).

por los profesores de las universidades y colegios de la orden.⁸ El ejemplo más destacado en este sentido fue Athanasius Kircher (1602-1680).

Por otra parte, desde el siglo XVI los jesuitas asumen un importante papel como confesores de reyes, príncipes y nobles influyentes, y de este modo adquirieron ascendencia política y religiosa en los asuntos del reino. Pero también tenían deberes como confesores de las monjas y otras mujeres que habitaban los conventos, ejerciendo sobre ellas el mayor de los controles. En este contexto, y en función de este trabajo, consideremos dos órdenes religiosas que llegaron a América: los dominicos y los jesuitas. Los primeros, en cuanto ejercieron el poder a través del Santo Oficio, y los segundos, en cuanto a que han dejado una impronta importante en la cultura humanística del México colonial.

Con respecto a Galileo, cabe decir que estudió medicina en la Universidad de Pisa, pero abandonó estos estudios. Volvió a Florencia y se dedicó a leer obras matemáticas (Platón, Pitágoras, Arquímedes); en 1589 es contratado por la Universidad de Pisa para enseñar matemáticas y en 1592 se dedica al dictado de clases de geometría, mecánica y astronomía en la Universidad de Padua, regentada por la Compañía de Jesús. Por su parte, Sor Juana intentó ser carmelita, pero las reglas tan pesadas de la orden fueron superiores a sus fuerzas y renunció a los tres meses. Tiempo después, ingresó al claustro de las monjas jerónimas en el que permaneció por el resto de su vida; cabe mencionar que eligió esta orden puesto que San Jerónimo fue un gran escritor que creía en las bibliotecas y en la inteligencia femenina.

⁸ Burke, P. (2002) Cap. 4: “Localización del conocimiento: Centros y periferias” en *Historia social del conocimiento. De Gutenberg a Diderot*. Barcelona: Paidós. (77-94).

Entre los escritos de Galileo Galilei se encuentra uno que se denomina *Carta a Cristina de Lorena*, texto que se analiza para comprender la situación de este ante el Santo Oficio y para conocer los argumentos que se esgrimen de ambas partes. Un año antes de ser llamado a Roma por la Inquisición, escribe una carta a Cristina: es el año 1615, Galileo todavía no ha tenido problemas serios con el poder eclesiástico, (pero los va a tener muy pronto). Con anterioridad al envío de la misiva a la Duquesa, en 1613, Galileo expuso los mismos argumentos que figuran allí a Benedetto Castelli y, en 1615, le envía dos escritos a Monseñor Piero Dini, también.⁹ En la epístola a Cristina de Lorena, Galileo expone la gravedad de las acusaciones a las que debe responder y los problemas con el Santo Oficio. Pero, ante todo, analiza extensamente los equívocos que han derivado en interpretaciones erróneas por parte de las autoridades.¹⁰

Lo que le interesa a Galileo es lo siguiente: que Cristina entienda que no existe un conflicto entre “razón” y “fe” puesto que ambos tipos de conocimientos se complementan y no objetan, discuten o ponen en tela de juicio ni a Dios ni a la Iglesia como institución. Afirma que el libro de la Revelación y el libro de la Naturaleza constituyen caminos legítimos hacia la verdad y busca aclarar que la teoría copernicana no es una amenaza para el dogma católico.

Galileo se encuentra sorprendido por la forma maravillosa en que los sucesos naturales siguen los principios de la geometría. A quien le objetara que las demostraciones matemáticas son abstractas y no poseen, necesariamente, aplicación al mundo físico, Galileo respondía presentando nuevas demostraciones geométricas que habían de convertirse

⁹ Sosa (2017a) “Galileo y Cristina de Lorena, entre las órbitas del cielo y del poder” (Leído en las XVII *Jornadas de Investigación y Docencia de la Escuela de Historia*, U.N.Sa). (1-10). (Inédito).

¹⁰ Tema trabajado en “Galileo Galilei: entre el conocimiento y el poder (Reflexiones a propósito de un texto teatral)” (Sosa 2010).

en pruebas para los espíritus sin prejuicios. Las demostraciones matemáticas serían la clave que permitiría penetrar en los secretos del mundo. La lógica es instrumento de crítica, pero la matemática lo es de descubrimiento.

Galileo, utilizando el telescopio, observa las cuatro lunas más brillantes de Júpiter a principios de 1610 y que la Vía Láctea está formada por miríada de estrellas. Además, observa que la superficie de la Luna no es una esfera perfectamente lisa –como creían los aristotélicos–, sino que tiene cráteres y cordilleras con montañas de varios kilómetros de altura. Presentó estos descubrimientos en marzo de 1610 en un pequeño libro titulado *Sidereus Nuncius* y se hizo famoso entre las personas cultas de todo el mundo.

Galileo, al hablar del “mensaje” de los astros, presenta los descubrimientos astronómicos en un lenguaje impersonal, aparece un enunciador que cuenta a los lectores sus hallazgos a través de un instrumento novedoso: el telescopio. En otros términos, formula una descripción de “cosas” o fenómenos que se encuentran en la Naturaleza, en un mundo objetivado, que se abre a nuestro conocimiento a través de un instrumento. Instrumento que permite al hombre ver mejor el Universo y que le nos permite comprobar, por medio de los sentidos, si las creencias filosóficas vigentes sobre la naturaleza son correctas o no. Así, Galileo sería el mensajero, el que comunica una nueva forma de ver y de explicar el mundo pertrechado con un nuevo instrumento que posibilita observar y describir el mundo *supraceleste* y mostrar que tanto la metafísica aristotélica como la astronomía ptolemaica contenían errores insalvables.

Es interesante y significativo que Galileo haya usado una carta para transmitir la idea de que, a fin de estudiar el mundo físico, se necesita como instrumento la Geometría –símbolos visibles y determinados–. Cabe recordar cuáles eran las funciones de las cartas para Galileo: co-

municar hallazgos y esgrimir argumentos, entrar en contacto con nobles y personas influyentes entre quienes buscaba divulgar su pensamiento. El propósito principal es la fundamentación de la obra copernicana que, en ese momento, comenzaba a ser vista como herética y fue censurada en 1616. De este modo, Galileo buscaba, a través de la carta dirigida a la Gran Duquesa, transmitir su pensamiento a los teólogos.

Por otro lado, observamos que la mayoría de los análisis críticos de los textos de Sor Juana ponen el foco en la brillantez, recursos estilísticos y belleza de su producción literaria: poemas, dramaturgia, prosa, entre otros. Mientras, sus conocimientos filosóficos, *científicos* y teológicos permanecen en segundo plano, como una rareza en una mujer, como un complemento de su genio artístico. Nosotros creemos que es a la inversa: el propósito de su vida era adquirir todo el conocimiento del mundo, del cielo y la tierra, que los grandes hombres y mujeres habían producido a lo largo de la historia humana. Y, así, esconder de la estrecha mirada de clérigos e inquisidores el valor de la búsqueda de la verdad y del saber. Pero, con atrevimiento y valentía, expresa su objetivo, directamente, en las cartas.

Es relevante detallar algunos aspectos contextuales del enfrentamiento de la monja mexicana con el poder eclesiástico. En distintos documentos de la época se han descrito las labores del jesuita Antonio Núñez de Miranda: persona muy respetada, de gran influencia y autoridad moral, confesor de personas influyentes, virreyes y monjas —entre ellos el marqués de la Laguna y sor Juana Inés de la Cruz—, calificador del Tribunal del Santo Oficio novohispano y escritor de textos —en su mayoría— dogmáticos y normativos. El padre Núñez, afirma Méndez (2001), coincide con la opinión tan frecuente y ampliamente comentada acerca de la desventaja de la mujer intelectualmente limitada *per se* en comparación con el hombre. Se trata de una dicotomía impuesta en la que se separa a las féminas tanto desde el

punto de vista humano y racional como desde lo anímico. Sostiene esta autora que las mujeres, en la Nueva España, seguían reglas de conducta muy rígidas; más aún las monjas, que dependen de sus confesores y prelados. Se regía sobre su modo de actuar y en su forma de pensar, expropiándoles la libertad física y mental. Esgrimiendo la defensa y práctica de la castidad, tanto el arzobispo Aguiar y Seijas como el jesuita Antonio Núñez tenían verdadera aversión a las mujeres con las que tenían el mínimo contacto posible. Así, afirma Méndez (2001) que el padre Antonio Núñez de Miranda manipula y determina tomando como base los mandamientos de la Iglesia y exige a las monjas absoluta sumisión. Por tal motivo, se produjeron los desacuerdos y el rompimiento con su más popular confesada, Sor Juana, que, si bien también estaba sujeta anímica y físicamente a la orden de las jerónimas, se negó a renunciar a su ser íntimo y a su libre albedrío.

Ahora es importante centrar la vida y obra de sor Juana en el siglo XVII novohispano: un mundo de restricciones, de ideas prohibidas y censuradas, perseguidas y criticadas por la Monarquía y sus instituciones, que condicionan el pensamiento y las acciones de los intelectuales de la Nueva España. El género epistolar o *género menor*, así conocido, fue practicado como medio de comunicación y conocimiento desde la Edad Media, sobre todo por mujeres, quienes se atrevían a escribir en la intimidad, en un cuarto o, como sor Juana, en un claustro propio.¹¹

Como sostienen Romeo Pemán, Ortiz Álvarez y Álvarez Roche (2010), el convento de las Jerónimas era un lugar donde se podían desarrollar las inquietudes intelectuales y literarias. El locutorio, fre-

¹¹Sosa (2017b). "Sor Juana, entre la oración y el saber" en *Actas de las XVI Jornadas Interescuelas/departamentos de Historia de Mar del Plata*, 9, 10 y 11 de agosto de 2017. En homenaje al Dr. Juan Carlos Garavaglia. ISSN: (2591-4154).

cuentado por la *elite* virreinal, propiciaba las pláticas amenas sobre literatura, teatro, conciertos de música y encendidos debates intelectuales sobre temas de actualidad. Uno de ellos fue el que suscitó el Sermón del Mandato del padre Vieira. En 1650, cuando Sor Juana todavía no había nacido, Antonio de Vieira, jesuita portugués, confesor del rey de Portugal y uno de los mejores oradores de la época, había escrito el Sermón del Mandato. En éste expresaba su opinión sobre la más alta fineza de Cristo en el fin de su vida, a la vez que analizaba e impugnaba los pareceres de San Agustín, San Juan Crisóstomo y Santo Tomás. Cuarenta años después, en la tertulia del convento jerónimo, Sor Juana comenta el Sermón de Vieira y lo refuta con razones que debieron de convencer a alguno de los oyentes, quien le rogó que lo escribiera. Sor Juana, siguiendo el pedido, escribe su *Respuesta o Crisis de un Sermón*, que, a través de varias manos, llega al obispo de Puebla, don Manuel Fernández de Santa Cruz, erudito teólogo. Éste decide publicarlo con el título de *Carta Atenagórica* en el año 1690.

Dicha carta es un texto polémico, como lo advierten Romeo Pemán *et al* (2010) y son numerosos los críticos y comentaristas que sostienen que, detrás de la crítica al padre Vieira, se esconde la crítica a Aguiar y Seijas, arzobispo de México. En la *Carta Atenagórica* se recoge la provocación de Vieira a entablar una discusión teológica, un reto dialéctico, una de esas discusiones interminables propias del Barroco a fin de mostrar un lucimiento ingenioso y verbal. En palabras de las autoras:

No es de extrañar que Sor Juana, tremendamente preocupada por estas cuestiones que le permitían brillar, aceptara el reto del orador. En realidad, la dialéctica, como en el ágora de Atenas, era un juego, un divertimento y, a la vez, una ocasión para brillar en público, para adquirir prestigio y fama. [...] Lo raro y novedoso es que una mujer participara en este juego reservado a los doctos varones (63).

El Sermón del padre Vieira era una pieza de oratoria conocida en todos los ambientes cultos y Sor Juana poseía una clara conciencia de la repercusión pública de su escrito. El debate es en torno a las “finezas de Cristo”, tema que se centra en el amor y en la figura de Cristo. Por una cuestión de extensión, no desarrollaremos los argumentos de la controversia, pero sí nos interesa marcar dos cuestiones: la monja mexicana, para rebatir al padre Vieira, utiliza las mismas ideas y los mismos procedimientos que había utilizado él. De este modo hace uso de la lengua del poder, la lengua masculina, para poner en peligro el mismo poder. A ella le preocupa el método de razonamiento y en la carta sigue una lógica escolástica, netamente masculina.¹² Por otro lado, como por su condición de mujer no podía hacer un sermón, hace una carta, género que sí se ajusta al rol femenino.

En segundo lugar, volvamos a las luchas internas dentro del poder eclesiástico. Paz (1991) reconstruye todo el contexto histórico y muestra cómo Sor Juana fue utilizada por el obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, para defender sus propios intereses y para no enfrentarse directamente al arzobispo de México, Francisco Aguiar y Seijas. Así, el Obispo de Puebla enfrenta al arzobispo por medio de Sor Juana. Envuelta en relaciones muy complejas, ella ataca a Vieira porque, de este modo, en realidad atacaba a Seijas y a los influyentes jesuitas amigos del arzobispo. El discurso de una mujer es usado, como tantas veces en la historia, sin consideración y con fines espurios para ofender al arzobispo. El obispo de Puebla no sólo obliga a escribir a Sor Juana, sino que él se esconde tras la figura de sor Filotea de la Cruz y, así, lo que era un pleito entre clérigos, queda como un asunto entre mujeres.¹³ En forma breve y tras los elogios, el obispo

¹² Romeo Pemán *et al.*, (2010: 64).

¹³ Recordemos que la *Carta Atenagórica* iba precedida por otra breve carta dirigida a Sor Juana y firmada por sor Filotea de la Cruz, monja de un convento de Puebla

censura a la escritora por dedicarse demasiado a las letras profanas y crítica la teoría que había usado para rebatir a Vieira. Era un prólogo ambiguo con respecto a la *Carta Atenagórica*, puesto que elogia y, a la vez, reprende a Sor Juana. Esta carta del Obispo parece una invitación a que Juana Inés exponga su caso y se defienda. Lo que apuntan la mayoría de los lectores críticos de Sor Juana es que ella se siente tocada en lo que más le duele: su vocación literaria y su afán de saber. Y esto provoca, un año después, la airada *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*.

El tema religioso pasa a segundo lugar y se convierte en una defensa enardecida de las letras profanas y, en parte, de las letras profanas escritas por mujeres. Sin colocar estas a la altura de las Sagradas, por temor a la Inquisición, busca la manera de exaltarlas y mostrar su valor y necesidad. A continuación, a modo de ejemplo, dice Sor Juana en la *Respuesta*:

esto no ha sido más que una simple narración de mi inclinación a las letras [...] no necesitaba de ejemplares, con todo no me han dejado de ayudar los muchos que he leído, así en divinas como humanas letras. Porque veo a Débora dando leyes, así en lo militar como en lo político, y gobernando el pueblo donde había tantos varones doctos. Veo una sapientísima reina de Saba, tan docta que se atreve a tentar con enigmas la sabiduría del mayor de los sabios, sin ser por ello reprendida [...] Veo tantas y tan insignes mujeres (2014: 344).

La *Respuesta* es una justificación pública y ortodoxa de su postura, es una defensa de las mujeres y está plagada de frases irónicas. Desde el punto de vista religioso, Sor Juana acepta lo impuesto, la ortodoxia y

que se declaraba estudiosa de la autora. En realidad, sor Filotea de la Cruz es el seudónimo del obispo de Puebla.

las convenciones, pero es una rebelde insumisa y era imposible que, al defenderse, no cayera en contradicciones.

Su acto de rebelión la condenará al silencio: se da cuenta de que la condenan, sobre todo, por ser mujer. En 1693 han desaparecido los nobles que la protegían, y Sor Juana, se somete a no leer ni escribir más: abjura de su vida pasada. Aguiar y Seijas le expropia dinero, la biblioteca e instrumentos científicos y musicales. Sor Juana murió en una epidemia de peste en 1695.

Conclusiones

A fin de retomar lo planteado y, dejando de lado numerosas cuestiones interesantes para desarrollar, el objetivo del trabajo era mostrar ese “puente” del que hablamos al principio. Puente ficticio entre dos personas que vivieron en un mismo siglo pero que no fueron contemporáneos. No obstante, Galileo y Sor Juana tienen en común no sólo el amor al saber y la verdad sino el ser víctimas de prejuicios dogmáticos, religiosos y filosóficos, que entorpecieron innecesariamente su labor y producción científica. En el caso de Sor Juana, la diferencia por el género se vuelve irrisoriamente dramática, al ser perseguida por la misoginia de las autoridades eclesiásticas de la Nueva España. Por otra parte, es importante mostrar que, así como Galileo es el caso tradicional emblemático en el mundo occidental de las relaciones conflictivas entre la religión y la ciencia, Sor Juana, como mujer, monja y criolla, reúne más requisitos para que sea considerada otro caso paradigmático. En concreto, se pretende volver visible la relevancia de su pensamiento en los campos teológico y filosófico, además de su obra literaria.

A fin de comprender la lucha de ambos para obtener la libertad intelectual, tenemos que tener en cuenta el contexto eclesiástico de la

época y que nunca quisieron “ruidos con el Santo Oficio”. Pero ambos tienen en común la búsqueda denodada por un espacio de libertad a fin de desarrollar sus inquietudes *científicas* y filosóficas.

El enfrentamiento con el padre Vieira precipitó la orden y el castigo para Sor Juana, que consistía en abandonar todo estudio y escritura, donar su biblioteca y dedicarse exclusivamente a sus tareas religiosas. El viaje de Galileo a Florencia y el enfrentamiento con la institución eclesiástica, apelando a lo que había descubierto con el telescopio, condenó a Galileo al silencio y al ostracismo hasta su muerte en 1642.

***María del Rosario Sosa.** Magíster en Filosofía Contemporánea- orientación en Epistemología por la Universidad Nacional de Salta. Doctoranda en Filosofía de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Tema: “Sor Juana: Una precursora de la Ciencia y la Astronomía en América Hispana. Análisis de las Fuentes de sus Conocimientos”. Profesora Adjunta de la cátedra de Filosofía de la Ciencia y de Gnoseología de la Carrera de Filosofía de la Universidad Nacional de Salta. Investigadora Categoría III. Directora del Proyecto (CIUNSa): N° 2517 “Historia de las Ciencias Naturales y Sociales: análisis epistemológico desde la perspectiva de género” (2019-2023). Áreas de especialización: Epistemología. Historia de la Ciencia. Historia de la Ciencia de las Mujeres. Posee publicaciones locales, nacionales e internacionales.

Bibliografía

- Alatorre, Antonio y Carreira, Antonio (eds.) (2009). *Soledades de Luis de Góngora y Argote. Primero sueño, de Sor J. I. de la Cruz*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Blumenberg, Hans (2000) *La legibilidad del mundo*. Barcelona: Paidós.
- Burke, Peter (2002) *Historia social del conocimiento. De Gutenberg a Diderot*. Barcelona: Paidós.
- Butterfield, Herbert (1982) *Los orígenes de la ciencia moderna*. Madrid: Taurus.

- De la Cruz, Sor Juana Inés (1981) *Primero sueño y otras páginas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Galileo Galilei (2003) *Diálogos acerca de dos nuevas ciencias*. Buenos Aires: Losada.
- _____ (2010) *Noticiero Sideral*. La Coruña y Madrid: MUNCYT.
- Kearney, Hugh (1970) "Tres tradiciones de la ciencia." En *Los orígenes de la ciencia moderna. 1500-1700*. Madrid: Guadarrama. (17-47).
- Koyré, Alexandre (1985). *Estudios galileanos*. México: Siglo XXI.
- Kuhn, Thomas S. (1993) *La revolución copernicana*. Buenos Aires: Planeta.
- Maravall, José Antonio (1983) *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel.
- Méndez, María Águeda. (2001) "Antonio Núñez de Miranda, confesor de Sor Juana, y las mujeres". En *Caravelle*. Año 2001. Vol. 76. Número 1. (411-420).
- Mescall, A. H. "La filosofía natural y la alquimia en la escritura de Sor Juana Inés de la cruz". En *Revista L'Érudit Franco-espagnol*, vol. 7, *Spring*, 2015. (2-21).
- Paz, Octavio. (1991). *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Romeo Pemán, C., Álvarez Ortiz, P. y Álvarez Roche, G. (2010) *María Zambrano y sor Juana Inés de la Cruz. La pasión por el conocimiento*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Romero, R. "Historia de las filósofas, historia de su exclusión (siglos XV-XX)". En Puleo, A. (ed.), *El reto de la igualdad de género*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva. 2008. (298-318).
- Ruiz, Facundo *Nocturna, mas no funesta. Poesía y cartas. Sor Juana Inés de la Cruz*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Solís, Carlos y Sellés, Manuel (2005) *Historia de la Ciencia*. Madrid: ESPASA.
- Sosa, Rosario (2010) "Galileo Galilei: entre el conocimiento y el poder (Reflexiones a propósito de un texto teatral)". En *El Poder en el lenguaje, en la Literatura y en la Cultura italianas*. Salta: EUNSA. (310-317)
- Sosa, Rosario (2012). "Galileo, la Academia y los infiernos de Dante." En *Temas de Filosofía* N°16. (145-156).

- Sosa, Rosario (2017a). "Galileo y Cristina de Lorena, entre las órbitas del cielo y del poder" (leído en las XVII *Jornadas de Investigación y Docencia de la Escuela de Historia*, U.N.Sa). (1-10) Inédito.
- Sosa, Rosario (2017b). "Sor Juana, entre la oración y el saber" en *Actas de las XVI Jornadas Interescuelas/departamentos de Historia de Mar del Plata*, 9, 10 y 11 de agosto de 2017. En homenaje al Dr. Juan Carlos Garavaglia. ISSN: (2591-4154).
- Sosa, Rosario (2021). 'La 'Naturaleza' en la modernidad: la mujer y la 'monstruosidad' de Sor Juana Inés de la Cruz" (leído en el *Simposio "Espíritus de la Naturaleza. Criaturas míticas-legendarias femeninas en la literatura y otros artefactos culturales"* en la UNJu., 2021). Inédito.
- Torres-Río seco, Arturo (1964). *Nueva Historia de la Gran Literatura Iberoamericana*. Buenos Aires: Emecé editores.

Juan Luis Vives commentatore delle *Bucoliche* di Virgilio

Fabio Stok*

Vives e Virgilio

Juan Luis Vives è una figura di primo piano dell'Umanesimo ispanico ed europeo: nato nel 1492 a Valencia, fu attivo a Parigi (dove studiò fra il 1509 e il 1514), Oxford (dove nel 1523 fu scelto come lettore nel collegio di Corpus Christi), e nei Paesi Bassi, fra Lovanio e Bruges, dove morì nel 1540.¹ Il suo interesse per le opere di Virgilio è testimoniato già nel 1515, dalla lettera prefatoria ai “Versus ex poetarum principe Vergilio proverbialium collectanea”, una raccolta di motti proverbiali virgiliani pubblicata in quell'anno a Parigi da Adrianus Barlandus (Adriaan van Baarland, 1487-1538), umanista fiammingo con cui Vives era entrato in contatto a Lovanio.² Nella lettera Vives evidenzia l'interesse filosofico, e non solo letterario, delle opere di Virgilio:

Quid de Virgilio loquar? Quam tu sis de eo bene meritus, Barlande carissime, postera viderint saecula que effeceris: ut iam non philomythos mendaxque poeta sed gravissimus philosophus exeat: talisque poeta quale Horatius et Strabo primos illos ac antiquissimos fuisse dicunt, quorum poesim primam quandam philosophiam affirmarunt. Si enim Vergilii dicta non ad nugas referenda sunt, sed ad eas (ut de Homero doctissimus Erasmus fecit) quae maxime sapientum sunt paroemias, fit ut nihil de ipso utpote nullius ingenii minimaeque doctrinae authore (Daxhelet 1938: 148-50).

¹ Sulla biografia di Vives cf. González González (2008a).

² Su Barlandus cf. Dexhelet (1938); sulla datazione dell'edizione prefata da Vives cf. González González (2003).

Erasmus da Rotterdam, citato nella lettera, aveva soggiornato in quegli anni a Lovanio, frequentando la cerchia umanistica della città e certamente influenzando Vives, non solo su problemi specifici (anche dell'interpretazione delle *Bucoliche*, come vedremo oltre), ma più in generale nella valorizzazione della tradizione classica. Appare significativo, per questo aspetto, che solo un anno prima, nel *Christi triumphus* e nella *Ovatio Virginis*, il poeta Omero (citato anche lui nella lettera) era stato condannato da Vives come un “insanus senex”. La lettera a Barlandus rivela un approccio più ponderato, che sottopone l'opera letteraria al vaglio dell'analisi del suo contenuto e della sua adattabilità ad un progetto pedagogico.

Nonostante spunti polemici nei confronti della poesia ritornino ancora nella *Veritas fucata* (1520),³ negli anni successivi Vives preciserà il proprio punto di vista, confermando l'esigenza di una censura dei testi considerati nocivi⁴ e proponendo a punto un canone delle opere poetiche la cui lettura era ammessa nell'insegnamento, con una cerchia che interessa lo stesso Virgilio, comunque incluso (assieme ad Orazio, Ovidio, Marziale, Persio e Lucano) fra gli autori non cristiani da leggere nella scuola.

Nel *De causis corruptarum artium*, una delle tre parti in cui è diviso il *De disciplinis* (1531), Vives esprime infatti la propria preferenza per il Virgilio “storico” e per quello “georgico”, nei quali la finzione poetica ha un ruolo più ridotto:

Iam vero, cur vera non canet poeta, ut falsa? An non satius est dulcedinem veritati quam mendacio inesse? Canit Vergilius res commentitias de Aenea, canit res veras de Romanis in VI et VIII. Cur minus hic quam alibi poeta? Annon in Georgicis poeta, et quidem melior quam in Bucolicis? At vero quoties in illo opere ad fabellam

³ González González (2008a: 40). Cf. anche Ijsewijn (1978b) e Ijsewijn (1994).

⁴ Cf. Del Nero (2015: 123).

digreditur, statim adest Servius, qui summoneat nos Vergilium non oblivisci se esse poetam, hoc est nugatorem (*De causis corruptarum artium* II.4)

Il riferimento a Servio riguarda lo scolio in cui il commentatore segnala la copresenza, nel poema virgiliano, di *historia* e *fabula*, essendo quest'ultima "dicta res contra naturam" (*ad Aen.* 1.235).⁵ Vives privilegia senz'altro la poesia che celebra gli avvenimenti reali, e non i "mendacia o le rescommentitiae", e nello stesso contesto elogia il poema di Lucano, che Servio aveva invece escluso dal novero dei poeti proprio per aver privilegiato la storia (il suo giudizio è formulato nello scolio *ad Aen.* 1.382: "videtur historiam composuisse").

Per quel che riguarda le opere minori di Virgilio, la preferenza di Vives per le *Georgiche* non appare sorprendente, se si considera la presenza, nelle *Bucoliche*, di tematiche erotiche che non collimavano con il programma educativo dell'umanista. Proprio alle *Georgiche* Vives dedicò un corso di insegnamento di cui ci rimane la prolusione, pubblicata a Lovanio nel 1519 (*Ioan. Ludovici Vivis in Georgica P. V. Maronis praefatio*). In essa Vives elogia il tema di quest'opera virgiliana, le "res rusticae et plane tota humana felicitas",⁶ ed osserva che l'autore non è solo "doctissimus, quod ad poetam satis hodie puntant esse indocti", ma che nell'opera egli si mostra anche "summus medicus, summus astrologus, summe omnibus philosophiae numeris absolutus".⁷

⁵ Cf. Stok (2016).

⁶ Ijsewijn (1978a: 318). Sulla prolusione cf. anche Hackenbracht (2022).

⁷ Cf. Rodríguez Peregrina (1998).

Il commento alle *Bucoliche*

Diversi anni dopo Vives si dedicò anche alle *Bucoliche* redigendo un commento che prendeva lo spunto dalle lezioni impartite alla nobildonna Mencia de Mendoza, di cui egli seguiva a Breda l'educazione.⁸ Il commento, dato alle stampe a Basilea nel 1539, fu poi incluso in edizioni virgiliane di larga diffusione godette di notevole fortuna ancora nel secolo successivo.⁹ Il commento si caratterizza per un approccio sistematicamente allegorico, come evidenzia già il titolo dell'edizione del 1539: "In Bucolica Vergilii interpretatio potissimum allegorica".

Un'interpretazione allegorica di Virgilio, nell'ambito della cultura umanistica, era stata proposta, in particolare dell'*Eneide*, da Cristoforo Landino (1487-8),¹⁰ ma Vives ne aveva preso le distanze nel già citato *De causis corruptarum artium*, dove contestava l'eccessiva "cristianizzazione" di Virgilio proposta dall'umanista fiorentino: "Landino adeo Vergilii poesin ad more et naturae causas trahit ut non solum absolutum eum philosophum, verum etiam christianum fuisse contendat" (II.4). È difficile stabilire se il commento alle *Bucoliche* sia conseguente anche ad un ripensamento di Vives, o se l'opera vada rapportata alle difficoltà che le *Bucoliche* presentavano nell'insegnamento scolastico, e all'esigenza che l'umanista aveva di adattare al proprio orientamento educativo.

Un'interpretazione radicalmente allegorica, come quella da lui proposta, era solo in parte alimentata dalle fonti antiche, in quanto l'unico commentato antico a lui noto, quello di Servio, era stato piuttosto prudente nell'avvalorare un uso sistematico dell'allegoria nella

⁸ Cf. Rodríguez Peregrina (1991: 456).

⁹ González González (2008b: 381). Da segnalare anche la traduzione inglese del commento, pubblicata nel 1628 a Londra da William Latham.

¹⁰ Sull'esegesi virgiliana umanistica di orientamento allegorico cf. Balavoine (1985).

lettura dell'opera, ammettendola solo per i riferimenti alla requisizione delle terre di cui Virgilio sarebbe stato vittima: "refutandae enim sunt allegoriae in bucolico carmine, nisi cum [...] ex aliqua agrorum perditorum necessitate descendunt" (*ad ecl.* 3.20). Nella prefazione del proprio commento Vives critica questa presa di posizione di Servio ed afferma che, al contrario di quanto sostenuto dal commentatore antico, "res ipsae plerique in locis satis testantur non simpliciter dici, sed figurate", e precisa ulteriormente di aver messo in evidenza i significati reconditi dell'opera virgiliana, sfuggiti a Servio e agli altri commentatori ("sensa annotavi sublimiora, quam existimet vulgus Grammaticorum"). Vives ammette, però, che in qualche caso potrebbe aver attribuito a Virgilio interpretazioni non del tutto fondate: "non dubito quin allegoriam aliquibus versibus aptaverim, de qua poeta ne cogitarit quidem". Vives non conosceva, va precisato, le *Expositiones* attribuite a Filargirio e gli *Scholia Bernensia*, testi esegetici tardoantichi, pubblicati solo nel sec. XIX, nei quali l'approccio allegorico, diversamente dal commento serviano, è piuttosto marcato.

Il commento di Vives è stato oggetto, dopo il lavoro pionieristico di Ijsewijn,¹¹ di alcuni studi più recenti,¹² ma merita un esame che dia conto del quadro articolato delle esegesi che egli propone per le singole egloghe.

Le egloghe "cristiane" (4 e 5)

Un precedente rilevante dall'interpretazione allegorica delle *Bucoliche* aveva interessato dalla quarta egloga, un testo che aveva conosciuto una fortuna rilevante nel secolo precedente, sia nella sua declinazione

¹¹ Ijsewijn (1978a).

¹² Kohut (1981); Rodríguez Peregrina (1991); López de Ayala (1996); López de Ayala (1999); Feys (2021).

politica, che nella tradizionale interpretazione cristiana.¹³ L'uso "politico" della quarta egloga consisteva nel riferire alla realtà contemporanea la profezia ottimistica ed "aurea" che Virgilio aveva riferito al misterioso *puer* della sua egloga. Fra i numerosi esempi di questo tipo di fortuna dell'egloga basti ricordare, in ambiente spagnolo, Juan del Encina (1468-1529), che nella sua *Imitación de las Églogas de Virgilio* (1492), utilizza il modello virgiliano in riferimento al figlio di Ferdinando ed Isabella, Don Juan.¹⁴ Quella che interessa Vives, però, è soprattutto l'interpretazione cristiana dell'egloga,¹⁵ adombrata già da Lattanzio (*div. inst.* 7, 24) ed ufficializzata dall'imperatore Costantino nella *Oratio ad coetum sanctorum* pronunciata a Nicea nel 325.

La possibilità che il *puer* celebrato da Virgilio fosse Gesù Cristo era basata sulla menzione della Sibilla di Cuma a 4, 4: "ultima Cumaei venit iam carminis aetas". A partire dal presupposto che la nascita di Cristo poteva esser stata profetizzata anche da parte dei veggenti pagani, l'ipotesi era che Virgilio dipendesse da una fonte oracolare sibillina. Lo afferma, ad es., Agostino: "hoc a Cumaea Sibylla dictum esse incunctanter apparet" (*De civitate Dei* 10, 27). L'interpretazione aveva avuto una notevole fortuna nell'intero Medioevo, anche nella tradizione esegetica,¹⁶ ed aveva suscitato un certo dibattito in età umanistica: la troviamo adottata, fra i commentatori, da Landino ed Antonio Mancinelli (e la adotterà, dopo Vives, anche de la Cerda).¹⁷ Quello che caratterizza il commento di Vives è il carattere sistematico che caratterizza l'interpretazione, proiettata nell'intero sviluppo dell'egloga virgiliana. Il presupposto da cui Vives parte è, come in

¹³ Cf. Houghton (2019).

¹⁴ Cf. Binder (2010: 52).

¹⁵ Cf. Benko 1980.

¹⁶ Sull'interpretazione cristiana nei commenti filargiriani cf. Stok (2018).

¹⁷ Cf. Houghton (2019: 193-8).

Agostino, l'idea che Virgilio conoscesse la tradizione sibillina. Assieme a questo assunto, però, l'umanista ritiene anche che l'allegoria sia del tutto evidente, ed accusa di empietà coloro che la negano:

Sicelides Musae (v. 1): Asinius Pollio bellum gessit cum Illyriis, quo vero tempore cepit Salonas illorum urbem, natus est ei filius, quem ideo Saloninum appellavit. Vergilius quum in versibus Sibyllinis legisset, nasciturum per illa tempora admirabilem quendam puerum, qui orbem renovaret, vaticinium accomodavit puero, nam ex aliis gentibus non arbitrabatur futurum, propter magnitudinem imperii Romani, sed puer in tenera aetate mortuus est. Alterum enim Asinius habuit filium, haeredem familiae, qui dictus est Asinius Gallus. Itaque omnia sunt de Christo, de quo et nos interpretabimus et vendicabimus suo domino possessionem. Taceant impii, nam vel simplici verborum sensu absque ullis omnino allegoriis de nullo prorsus alio potest intelligi quod hic dicitur, quam de Christo.

Vives raccorda l'esegesi serviana, che identificava il *puer* virgiliano in Saloninus (dell'esistenza di un altro figlio di Pollione, Asinius Gallus, aveva notizia probabilmente da Tacito *ann.* 1, 12), con l'ipotesi della derivazione dalla profezia sibillina. Egli ritiene, infatti, che Virgilio, abbia effettivamente attribuito la profezia al figlio di Pollione, nonostante essa riguardasse la nascita di Gesù Cristo.

La dipendenza di Virgilio dall'oracolo sibillino è precisata nella nota al v. 4, dove Vives segnala che "sicut apud Iudaeos fuerunt prophetae, ita apud Gentiles Sibyllae", e che negli oracoli sibillini le profezie erano formulate tramite acrostici: "Sibyllarum multa carmina erant composita, ut primis versuum litteris aut postremis personam vel tempus designarent." Per quest'ultima notizia Vives, come lui stesso segnala, utilizzava Cicerone (*div.* 1, 112) (in un contesto però antidinavatorio), e cita di seguito le profezie della nascita di Cristo segnalate da Eusebio (cioè Girolamo *chron. ad Ol.* 184, 4) e da Agostino (a *civ.* 18, 149).

Le note successive esplicitano l'approccio allegorico, sempre nel presupposto della fedeltà di Virgilio al dettato sibillino, solo in qualche caso proposto con qualche margine di dubbio, ad es. nell'interpretazione della *Virgo* di v. 6, identificata dall'esegesi serviana in *Iustitia / Dike*:

Iam redit et Virgo: dixerat aliquid forsán Sibylla de diva Verginam id poeta ad virginem Iustitiam transfert, aut forsán de ingenti iustitia Christi et aureo saeculo, quod etiam describit Esaias propheta cap. IX.

Fra le numerose interpretazioni proposte da Vives per questa egloga vanno segnalate almeno l'individuazione di riferimenti al peccato originale nei *vestigia sceleris* di v. 13: "Te duce: peccatum originis deletur virtute Christi, ut in baptismo per fiduciam erga illum. Bene expressit vestigia sceleris, nam originis scelus vestigium est, a parentibus transmissum in posteros"; e, con qualche esitazione, alla dottrina della trinità nella menzione virgiliana delle tre Parche (v. 47):

concordes stabili: fortasse nimium curiosum videri potest, se per hasce Parcas concordēs numine et voluntate deorum, intelligi Sibyllam voluisse diceremus tres personas in divinitate. Sed haec me attingamus, ne obtundamur vel impiorum vel morosorum vociferatione ac quiritatione.

Non mancano, nelle note di commento, rinvii a fonti scritturali. Oltre alla citata menzione di Isaia nella nota al v. 6, va segnalata la citazione di San Paolo nella nota al v. 52: "aspice venture: ut non solum homines, sed angeli et ipsae res mutae exhilarerentur adventu Christi. Nam ipsa universitas mundi, ut inquit Paulus, liberabitur a servitute corruptionis".

Di un certo interesse è il commento ai vv. 62-63, su coloro "qui non risere parentes" e che sono quindi tenuti a distanza da un dio e da una

dea. Sul passo Vives disponeva di una nota serviana da cui egli prende le distanze (cfr. il riferimento ai *grammaticos*):

qui non risere: grammatici de his versibus satis multa disserunt et nos in Augustinum, sed breviter, mea sententia, per deum intelligi convenit genium, cui mensa parabatur, unde Genio indulgere, et per deam Iunonem, cui sternebatur lectus, quum ablactabatur infans. Significat periculum esse vitae in puerili tristitia, quod iis dii infantium tutelares non faveant. Quod ita accidit. Nam et puerulus hic celeriter est exstinctus, nec passus est Deus illum vivere, in quem Poeta magnae autoritatis transtulisset, quae prophetissa dixerat de filio Dei. Atque hos versus postremos suspicor a Vergilio additos post pueri mortem.

Il passo citato di Agostino è *civ.* 7, 13, dove Genius è definito il dio che “*praepositus est ac vim habet omnium rerum gignendarum*”. Per quel che riguarda la dea che, nel testo virgiliano, “*nec dignata cubili est*”, Vives opta per un’interpretazione edulcorata che sembra prendere lo spunto da Festo, dove si legge che “*genialis lectus appellatur, qui nuptiis sternitur in honore genii*” (p. 83, 23-24 L.). Da osservare, ancora, che la morte del piccolo Saloninus, attestata da Servio (e di cui Virgilio, sospetta Vives, sarebbe stato a conoscenza, avendo aggiunto i versi finali dopo la morte del bambino), è interpretata da Vives come provvidenziale, volta a smentire l’errore effettuato da Virgilio nel riferire la profezia Sibillina a Saloninus anziché a Cristo.

L’interpretazione “cristiana” non è limitata alla quarta egloga, come per lo più nella tradizione. Ipotizzando che la profezia della Sibilla riguardasse non solo la nascita, ma anche la passione e la morte di Cristo, Vives interpreta allegoricamente anche la quinta egloga, quella in cui è cantata la morte del pastore Dafni: “*Ut superior ecloga de orti Servatoris cecinit ex versibus Sibillynis, quos Salonino applicavit male cohaerentes, ita hic de nece atque ascensu eiusdem Domini et*

Dei ex aliis Sibyllae carminibus, quae C. Iulio Caesari attribuit, tamen sub Daphnidis nomine.”

L’esegesi a cui Vives si riferisce è quella di Servio, che presenta Dafni come pastore, ma che segnala anche che “alii dicunt per allegoriam C. Iulium Caesarem, qui in Senatu a Cassio et Bruto viginti tribus vulneribus interemptus est” (*ad ecl.* 5, 20).

A partire dalla citata premessa, Vives interpreta l’intera egloga allegoricamente, ad es. le ninfe che piangono Dafni defunto (vv. 20-21) sono identificate con le creature angeliche: “extinctum nymphaea: ... ait ergo universam naturam condoluisse Christo morienti, primum nymphas ipsas, id est coelestes illas mentes.”

I pastori, che alla morte di Dafni non portano gli animali al pascolo (v. 24; “non ulli pastos”), sono identificati negli Apostoli: “costernatio pastorum, hoc est Apostolorum Christi, et cessatio doctrinae Evangelicae in Christi morte.” L’immagine della madre che maledice gli dei per la morte del figlio (v. 23) offre lo spunto per una comparazione fra la religione pagana e quella cristiana: “Atque deos atque astra: hoc more Gentilitio, nobis abominando. Ille enim Iovem suum, quum non concederet res ex voto, et ferum et crudelem nuncupatur. Noster vero, hoc est verus, attingit a fine usque ad finem fortiter et disponit omnia suaviter.”

Le egloghe “politiche” (1 e 9)

Per la prima e per la nona egloga Vives disponeva dell’esegesi allegorica serviana, che metteva in relazione le due egloghe con la perdita dei campi sofferta da Virgilio. L’interpretazione, per queste egloghe, ricalda quindi in larga parte quella tradizionale. Per la prima egloga sono accolte le identificazioni di Titiro con Virgilio e del *deus* di 1, 6 con Ottaviano. Vives prende però le distanze dalla pratica sacrificale

a cui Titiro fa riferimento a 1, 7-8, rimarcandone l'estraneità alle pratiche cristiane: "Saepe tener nostris: non solum animo et gratitudine erit mihi Octavianus deus, sed cultu et caeremoniis. Gentilitia sunt haec, nec Christianis imitanda."

Per la discussa barba bianca di Titiro (1, 28), poco comprensibile per un poeta ancora giovane, Vives adotta senz'altro un'interpretazione figurata: "referri tamen candidior potest ad libertatem, quasi pulchra et speciosa et benigna, quod quibusdam magis placet". Analogamente poco oltre, per il fortunato senex di v. 46: "senex dicitur ad decorum personae, senex nomen est dignitatis pastoralis, sicut praecipuus vel maximus vel dominus vel pater".

Per la nona egloga Vives ritiene l'allegoria evidente (*manifesta est allegoria*) e riserva alcune note ad informazioni di carattere documentario. In merito alla menzione di Cinna e Vario (v. 35) cita, per Cinna, le notizie fornite da Quintiliano (*inst.* 19, 4, 4) e da Suetonio (*gramm.* 11, 2) ed aggiunge che dell'opera di Cinna resta solo un frammento (il 6 Bländsdorf) citato da Servio: "praeter versiculos duos, quos in primo Georgicorum citat Servius".¹⁸ Il frammento è citato da Vives anche nel commento ai *Salmi* che leggiamo negli *Opuscula varia* pubblicati a Lovanio nel 1519 (nel commento al *De civitate Dei* di Agostino pubblicato nel 1522).

Il riferimento a Galatea (v. 39), che Vives sa da Servio (cfr. *ad l.*) tratto da Teocrito, è interpretato come riferimento ad Augusto: "allegoria est ad Augustum, precantis ut ex bello maritimo redeat in Italiam.

¹⁸ Cf. lo scolio ad *georg.* 1, 288, pubblicato però da Thilo come *Servius auctus* in quanto proveniente da un commento dato alle stampe per la prima volta da Fulvio Ursini nel 1571. Ma alcune note di questo commento, fra le quali quella citata da Vives, erano incluse nell'edizione serviana pubblicata da Guarino Guarini nel 1471 e poi in altre edizioni: cf. Ramires (2008: 246).

Nam saepe Galateam pro Augusto usurpavit, ut in tertia Egloga”.¹⁹ Nella terza egloga, a proposito della citazione di Galatea al v. 64, Vives aveva annotato: “multa et magna favoris signa praebeuit Vergilio Caesar Octavianus, sed occultavit ea interdum; ostendit tamen, qua possit ille repetere et ad se redire. Quod est principum, quum in magnam gratiae partem aliquem statuerunt sensim recipere”.

Da segnalare, in riferimento al favore accordato all’epoca di Augusto alla poesia, un riferimento di Vives alla storia contemporanea (nell’introduzione alla seconda egloga): “quae ars [*scil.* poesia] apud maiores nullo in precio fuerat, temporibus Augusti honorem coeperat nancisci, quod ea delectaretur princeps: ut in Hispania carmen vernaculum sub Ioanne secondo rege Castellae”.

Il riferimento è a Giovanni II re di Castiglia e Leon (1406-1454), di cui era celebrata la protezione accordata a lettere ed arti.

Le egloghe su Cornelio Gallo (2 e 10)

La seconda egloga era quella di tematica più scopertamente erotica: è un lamento del pastore Coridone abbandonato dal *puer* Alexis. Sulla scia di Erasmo, che nel *De ratione studii* (1512) già aveva individuato come tema dell’egloga quello dell’*amicitia*,²⁰ Vives elimina del tutto il risvolto erotico identificando Coridone con Virgilio ed Alexis con Cornelio Gallo, ed interpretando il monologo di Coridone come lamento di Virgilio per la lontananza dell’amico Gallo, impegnato nell’attività militare al fianco di Augusto.²¹

Il *dominus* a cui Alessi riserva le proprie *deliciae* (2, 2), respingendo l’amore di Coridone, è identificato senz’altro con Ottaviano:

¹⁹ La Galatea di 1.30-1 è interpretata senz’altro, sulla scorta di Servio *ad l.*, come allegoria di Mantova (e Amarillide di Roma).

²⁰ Cf. Grafton (1985).

²¹ Cf. Wilson-Okamura (2010: 114-5); Kallendorf (2020: 9-10).

pastoricio more Octavianum dominum appellavit: non quidem ex eius voluntate, qui vetuit se et ioco et serio dominum nuncupari, sed ex rustica consuetudine, Charus admodum fuit Gallus Cornelius Augusto, sed postea reiectus est ab amicitia, in Ecloga decima dicitur.

Il Damoetas di 2.39 è identificato in Teocrito, “vel si quis fuit Vergilii hac in re peritissimus magister”, e i due capretti promessi ad Alexis (vv. 40-42) nelle *Bucoliche* e nelle *Georgiche*, che Virgilio avrebbe voluto dedicare a Gallo, e che dedicò poi a Pollione e a Mecenate.

L'interpretazione della seconda egloga è connessa da Vives a quella della decima, che egli interpreta come lamento di Virgilio per la morte di Gallo, caduto in disgrazia possesso il principe. Anche in questo caso l'interpretazione è funzionale alla rimozione della tematica erotica, connessa al riferimento alla poesia elegiaca. Licoride, la donna amata nell'egloga da Gallo che era la protagonista femminile degli *Amores* ed è citata da Virgilio al v. 2, è presentata da Vives come allegoria di Augusto: “ipse Augustus, tantopere Gallo charus”. Della morte di Gallo, in seguito ad accuse rivoltegli da Augusto, Vives aveva notizia da Servio, dal quale sapeva anche che Virgilio aveva lodato Gallo nella parte finale delle *Georgiche*, poi eliminata per ordine di Augusto (*ad ecl.* 10.1: *iubente Augusto in Aristei fabulam commutavit*). Lo stesso Augusto, va osservato, è giustificato da Vives per la morte di Gallo, attribuita ad esponenti del suo entourage:

venit et upilio (v. 19): describit omnium et plebis et procerum admirationem, quam ob causam periret Gallus. Nam incredibile videbatur, aliquid eum cogitasse contra voluptatem Augusti, tantus vir, tam prodens et tam Augusto amicus, aut Augustum tali amico nocere voluisse.

Poco oltre, commentando le parole con cui Pan invita Gallo a modellare il proprio amore, Vives propone una notazione sulla psicologia dei sovrani: “Ecquis erit modus (v. 28): quis erit finis anxietudinis et moeroris huius? Amor dominandi in principe caecus est: contra

quem si quis fingatur aliquid tentasse, implacabilis est offensio, nulla satisfactio sufficit”.

Le altre egloghe (6, 3, 7 e 8)

La sesta egloga, di cui è protagonista Sileno, presentava spunti minori di interpretazione allegorica. La presentazione dell'egloga ricalca l'esegesi antica: “ecloga haec de reconditis rebus, nempe de primordiis rerum et theologia gentilitia”. Vives ignora l'identificazione allegorica serviana, per la quale Sileno sarebbe il maestro epicureo di Virgilio Sirona, e lo identifica invece come “comes et paedagogus Bacchi”, a cui lo accomuna la passione per il vino (nella nota sul v. 15 cita Hor. *epist.* 1, 19, 6 su *Homerus vinosus*). La presenza della *puella* Egle (v. 20), a cui Sileno riserva un'allusione erotica (v. 26), è risolta da Vives in termini allegorici: “virilibus illis animis admiscet se molles et foemineis, qui in quaerendis disciplinis quaestum aut aliquid simile spectant”, e poco oltre: “eruditionem, quam excellentes animi excudunt, degeneres ad voluptates et pecuniam convertunt”.

Le restanti egloghe, 3-7-8, quelle più marcatamente pastorali, sono interpretate da Vives sullo sfondo della biografia di Virgilio, come confronti ed agoni fra quest'ultimo e poeti contemporanei. La 3 come “contentio ac iurgium Vergilii sub Damoetae nomine et poetae alicuius ex eius invidis sub Menalcae nomine, qui illius apud Romanos principes auctoritatem gratiamque elevaret, anteferebat autem suam” (poco oltre precisa: “poetae alicuius ignobilis, Maevii puta, vel Bavii”, da 3, 90). Per la 7 Vives ipotizza un'ambientazione romana e vede Virgilio confrontarsi con Gallo oppure Vario oppure Pollione. Nell'ottava ambedue i protagonisti (Damone e Alfesibea) esprimerebbero il pensiero di Virgilio, che “et malos poetas insectatur et crassum saepe numero nobilitatis iudicium reprehendit”.

Conclusioni

Il commento alle *Bucoliche* riflette, nella radicalità delle sue scelte, la riflessione sviluppata da Vives sulla poesia ed i principi che da essa sono enucleabili, relativi alla sua moralità, ai criteri di verità o verosimiglianza a cui essa deve rispondere, e alla sua adattabilità alla didattica.²² Diversamente dalle *Georgiche*, su cui si erano concentrati negli anni precedenti gli interessi virgiliani di Vives, le *Bucoliche* per diversi aspetti sfuggivano a questa griglia interpretativa, delineando una dimensione poco realistica ed innervata da tematiche erotiche che collidevano con l'impianto morale e religioso della didassi teorizzata dall'umanista. L'interpretazione allegorica, applicata in modo sistematico all'intera opera, consentiva di rimuovere radicalmente la dimensione erotica e di ridisegnare il dialogo pastorale in termini moralmente e politicamente accettabili, da cui fossero desumibili insegnamenti morali, del tipo di quello che troviamo ad es. nella nota sul *formose puer* di 2, 17, dove il commentatore afferma che "aequalitatem esse in amicitia oportet, ut alter altero ex animi sui sententia fruatur". Un elemento che favoriva l'operazione di Vives era costituito dall'assetto politico ed encomiastico che emerge dall'opera virgiliana, pur nella presenza di un elemento drammatico quale era la vicenda delle requisizioni. Vives valorizza il contesto politico "imperiale" delineato da Virgilio e valorizza la figura di Augusto non solo sulla scorta della prima egloga, ma anche in relazione alla vicenda di Cornelio Gallo che Vives vede evocata nelle egloghe 2 e 10, nell'intento evidente di allontanare dal principe ogni responsabilità nella morte del poeta.

L'interpretazione allegorica, pur centrale nel commento, non soppianta del tutto la tradizionale dimensione esegetica, che affiora in qualche pur sporadica nota di carattere grammaticale (ad es. sul significato di *subiciit* a 10, 74), e nei rinvii ad autori e *loci paralleli*, ad es.

²² Cf. Kohut (1981).

nella nota a 1, 69 dove per l'interpretazione di *aristas* nel significato di *annos*, fornita da Servio *ad l.*, è citato Claudiano *carm. min.* 20, 11 “frugibus alternis, non consule computat annum”. Altri autori citati sono Cicerone (3, 7; 3, 10; 4, 61; 6, 27; 6, 28; 8, 39); Plinio (3, 8; 4, 58); Livio (3, 86); Seneca (3, 86; 10, 47); Suetonio (3, 62); Sallustio (4, 61); Orazio (6, 15); Marziale (6, 15); Silio Italico (7, 22); Propertio (7, 22); Quintiliano (9, 35), ma anche Platone (7, 21) e fonti scritturali (oltre a quelle già citate cf. 1, 73; 4, 52; 5, 44; 5, 62). Da segnalare ancora qualche giudizio di carattere estetico, ad es. nella nota a 8, 6: “versus sunt lepidissimi et supra nitorem rusticum”, ed alcuni casi in cui il commentatore interviene in prima persona in merito a problemi esegetici: a 5, 52 prende le distanze dall'aneddoto sull'incontro fra Cicerone e Virgilio riferito da Servio *ad ecl.* 6, 11 (“commenticius porro est illud, quod scribit nescio quis in Vergilii vita”); a 5, 30 dubita dell'affermazione di Servio per cui il culto di Bacco sarebbe stato introdotto a Roma da Cesare (“non memini me legere hoc apud alium quanquam, sec est verisimile”); a 9, 60 afferma di ritenere veritiero il riferimento alla tomba di Bianore (“arbitror hoc ad veram descriptionem pertinere”). Anche questi tratti hanno consentito al commento di Vives di avere di un certo peso, prima della pubblicazione del commento di de la Cerda, nell'esegesi moderna di Virgilio.

***Favio Stok.** Catedrático de Literatura Latina y de Cultura y Tradición Clásica en la Universidad de Roma “Tor Vergata”. Ha desarrollado investigaciones en el campo de la Antigüedad Clásica, sobre autores latinos de época republicana e imperial (Cicerón, Virgilio, Ovidio y otros), pero también investigaciones sobre la transmisión y la fortuna de los clásicos en el Medioevo, en el Humanismo y en la cultura moderna. Otros campos de su interés han sido la fisiognómica antigua, la medicina en Roma y la literatura científica latina. Ha publicado ediciones críticas de las *Vitae* virgilianas, del *Appendix Probi IV*, del *Cornu copiae* de Nicolò Perotti y de otros textos, además de ediciones comentadas del “Sueño de Escipión” de Cicerón, de los

“Fastos” de Ovidio y de “Las Troyanas” de Séneca. El volumen “I classici dal papiro ad internet” (2012; edición en inglés modificada 2017, traducción alemana 2018) propone una introducción razonada a la Filología Clásica. Ha tenido a su cargo la edición de tres volúmenes misceláneos sobre la exégesis virgiliana y se ocupa actualmente del comentario de Servio a Virgilio y de la historia de la exégesis virgiliana desde los orígenes al s. XVI.

Bibliografía

- Balavoine, Claudie (1985). “Vie et mort del l’allégorie dans les commentaires des Bucoliques virgilliennes à la Renaissance”. *Hommage à Henry Bardon*, éd. M. Renard et P. Laurens, Bruxelles: Latomus, 10-40.
- Benko, Stephen (1980). “Virgil’s Fourth Eclogue in Christian Interpretation”. *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, hrsg. von Wolfgang Haase. Berlin-New York: de Gruyter, v. II 31.1, 646-705.
- Binder, Gerhard (2010). “Goldene Zeiten: Immer wieder wird ein Messias geboren...”. *Vestigia Vergiliana. Vergil-Rezeption in der Neuzeit*, hrsg. von Thorsten Burkard, Markus Schauer, Claudia Wiener. Berlin-New York: de Gruyter, 51-71.
- Daxhelet, Etienne (1938), *Adrien Barlandus, humaniste belge 1486-1538. Sa Vie – son Oeuvre – Sa Personnalité*. Louvain: Librairie Universitaire.
- Del Nero, Valerio (2015). *Tradizione classica e cultura umanistica nel De disciplinis di Vives*. Lomazzo (CO): New Press.
- Fantazzi, Charles (2008) (ed.). *A Companion to Juan Luis Vives*. Leiden-Boston: Brill.
- Feys, Xander (2021), “In Bucolica Vergilii interpretatio potissimum allegorica (1539) de Juan Luis Vives”. *Nexofía. Estudios Europeos*: 41-54.
- González González, Enrique (2003). “El encuentro de Luis Vives (1492/93-1540) y Hadrianus Barlandus (1486-1538) en Lovaina, 1514?-1515”. *Lias* 30.2, 177-212.
- González González, Enrique (2008a). “Juan Luis Vives. Works and Days”. Fantazzi (2008), 15-64.
- González González, Enrique (2008b). “Fame and Oblivion”. Fantazzi (2008), 359-413.

- Grafton, Anthony (1985). "Renaissance Readers and Ancient Texts: Comments on Some Commentaries", *Renaissance Quarterly* 38: 637-9.
- Hackenbracht, Ryan (2022). "Pacis encomium: Virgil's Georgics, Humanist Allegory, and the Pacifism of Erasmus, More, and Vives". *Erasmus Studies* 42: 5-29.
- Houghton, L. B. T. (2019). *Virgil's Fourth Eclogue in the Italian Renaissance*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Ijsewijn, Joseph (1978a), "Vives et Virgile". *Présence de Virgile. Actes du Colloque des 9, 11 et 12 Décembre 1976*, ed. R. Chevallier. Paris: Les Belles Lettres, 313-21.
- Ijsewijn, Joseph (1978b), "Vives and Poetry". *Roczniki Humanistyczne* 26: 21-34.
- Ijsewijn, Joseph (1994), "Vives e la poesia". *Antonio de Nebrija: Edad Media y Renacimiento*, ed. de Carmen Codoñer & Juan Antonio González Iglesias, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 469-77.
- Kallendorf, Craig (2020). *Printing Virgil: The Transformation of the Classics in the Renaissance*. Leiden-Boston: Brill.
- Kohut Karl (1981), "Literaturtheorie und Literaturkritik bei Juan Luis Vives". *Juan Luis Vives. Arbeitsgespräch in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel von 6. bis 8. November 1980*, hrsg. von August Buck, Hamburg: Hauswedell, 35-48.
- López de Ayala y Genovés, María José (1996). "Tradición y evolución en la obra filosófica. Interpretatio allegorica in Bucolica Vergilii de Luis Vives". *De Roma al siglo XX*, coord. Ana María Aldama Roy, Madrid: UNED, v. II, 773-80.
- López de Ayala y Genovés, María José (1999), "El concepto de alegoría de Luis Vives con especial referencia a la Interpretatio allegorica in bucolica Vergili". *La filología latina hoy: Actualización y perspectivas*, coord. Anna María Aldama Roy et al. Granada: Sociedad de Estudios Latinos, v. II, 1053-61.
- Ramires, Giuseppe (2008), "News of Guarino's Lost Servius". *Servio: stratificazioni esegetiche e modelli culturali*, eds. Sergio Casali, Fabio Stok. Bruxelles: Éditions Latomus, 224-48.

- Rodríguez Peregrina, José Manuel (1991). “La Égloga IV de Virgilio a través de la Interpretatio allegorica de Luis Vives”. *Florentia Iliberritana* 2: 455-66.
- Rodríguez Peregrina, José Manuel (1998). “Virgilio y la teoría poética renacentista: La *Praefatio in Georgica Vergilii* de Luis Vives”. *Florentia Iliberritana* 9: 395-406.
- Stok, Fabio (2016). “Servio, l’epica e la storia”. *Rationes rerum. Rivista di filologia e storia* 8, 99-117.
- Stok, Fabio (2018). “Was Philargyrius a Christian?”. *Giornale Italiano di Filologia* 70: 233-47.
- Wilson-Okamura, David Scott (2010). *Virgil in the Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press.

El castellano como puente hacia la latinidad: sobre la versión bilingüe de las *Introductiones latinae* de Nebrija

María Cecilia Taborda*

Introducción

El interés de este trabajo se centra en una de las obras del célebre gramático Antonio de Nebrija, la versión bilingüe de sus *Introductiones latinae*. El objetivo es indagar, en particular, cómo en esta obra el castellano se convierte en un puente (inesperado, aunque eficaz) hacia las lenguas y culturas clásicas.

La obra vio la luz en el año 1488, y se titula así: “Introductiones latinas, contrapuesto el romance al latín, para que con facilidad puedan aprender todos, y principalmente las religiosas, y otras mugeres dedicadas a dios, que para este fin mandó hacer su alteza la Reyna Católica doña Isabel al maestro Antonio de Nebrija”. Esta gramática bilingüe, como se ve, además de ser una iniciativa de la Reina Isabel, tiene un destinatario bastante específico e inusual: las mujeres religiosas.

La gramática está editada a dos columnas por página: una columna para el texto latino y otra para el texto castellano; y su contenido corresponde al de la segunda edición de las *Introductiones latinae* (publicada en 1485, tres años antes). Con respecto a la primera edición, el cambio fundamental que había introducido Nebrija en esta nueva versión tiene que ver con el ordenamiento en capítulos, que a partir de esta edición sigue más de cerca las gramáticas latinas, sobre todo la de Prisciano. A diferencia de las gramáticas medievales, caracterizadas sobre todo por el empleo del verso y de un latín más bien alejado de los clásicos, esta gramática está escrita en prosa y ofrece los esquemas de las declinaciones nominales y las conjugaciones verbales, además de ocuparse de cuestiones de ortografía, prosodia, métrica y estilística

latinas. La versión bilingüe no ofrece diferencias sustanciales de contenido: es sencillamente una traducción, con el texto original latino a la vista en columnas enfrentadas. Su originalidad, en cambio, reside en sus destinatarias. Así se convierte, inesperadamente, en un (nuevo) paso hacia la latinidad a través del castellano, al ser el instrumento mediante el cual las mujeres religiosas podrían acceder a la cultura clásica.

Nebrija, autor de la gramática bilingüe

Antonio de Nebrija tenía la firme idea de que el fundamento de toda cultura debía buscarse en las lenguas clásicas y en la frecuentación, el comentario y la imitación de los grandes autores de Grecia y Roma. No es de extrañar: el humanismo está en pleno apogeo. La lengua y literatura clásicas debían ser la puerta de entrada de toda actividad intelectual, ya que se concebía que en el latín estaba la raíz de todas las artes y el fundamento de todas las ciencias (Gil Fernández 1997). En otras palabras: el ideal que circulaba entre los intelectuales de la época era que, haciendo renacer la Antigüedad, traerían de nuevo el esplendor a la civilización moderna. A su vez, esta idea de “volver” al esplendor antiguo tiene su origen en que, el igual que muchos de sus contemporáneos, Nebrija creía que durante la Edad Media se había degradado el conocimiento de todas las disciplinas, e incluso de las lenguas, por no estudiar debidamente los clásicos: el latín y los textos que se estudiaban ya no eran los clásicos, sino que se trabajaba con un latín tardío, medieval, y con autores cristianos. Por eso es que su objetivo será recuperar la importancia del latín clásico para restaurar luego el resto de los saberes: hacer de la gramática, retórica y filología el núcleo de toda cultura.

Concibe, entonces, un proyecto educativo que él mismo pone en práctica en las aulas y que complementa con la realización de una gramática latina, basada en modelos latinos (sobre todo Quintiliano, Donato y Prisciano), en consonancia con el nuevo perfil pedagógico. Es

así que publica la primera edición de las *Introductiones latinae*, su gramática latina, en el año 1481, como intento de crear un manual más acorde que los manuales medievales que circulaban para la enseñanza de los rudimentos del latín. Para nosotros es conocido por su *Gramática Castellana*, pero en su época fue célebre por su gramática latina. De hecho, esta obra tuvo un éxito casi inmediato entre sus contemporáneos, ya que ofrecía una prometedora alternativa a esa “barbarie” medieval que la precedía. Las *Introductiones latinae*, entonces, son un manual en latín para aprender latín que nace de un intento sincero de renovar los instrumentos pedagógicos de estudio, y con esto, restaurar la lengua y la cultura latinas. Este éxito editorial, justificado por el nuevo enfoque humanista, fue de la mano del apoyo de los Reyes Católicos; y, en concreto, será lo que garantice que esta gramática latina sea elegida por la Reina Isabel para hacer una versión bilingüe.

Resta considerar una cuestión: si el objetivo era el latín, y ya había una exitosa gramática latina, ¿por qué realizar una edición bilingüe? Una primera respuesta podría ser que, a finales del siglo XV, cuando Nebrija está escribiendo esta gramática, en España ya casi nadie *hablaba* latín. Es más, desde el siglo XIII Fernando III y su hijo Alfonso X el Sabio ya habían ido generalizando el uso del castellano, imponiéndolo para la redacción de textos oficiales, lo cual fue un gran paso para alentar su crecimiento y desarrollo; y para el siglo XV hace rato que también hay incluso producciones literarias en lenguas romance. Esa es la gran preocupación humanista, después de todo: hay que recuperar la latinidad porque efectivamente se estaba perdiendo. Por supuesto, el latín seguía siendo, en toda Europa, el instrumento universal de comunicación intelectual, la lengua científica y de diplomacia; pero ya hacía un par de siglos que era una segunda lengua, y de uso cada vez más restringido. Esto significa que la distancia con la lengua latina que se aprendía en las gramáticas o que se leía en los textos era cada vez más grande.

A Nebrija, como docente y defensor de la latinidad, este tema le preocupa, y mucho: la prueba son las numerosas reediciones y revisiones constantes que hace de su gramática, así como la posterior inclusión de las glosas, la elaboración misma de una Gramática castellana y de diccionarios bilingües castellano-latín. El problema está claro: ¿cómo restaurar una latinidad que, para los alumnos, parece estar cada vez más lejana?

Las mujeres dedicadas a Dios

En este trabajo, sin embargo, no nos interesa el común del alumnado que debía estudiar latín, sino un sector específico que se encuentra en una posición bastante peculiar. Me refiero a las mujeres “dedicadas a Dios”, es decir, aquellas que vivían en monasterios o conventos urbanos, o que simplemente llevaban una vida beata con voto simple, en sus domicilios. Y es necesario centrarnos en estas peculiares destinatarias de la gramática para intentar dar respuesta a la cuestión pendiente de la versión bilingüe.

Se trataba, por lo general (aunque no siempre), de mujeres con un cierto patrimonio, cuyas familias (o ellas mismas) donaban una parte de sus bienes a alguna institución religiosa y a cambio se unían esa comunidad. Estas instituciones podían ser, o bien de carácter monástico (es decir, con un ideal más contemplativo y de vida aislada), o bien de carácter conventual, (es decir, que no excluía en contacto con la comunidad); aquellas que elegían hacer el voto de clausura a medida recibían el nombre de “monjas emparedadas”, justamente aludiendo al relativo encierro en que vivían.

Por otra parte, existía la posibilidad de que esta “vida beata”, como se la llamaba, también se diera *in domibus propriis*, es decir, en sus propias casas: era la situación de muchas mujeres nobles, por lo general viudas solas o con hijas mujeres, que se unían a alguna orden mendicante pero haciendo un voto simple, conservando una vida doméstica

más o menos libre (Tenenbaum 2004). Y, en casos especiales, si la familia tenía la suficiente alcurnia e influencia, algunas de estas mujeres eran invitadas a formar parte de la corte real, y enmarcaban sus actividades religiosas en la vida de la corte. En estas circunstancias, el alejamiento social quedaba bastante desdibujado, porque en la práctica tenían contacto frecuente con laicos, hombres y mujeres, y participaban de una relativamente activa vida social, aunque sea para actividades caritativas. Como se puede ver, la situación estaba lejos de ser homogénea. Sin embargo, y en lo posible, se alentaba el ideal de vida recogida, que se resumía en una dedicación intensa a la oración, un contacto más o menos moderado con el mundo exterior y una vida ascética y esencialmente casta.

Pero para muchas no sólo era un espacio que posibilitaba el crecimiento espiritual, o que les permitía llevar una vida respetable sin la protección familiar masculina, sino que también (y esto es lo que nos interesa especialmente) les ofrecía la posibilidad de crecimiento intelectual. Porque la reclusión religiosa habilitaba y legitimaba (aún con sus límites) también un espacio donde era posible tener cierta independencia y desarrollarse intelectualmente, cuestión que, de otra manera, quedaba para las mujeres casi absolutamente descartada en los roles tradicionales de esposa y madre: “pronto las mujeres encontraron en el misticismo una vía para ganar relevancia en una sociedad que les negaba (salvo excepciones) otras formas de autoridad y de expresión” (Morrás 2015: 11). Efectivamente, la mayoría de las mujeres no solo quedaban relegadas al ámbito doméstico, sino que también eran, por lo general, analfabetas.

Ahora bien: ¿qué sucede cuando las religiosas quieren acceder a la cultura? La iglesia, como ya hemos mencionado, en el caso de las mujeres que se encomendaban a Dios, alentaba una moral de estricta castidad y reclusión: esto significaba, entre otras cosas, reducir el contacto con el género masculino. La realidad es que en la práctica estas mujeres

religiosas necesitaban acudir a los hombres en principio por razones sacramentales y espirituales: esto es, para recibir misa, para confesarse y demás prácticas asociadas a la vida religiosa. También dependían de los hombres para el gobierno general de estas instituciones. Esto significa que en la mayoría de los conventos y monasterios femeninos los hombres eran visita frecuente, cuando no residían incluso de forma permanente. En efecto, tenemos testimonios desde la Edad Media incluso de la existencia de monasterios casi mixtos, por la cantidad de residentes masculinos que tenían (como era el caso del de Santa María de las Huelgas de Burgos, o el Monasterio de Cañas de La Rioja, por citar algunos ejemplos).

Pese a todo, el ideal de castidad sostenido por la Iglesia indicaba que permanecieran alejadas del género masculino, desaconsejando la cercanía prolongada con los hombres. Como es de esperar, se plantea el problema de los maestros y profesores. Los colegios menores y las Universidades eran espacios exclusivamente masculinos; había algunas pocas privilegiadas que sí recibían clases (que en el mejor de los casos eran lecciones particulares y esporádicas, no regulares como en los cursos escolares, y las interesadas debían completar de forma autodidacta), pero la mayoría debía contentarse con leer los textos religiosos y las vidas de los santos. Una de las privilegiadas fue la propia Reina Isabel, de quien sabemos que recibió lecciones privadas de latín: tuvo como maestra a la esposa de su secretario, quien vivía en la corte como parte de las damas de compañía (Val Valdivieso 2006:558).

No hay que olvidar, además, que apenas unos años antes de la publicación de esta gramática se creaba en España la Inquisición, por lo que la vigilancia de las costumbres estaba entrando en plena vigencia. Y, por otra parte, quien hacía este pedido especial de la gramática bilingüe, como vimos, no era otra que la misma Reina Isabel. No hay testimonios de que esta gramática bilingüe fuera efectivamente utilizada

en alguna institución (por lo pronto no se conservan casi ejemplares, lo cual puede ser interpretado como un síntoma de su escasa popularidad); pero, en todo caso, y más allá de lo que sucediera en la práctica, sí es testimonio de los ideales que proyectaba el poder real y religioso.

La Reina Isabel

Los Reyes Católicos fueron conocidos por ocuparse de la espiritualidad de su pueblo. Su reinado se caracterizó precisamente por perseguir la unidad religiosa de sus territorios en torno al catolicismo: se esforzaron por consolidarla y emprendieron una reforma moral e intelectual del clero, que incluyó por supuesto una vigilancia cada vez más exhaustiva de las conductas. En lo que a nuestro trabajo respecta, recordemos a su vez que muchas de las mujeres religiosas provenían de la nobleza, y algunas de ellas incluso formaban parte de la corte real, por lo que la preocupación de la Reina era cercana. Los Reyes católicos también se preocuparon por la educación y la cultura: fomentaron el desarrollo de la imprenta y la circulación de libros, apoyaron económicamente a Universidades y colegios menores... Por su parte, la Reina Isabel

mostró una gran afición por el saber y la formación intelectual, sin duda por entenderlo necesario para el buen ejercicio del gobierno y de la recta justicia, y para preservar la paz y favorecer la prosperidad del reino, pero también por propio gusto e inclinación personal, como se desprende de su biblioteca, colección artística y afición musical, así como de otros gestos, entre ellos el mecenazgo, o la petición cursada a Nebrija para que tradujera al castellano su *Introductiones latinae*, para que pudieran leerla las monjas y mujeres consagradas a Dios (Val Valdivieso 2006: 557).

También sabemos que tomó personalmente clases de latín, y que se interesó por leer los clásicos: indudablemente, ve en los autores anti-

guos la fuente de toda cultura, y entiende que, para captar el verdadero valor y sentido de estos textos, es necesario acercarse también a las lenguas clásicas.

Es la Reina Isabel, entonces, quien ve el “problema” de las mujeres y su formación intelectual: especialmente preocupada por la educación adecuada de las religiosas, que no fuera en contra de los principios morales impuestos por la Iglesia católica, entiende también el valor de una formación clásica, que parta del estudio de la lengua latina como puerta hacia el saber. Entonces le encomienda al gran maestro Antonio de Nebrija que redacte una versión bilingüe de su gramática latina que, como dijimos, para entonces ya era un éxito editorial: de esta manera, las mujeres religiosas podrían aprender latín sin necesidad de la guía de un tutor masculino (o por lo menos en teoría). Dice justamente Nebrija en el prólogo a esta gramática bilingüe: “(...) que no por otra causa me mandaba hacer [la Reina Isabel] esta Obra en Latin, y Romance, sino porque las mugeres, Religiosas y Virgenes dedicadas á Dios sin participacion de Varones pudiesen conocer algo de la lengua latina” (1773: 6).

La gramática bilingüe

En el prólogo, además de dirigirse a la Reina Isabel como autora del encargo, Nebrija se dedica a celebrar la grandeza del reino español: la vastedad de su territorio, la fortaleza de sus hombres, la abundancia de sus recursos. Y no sólo eso: destaca también que es una patria con antecedentes ilustres. Menciona los méritos de Lucano, Séneca, Quintiliano, Columela, oriundos de las regiones hispánicas, y testimonio de los grandes orígenes (latinos, por supuesto) de este pueblo. Lo único que les falta a los españoles de su época para volver a esa grandeza, a su criterio, es (re)conocer la lengua latina: lengua en la que está fundada la religión, el derecho, la medicina. Este será un tópico al que vuelve en todos los prólogos a sus obras, incluida más adelante la

Gramática Castellana. En ese sentido, apoya plenamente la iniciativa de reeditar su gramática, aunque sea en este formato tan peregrino desde su punto de vista, con tal de contribuir al progreso de España.

Hay que decir, sin embargo, que Nebrija no le tenía mucha fe a este encargo: cuando la reina Isabel le pide esta edición bilingüe, su primera reacción es negarse. Y luego dice en el prólogo:

Quiero agora confesar mi horror, que luego en el comienzo no me pareció materia, en que Yo pudiese ganar mucha honra, por ser nuestra lengua tan pobre de palabras, que por ventura no podría representar todo lo que contiene el artificio del latín. Mas despues que comencé á poner en hilo el mandamiento de V. Alteza, contentóme tanto aquel Discurso, que ya me pesaba haver publicado por dos veces una mesma Obra en diverso estilo, y no haver acertado desde el comienzo en esta forma de enseñar (1773: 6).

Es de esperar, en el contexto de su época, que Nebrija tuviera una opinión tan pobre del castellano: todavía es considerado una lengua casi “en su niñez”, como aún va a decir unos años más tarde en la *Gramática Castellana*: se trata de una lengua que recién está comenzando su camino, y que todavía no tiene el prestigio de las lenguas clásicas (aunque, benevolente, Nebrija pronostique ese crecimiento para la posteridad). Dice, en el prólogo: “Esta [la lengua castellana] hasta nuestra edad, anduvo suelta i fuera de regla i a esta causa a recebido en pocos siglos muchas mudanzas” (Nebrija 2011: 8). Es, aún, una “lengua salvaje”.

De hecho, las opiniones de la época eran incluso menos favorecedoras. Juan de Valdés declara, en su Diálogo de la lengua: “ya sabéis que las lenguas vulgares de ninguna manera se pueden reduzir a reglas [36v] de tal suerte que por ellas se pueden aprender; y siendo la castellana mezclada de tantas otras, podéis pensar si puede ninguno ser bastante a reduzirla a reglas.” (Valdés 1984 [1535] en Pérez Luna); y el

autor de la primera historia de la lengua española, Bernardo José de Aldrete, declara: "Bien cierto es, que para saber la lengua vulgar no es menester arte, ni escuela para aprenderla en la tierra donde se vsa [...] En Castilla oi para hablar Romance no es menester acudir a maestros que lo enseñen, que con el hablar mismo se sabe" (Aldrete 1972 [1606] en Pérez Luna). No es de extrañar, entonces, que en un primer momento Nebrija no creyera una ocupación "honrosa" el redactar un texto académico en castellano.

Sin embargo, y aunque el castellano todavía le resultase una "lengua pobre" comparada con la riqueza del latín, Nebrija intuye a partir de su experiencia docente y de este singular pedido de la Reina Isabel que la necesidad de trabajar con la lengua vernácula era cada vez más grande y encuentra, así, "una nueva forma de enseñar", en sus palabras. Podemos seguir sus pasos a partir de entonces: en 1492 publica su *Gramática sobre la lengua castellana*, y entre ese mismo año y 1494 publica sus diccionarios latino-español y español-latino. Evidentemente las ediciones bilingües, las gramáticas en lengua vernácula y los diccionarios eran imprescindibles para suplir las deficiencias léxicas de unos alumnos cuyos conocimientos previos del latín, como dijimos, ya para esa época eran casi nulos; y Nebrija no deja de advertirlo, aunque sea por casualidad, y trabaja en esa dirección.

Está claro, entonces, que aquí están las razones principales detrás del pedido de la Reina: no sólo evitarles a las mujeres religiosas la compañía masculina, sino también proporcionarles, mediante la traducción al castellano, alguna herramienta pedagógica más que supliera la falta de un maestro para un alumnado femenino que con toda seguridad desconocería la lengua latina.

Resulta difícil saber si, en la práctica, resultó eficaz este método autodidacta para las mujeres religiosas o no. Lo que sí sabemos es que, aunque esta gramática bilingüe sea una obra marginal dentro de la producción nebrisense, y a simple vista parezca casi una extravagancia, se

convierte felizmente en un hallazgo: el del castellano como un puente hacia la tan ansiada latinidad, y de paso (aunque no de forma consciente), como un primer paso hacia la reivindicación de la lengua nacional.

***María Cecilia Taborda.** Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad de Mar del Plata, donde actualmente se desempeña como docente e investigadora en las áreas de Lenguas y Literaturas Clásicas y Ciencias del Lenguaje.

Bibliografía

- Esparza Torres, Miguel Ángel (1996). "Trazas para una historia de la gramática española." En: *Scripta Philologica in memoriam Manuel Taboada Cid*. Vol 1, 47-74.
- Gil Fernández, Luis (1997). *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*. Madrid: Tecnos.
- Gil Fernández, Luis (2005). "Los Studia Humanitatis en España durante el reinado de los Reyes Católicos". En: *Península. Revista de Estudios Ibéricos*. Nº 2, 45-68.
- Gutiérrez Galindo, Marco Antonio (1998). "En torno a la segunda edición de las Introducciones latinae de Nebrija: nuevas aportaciones". En *Revue d'histoire des textes*. Nº 28, 240-254.
- Menéndez Pidal, Ramón (2017 [1950]). *La lengua en tiempo de los Reyes Católicos (Del retoricismo al humanismo)*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Morrás, María (2015). "Ser santa y mujer. (Península ibérica, siglos XV-XVII)". En: *Revista Medievalia*. Nº 18/2, 9-24.
- Moya del Baño, Francisca (2000). "Los humanistas españoles y los textos latinos: unos ejemplos". En Sánchez Manzano, M. A. (coord.), *Gramática y comentario de autores en la tradición latina*. León: Universidad de León.
- Nebrija, Antonio de (1495). *Introducciones latinae cum commentis*. Salamanca: Juan de Porres [Ed. facsimilar].

- Nebrija, Antonio de (1788). *Introducciones latinas contrapuesto el romance al latín (...)*. Madrid: Joachin de Ibarra. [Ed. facsimilar].
- Nebrija, Antonio de (1996) *Introducciones latinas contrapuesto el romance al latín*. Esparza, M. A. y Calvo, V. (eds.). Münster: Nodus Publikationen.
- Nebrija, Antonio de (2011). *Gramática sobre la lengua castellana. Paginae Nebrissenses*. Barcelona: Real Academia Española.
- Pérez Luna, Julio Alfonso (2011). Lenguas en el México novohispano y decimonónico. México: El colegio de México.
- Rigueiro, Jorge (2000). Religión, mujeres e ideología femenina en la España de los Siglos XIV al XVI. *Fundación*, (3), 9-33.
- Tenenbaum, Felipe (2004). “La mujer en el convento: Fructus Sanctorum”, en *Memorabilia: boletín de literatura sapiencial*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Val Valdivieso, María Isabel (2006). *Isabel la Católica y la educación*. Universidad de Zaragoza: Aragón en la Edad Media (Ejemplar dedicado a: Homenaje a la profesora María Isabel Falcón), Nº 19, 555-562.

Las “notas filológicas al pie” de José Ingenieros en “La metafísica del amor”: saber y poder

María Laura Turcatti*

“Tratado del amor” de José Ingenieros se construye en términos discursivos de manera hipercodificada, con inclusión de múltiples segmentos interconectados “genéticamente” que refieren a un posicionamiento interdisciplinario. Es posible advertir, en este trabajo, una pretendida integración de saberes decimonónicos procedentes de la medicina, la psicología, la sociología, la filosofía, la literatura, la filología, el derecho, entre otros. En este sentido, Cristina Fernández, que se dedica al estudio detenido del corpus de escritos de este intelectual, considera que el “Tratado del amor” es una “colección de ensayos”

que podríamos ubicar en la imprecisa frontera entre el discurso médico-psicológico y el ensayo cultural, cuya hipótesis central es tributaria de un vitalismo modo nietzscheano que aboga por la liberación del instinto sexual, coercionado secularmente en Occidente en la institución social del matrimonio, en opinión de Ingenieros. En este texto, las razones estéticas se filtran en un discurso que en gran medida pretende ser el de un biólogo y así, un tratado que intenta desarrollar una “Teoría genética del amor” deriva hacia un análisis de “la formación del ideal” amoroso (2008: 149).

En estos ensayos, Ingenieros se propone elaborar una “Teoría Genética del Amor” que, según Beatriz Sarlo, podría ser leído como “un conjunto de proposiciones sobre la condición del matrimonio y del amor que, básicamente, repiten que las formas institucionales relacionadas con la sexualidad son opresivas al instinto” (2004: 118). Pero, el cumplimiento de este mega-objetivo no se logra por completo dado que el trabajo queda inconcluso. Redacta los ensayos correspondientes a Capítulo I y Capítulo II de la Parte Primera, mientras que el Capítulo III y el Capítulo IV quedan incompletos (1940: 10). La Parte

Segunda, la Parte Tercera y la Parte Cuarta reúnen artículos que, en parte, ya habían sido publicados de manera independiente. Por ejemplo, en la Parte Tercera se incorporan: “Limitaciones del amor por la familia” y “Eliminación del amor por el matrimonio”, que corresponden al artículo de Ingenieros titulado “El amor, la familia y el matrimonio”, destinado a la *Revista de Filosofía*. Por otra parte, sabemos que “La inmoralidad social del amor” y “El renacimiento del amor” ya se habían publicado en la *Revista de Filosofía* (año XI, N°1, enero de 1925 y año XI, N°2, marzo de 1925) (76). Finalmente, en la Parte Cuarta, se incluyen nuevos párrafos redactados por el autor bajo los títulos “Cómo nace el amor” y “La pasión de amor” y, en cambio, se reeditan “Los celos” y “La desilusión de amor” que son releídos y revisados con algunas correcciones para esta edición (177).

En relación con el contenido de los ensayos de este tratado, observamos que, en su “Capítulo I: Eros Generador. El amor en el Olimpo Griego”, se refiere al sentido que el Amor adquirió en los mitos de la generación, en la *Teogonía*, en la lírica de los Órficos, en la epopeya de los Homéridas y a su culminación ante el desarrollo de la primera escuela de filósofos, en el siglo VI. Finalmente, se refiere a las tres concepciones míticas abstractas que se apartaron de la realidad siguiendo caminos metafísicos divergentes: el amor estético, el amor doméstico y el amor instintivo. Afirma que, en las tres, “Eros pierde su rango divino y actúa como simple Genio, al servicio de entidades míticas superiores, la Belleza, la Familia, la Especie”. Luego de este capítulo, se propone examinar otras tres interpretaciones del amor desde una mirada mítica, el Amor como Genio de la Domesticidad y el Amor como Genio de la Especie. De estas tres concepciones, sólo dejó analizada la primera, haciendo un estudio de la doctrina platónica en el Capítulo II que se titula: “Eros, Genio de la Belleza”. Mientras que el análisis de las otras dos concepciones quedó sin desarrollar, Ingenieros dejó ordenadas algunas líneas de su análisis para el Capítulo II: “Eros, Ge-

nio de la Especie” sobre la concepción naturalista del amor de Schopenhauer. Según el editor, el proyecto era más ambicioso ya que se proponía desarrollar esta concepción desde otras líneas de análisis (10).

Circulación de “La metafísica del amor”, ¿un texto de múltiple colocación?

El editor de la primera publicación del *Tratado del amor* afirma que José Ingenieros no alcanzó a desarrollar el plan del *Tratado del amor* y que algunos de los ensayos se publicaron independientemente en la *Revista de Filosofía*, entre 1919 y 1925, entre estos, “La metafísica del amor”.¹ Por su parte, Tulio Ortiz nos dice que esta revista fue dirigida por Aníbal Ponce, entre 1915 y 1929, y co-dirigida por José Ingenieros, desde 1915 hasta su deceso, en 1925. Explica que se trató de una revista que contaba con un nivel académico elevado, de carácter “pluralista” dentro de una franja muy amplia porque “Ahí cabían todas las expresiones tales como krausistas, positivistas, neokantianos, teósofos, radicales de derecha o de izquierda, etc.” (2008: 79).

Desde el punto de vista político, refiere que la vida de la Revista coincide, prácticamente, con el advenimiento y gobierno del radicalismo (1916-1930), producto de la reforma electoral promovida por Sáenz Peña. Pero prácticamente no se hace referencia a este momento histórico en el curso de los 30 volúmenes que ocuparon unas 12 mil páginas. Atendiendo a este tratamiento diferenciado de la política nacional en relación con la política internacional, dice Ortiz que resulta evidente que: “existía una incorporación selectiva de sucesos de la vida política nacional conforme a un criterio que no puede menos que sorprender. En cambio, esta Revista sí se hizo eco de los hechos sucedidos en Córdoba de junio de 1918 y sus secuelas, los de enero de 1910 en

¹ Tras el deceso de Ingenieros, se unificaron en un solo volumen.

Buenos Aires, la situación con Alemania a raíz de los sucesos con barcos de bandera argentina y los telegramas del Embajador Von Luxburg, la Revolución Rusa, el socialismo en Yucatán, la dictadura de Primo de Rivera, la Revolución Mexicana, la intervención yanqui en Centroamérica, el programa del APRA, la sublevación de los moros en el Marruecos español, entre otros conflictos con implicaciones internacionales.

Las notas al pie en “La metafísica del amor”: funciones y contenido

Una de las operaciones discursivas que practica José Ingenieros en “La metafísica del amor” es la inclusión de unas treinta notas al pie con funciones y contenido variable. A continuación, ofrecemos algunos ejemplos en el marco de una clasificación tentativa:²

a) Notas de carácter expositivo-explicativo. Son predominantes. En éstas, el sujeto de la enunciación redacta con uso de impersonales, informa y/o aclara conceptos con recursos explicativos (ejemplo, narración, comparación) sin rasgos de subjetividad, comunica el saber como algo dado y no controvertido:

NOTA 1. Se considera demostrado que todas las mitologías indoeuropeas tienen su raigambre común en un periodo mítico protoario. Ciertas divinidades fueron adoradas antes de que los pueblos arios irradianen de su desconocido centro común y han persistido con caracteres análogos en diversas mitologías. En las diversas lenguas arias se encuentran mitos y nombres correspondientes a los principales dioses y héroes del Olimpo griego. El problema de origen y evolución de los mitos pertenece, desde hace más de medio siglo, a la mitología comparada. (12)

²Todos los ejemplos refieren a la misma edición (1940).

NOTA 1: Se considera que esta obra fue compuesta por algún hesiódico un siglo después que el propio Hesíodo compuso, total o parcialmente, *Los trabajos y los días*, obra que refleja una mentalidad colectiva muy posterior a la de los poemas homéricos. El poema de Hesíodo puede, por su sentido moral, relacionarse con el origen de la gnómica; la *Teogonía*, en cambio, por su sentido histórico representa una etapa de transición entre la himnica religiosa y los primeros logógrafos (16).

Cabe agregar que resulta particularmente interesante el ejemplo siguiente en que, luego de una exposición de carácter académico, incorpora una pregunta retórica que comunica una apreciación de índole personal.

NOTA 1: El espíritu helenístico alcanzó en Atenas, en el siglo V, su más alta culminación. En torno de Pericles, que se educa recibiendo lecciones de Zenón, Anaxágoras Protágoras, florecen Damón el músico, Fidias, Aspasia, los arquitectos memorables, Sófocles y Eurípides. Cuando Pericles muere, en 429, está en auge Gorgias, comienza el apogeo Sócrates, se hacen escuchar Leucipo y Demócrito, se inician Hippias y Prodikos, y como triunfal coronación del siglo nace Platón, en 428. ¿Qué son al lado de estos héroes del espíritu, todos los héroes legendarios de la épica popular? (31).

También, es importante señalar que, en oportunidades, menciona autoridades para posicionarse al interior del campo intelectual, como es el caso de Max Müller que, a fin del siglo XIX, renueva los estudios sobre Mitología Comparada, poniendo en diálogo la Mitología Occidental con la Mitología Oriental: “NOTA 1. El parentesco entre ambos dioses de la generación universal lo establece M. Müller. Arusha tenía los mismos atributos principales de Eros” (14).

b) Notas de carácter argumentativo. Se trata de pasajes en los que el sujeto de la enunciación somete una afirmación a la duda o a la pro-

babilidad. En estos casos, ofrece un posicionamiento personal en términos de hipótesis ante la problemática y emplea en su *confirmatio* el condicional (ej. “Otra hipótesis legítima podría considerar...”) o expresiones del tipo “muy posible”, “es verosímil”, “es tan evidente... como imposible...”, “es probable”:

NOTA 1: Es muy posible que la Teogonía que ha llegado hasta nosotros no fuese la única ni la más antigua compilación de su género. Es verosímil que ella fuese preferida a otras similares por Onomácrita, o los suyos, para conservar un texto definitivo –un evangelio– entre muchos deficientes, incompletos o heterodoxos. Es tan evidente la legitimidad de esta conjetura, como imposible su demostración (17).

NOTA 1: Otra hipótesis legítima podría considerar que todo el final del párrafo, desde “y después Eros”, etc., sea un injerto posterior, pues nada tiene que ver con lo precedente y lo siguiente. Es probable, así mismo, que la versión de la Teogonía que pasó a la posterioridad sea una refundición de varios textos, zurcidos bastante zurdamente por el redactor de la época pisistrática, y acaso por otros posteriores (15).

En oportunidades, adopta una posición en el campo intelectual en relación con un problema para confrontar aportando su posicionamiento personal:

NOTA 1: De este hecho, literalmente exacto, suele sacarse una conclusión históricamente improbable, admitiéndose que el Olimpo homérico expresa la mitología de una época anterior a la del Olimpo hesiódico. El examen de la cuestión, dentro de los elementos que poseemos, obliga a pensar lo contrario. La mitología de la Teogonía es anterior a la de la Ilíada, aunque esos monumentos literarios—casi únicos—se hayan constituido en orden cronológicamente inverso, antes de ser redactados definitivamente por Onomácrita u otros, bajo Pisístrato, en el siglo VI.

Por análogas razones consideramos las diversas Teogonías órficas como anteriores a la homérica, aunque sean posteriores los documentos que las consignan.

Nadie podría, desde luego, demostrar la tesis enunciada, ni discutirla con fundamento, viviendo en Buenos Aires y sin disponer de bibliografía lingüística y mitográfica, ni haber aprendido a usarla” (15).

c) Notas eruditas. Incluyen saberes enciclopédicos de carácter especializado. Por ejemplo, en la cita siguiente, se advierte que conoce de manera completa un texto de la antigüedad latina, es capaz de seleccionar y poner a consideración de los destinatarios una cita del texto abordado y domina los saberes académicos que esa cita implican:

NOTA 1: En el prefacio de *Las vidas*, de Diógenes Laercio, después de mencionar las primitivas cosmogonías de Museo y Lino, se consigna la corrupción de la Teogonía en los órficos: “Los que atribuyen su invención (de la Filosofía) a las naciones bárbaras nos objetan también que Orfeo, natural de Tracia, fue filósofo de profesión y uno de los más antiguos que se conocen (20).

d) Notas con traducción de citas de fuentes clásicas para establecer relaciones de intertextualidad en el cuerpo del ensayo, por ejemplo, a partir de *Simposio* de Platón, en uno de los segmentos en que Diótima se dirige a Sócrates: “Nota 2: “El que desea llegar a ese fin por el verdadero camino, debe empezar por buscar los bellos cuerpos desde su juventud [...]” (39).

e) Notas de resumen. Se seleccionan y resumen argumentalmente textos fuentes, en traducción al español: “NOTA 1: En el Canto XIV, Hera pide a Afrodita “el amor y el deseo”, que corresponden a Eros e Hímeros, genios del cortejo de la diosa” (25).

NOTA 1: En el Canto V, Afrodita interviene para salvar a su hijo Eneas, pero Diómedes, instigado por Atenea, la hiere, y Zeus le ordena dedicarse a los dulces trabajos del himeneo, absteniéndose de las acciones bélicas. Por eso, en el Canto XX, vencido ya Eneas en el duelo singular con Aquiles, interviene Poseidón en su favor (24).

f) Notas con un comentario literario. Se introducen comentarios literarios con citas ejemplares de la fuente referida, en traducción al español. Se observa que esta práctica es desarrollada de manera más asidua en el Capítulo II de la Primera Parte. Por ejemplo, en relación con el argumento del Canto XIV de *Ilíada*, señala: “NOTA 2: Esta breve escena erótica, única en la *Ilíada*, es admirable y da una impresión cabal del poder de Afrodita. “Contestó Zeus, que amontona las nubes: Hera” (24).

g) Notas anticipatorias. Se adelanta el desarrollo de las ideas que se defenderán en el ensayo. Para ello, se introduce la fórmula: “como se verá” o se anticipa conceptualmente la tesis en relación con la serie de ensayos que componen *Tratado del amor*: “NOTA 2: Por eso, como se verá, no tienen representante particular en el Simposio de Platón.” (27).

Advertimos que, en éstas y otras notas que no se han volcado en el presente estudio, se destaca el carácter erudito de la información proporcionada. En todos los casos, abordan cuestiones de debate en la época que remiten a discusiones de ámbitos académicos formales e informales en relación con el campo de saberes de la Filología. Por ejemplo, en el ensayo que abordamos, Ingenieros toma posición incluyéndose entre los analistas, herederos del alemán Federico Augusto Wolf, que conectan la cuestión de la composición con la de la transmisión de los poemas homéricos y hesiódicos. Estos, entendiendo que no existía el dominio de la escritura en época de Homero y Hesíodo, llegaron a la conclusión de que tanto la composición como la transmisión fueron orales y estuvieron a cargo de múltiples

sujetos denominados, en términos de los académicos de la época y de Ingenieros en particular, “los homéridas” y “los hesiódicas” (18) y que los compiladores o redactores lo pusieron por escrito en época de Pisístrato (siglo VI a.C), como se puede observar en la siguiente cita:

Nota 1. Se considera que esta obra fue compuesta por algún Hesíodica un siglo después que el propio Hesíodo compuso, total o parcialmente, Los trabajos y los días [...]

Es muy posible que la *Theogonía* que ha llegado hasta nosotros no fuese la única ni la más antigua compilación de su género. Es verosímil que ella fuese preferida a otras similares por Onómacrito, o los suyos, para conservar un texto definitivo –un Evangelio- entre muchos deficientes, incompletos o heterodoxos (16).

Nota 2. Basta releer con interés la *Theogonía* para sospechar que la primera invocación de las Musas (los primeros 16 párrafos de la traducción de Leconte de Lisle) es de redacción distinta y, sin duda, posterior a lo que sigue. El poema comienza mejor, con más unidad de concepto y estilo, en la segunda invocación de las Musas: ¡Salud, hijas de Zeus! Dadme vuestro canto, etc (párrafos 17, 18 y 19 de la misma) que, en forma escueta, precede el relato: El Caos precedió a todas las cosas, etc. Esta hipótesis explicaría la ausencia de Eros en la primera invocación, encabezamiento retórico agregado a la narración teogónica. (17)

Nota 1. Otra hipótesis legítima podría considerar que todo el final del párrafo, desde “y después Eros”, etc., sea un injerto posterior, pues nada tiene que ver con lo precedente y lo siguiente. Es probable, asimismo, que la versión de la *Theogonía* que pasó a la posterioridad sea una refundición de varios textos, zurcidos bastante zurdamente por el redactor de la época pisistrática, y acaso otros posteriores. (18)

Según esta línea de pensamiento con tintes románticos, la poesía homérica y hesiódica se habría propagado verbalmente por la tradición rapsódica. Defendieron la idea de que estos rapsodas habrían sido los responsables de las composiciones de segmentos que, con estudios pormenorizados, podrían aislarse de manera analítica.³ De estas investigaciones parte toda la crítica que, durante más de un siglo, ocupó a estudiosos de las principales naciones, por ejemplo, Ernest Renan, uno de los filólogos franceses recepcionado en nuestro país y difundido en los claustros docentes argentinos, en época de Ingenieros.⁴

Algunas consideraciones académicas acerca de las notas al pie

Seguidamente, queremos repasar algunas definiciones que se han redactado sobre el paratexto que nos interesa en particular en el presente trabajo.

El *Diccionario de la RAE* define una nota al pie en términos de: “Advertencia, explicación, comentario o noticia de cualquier clase, que en impresos o manuscritos va fuera del texto”.⁵ Observamos dos cuestiones en este *definiens*: la función diversa de la nota y su carácter externo con relación al cuerpo del texto, desde el punto de vista físico. Podemos complementar esta consideración con el siguiente concepto de Pulcinelli Orlandi, citado por Alvarado:

³ Por ejemplo, Hermann creía que *Iliada* y *Odisea* eran el resultado del desarrollo de sucesivos núcleos primitivos sobre los que se habían incorporado interpolaciones e inserciones complementarias; Lachmann veía la yuxtaposición de cantos originarios separados e independientes, anónimos y populares; Kirchhoff defendía su teoría compilatoria de poemas épicos más breves, autónomos y completos, reunidos en *Iliada* y en *Odisea*; Fick imaginó formas primitivas bajo cada poema homérico. Ver Cantarella, R. (1967), *La literatura griega clásica*, Buenos Aires, Losada, 1971, págs. 74-75.

⁴ Para ampliar sobre estudios de Renan, E.: González, Op. Cit., pág. 18.

⁵ V. *Diccionario de la Real Academia Española*: <http://dle.rae.es/?id=QdrVoo1>

Las notas son el síntoma del hecho de que un texto es siempre incompleto y que se lo puede acrecentar con nuevos enunciados, indefinidamente. Un texto es, por definición, interminable y las notas procuran ser sus márgenes, sus límites laterales (2009: 71).

En lugar de plantear la nota desde la exterioridad, este especialista la conceptualiza atendiendo a su carácter complementario y, además, marginal, lateral. Finalmente, también Alvarado aborda las notas al pie como un texto expulsado, suburbano, fronterizo, exiliado, con funciones diversas (2009: 68-69).

En “La metafísica del amor”, si bien advertimos un desarrollo paralelo entre cuerpo y notas al pie, podemos decir que estas últimas, desde el margen, toman distancia de los lectores previstos para un ensayo de divulgación científica y se direccionan hacia un público con saberes científicos especializados. Así es que, en este ensayo, no estaríamos errados si afirmáramos que el valor atribuido a texto y paratexto dependería, en todo caso, del grado de conocimiento en la materia del que se hubieran apropiado los receptores en sus recorridos formativos.

Este aspecto es subrayado, justamente, por Genette, que caracteriza la nota como “una bifurcación momentánea del texto” y explica que posee un carácter facultativo en tanto se dirige a ciertos lectores con competencias especializadas sobre un saber académico (1987: 280).

También, en esta línea, podemos ubicar a Grafton quien se ha dedicado a estudiar las notas en textos especializados de Historia. Éste las define como un procedimiento que aparece en formas variadas por su estilo y por las condiciones de su producción. Explica que “constituyen una narración secundaria que sigue la trama de la primaria pero difiere nítidamente de ella”. Esa diferencia estaría dada por el hecho de que entre estas narraciones existen intencionalidades diferentes: *“el texto convence, las notas demuestran”* (1998: 19).

Si tomamos en cuenta esta bi-direccionalidad, podríamos suponer que cada narración presupone una lectura y hasta un lector diferenciado. También, podemos inferir, con Grafton, que las notas “remiten no sólo a las fuentes precisas de los datos presentados por los autores, sino también a las teorías y a las escuelas teóricas con las que quieren o esperan que se las identifique” (1998: 18).

Ingenieros y el uso político del “margen”

Nos preguntamos cuál es el propósito que persigue Ingenieros con el uso académico de las notas al pie en “La metafísica del amor”. Creemos que se trata, en su práctica de escritura, de un tipo especializado de uso que se constituye en una operación discursiva para legitimar su autoridad moral y ética en un tema de debate en la época: ¿qué normas de organización social deben orientar a la sociedad? Advertimos que, en esta cuestión, adopta una posición definida que presenta un correlato con su posicionamiento en el campo intelectual y en el campo de poder.

Habiendo transitado en su juventud por un ambiente intelectual finisecular, caracterizado por “lo controversial y lo caótico”, entre lo romántico, lo tradicional y lo burgués, como telón de fondo, el Positivismo filosófico spenceriano, en todas sus modalidades, y una pléyade de influencias renovadoras, de corrientes, de nombres, entre los que menciona: Nietzsche, Le Bon, Kropotkin, France, Tolstoy, Stirner, Schopenhauer, Ferri, Renán, Guyau, Fouillée (Real de Azúa 1984: 9), Ingenieros defiende “una nueva moral sexual, tensionada, entre una perspectiva determinista biologicista y la voluntad de fundar una nueva ética” (Sarlo 2004: 117).

Por otra parte, en este ambiente decimonónico, nos dice Aníbal González, se critica la tradición discursiva y literaria que precede al Modernismo y se intenta fundar una nueva tradición en la que sea representado el problema de la modernidad (1983: 8-9). En el marco de este

propósito general, el estudioso agrega que los escritores modernistas se apropiaron de la nueva Filología, disciplina que logra una alta estimación académica a fines del siglo XIX. La instalan en el campo intelectual de la época como “mediadora” y, al mismo tiempo, la ponen al servicio de la práctica literaria (12). Uno de los principales referentes de la “nueva filología” es Ernest Renan, citado profusamente por Ingenieros en sus textos, quien entendía que la disciplina no sólo producía “una sensación de saber” sino que era “una forma de ejercer el poder”: “El filólogo es ese “Yo” supremo que enjuicia y analiza, que separa y clasifica, alcanzando por encima de las barreras interdisciplinarias, una visión de conjunto del “sistema” de las cosas.” (18) Se trata de una Filología que reúne saberes recientemente desarrollados en el campo de la “gramática comparada, la reclasificación del lenguaje en familias y el rechazo final del origen divino del lenguaje” y que focaliza su atención en el origen, la causalidad y la historia del lenguaje. Su saber “será un gesto de recuperación del pasado, de revelación de lo escondido” (14).

Estos nuevos saberes se divulgan diferidamente, a través de publicaciones y claustros académicos, en países hispanoamericanos, como Cuba, Nicaragua, Uruguay o Argentina. Valgan como ejemplos de lo dicho las prácticas escriturarias de Martí, Darío y Rodó quienes contaban con un amplísimo y consistente conocimiento filológico que se desplegaba en los géneros que cada uno practicaba.

Ahora bien, es necesario destacar que los escritores modernistas incluyen esta práctica de escritura literaria en una práctica social y política más amplia que, en general, responde a un proyecto de carácter nacional e internacional. Por ejemplo, Martí, inspirado en las manifestaciones de Renan, se define como un líder revolucionario y poeta que ve la literatura y la nacionalidad como cosas que se hacen con la voluntad y la palabra.

Ingenieros, como estos modernistas, también incluyó su práctica de escritura en una práctica social y política más amplia. A propósito de éstas, Sarlo, que ha estudiado las vinculaciones de Ingenieros con el campo intelectual de su época, lo define como “un tipo de escritor científico de colocación múltiple” (2004: 116).

Atravesado formativamente por la experiencia modernista, Ingenieros elige una de las herramientas científicas con peso académico en la época que le sirve para este fin, la Filología, y se sirve de ésta para redactar variadas notas al pie académicamente especializadas.

La “bifurcación momentánea”, según Genette, y la intencionalidad de “demostrar”, según Grafton, que caracterizan a estas notas al pie, dan cuenta de que el escritor se dirige desde el margen a un destinatario calificado para posicionarse como un erudito, un culto entre los cultos, con un discurso jerarquizado académicamente.

Su explotación constituye una de las operaciones potentes que refuerza su práctica socio-política para instalarse en el campo intelectual y campo de poder de una manera que hace que, entre otros, por un lado, Sarlo considere el “prestigio de (su) firma” y lo defina “por su peso intelectual” como un “escritor faro”, “capaz de influir en la conformación de ideologías” (2004: 116-123); por otro lado, que Terán lo caracterice por su “perfil del sabio científico” y, además, uno de los integrantes de las “minorías poseedoras de ideales y del saber científico” (2008: 81, 150, 154).

Conclusiones

En estas líneas, nos hemos propuesto revisitar un ensayo de Ingenieros, “La metafísica del amor”, para focalizar nuestra atención en una operación discursiva que conecta saber y poder: las notas filológicas al pie.

Luego del recorrido, podemos decir que hemos llegado a la conclusión de que este “escritor científico de colocación múltiple” puso en práctica un uso especializado del margen y que, desde este espacio textual, aparentemente complementario, exhibió saberes filológicos con los que intentó “demostrar” que era un intelectual “calificado”, capaz de liderar políticamente a la sociedad, a la manera de los historiadores tradicionales, antiguos o renacentistas.

***María Laura Turcatti.** Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Se desempeña como docente de Lengua y Literatura Griegas, Literatura Clásica y Seminarios de especialización en Filología Griega en la Facultad de Humanidades de la mencionada unidad académica.

Bibliografía

- Alvarado, Maite (2009). *Paratexto*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Cantarella, Raffaele (1967). *La literatura griega clásica*. Buenos Aires: Losada, 1971.
- Diccionario de la Real Academia Española:
<http://dle.rae.es/?id=QdrVoo1>
- Fernández, Cristina B. (2008). “Entre la literatura y la eugenesia: el ideal de amor, según José Ingenieros”. En *Diálogos Latinoamericanos*. Dinamarca: University of Aarhus N°14. (142-160).
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris: Editions Seuil.
- González, Aníbal (1983). “Modernistas, modernidad y filología”. En *La crónica en el Modernismo*. Madrid: Porrúa. (5-60).
- Grafton, A. (1998). *Los orígenes trágicos de la erudición*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ingenieros, José (1940). *Tratado del amor*. Buenos Aires: Losada.
- Lesky, Albin (1984). *Historia de la literatura griega*. Madrid: Graó.

- Ortiz, Tulio (2008) "Revista de Filosofía, Cultura y Educación (1915-1929)". En *Revista Electrónica del Instituto de Investigadores "Ambrosio L. Gioja"*, Año 2, N° 2, Otoño 2008: (69-90)<http://www.derecho.uba.ar/revistas-digitales/index.php/revista-electronica-gioja/article/view/184>
- Real de Azúa, Carlos (1984). *Ambiente espiritual del 900- Carlos Roxlo: un nacionalismo popular*. Montevideo: Arca.
- Sarlo, Beatriz (2004). *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Norma.
- Terán, Oscar (2004). *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Terán, Oscar (2008). *Historia de las ideas en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

De poeta a poeta: las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, de Fernando de Herrera

Irene M. Weiss*

Laeditio princeps de las *Opera omnia* de Virgilio fue publicada por Giovanni Andrea Bussi en Roma seguramente en 1469;¹ tres años después, en 1471, vieron la luz los comentarios de Servio a Virgilio.² A partir de 1475, estos textos se volverán a imprimir una y otra vez junto con la obra del Mantuano, y han de originar una proliferación de comentarios de humanistas a la obra de Virgilio, sobre todo a las *Bucólicas* y a la *Eneida*.³ Apenas un siglo más tarde, en 1574, será el poeta Garcilaso de la Vega, muerto en combate en 1536, quien se transformará en objeto de comentarios eruditos al estilo de los de Virgilio. La creciente recepción de su poesía había llevado a que se publicaran, en 1569, *Las obras del excelente poeta Garcilaso de la Vega*,⁴ primera edición de sus poemas en un volumen individual. Hasta ese momento habían sido diecinueve las reediciones de la poesía del toledano junto con la de Juan Boscán, a partir de la primera, publicada en 1543 por

¹ Colaboró con él Pomponio Leto, cf. *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 15. La edición de Giovanni Andrea Bussi (*Opera*, Roma: Konrad Swynheym et Arnold Pannartz) no lleva fecha, pero los estudiosos no dudan en dar como año de publicación 1469, cf. Kallendorf: 1; Rodríguez Peregrina: 457.

² De la edición de las *Explanationes in Maronis Bucolica Georgica Aeneidis libros* (o *Commentarii in Vergilii opera*) de Servio Mauro Honorato, el primer manuscrito impreso en Florencia, entre 1471 y 1472, se hizo cargo Bernardo Cennini.

³ Cf. Rodríguez Peregrina: 457.

⁴ La portada original reza: *Las obras del excelente poeta toledano Garcilasso de la Vega. Agora nuevamente corregidas de muchos errores que en todas las impresiones passadas auia*. Con Licencia. En Salamanca. En caña de Mathias Gast. Año. 1569.

Ana Girón de Rebolledo, viuda de Boscán. La fama que había ido adquiriendo en ese cuarto de siglo Garcilaso hará que muy pronto sea conocido como el “príncipe de los poetas castellanos”.⁵

A menos de treinta años de la primera publicación póstuma, entonces, el toledano empieza a ser tratado como un modelo a seguir, y como un clásico. El primero en publicar un comentario a su obra es Sánchez de las Brozas (Cáceres 1523-Salamanca 1600), el Brocense, profesor de retórica y de griego en la Universidad de Salamanca, conocido como reformador de los estudios clásicos. En 1574 publicó sus *Obras del excelente poeta Garcilaso de la Vega con anotaciones y enmiendas del Licenciado Francisco Sánchez*,⁶ que reeditó a los tres años, en 1577.⁷ La publicación de sus anotaciones siguió al dictado de un curso sobre las *Bucólicas* de Virgilio en el año 1572, en el marco de su cátedra de Retórica. Gallego Morell sospecha que el estudioso alternaba esas clases con la preparación de sus anotaciones a Garcilaso;⁸ podríamos suponer también que esas clases fueron además una ocasión para familiarizarse con diversos comentarios a las *Bucólicas*. El enfoque que les da a sus comentarios sobre Garcilaso sigue un esquema tradicional, de corte filológico: anota el texto identificando fuentes y subtextos clásicos e italianos imitados por el poeta, señala *loci similes*, aclara pasajes, y propone enmiendas, tal como anuncia en el título del volumen.⁹

⁵ Sobre estos conocidos hechos y sobre otros menos conocidos, cf. Gallego Morell: 15.

⁶ Tanto en el caso del comentario del Brocense como en el de las *Anotaciones* de Herrera hemos consultado fundamentalmente la edición de Gallego Morell 1972².

⁷Cf. Gallego Morell: 21.

⁸Cf. Gallego Morell: 19.

⁹ De entre sus enmiendas, el caso más sonado es el de la Égl. 3, 230: Brozas no acepta “degollada”, y enmienda por “igualada”, remitiendo a “un libro muy antiguo” donde alguien ha escrito “de mano” la variante. Y agrega: “Y así se ha de leer, quiere decir amortajada, en latín es *Posita sic*.” Cf. Gallego Morell: 301 (B-244).

Seis años después de la publicación del Brocense aparecieron las *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*. Sobre éstas, Herrera (Sevilla ¿1534?- ibid. 1597) puntualiza que le han llevado ocho años de trabajo, con lo que deja en claro que comenzó bastante antes de que fuera publicado el comentario del Brocense, al que alude en más de una ocasión, pero sin citar jamás el nombre. Mucho se ha escrito sobre esta *damnatio* a la que condena a su predecesor, al que a lo sumo se refiere por algún pronombre indefinido;¹⁰ el dato no interesa para nuestra aproximación al texto herreiriano. Interesante es en cambio destacar que, con sus *Anotaciones*, Herrera entra en el grupo de comentadores de poetas contemporáneos que surgió en España a fines del siglo XV con *Las ccc del famosissimo poeta Juan de Mena con glosa*, de Hernán Núñez de Toledo (Sevilla 1499).¹¹ Pero aunque las *Anotaciones* de Herrera estén lejos de ser precursoras, con todo inicia, como veremos, otro tipo de comentario, muy diferente de los de Núñez o del Brocense. Abre con él un camino nuevo a otros comentarios a poetas contemporáneos posteriores, como son los de Faria y Sousa a la poesía de Camoens; y los de los dos comentaristas de Góngora, Salcedo Coronel y Pellicer.¹² Basta recorrer los doce estudios sobre las *Anotaciones* publicados por Begoña López Bueno en 1997 para constatar la notable labor precursora de

¹⁰Cf. por ejemplo la discusión sobre las lecciones “blanda” por “blanca”, en Gallego Morell: 489 (H-473). La referencia de Herrera a “algunos [que] enmiendan ‘blanda’” remite claramente a Francisco Sánchez, sin mencionarlo. Otro ejemplo en Égl. 2, 956, donde Herrera vuelve a decir lo que ya estaba en el Brocense, citando además el mismo subtexto ovidiano, pero presenta la enmienda como propia, cf. Gallego Morell: 293 (B-181) y 532 (H-630).

¹¹ Kohut: 194 destaca en este comentario pionero el propósito declarado de servir con él a la propia nación; objetivo que volveremos a encontrar en Herrera.

¹² Faria y Sousa nació en 1590, pero recién en 1639 publicó sus *Lusiadas de Luis de Camoens, príncipe de los poetas de España*. Comentadas; Pellicer, nacido en 1602, publicó *Lecciones solemnes a las obras de Don Luis de Góngora y Argote* en 1630; Salcedo Coronel, sus *Obras de Góngora comentadas* en 1592.

Herrera, quien inaugura en la península ibérica un nuevo tipo de aproximación a la propia lengua y a su literatura. En ese acercamiento convergen la erudición filológica, la crítica literaria, el planteo de una poética, todo esto ilustrado, una y otra vez, con abundantes ejemplos de poetas contemporáneos.

Herrera coincide en parte con el Brocense en comentar a veces los textos verso por verso, o palabra por palabra, según la técnica empleada en el comentario antiguo.¹³ En este sentido cumple con el principio de la anotación filológica, que no intenta interpretar alegóricamente los poemas;¹⁴ valga esto último como dato de su modernidad respecto de las interpretaciones servianas o de la de sus continuadores medievales. Al igual que su antecesor, explica términos, aclara *realia*, identifica fuentes, precisa etimologías, discute lecciones del texto.¹⁵ Pero, mientras el salmantino se limita a la información desnuda, Herrera aprovecha el dato filológico para desarrollar largos discursos que van desde exhaustivas disquisiciones sobre cuestiones técnicas (físicas, astronómicas, geográficas) relacionadas con expresiones o imágenes en la poesía de Garcilaso, hasta la explicación minuciosa de recursos retóricos,¹⁶ la mención y reseña de mitos o de hechos históricos –este

¹³Ejemplos en Morros: 37.

¹⁴ Sobre la difusión de las interpretaciones alegóricas en los comentarios medievales y su mayor o menor abandono en el Humanismo, cf. Codoñer: 31-33.

¹⁵ En algún momento protesta, sin mencionar nombres, de quienes se han aprovechado de algunas enmiendas suyas que circularon antes de la publicación de las *Anotaciones*: “porque todas las correcciones, de que algunos hacen ostentación, y quieren dar a entender que enmendaron de ingenio, ha mucho tiempo que las hice antes que ninguno se metiese en este cuidado, pero estimando por no importante esta curiosidad, las comuniqué con muchos, que las derramaron en partes, donde otros se valieron de ellas.” (Gallego Morell: 332, H-51).

¹⁶ Sobre la importancia que le confiere Herrera en las *Anotaciones* al plano elocutivo en desmedro de la *inventio* (a la que en cambio le dedica especial atención el Brocense), cf. Núñez Rivera: 126-134.

tipo de referencias son contadísimas en el caso del Brocense—,o la caracterización de los distintos géneros cultivados por Garcilaso (epístolas, églogas, etc.)¹⁷ y de las diferentes formas poéticas (soneto, canciones) a las que recurre.

Un ejemplo de algunos de estos aspectos lo tenemos en los respectivos comentarios al v. 1 del soneto 10 de Garcilaso: “Oh dulces prendas, por mi mal halladas”. Las escuetas líneas del Brocense al famoso verso rezan: “*Oh dulces prendas*. Parece que habla con algunos cabellos de su dama. Es imitación de Virgilio en el 4 de la *Eneida*: “Dulces exuviae dum fata, (sic)¹⁸ Deusque sinebant” (Gallego Morell: 267, B-12).

También Herrera empieza con la identificación de la fuente virgiliana, pero imprime en la valoración que hace de ella un tono superlativo que le permitirá a continuación dar su juicio sobre la imitación garcilasiana. Su anotación comienza:

Este soneto es imitado de aquellos dulcísimos y suavísimos versos de Virgilio en el 4 de su maravillosa *Eneida*:

Dulces exuviae dum fata, Deusque sinebant.

Y no se puede negar que G. L. no mostró en él dulce y afectuosísimo espíritu; porque en esta materia (si es lícito decillo así) no es inferior a Virgilio; antes excede, considerando el encarecimiento del tiempo: *día, horas y una hora, términos*, y los contrarios de *bien* y de *mal*; pero no por eso deja de ser menor en el modo de decir y en la suavidad y grandeza del espíritu (Gallego Morell: 340-341, H-75).

A esto sigue una extensa consideración sobre la prosopopeya, con abundantes ejemplos tomados de la poesía latina, y concluye con la cita de un largo poema del sevillano Cristóbal Mosquera de Figueroa.

¹⁷Sobre su tratamiento de los géneros poéticos, cf. López Bueno 1997: 183-199.

¹⁸ En las citas respetamos las peculiaridades y ortografía del original.

Si comparamos su entrada con la del Brocense, está claro que ambos coinciden en hablar desde el marco discursivo del hombre docto, del humanista, pero Herrera agrega un juicio estético sobre Garcilaso y aclara una cuestión retórica citando a un poeta sevillano contemporáneo. Esta última aproximación crítico-literaria la hace desde la perspectiva estética del poeta y como representante de un determinado círculo literario en lengua castellana. Mientras el Brocense comenta a Garcilaso como si se tratara de un clásico contemporáneo, sin discutir su autoridad como poeta, Herrera trata al toledano de par a par.

Esta es una diferencia clave entre su comentario y el del Brocense: desde su posición de poeta, Herrera entra una y otra vez en cuestiones poetológicas y de preceptiva.¹⁹ De modelo oficia Horacio, el gran poeta auguste o autor de una poética, la *Epistula ad Pisones*, a la que Herrera recurre en muchas ocasiones.²⁰ A los aspectos mencionados suma el sevillano interpretaciones de base filosófica, siguiendo lineamientos platónicos y neoplatónicos.²¹ Valgan como muestra de esto su explicación del término “Idea”, verbigracia, en el soneto 21, 13²² (“Clarísimo Marqués, en quien derrama”) o de las “especies de Amor” a partir del soneto 7, 2 (“No pierda más quien ha tanto perdido”). Este platonismo que sobrevuela sus *Anotaciones* se combina una y otra vez con el recurso a la poética y a la retórica aristotélicas, recurso mediado sobre todo por los *Poetices libri septem* de Julio César Escalígero, publicados en 1561, fuente de la que Herrera hace abundante uso. (Morros 1997) Con razón afirma Vega Ramos que “[l]as *Anotaciones* están más próximas a las poéticas vernaculares italianas y

¹⁹ Cf. al respecto Morros: 50-57.

²⁰ Sobre la relación de Herrera con la poética horaciana, cf. Estévez Molinero: 139-141.

²¹ Schwartz agrega a estos rasgos de las *Anotaciones* también el del neoestoicismo, cf. Schwartz: 57.

²² Gallego Morell: 366 (H-128).

a las tesis de las defensas de la lengua que a los *Comentarios* del Brocense a la obra de Garcilaso” (Vega Ramos: 240). A su defensa de la lengua volveremos más adelante.

Nos interesan particularmente estas “divagaciones” (Montero 1987: 20) que caracterizan el comentario de Herrera, porque evidencian que, si bien por un lado se ocupa de acercar la poesía de Garcilaso a un público interesado en disfrutar más intensamente de la producción del toledano, con un texto depurado y anotado, más allá de esto persigue el propósito de consolidar una posición respecto del quehacer poético en lengua castellana: las consideraciones sobre poética y preceptiva literaria desplegadas en las *Anotaciones* comprenden en este sentido tanto al comentado, el toledano Garcilaso, como al comentador, el sevillano Herrera. Dentro de este marco conceptual, las *Anotaciones* le permiten a Herrera desplegar el ideal poético que persigue; resultan así funcionales a su propósito de contribuir al desarrollo de la lengua poética en el Renacimiento español. Entiendo que ése es el motivo que orienta las críticas del comentador a algunos de los poemas comentados, como vimos más arriba con el ejemplo del soneto 10: para él, la de Garcilaso es una poesía que puede ser superada. En esta empresa, se hace vocero no sólo de sus propias ideas, sino también de las de una cohorte de poetas andaluces,²³ y sobre todo sevillanos, que –al igual que Herrera– han enriquecido la lengua castellana con su poesía y con sus traducciones de poetas latinos, griegos, e italianos. Podemos decir que frente a la Escuela de Salamanca, que condujo el debate académico sobre los títulos de legitimidad de la conquista, con Francisco de Vitoria a la cabeza, se erige ahora esta Escuela sevillana, centrada en cuestiones de poética.

Los aspectos metodológicos del acercamiento herreriano a la poesía de Garcilaso me llevan a hacer una afirmación general, que puede ser

²³ Son pocos los casos en que Herrera cita a un poeta español que no sea andaluz.

probada a lo largo de las 700 páginas que ocupa la edición original de 1580:²⁴ la autoconciencia poética de Herrera transforma sus *Anotaciones* a Garcilaso en una plataforma de presentación de quien se siente sucesor de la renovación poética iniciada por el toledano. Esa línea de renovación se construye fundamentalmente desde Andalucía: Sevilla y Córdoba, eventualmente Granada. Esto se pone en evidencia por la serie de poetas y traductores andaluces que cita, y quedan cuenta de un sostenido ejercicio lingüístico-poético por enriquecer la lengua poética española a través del vocabulario, de imágenes, de rimas, de metros. Abundan ejemplos a lo largo de las *Anotaciones*.²⁵ Partiendo del comentario de Garcilaso, Herrera habla sobre todo de cómo asume él su propia poesía y la de la corriente literaria que ella representa.²⁶ Es desde esta elevada posición que se permite corregir una y otra vez a Garcilaso (Estévez Molinero: 136-153).

Un dato histórico-editorial le da sustento a esta tesis. Hasta el momento de la publicación de sus *Anotaciones*, Herrera, quien en 1572 había publicado un poema sobre la Batalla de Lepanto, era conocido para el gran público como poeta épico. La poesía amorosa por la que adquirió más tarde su fama, tanto como sus traducciones, circulaban

²⁴ Esta edición se puede consultar como facsímil en la Biblioteca Virtual Cervantes https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/obras-de-garcilaso-de-la-vega--0/html/ff83d41a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_16.htm. En lo que sigue la citamos como ed. facsim.

²⁵ Un hermoso caso en Gallego Morell: 586(H-828), donde Herrera transcribe la traducción que hace el sevillano Diego Girón de la ecl. 7, 41-44.

²⁶ Algo de esto expresa Cuevas: 172 cuando dice que Herrera “se está explicando a sí mismo mientras explica a Garcilaso.” Pero aparte de esto, las contribuciones que forman parte del completísimo volumen de López Bueno pasan en general por alto el hecho, que no por evidente debe ser llamado, de que la diferencia entre los demás comentadores y Herrera es que no es sólo un humanista, sino uno de los grandes poetas del Siglo de Oro.

por ese entonces en forma manuscrita.²⁷ Su obra lírica habría de ser editada por primera vez en 1582, dos años después de que viera la luz su comentario a Garcilaso. En este contexto, sus *Anotaciones* tienen una función teórica, y en parte propedéutica, de explicación del ideal poético encarnado por su propia poesía, sobre todo la lírica.

Ahora bien, con esta defensa de una determinada forma de ejercer el quehacer poético, Herrera abre dos frentes. Por un lado, su comentario se perfila en contraste con la poderosa herencia del Renacimiento italiano, e inclusive con el legado latino. Ya en las páginas introductorias de sus *Anotaciones*, compara las lenguas italiana y castellana, y afirma:

habiendo considerado con mucha atención ambas lenguas, hallo la nuestra tan llena, y grande, y capaz de todo ornamento, que compe-
lido de su majestad y espíritu vengo a afirmar, que ninguna de las vul-
gares le excede, y muy pocas pueden pedille igualdad. [...] la toscana
es muy florida, abundosa, blanda y compuesta; pero [...] carece de
consonantes en la terminación, lo cual, aunque entre ellos se tenga
por singular virtud y suavidad, es conocida falta de espíritu y fuerza.
[...] la nuestra es [...] tan copiosa y abundante, que ninguna otra
puede gloriarse de esta riqueza y fertilidad más justamente (Gallego
Morell: 313)²⁸.

Más adelante reiterará esta superioridad de “nuestra lengua” también respecto de los modelos literarios. Lo hace con Sannazaro e inclusive

²⁷ Sobre la circulación de sus poesías en el círculo de sus más allegados, y sobre la gran adhesión a Herrera en los años en que él prepara sus *Anotaciones*, cf. las reflexiones que hace López Bueno: 1987 sobre el grupo de humanistas que rodeaba al poeta sevillano.

²⁸ Gallego Morell: 313. Otra sentida defensa de “nuestra lengua” en Gallego Morell: 511 (H-528), a propósito de *Égl.* 2, 185.

con Virgilio en el comentario al v. 527 de la *Égloga* 2, donde Herrera señala:

Virgilio en el *Galo* o *Égloga* 10 [vv. 31-34]:

tristis al ille tamen, cantabitis Arcades, inquit,

montibus haec vestris, soli cantare periti

Arcades: [O] mihi tum quam molliter ossa quiescant,

vestra meos olim si fistula dicat amores!

[...] Sannazaro en la Prosa 8: voi Arcadi cantarete ne i vostri monti la mia morte. Arcadi soli di cantare esperti, voi la mia morte ne i vostri monti cantarete.

Paréceme que hace grandísima ventaja Garcilaso en estos dos tercetos a Sannazaro, y que no consiente de buena voluntad que se le igualen los cuatro versos de Virgilio; porque son incomparables:

Vosotros, los del Tajo, en su ribera,

cantaréis la mi muerte cada día,²⁹

que cada día cantaréis mi muerte

vosotros, los del Tajo, en su ribera. (Gallego Morell: 518, H-567. Todos los subrayados son míos)³⁰.

No explicita el criterio con el que juzga la superioridad de Garcilaso sobre Sannazaro e inclusive sobre Virgilio, pero podemos imaginar que habla en tanto Herrera-poeta, para quien es suficiente la vara de su propia sensibilidad de creador.

Pero aparte de este frente que podríamos llamar externo, Herrera perfila también uno interno, en la medida en que, con su continuo recurso al enriquecimiento poético que aportan Sevilla o Córdoba, tensa la confrontación entre Castilla y Andalucía. En este frente ins-

²⁹ Herrera se saltea: “Este descanso llevaré, aunque muera”, que es una *variatio* de Garcilaso a Virgilio y a Sannazaro, en la medida en que adelanta la situación que en realidad cierra los pasajes de la égl. 10 y de la Prosa 8.

³⁰ Cf. folio 563 de la edición de 1580. Herrera omite la exclamación “O”.

cribo la defensa que hace del uso de vocablos nuevos. Así en el comentario al inusual verbo “desbañar”, a propósito de la *Égl.* 2, 772, cuando Albanio dice: “Y no se me da nada que desbañe / mi alma, si es contrario lo que creo”. El Brocense no se había ocupado del término; Herrera no aclara qué podría significar; Tamayo de Vargas (Madrid 1589-ibid. 1641), en sus *Notas* a Garcilaso (1622), intenta rastrear el sentido a partir de posibles etimologías, y concluye que el verbo podría interpretarse como “afligir, congojar” (Gallego Morell: 638, T-127).³¹ La reacción de Herrera ante el neologismo es defender su introducción, porque la española es una lengua nueva “que vive, escribe y se habla”, a diferencia de la latina, de la que nos quedan sólo “las reliquias” (Gallego Morell: 525, H- 597). Elogia a Garcilaso por osar “entremeter en la lengua y plática española muchas voces latinas, italianas y nuevas, [...]”. Inmediatamente extiende ese derecho a quienes enriquecen de este modo la propia lengua:

y ¿temeremos nosotros traer al uso y ministerio de ella otras voces extrañas y nuevas, siendo limpias, propias, significantes, convenientes, magníficas, numerosas y de buen sonido y que sin ellas no se declara el pensamiento con una sola palabra? [...] sigamos el ejemplo de aquellos antiguos varones que *enriquecieron* el sermón romano con las voces griegas y peregrinas y con las bárbaras mismas.

Y agrega de inmediato:

No hay por qué desespere el amador de su lengua, si se dispone atentamente de la *riqueza* y abundancia y elocuencia de su habla. Con los más estimados despojos de Italia y Grecia, y de los otros reinos peregrinos, *puede vestir y aderezar su patria y amplialla con hermosura* y

³¹ El término no está registrado ni en Covarrubias ni en el Diccionario de Autoridades; Morros: 185 aclara que, “si bien está atestiguado en varios poemas de Boscán, no lo recoge ningún lexicógrafo.” En DRAE aparece la expresión “azor desbañado”, con el que en la cetrería se indica el ave “que no ha tomado agua los días que le hacen volar”. ¿Estará indicando Albanio su condición de enamorado sediento?

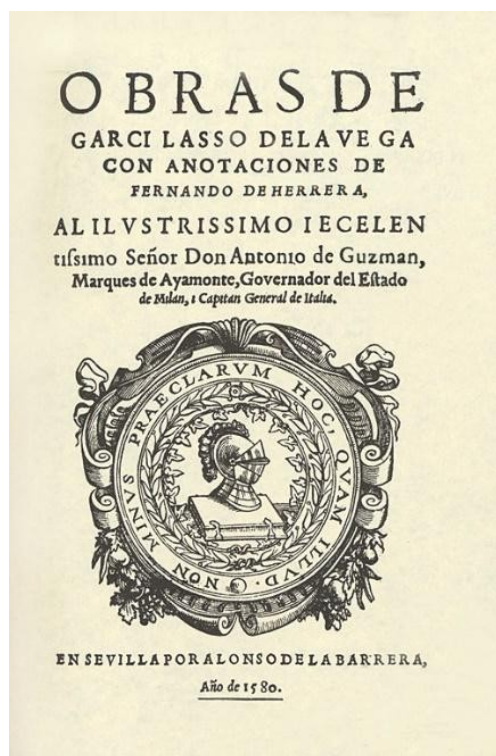
él mismo producir y criar nuevos ornamentos, porque quien hubiere alcanzado con estudio y arte tanto juicio que pueda discernir si la voz es propia y dulce al sonido, o extraña y áspera, puede y *tiene licencia para componer vocablos y enriquecer la lengua* (Gallego Morell: 526, H- 597).

En su defensa del derecho a la co-creación lingüística, Herrera recurre al parangón con las edades del hombre: “Todas las lenguas tuvieron infancia o niñez, juventud, perfección y vejez, y ninguna cosa se hizo grande de repente” (Gallego Morell: 526, H- 597). Aparentemente, estas afirmaciones valen para quien, enriqueciendo la lengua, quiera aportar al engrandecimiento de la patria, para quien quiera “vestir y aderezar su patria”, en palabras de Herrera (Gallego Morell: 526, H- 597). Pero teniendo en cuenta qué ejemplos invoca una y otra vez, no queda duda de que ese desarrollo del castellano que recibió tal impulso del poeta toledano, para Herrera, en la segunda mitad del siglo XVI, está a cargo de los poetas andaluces, y en primer lugar de los sevillanos. Todo lo castellano-madrileño resulta sistemáticamente silenciado.

No parece errado reconocer en las afirmaciones del poeta sevillano un gesto de apropiación del castellano, la lengua de la España imperial. Me interesa concluir, por ello, recuperando la dimensión política, y no sólo estética, que recorre estos comentarios dedicados por Herrera al “príncipe” de los poetas castellanos, apelativo que él mismo se encarga de difundir.³² El toledano, como es sabido, encarna en grado sumo aquel “cortegiano” ideal de Castiglione, cultor de las letras y va-

³² Cf. Gallego Morell: 314. El apelativo se impuso en el siglo XVI; Tamayo de Vargas lo incluye en el título a sus comentarios: *Garcilaso de la Vega Natural de Toledo Príncipe de los poetas castellanos*.

leroso guerrero. Al publicar sus *Anotaciones*, con gran cuidado tipográfico,³³ Herrera, un poeta dedicado exclusivamente a las letras, que había recibido inclusive órdenes menores, pone como frontispicio de su edición, en 1580, un grabado en que se representa simbólicamente a Garcilaso precisamente en su condición de poeta-soldado. El grabado está acompañado por un lema (*Non minus praeclarum hoc, quam illud*) que destaca la equiparación de ambas actividades.



Fuente: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, sin derechos de autor

¿Cómo se ubica el poeta sevillano frente a tal modelo? Si tenemos en cuenta la comparación con las edades del hombre citada más arriba,

³³ Herrera diseñó para sus *Anotaciones* inclusive una tipografía propia (Vázquez Medel: 37).

diríamos que se coloca un paso más allá de Garcilaso, en una etapa de madurez y de estabilización de la política imperial. Hay un interesante pasaje en la introducción a las *Anotaciones*, donde, comentando la sentencia según la cual en España han entrado “las buenas letras con el imperio” (Gallego Morell: 313),³⁴ Herrera recuerda en especial a los precursores de Garcilaso, en primer lugar, al Marqués de Santillana, sin los que la renovación garcilasiana no hubiera sido posible. En esa línea que traza, la culminación llega con la escuela sevillana.

El posicionamiento de Herrera como sucesor del “príncipe de los poetas” tiene el aval de su círculo andaluz. Uno de sus representantes, el poeta y humanista sevillano Medina, autor del prólogo a la primera edición de las *Anotaciones* titulado “El Maestro Francisco de Medina a los letores”, expresa claramente su inequívoca legitimación. Medina asocia a Herrera fundamentalmente con la consolidación de la lengua, tan necesaria a la expansión imperial de España (ed. facsim.: 1), repitiendo en esto un argumento difundido ya por Antonio de Nebrija en la introducción a su *Gramática castellana*, de 1492, argumento que a su vez enlaza con la tradición de la *translatio imperii et studii*. Sobre Garcilaso dice Medina: “si en nuestra edad a avido excelentes poetas, tanto que puedan ser comparados con los antiguos, uno de los mejores es Garci Lasso” (ed. facsim.: 8). A esta restricción expresiva (“uno de los mejores”) sigue el elogio de Herrera, quien –aventura Medina– supera al poeta toledano:

a nadie de los que con mas encendido ardor an acometido esta empresa, me parece, hare agravio, si despues de Garci Lasso pusiere a Fernando de Herrera en el segundo lugar; pues, si su modestia no lo rehusara, no sè si deviamos dalle el primero (ed. facsim.: 9).

³⁴En Gallego Morell; 522-523 (H-578) se añade la proyección de la lengua española por el “anchísimo Océano”.

Para agregar poco después que en él tendrá España “quien pueda poner en competencia de los mas señalados poetas i istoriadores de las otras regiones de Europa” (ed. facsim.: 9). Nivel competitivo que, según concluimos, no alcanzaba Garcilaso.

En el gesto de apropiación de la lengua castellana, “nuestra lengua” como la llama Herrera una y otra vez, parece haber también una reapropiación de la centralidad que había adquirido Sevilla a partir del descubrimiento de América, otro de los grandes hitos de España en el año 1492. Esto podría explicar la violenta reacción que produjeron las *Anotaciones* en Burgos, capital de Castilla la Vieja, *caput Castellae*, a partir del siglo XIV. El que expresó su malestar en una serie de 46 “Observaciones” fue un tal Prete Jacopín –seudónimo, según se supone, de algún noble burgalés–, quien las publicó en contra del comentario de Herrera y en defensa de Garcilaso. A este último lo señala como “vecino de Toledo”, con lo que destaca tanto su cercanía cultural como su pertenencia al centro, visto que Toledo había sido capital de España, y hasta mediados del siglo XVI, bajo Carlos I, “ciudad imperial”. Felipe II consolida este movimiento centrípeto cuando decide que, a partir de 1561, Madrid será sede de la corte y nueva capital del reino. Muy conocidos son los términos de la “Controversia”; no los vamos a repetir aquí. Pero destacamos lo que la polémica pone en evidencia: por un lado está el comentario del maestro salmantino Francisco de las Brozas, representante del centro castellano, y ‘legítimo’ glosador, por lo tanto, de la poesía de Garcilaso; por el otro, Herrera y su círculo. La rebeldía de estos últimos frente al orden cultural castellano está expresada en la clara política cultural descentralizadora difundida por las *Anotaciones*.³⁵

³⁵ Le agradezco en este lugar a Arturo Álvarez Hernández por sus diversas observaciones.

* **Irene Weiss.** Graduada en Letras Modernas, en Letras Clásicas y en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires, fue docente de Letras Clásicas en la UBA y en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Se doctoró en Italia bajo la dirección de Bruno Gentili (*Un nuovo approccio alle Anacreontiche*, 1989). Desde 1993 es profesora adjunta de Literatura y Cultura Española e Hispanoamericana en el Seminario de Románicas de la Universidad de Maguncia. Sus investigaciones se mueven fundamentalmente entre la literatura griega antigua y la del Siglo de Oro. Tradujo al castellano poesía de Albert von Schirnding, Ingeborg Bachmann y fragmentos de Novalis. Sobre temas de estas áreas tiene diversas publicaciones en revistas, anuarios y libros; es además editora de las *Poesías completas* de Emma Barrandéguy (2009; reeditado en 2019) y de los volúmenes colectivos *Traducir poesía* (2014), *Bukoliasmos* (2016; junto con Helmut Seng), *Fray Montesino y su tiempo* (2017, junto con Silke Jansen), *Bucólica y elegía erótica* (2017, junto con Arturo Álvarez Hernández) y *Eneas: la trayectoria transatlántica de un mito fundacional* (2019, junto con Arturo Álvarez Hernández y Stephan Leopold).

Bibliografía

Ediciones

- Garcilaso de la Vega (1995). *Obra poética y textos en prosa*. Ed. de Bienvenido Morros. Barcelona: Crítica.
- Herrera, Fernando de (1580). *Obras de Garci Lasso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, en Sevilla por Alonso de la Barrera, Año de 1580 (edición facsimilar en https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/obras-de-garcilaso-de-la-vega--0/html/ff83d41a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.htm).
- Herrera, Fernando de (2001). *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Eds. I. Pepe y J. M. Reyes, Madrid: Cátedra.
- Gallego Morell, Antonio (ed.) (1972²). *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. Madrid: Gredos.

Estudios

- Buck, August / Herding, Otto (ed.) (1975). *Der Kommentar in der Renaissance*. Bonn: Deutsche Forschungsgemeinschaft.
- Codoñer, Carmen (1997). “El modelo filológico de las *Anotaciones*”. En López Bueno, Begoña (dir.). *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera. Doce estudios*. Sevilla: Universidad de Sevilla. 17-36.
- Cuevas, Cristóbal (1997). “Teoría del lenguaje poético en las *Anotaciones* de Herrera”. En López Bueno, Begoña (dir.). *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera. Doce estudios*. Sevilla: Universidad de Sevilla. 157-172.
- Estévez Molinero, Ángel. “Los descuidos de Garcilaso en la perspectiva crítica de Herrera (con algunas notas sobre las “necesidades” en las *Anotaciones*)”. En López Bueno, Begoña (dir.). *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera. Doce estudios*. Sevilla: Universidad de Sevilla. 134-156.
- Ghisalberti, Alberto / Caravale, Mario (1973). *Dizionario biografico degli italiani*. Roma: Istituto dell’Enciclopedia Italiana. Vol. 15.
- Kallendorf, Craig (2012). *A bibliography of the early printed editions of Virgil. 1469-1850*. New Castle: Oak Knoll Press.
- Kohut, Kart (1975). “Der Kommentar zu literarischen Texten als Quelle der Literaturtheorie im spanischen Humanismus. Die Kommentare zu Juan de Mena und Garcilaso de la Vega”. En Buck, August / Herding, Otto (ed.). *Der Kommentar in der Renaissance*. Bonn: Deutsche Forschungsgemeinschaft. 191-208.
- López Bueno, Begoña (1987). “La poética cultista de Herrera a Góngora”. En *Fernando de Herrera o poesía y humanismo en la Sevilla de la segunda mitad del siglo XVI*, Sevilla: Alfar. 33-86.
- López Bueno, Begoña (dir.) (1997). *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Sevilla: Universidad de Sevilla.

- López Bueno, Begoña (1997). “Las *Anotaciones* y los géneros poéticos”. En López Bueno, Begoña (dir.). *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Sevilla: Universidad de Sevilla. 183-199.
- Montero, Juan (1987). *La controversia sobre las “Anotaciones” herrerianas*, Sevilla: Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla.
- Montero, Juan (1997). “Las *Anotaciones*, del texto al lector”. En López Bueno, Begoña (dir.). *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Sevilla: Universidad de Sevilla. 91-105.
- Morros, Bienvenido (1997). “Las fuentes y su uso en las *Anotaciones a Garcilaso*”. En López Bueno, Begoña (dir.). *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Sevilla: Universidad de Sevilla. 37-89.
- Núñez Rivera, J. Valentín (1997). “Garcilaso según Herrera. Aspectos de crítica textual en las *Anotaciones*”. En López Bueno, Begoña (dir.). *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Sevilla: Universidad de Sevilla. 107-134.
- Rodríguez Peregrina, José Manuel (1991). “La Égloga IV de Virgilio a través de la Interpretatio allegoria de Luis Vives”. *Florentia Iliberritana: Revistas de Estudios de la Antigüedad Clásica*, 2. 455-466.
- Schwartz, Lía (2016). “Amor y deseo en textos de Fernando de Herrera, humanista, poeta neoplatónico y estoico”. *Criticón* (Toulouse), 128. 53-68.
- Vega Ramos, M^a José (1992). *El secreto artificio. Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*. Madrid: CSIC.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel (1983). *Poesía y poética de Fernando de Herrera*. Madrid: Nancea.

III

Fronteras en crisis: la literatura y la cultura del Caribe. Proyecciones canónicas y genéricas en el espacio continental

Los escritos (r)edit(u)ables: Reinaldo Arenas en la perspectiva editorial

Candelaria Barbeira*

Con un aro y dos cadenas ara Arenas entre las hienas,
horadando los eriales en aras de más aromas y orando a
Ares por más oro.

Reinaldo Arenas, *El color del verano*

La cartografía de las ediciones del escritor cubano Reinaldo Arenas (Holguín, 1943- Nueva York, 1990) resulta sintomática de la constitución de su obra. A partir de las *Cartas a Margarita y Jorge Camacho (1967-1990)* (Arenas 2010), me propongo indagar en esta dimensión de sus escritos para aquilatar el horizonte de expectativas y posibilidades que define los contornos de la literatura areniana.

Los autores noveles aparecen como actores subalternos en el ecosistema del libro, dado el carácter incierto de su rentabilidad para la industria editorial que a su vez vuelve fortuitas las posibilidades de su publicación (Gallego Cuiñas 2019). Por otra parte, en términos más generales, se presenta el problema del financiamiento de la cultura que, según Gabriel Zaid (2013), limita sus opciones al sacrificio personal, la familia, los mecenas, el Estado y el mercado, con consecuencias diversas en la obra. Desde esta coyuntura, recuperamos el momento en que Arenas se convierte en escritor publicado.

En 1965 obtiene una mención en el Premio de Novela organizado por la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) con su ópera prima *Celestino antes del alba*. Como consecuencia, la novela se edita en 1967 por el sello estatal Unión, cuyo rol, según anuncia, es

el de difundir “la obra de los autores cubanos asociados a la institución” y figuras destacadas de las letras nacionales “que merecen ser reeditadas frecuentemente”, dedicando una colección en particular a los ganadores de dicho concurso.¹ A pesar de la afirmación de la UNEAC, el primer libro del escritor es el único que se publica en la Isla. Esta etapa, que lo encuentra a Arenas trabajando para la Biblioteca Nacional y luego para el Instituto Cubano del Libro, codeándose con las figuras estelares del campo literario habanero, augura una carrera promisorio para un escritor que apenas pasa los veinte años. Resulta, sin embargo, una fase breve y poco representativa del desarrollo posterior de su obra que, como es de amplio conocimiento, lleva como signo inequívoco la oposición al gobierno revolucionario en general y a la persona de Fidel Castro en particular.

En más de una ocasión se ha reconocido el lugar de epistolarios y memorias como espacio privilegiado para reconstruir con nitidez los avatares editoriales y económicos de los escritores (De Diego 2015: 165; Zola 159); en este punto entonces retomamos las *Cartas a Margarita y Jorge Camacho (1967-1990)*, amigos cercanos y luego albaceas del autor. Si bien en las memorias se trata la cuestión de los ingresos y el trato con las editoriales, en la correspondencia (únicos escritos que Arenas no preparó para su publicación) esta dimensión gana relevancia, extensión y brío. Ya en la carta inaugural fechada el 1° de diciembre de 1967 se menciona la eliminación de los derechos de autor en Cuba, aprobada en los seminarios previos al Congreso Cultural de 1968 y conjetura sobre lo que sucederá con respecto a la propiedad intelectual de sus escritos.² Recordemos que, entre los rasgos propios

¹ Cfr. <http://www.uneac.org.cu/editoriales/ediciones-union>.

² Recordemos que los derechos de autor se enmarcan dentro de la propiedad intelectual y regulan la capacidad que tiene el creador de la obra, por el hecho de haber hecho un contenido original, de explotarla de la forma en que crea conveniente, siempre cuando no exceda los límites que marca la ley. En el caso de Cuba, la propiedad intelectual y el pago de derechos de autor fueron abolidos en la década del

de los discursos portadores de la función “autor”, Foucault ubica en primer lugar la cualidad de obedecer a un régimen de propiedad en el cual sus beneficios se ven acompañados por el peligro del castigo a la transgresión (47), cualidad que prevalece en el caso areniano como ejemplo paradigmático, por cuanto la transgresión consiste en su voluntad de mantener la propiedad sobre sus textos.

La situación comienza a dar un giro a partir de su segunda novela, *El mundo alucinante*, que no se publica a pesar de obtener una mención la edición de 1966 del concurso de la UNEAC, aprobada por los jurados –Carpentier, Piñera, Félix Pita Rodríguez y García Hortelano–, la comisión de lectores de la UNEAC y el Instituto Cubano del Libro (Carballo 2014). Según Arenas, la condición para editarla es quitar pasajes de tono homoerótico, a lo que se niega con vehemencia (Espinosa 1991). En julio de 1967, Arenas toma contacto con Jorge y Margarita Camacho, confiándoles el manuscrito de la novela para que consigan un editor en Francia (Arenas, *Cartas a Margarita...* 15). Un conjunto de circunstancias heterogéneas toma como punto neurálgico aquel año. En 1967 se publica la primera novela de Arenas y éste saca de la Isla de manera clandestina el manuscrito de la segunda. También es el año del Premio Nobel para Miguel Ángel Asturias, de la publicación de *Cien Años de Soledad* y, según propone Ángel Rama, la posible fecha de clausura de la Escuela del *boom* (188). Un signo de ese punto de inflexión puede leerse, como señala Claudia Gilman (267), en un contraste de portadas del semanario *Primera Plana*: en junio de 1967 encontramos la foto a color de Gabriel Gar-

60 pero reintroducidos a fines de la década del 70 al menos para los autores nacionales (CIDH 1983).

cía Márquez acompañada por la leyenda “La gran novela de América”, en 1968 la imagen es ahora la de una pila de libros donde se lee “Editores: la danza de los millones”.³

Una de las principales colecciones del *boom* en Francia (junto con *Du monde entier* de Gallimard) fue *Cadre vert* de du Seuil, donde Claude Durand se desempeña como director de las publicaciones hispanoamericanas, luego sustituido por Severo Sarduy. A partir de 1967, en la contratapa de sus libros aparece la lista de títulos publicados en la colección, con la indicación “Obras de la literatura latinoamericana seleccionadas por Claude Durand y Severo Sarduy” (Camenen: 203), dejando en evidencia el creciente protagonismo del rol editor. En *Cadre vert* se publica precisamente la segunda novela de Arenas, con traducción de Didier Coste, edición que –sostiene Arenas– resulta el puntapié inicial de futuros conflictos con la Seguridad del Estado, por el hecho de sacar obras clandestinamente y publicarlas sin permiso (2004: 143); también se imprime *Celestino antes del alba*, a la que por cuestiones de derechos de autor se le cambia el título a *Le puits*.

Por otra parte, en marzo de 1968, un fragmento de *Celestino...* se publica en *Mundo Nuevo* sin el consentimiento de Arenas. Cabe recordar que esta revista se ve envuelta en polémicas desde un inicio por el cruce entre su fundador, el crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal, y Roberto Fernández Retamar, director de *Casa de las Américas* (Mudrovic: 11). Lo que en un primer momento podría leerse como un debate entre dos instancias de legitimación editorial latinoamericanista (Quintero Herencia: 513), se convierte en una disputa anclada en la acusación a *Mundo Nuevo* de ser un instrumento financiado por

³ “La gran novela de América”, *Primera Plana*, Año V, No. 234, Buenos Aires, 20/26 junio de 1967; “Editores: la danza de los millones”, *Primera Plana*, Año VI, No. 306, Buenos Aires, 5/11 de noviembre de 1968.

la CIA que busca despolitizar al intelectual latinoamericano.⁴ Arenas denuncia públicamente a *Mundo Nuevo* pero en una carta personal a Monegal explica que su declaración se debe a la situación política cubana (Arenas 2012: 47).

Mientras tanto Emmanuel Carballo, responsable de la mexicana Diógenes (editorial pirata que había publicado *Paradiso* poco antes), lee *El mundo alucinante*. La novela no estaba “oficialmente” prohibida y Carballo (artífice de un equívoco ortográfico que se repetiría en la portada de otras ediciones venideras: cambiar la i latina de “Reinaldo” por una y) solicita el permiso pertinente para publicarla, al que le responden con evasivas. Finalmente viaja en persona a buscar el manuscrito, que tiene su primera edición en español en 1969 con dos reediciones posteriores (1973 y 1978).⁵ Por otra parte, Ángel Rama toma contacto con Arenas en un viaje a Cuba, donde obtiene el manuscrito de un tomo cuentos con el que Arenas se había presentado al Premio Casa de las Américas, sin obtener premiación alguna (contrario a lo que afirma Arenas, Rama no fue jurado aunque sí el chileno Jorge Edwards) (Olivares: 173). Cuatro años más tarde, el creador de la emblemática Biblioteca Ayacucho publica el tercer libro de Arenas bajo el título *Con los ojos cerrados* en la editorial uruguaya Arca, que en 1973 cierra en sincronía con el golpe de Estado. Concluyendo la serie de publicaciones arenianas durante su permanencia en Cuba, en 1975

⁴ La publicación, además, se asoció fuertemente al exilio cubano, al punto que se le suele asignar un rol señero en el desarrollo de la carrera de Sarduy (Mudrovic: 97).
⁵ Carballo transcribe un fragmento de una carta de Arenas fechada el 17 de octubre de 1968: “Lezama me mostró el *Paradiso* editado por ustedes. Es genial. La primera edición a nivel de la obra. Hasta ahora ningún libro cubano se había editado en una forma tan bella y tan cuidada. Lezama, desde luego, está muy contento por su próximo viaje a México. Espero que vaya pronto con noticias de todo por aquí. Yo, por ahora, querido Carballo, creo que no podré salir, quizá más adelante. De todos modos, si ustedes lo desean (yo, por mi parte, encantado) pueden hacerla invitación (cuando salga *El mundo alucinante*) dirigida al Consejo Nacional de Cultura” (2014: 21).

aparece por Seuil la versión francesa de *El palacio de las blanquísimas mofetas*, que al igual que *El mundo alucinante* y las *Cartas*, se da a conocer en su traducción al francés antes que en su lengua original.

Hasta aquí percibimos que Arenas ingresa a la literatura insular de la mano del estado revolucionario, que en un gesto inverso luego lo ha de apartar. Vemos también que se incorpora al circuito editorial internacional a través de una lengua ajena, mediado por la traducción interpuesta, estigmatizado además (entendiendo el estigma como afrenta pero también como marca hagiográfica) por el solo hecho de su publicación, en un momento clave de la literatura latinoamericana y de su articulación con el mercado editorial internacional.

Luego de que esos conflictos con el Estado resulten en el encarcelamiento del escritor, luego de su liberación y de constatar que ya no hay un lugar para él en la literatura del país, Arenas deja Cuba en 1980 por medio del éxodo de Mariel. Hasta ese momento en la correspondencia su inquietud principal con respecto a los libros es la posibilidad de enviar los manuscritos al extranjero y obtener contratos por ellos. Apenas llega a Estados Unidos, su gran desvelo es el paradero de los manuscritos.⁶ Entre el 20 de mayo y el 7 de junio de 1980 Arenas escribe nueve cartas prácticamente idénticas donde pide con desesperación noticias de sus trabajos (2010: 95, nota al pie), insistencia vinculada a la necesidad urgente de publicar y firmar contratos para tener un sustento.

⁶ “Eso me preocupa enormemente, pues si algún sentido ha tenido mi supervivencia en Cuba es la esperanza de poder encontrarme con esos papeles, escritos, ya saben ustedes, bajo tanto terror y cautela que resulta imposible hasta recordar” (2010: 92, 19 de mayo de 1980). Al día siguiente, envía una nueva misiva de contenido similar: “Estoy muy preocupado por el destino de mis manuscritos. Ya sabes que para mí el único sentido de mi vida es saber que están seguros y que nada se ha extraviado. [...] son mis hijos, mi propia vida” (2010: 94).

A su vez, al salir de la Isla Arenas toma conocimiento de la edición de sus cuentos en Arca por gestión de Ángel Rama y se desenvuelve entre ambos una polémica de tono álgido, espoleada por las posiciones contrapuestas acerca de los escritores de la diáspora cubana. Asimismo mantiene un cruce epistolar con Carballo, editor de Diógenes, al reclamarle el dinero correspondiente por las ediciones en español de *El mundo alucinante*. El mexicano transcribe su respuesta en un artículo publicado en 2014, donde argumenta que su relación editor-escritor, según mutuo acuerdo, nunca se basó en “las normas de la ética librera tradicional” y que desde 1967 publica libros no como negocio sino “como acto de servicio cultural y político” que publica a grandes escritores para editar con sus ganancias a autores desconocidos (Carballo 2014), superponiendo de esta manera *la política editorial* con *lo político editorial*.

Una vez con los manuscritos en su poder, la nueva odisea se da en torno a la pugna con las editoriales y la lucha por obtener una remuneración. La queja se alza contra du Seuil pero también Monte Ávila, Diógenes y Seix Barral, entre otras. En octubre de 1980 escribe:

En realidad yo estoy desengañado de las editoriales latinoamericanas. No hay ningún tipo de seriedad ni de garantías. Las ediciones están pobladas de erratas y hasta la misma portada es espantosa. Ese contrato lo firmó Severo [Sarduy] con Monte-Ávila y del mismo (que incluye tres novelas) yo no he recibido más que mil dólares. ¿No les parece que es una miseria? Por eso les ruego le hagan saber a Sarduy que de ahora en adelante yo seré quien haga mis propios contratos. Imagínense que por más de 15 ediciones yo nunca he cobrado más de 3 mil dólares (2010: 113, 3 de octubre de 1980).

Recupero dos aspectos puntuales de la cita. Por un lado, la problematización del factor monetario en relación con la tarea del escritor y su rol como profesional de la escritura. En su blog personal Guillermo

Schavelzon (2014), reconocido agente editorial, se refiere a las actividades para-literarias de escritoras y escritores que muchas veces son más significativas, en términos económicos, que los derechos de autor percibidos por la venta de libros, en consonancia con el reconocimiento del escritor sevillano Isaac Rosa de una “industria auxiliar del escritor”. En esta dirección Arenas menciona el alivio proporcionado por los fondos obtenidos mediante diferentes becas (Guggenheim, Cintas), cursos en universidades (Cornell, Florida) y el dinero que le paga anualmente Princeton por los manuscritos. Para establecer un parámetro de los ingresos obtenidos por Arenas de la publicación de sus libros –aproximado, es decir sin detenernos en la incidencia del tiempo en el valor del dinero–, recuperamos de la correspondencia la afirmación de haber obtenido tres mil dólares por quince ediciones en Seuil hasta 1980 (31 de octubre de 1980, 2010: 117), por la beca Cintas, siete mil quinientos (22 de agosto de 1986, 2010: 175) y por la beca Guggenheim, diez mil (6 de junio de 1981, 2010: 130). De esta manera, en una mirada rápida sobre el asunto, podemos, si no ratificar, por lo menos aceptar la injerencia del planteo de Rosa y Schavelzon.

Por otra parte, importa recuperar la voluntad de control sobre el aspecto material de los libros. Roger Chartier remarca el carácter dependiente y forzado de los autores, cuyas intenciones no se imponen sino que dependen de libreros-editores, obreros impresores y lectores, además de padecer “las determinaciones múltiples que organizan el espacio social de la producción literaria [...]” (43-44). En la carta de Arenas de octubre de 1980 vemos cómo la materialidad del libro se impone en su valor de cambio, en el dinero por las ediciones, pero también en el valor simbólico de la impresión, las erratas y la elección de la portada como una pérdida de autoridad sobre el texto, puesto que en esa materialidad se juegan prácticas que regulan y respaldan su producción, circulación y recepción. De igual manera la traducción suscita reclamos en varias ocasiones, Sirve como ejemplo la indignación que

le produce la versión francesa de *Otra vez el mar* en 1984, que vuelve anodina la consabida máxima de *traduttore, traditore* al llamar al traductor “imbécil” y “cretino”, además de amenazar a Seuil con establecer una demanda legal si publican “esa porquería”.⁷

La conciencia de Arenas de llevar a cabo un proyecto no solo literario sino también editorial se pone de manifiesto asimismo en la proyección del ciclo de novelas al que denominó “Pentagonía”. El escritor se indigna por las circunstancias editoriales que socavan el plan armado para la cronología de aparición de su obra y al mismo tiempo estudia el horizonte de recepción cuando escribe a sus amigos su creencia de que “la idea de ‘Pentagonía’ *puede funcionar*” (2010: 267, 29 de agosto de 1989, nuestras cursivas). Simultáneamente (y en contraposición a la idea de literatura que se desprende de su obra) se hace alusión a las novelas escritas en términos de un *stock* para su oferta y negociado: “Creo que éste es un momento excelente para ponernos en contacto con esas casas editoriales. En realidad tenemos más de siete novelas que ofrecerles. En fin, que hay como diez o más libros que podemos negociar” (25 de julio de 1989, 2010: 255). No obstante, la publicación de algunos libros puntuales no se mercantiliza, al punto de que está dispuesto a financiarla de forma personal o gracias al aporte de sus amigos, como sucede con el *Plebiscito contra Fidel Castro*, *El color del verano* o el poemario *Voluntad de vivir manifestándose*, cuya edición se dice que “será costeadada por Lázaro y su mujer, pues los libros de poemas no tienen comercio” (25 de julio de 1989,

⁷ Te diré que he sufrido la mayor furia desde que salí de Cuba cuando recibí la traducción de *Otra vez el mar*, hecha por G. Pina. [...]. Es algo insólito. Desde luego la rechacé y amenacé a Seuil con establecer demanda legal si publican esa porquería. Por favor, llama a Severo de mi parte y repéselo. Eso sería destruir el libro. [...] Cuando digo “la contralto”, el imbécil como ve que la palabra termina en “o”, piensa que es hombre y pone “él” (22/2/1984, 2010: 159).

2010: 257).⁸ En su planteo encontramos ecos del conflicto entre arte y dinero que a su vez contiene la oposición entre “arte comercial” y “arte puro”, en palabras de Bourdieu: “la poesía”, simbólicamente dominante pero económicamente dominada, encarnación ejemplar del “arte puro”, “se vende mal” (65).

También en la ficción areniana el sistema editorial encuentra su sanción. En la novela *Otra vez el mar* (1982) el protagonista despliega argumentos en su contra, declarando que el comunismo cuenta con “las grandes casas editoriales del mundo occidental y del oriental (ni los presos ni los cadáveres compran libros)” (2002: 277) y arremete contra las “barbadas putonas izquierdistas que desde París inventan o apoyan revoluciones inexistentes [...] quedándose siempre con el *copyright*” (2002: 274), reclamo esgrimido contra Cortázar, García Márquez y Carpentier, a los que acusa con similares argumentos en varios de sus ensayos. En su consideración del *boom* como fenómeno de calidad más público lector y maniobra editorial a la par que manifestación cultural de la revolución cubana, José Luis De Diego piensa como dilema constitutivo la oposición mercado versus revolución (2015: 199), dilema que en el reclamo de Arenas adquiere la forma de una paradoja reprochable. Si bien la narrativa de Arenas abreva en un conjunto de procedimientos formales asociados al *boom* (no es casual que se defienda de las comparaciones con *Cien años de soledad* en el prólogo de *El mundo alucinante*), su literatura queda fuera del lineamiento ideológico asociado al fenómeno pero además se encuentra a destiempo. Los narradores hispanoamericanos que aparecen a finales de los setenta y principios de los ochenta cargan la etiqueta que los condena a una referencia constante a los autores inmediatamente anteriores (el “postboom” o *boom junior*), años en los que según Dunia

⁸ Sobre *El color del verano* “Si no encontrasen editor, yo estoy decidido a publicar el libro a mis costas” (24 de mayo de 1990, 2010: 299).

Gras (2003) la crítica recuerda con añoranza los recientes tiempos pasados, mientras los editores persisten en la búsqueda desesperada de un nuevo filón. La particularidad de Arenas es que en el momento clave de su constitución como escritor alcanzó a percibir el último resplandor de aquel oasis editorial, pero cuando en los años ochenta busca insertarse en el mercado internacional, aquel panorama que había vislumbrado no existía más o, por lo menos, el auge de editoriales “culturales” ya había finalizado y el inicio del proceso de concentración ya había sido articulado (Rama 174 De Diego 2019: 191).

Si bien tanto la correspondencia como las memorias comparten el espacio escriturario de lo íntimo, una diferencia sustancial entre las cartas y *Antes que anochezca* es que en éstas, cuando se habla de literatura, no se alude tanto a la imaginación creadora como a las cifras de los contratos y el nombre propio más recurrente deja de ser el de Fidel Castro para ceder lugar al agente literario, figura que ya aparecía como sátira en la *nouvelle La loma del ángel*, al incluir una yegua llamada Karmen Valcels, referencia nada críptica a la célebre agente literaria del *boom*. En las cartas de Arenas Thomas Colchie, su representante literario, progresivamente se convierte en el protagonista de un conflicto que avanza conforme al paso de los años. Las múltiples referencias lo colocan como centro de sus preocupaciones y lo acercan a un personaje de comedia: “Colchie no da señales de vida” (2010: 230); “Colchie como siempre al borde del desmayo”, “Creo francamente que Colchie es un semi-desastre” (2010: 232); “¡Qué hizo Colchie con el dichoso contrato durante estos cuatro meses!” (2010: 236); “el idiota de Colchie ni siquiera le comunicó a mi traductor inglés que su traducción era horrible [...]. Es algo realmente abominable ese hombre” (2010: 254); en febrero de 1990 “En cuanto a Colchie, creo que es buena persona” (2010: 285,) y en mayo finalmente: “les mando copia de mi rompimiento con Colchie” (2010: 293).

Los pasajes citados, que pueden pasar por anecdóticos, apuntan a aspectos fundamentales de la autoría. En la correspondencia de la década del '80 se produce un crescendo en la intolerancia del escritor con respecto a los contratos, que en sus últimos tres años de vida deviene en ira, tal como se anticipaba en el epígrafe: “O sea, que lo que estos señores quieren (y ésta es la política de todas las editoriales) es que yo desaparezca, que les entregue a ellos mi obra y se acabó. Todavía estoy reventado de furia cuando miro esos contratos. Ya estoy cansado de tratar con estos delincuentes” (2010: 296). En Arenas observamos la transformación del problema de la propiedad literaria de uno a otro sistema económico: si en un comienzo el temor al que se enfrentaba era la pérdida de los derechos de autor a manos del Estado, en 1990 el conflicto surge del pulso que dicta el mercado: “lo que se busca es sencillamente *que el autor desaparezca como entidad legal y el agente o editor sean los dueños de la obra*” (2010: 297, nuestras cursivas).

La pugna por conseguir contratos, innegable en el epistolario, se transfigura luego del suicidio del escritor en 1990, que impulsa la difusión de su obra alcanzando las grandes casas editoriales del mercado hispanoparlante: en 1992, Tusquets publica *Antes que anochezca*, primero de los diez títulos de la narrativa areniana que incluirá en su catálogo, junto con las novelas de la “Pentagonía”, *El mundo alucinante*, *El portero* y los tomos de cuentos *Termina el desfile* y *Adiós a mamá*; que se publican en hasta tres colecciones simultáneas (Andanzas, Fábula, Maxi). El envío publicitario ocasionado por su muerte se redobra, a su vez, en 2000 con la adaptación cinematográfica de su autobiografía, a cargo de Julian Schnabel, que logra que Arenas sea descubierto por una generación. Tiene lugar entonces un hito póstumo en la repercusión de Arenas: se multiplica el número de tiradas y ejemplares del texto, dando lugar a un efecto dominó sobre el resto de su obra. Su “vida póstuma” resulta mediada por su simulacro fílmico al punto que, para su posterior vergüenza, periodistas, *bloggers*

y editores incluso confundieron la fotografía de Javier Bardem con la imagen del escritor (Lima 233).

Este apogeo de la obra de Arenas a comienzos de siglo (que contrasta con la búsqueda denodada de editores, infructuosa durante años, relatada por Margarita Camacho en sus notas al epistolario) abarca diversas lógicas o políticas editoriales, no solo de grandes o medianos sellos sino también editoriales independientes más atentas al capital simbólico o a “satisfacer las necesidades de pequeños nichos de lectores cuyos intereses específicos no encontraban satisfacción en la producción de los grandes grupos” (OBIEI 92). Se recuperan rarezas, inéditos o simplemente elementos de la obra que quedaron fuera del gran contrato editorial. En 2001 Lumen (fundada por Esther Tusquets) publica por primera vez su poesía completa (luego descatalogada) y la flamante Adriana Hidalgo publica uno de sus poemarios. Washington Cucurto, adicto confeso a la obra de Arenas y editor de Eloísa Cartonera publica en 2007 la *nouvelle La loma del ángel* y en 2013 una adaptación areniana de *La vida del Lazarillo de Tormes*. La última publicación de Arenas que no corresponde a una reedición data de 2013, con el tomo de prosa dispersa, de interés más bien académico, coeditado en México por Conaculta, UNAM y DGE-Equilibrista. En 2016 el sello Editores Argentinos publica el texto autobiográfico de Juan Abreu *A la sombra del mar. Jornadas cubanas con Reinaldo Arenas* y a partir de 2018 reedita seis de sus libros.⁹

Hay un aspecto de la obra de Arenas que permanece en un cono de sombras, esto es la supuesta decisión del autor de que sus textos no sean publicados en Cuba hasta la muerte de Fidel Castro. Rafael Rojas (211) cita las declaraciones hechas por Iroel Sánchez, presidente del Instituto Cubano del Libro, quien afirma que en una reunión en

⁹ *Inferno* (2018), *Viaje a La Habana* (2019), *Arturo, la estrella más brillante* (2019), *Persecución. Cinco piezas de teatro experimental* (2019), *La Loma del Ángel* (2020) y *Necesidad de libertad* (2021).

Nueva York el comité de los herederos les negó los derechos para publicarlo en Cuba.¹⁰ La otra hipótesis es que los textos de Arenas no se publican en la Isla por decisión del gobierno: en un artículo de 1995 del diario español *El País* se afirma que la editorial Altera ofreció 2000 ejemplares de *Adiós a mamá* para su difusión gratuita en Cuba, pero las autoridades se negaron (*El País*, 11/12/1995).¹¹

Finalmente podemos pensar que la obra de Arenas se configura desde una instancia previa a la aparición de su primer libro, con el circuito editorial que se convierte en un hecho del pasado cuando deja Cuba y se libera de los obstáculos políticos para publicar. Vemos también que la voluntad autoral y la propiedad literaria se transmutan por el hecho de su muerte pero la trascienden, que las plegarias “a Ares por más oro” con las que se representaba a sí mismo en la cita del epígrafe resultan atendidas pero a destiempo.

***Candelaria Barbeira.** Dra. en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Su trabajo de investigación académica se centra en la noción de autoría como problema teórico con énfasis en la literatura latinoamericana. Forma parte de los grupos de investigación Teoría y Crítica de la Cultura y Literatura y política, ambos radicados en el Centro de Letras Hispanoamericanas (CeLeHis). Actualmente se desempeña como docente en la

¹⁰ Rojas cita las declaraciones hechas por Iroel Sánchez, presidente del Instituto Cubano del Libro, al ser entrevistado por el periodista Edmundo García. En la entrevista Sánchez afirma que no han podido publicar a Arenas por decisión de los herederos. El comité de herederos, designado por el escritor, estaba formado originalmente por Jorge Camacho (†), Roberto Valero (†) y Lázaro Gómez Carriles, quien actualmente integra el *Estate* de Reinaldo Arenas junto a Margarita Camacho. La cuestión de los derechos por las regalías entró en litigio legal a partir del reclamo de quien fuese esposa de Arenas, la actriz cubana Ingrid González.

¹¹ “Una editorial reivindica la difusión de la obra de Arenas en Cuba”, diario *El País*, Sección Cultura, 11/12/1995. Disponible en http://elpais.com/diario/1995/12/12/cultura/818722803_850215.html.

UNMdP en el área de Teoría y Crítica Literaria y como becaria posdoctoral de Conicet.

Bibliografía

- Arenas, Reinaldo (2002 [1982]). *Otra vez el mar*. Barcelona: Tusquets.
- (2012 [1986]). *Necesidad de libertad*. Sevilla: Point de Lunettes.
- (2004) [1992]. *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets.
- (1999 [1991]). *El color del verano o 'Nuevo Jardín de las Delicias'*. Barcelona: Tusquets.
- (2010). *Cartas a Margarita y Jorge Camacho (1967-1990)*. Sevilla: Point de Lunettes.
- Bourdieu, Pierre (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Camenen, Gersende (2021). “El momento latinoamericano de Seuil”. En Gustavo Guerrero y Gersende Camenen (ed.). *La literatura latinoamericana en versión francesa*. Berlín/Boston: De Gruyter. 195 – 218.
- Carballo, Emmanuel (2014). “Arenas en Cuba y fuera de Cuba”. En *Revista de la Universidad de México*. Nueva época, Núm. 124, junio 2014. 19-25.
- Chartier, Roger (1994) [1992]. *El orden de los libros*. Barcelona: Gedisa.
- CIDH Comisión Interamericana de Derechos Humanos (1983). “Capítulo IX. El derecho a la propiedad”. En *Situación de los Derechos Humanos en Cuba. Séptimo informe*. Disponible en línea: <http://www.cidh.org/countryrep/cuba83sp/capitulo9.htm>. Consultado: 16/11/2022.
- De Diego, José Luis (2015). *La otra cara de Jano: una mirada crítica sobre el libro y la edición*. Buenos Aires: Ampersand.
- (2019). *Los autores no escriben libros. Nuevos aportes a la historia de la edición*. Buenos Aires: Ampersand.
- Espinosa Domínguez, Carlos (1991). “La vida es riesgo o abstinencia: entrevista con Reinaldo arenas”. En *Quimera* volumen 101. 54-61.
- Foucault, Michel (1983) [1969]. “¿Qué es un autor?”. En *Littoral* N° 9, junio de 1983. Trad. De Silvio Mattoni. 35-71.

- Gallego Cuiñas, Ana (2019). “Las editoriales independientes en el punto de mira literario: balance y perspectivas teóricas”. En *Caravelle* [En línea], 113 | 2019, Publicado el 01 marzo 2020, consultado: 29/11/2022. URL: <http://journals.openedition.org/caravelle/6451>; DOI: <https://doi.org/10.4000/caravelle.6451>.
- Gilman, Claudia (2012) [2003]. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Gras Miravet, Dunia (2003). “El campo literario de la narrativa hispanoamericana en España: balance de medio siglo”. En *La literatura Iberoamericana en el 2000: balances, perspectivas y prospectivas*. Salamanca: Universidad de Salamanca. 337-346.
- Lima, Lázaro (2013). “The King's Toilet: Cruising Literary History in Reinaldo Arenas' Before Night Falls”. En Brantley Nicholson y Sophia A. McClennen (ed.) *The Generation of '72: Latin America's Forced Global Citizens*. Raleigh: North Carolina State University Press. 229-256. Disponible en línea: <https://scholarship.richmond.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1000&context=lalis-faculty-publications>.
- OBIEI Observatorio Iberoamericano de la Edición Independiente (2009). La edición independiente como alternativa para fortalecer la diversidad de la oferta editorial. *Trama & Texturas*, 10, 89–96. Disponible en línea: <http://www.jstor.org/stable/27926786>.
- Olivares, Jorge (2013). *Becoming Reinaldo Arenas*. Durham- Londres: Duke University Press.
- Rojas, Rafael (2009). *Las repúblicas de aire. Utopía y desencanto en la Revolución de Hispanoamérica*. México: Taurus.
- Zaid, Gabriel (2013). *Dinero para la cultura*. México: Debate / Mondadori.
- Zola, Émile (1998) [1891]. “El dinero en la literatura”. En *El Naturalismo*. Edición de Laureano Bonet. Traducción de Jaume Fuster. Barcelona: Península. 147-180.

La figura del haitiano en la literatura dominicana: “Derrumbes” de Aurora Arias

Mariana Barbero*

En el volumen de relatos *Emoticons*, publicado en 2007 y reeditado en 2015 por Corregidor, la escritora dominicana Aurora Arias pone en cuestión la idea de una identidad cultural dominicana homogénea, largamente sostenida por los discursos oficiales. Sus cuentos abordan algunas constantes y problemáticas que atraviesan el Caribe en general y a República Dominicana en particular; entre las más ostensibles, las migraciones interinsulares, las diásporas crecientes, los conflictos sociales nacidos de políticas locales o de intervenciones externas, la fuerza congregante ejercida por un imaginario que asocia el Caribe con lo paradisíaco.

En contraste con la versión de la identidad dominicana monolítica y armonizadora de las diferencias, los relatos de Arias trazan otra: es la que visibiliza actores negados, subjetividades emergentes y formas de habitar, de transitar, de vivir la ciudad que desestabilizan la imagen aplanadora de la identidad cultural isleña. Me refiero a las que ponen de manifiesto personajes que, como afirma Emily Maguire, “ocupan una posición externa-interna respecto a la sociedad, la nación y la historia” (127). A través de sus historias de vida, Arias tematiza diversos conflictos de la sociedad dominicana -la violencia, el prejuicio racial, la desigualdad, la prostitución-, o el peso que cobran los sistemas de creencias alternativos respecto de los institucionalizados y las expresiones de la cultura popular en el cuerpo social fragmentado. La propia Arias se ha expresado, en diversos reportajes, sobre la necesidad de utilizar la escritura como medio para problematizar y entender los conflictos de su país; realizar un aporte a la comprensión de la realidad dominicana a través de la literatura. También aparece, entre estas problemáticas, la figura del inmigrante haitiano y la discriminación que

pesa sobre ellos, en el contexto de la relación dominico-haitiana. En efecto, la obsesión y la preocupación por los conflictos de su país y la posibilidad de pensar que la literatura puede contribuir “en algo” hacen del problema haitiano uno de sus ejes más recurrentes. Esta cuestión es la que abordo aquí, en uno de los relatos de *Emoticons*: “Derrumbes”.

En él, un narrador se dirige a una interlocutora, doña Clarita, personaje al cual Arias en una entrevista identificó con su abuela. Se trata de una anciana fundadora de un barrio en Santo Domingo durante los llamados “doce años” del gobierno de Joaquín Balaguer (1966-1978). El narrador hace referencia a los cambios sufridos por ese espacio a lo largo de esas tres décadas, uniendo de ese modo el pasado con el presente. Como afirma Gabriela Tineo en su prólogo a la edición de 2015 de *Emoticons*: “Se desmorona el barrio de la anciana para dar paso a la ficción del progreso de cemento, y su memoria aguijoneada por un interlocutor que enlaza las muertes del pasado (masacres y asesinatos de Trujillo) con las zozobras del presente, recrudecidas por los atracos a cualquier hora y en cualquier lugar” (Tineo: 27). Es aquí que cobra sentido el epígrafe de Borges con el cual se inicia el cuento, “No nos une el amor, sino el espanto”. En el contexto del relato, podríamos pensar en “el espanto” de la violencia del pasado y del presente. Cabe recordar que la dictadura de Rafael Trujillo (1930-1961) impactó fuertemente en la sociedad dominicana, y su violencia y poder llegaron a infiltrarse en los lugares más recónditos de la vida en comunidad. Esto implicó que las reminiscencias de esta etapa de la historia dominicana llegaran hasta mucho después de la muerte del tirano: de hecho, el gobierno de Balaguer al cual hicimos referencia ha sido visto como una continuidad del trujillato; época durante la cual, según el narrador de “Derrumbes”: “Quien no se metía en contra del gobierno ni era haitiano, lograba sobrevivir” (2015: 44).

También une el pasado con el presente la presencia de los obreros haitianos, fundamental en la construcción del barrio en la época de Balaguer y en los cambios realizados en la actualidad:

Muchos obreros haitianos, eso sí, pero solo al principio cuando se levantaban las casas, porque luego quedó plenamente establecido el mundo del ensanche, y ya no quedaba nada más que construir [...] Ahora [...] ya casi se han mudado todos sus vecinos. Han vendido sus casas, han tumbado todo para volverlo a hacer, pero hacia arriba [...] Otra vez los haitianos invadiéndonos, piensa usted. Comienzan a salir temprano en la mañana, desayunan en cualquier colmado,¹ un pan de agua con algo de salsa de tomate y un refresco rojo que se tragan con cara de hambre y de fortuna, y terminan al caer el día (Arias 2015: 40-41).

Aquí se evidencia el lugar de los obreros haitianos y sus duras condiciones de trabajo, las cuales se exhiben en el modesto desayuno que ingieren para afrontar una larga jornada laboral. Por otra parte, el verbo elegido por el narrador para referirse a la presencia de los inmigrantes (“invadiéndonos”) traduce la mirada despectiva de parte de la sociedad dominicana hacia los procedentes de la otra media isla. También se observa “la ficción del progreso de cemento”, al que alude Tineo: el derrumbe de las casas construidas durante la fundación del barrio para dar lugar a la construcción “hacia arriba”, el reemplazo por edificios, vinculado con el acelerado proceso de modernización que vivió Santo Domingo a partir de la década de 1980. Por otra parte, las mujeres también aparecen en esta mirada del narrador: “Usted ha visto a las haitianas con sus hijos colgando de las tetas, regenteadas por

¹ En República Dominicana, “colmado” designa a un lugar que vende productos de uso cotidiano, desde alimentos hasta productos de limpieza; se trata de sitios de dimensiones menores a las de un supermercado. Algunos destacan, también, el papel social y cultural del colmado en la sociedad dominicana, en tanto sitio donde los vecinos del barrio se reúnen y conversan, además de realizar las compras necesarias.

un manager de pordioseros que se encarga de repartirlas por toda la Ciudad” (2015:41).

Importa subrayar que la inmigración haitiana en República Dominicana, iniciada a comienzos del siglo pasado y ligada durante muchos años a la industria azucarera, continúa siendo profusa hasta el día de hoy y conlleva la problemática de la fuerte segregación. En el año 1937 Rafael Trujillo ordenó la matanza de los haitianos que vivían en la frontera dominico-haitiana.² Un dato que basta para ilustrar la complejidad de la relación entre ambos países es que incluso hacia fines de septiembre de 2013 el Tribunal Constitucional de la República Dominicana emitió una sentencia que resuelve despojar de la nacionalidad dominicana a quienes tengan ascendencia haitiana, condenándolos a la inexistencia institucional y jurídica. En el año 2014, y ante las críticas internacionales, las autoridades dominicanas elaboraron una ley con la que restituyeron la nacionalidad a quienes ya tenían documentos de identidad dominicanos; lo cual se materializó con un decreto firmado por el presidente Danilo Medina en 2020. Sin embargo,

² En octubre de 1937, Trujillo ordenó en un baile en su honor la matanza de la población de origen haitiano que vivía en territorio dominicano, en particular en la frontera entre ambos países. También fue conocida como la “masacre del perejil”, ya que identificar a los haitianos entre la población dominicana de la zona, la policía de Trujillo exigía a sus potenciales víctimas pronunciar la palabra “perejil”. Esto constituía un “método” para conocer quienes eran haitianos, ya que la lengua creole hablada por ellos no consideraba la pronunciación suave de la letra “R”. Si bien la estimación más aceptada del número de víctimas está en el rango de 12000 a 15000, el número exacto es imposible de calcular.

Por otra parte, debido a que la masacre afectó a emigrantes pobres, el Gobierno haitiano no elevó protestas ni reclamos por lo sucedido.

En una entrevista con Teresa Basile, el crítico y escritor Néstor Rodríguez afirma: “El mito del Haití perturbador viene de los años convulsos que siguieron a la proclamación de la independencia dominicana [...] Cuando Trujillo alcanza el poder esa mitología deja de ser parte de la memoria oral para convertirse en política de estado, es decir, la demonización de todo lo relacionado con Haití se institucionaliza” (124).

esta medida benefició a 750 personas, una minoría de los afectados por la sentencia del 2013.

Por otra parte, más cerca en el tiempo (febrero de 2022) se conoció la noticia de la construcción de un muro fronterizo entre República Dominicana y Haití. El presidente de República Dominicana, Luis Abinader, intentó justificar la medida –criticada por organizaciones no gubernamentales porque “despierta xenofobia y el racismo”- aludiendo a problemas de inmigración ilegal y narcotráfico. Las obras fueron inauguradas en una ceremonia que los medios de comunicación describieron como “cargada de simbolismo patriótico”.

Cabe destacar que las duras condiciones de vida de los trabajadores haitianos provocan que sean utilizados como mano de obra barata, en condiciones que muchas veces se acercan a la explotación, o directamente lo son. La presencia de los haitianos en República Dominicana no se limita a la industria azucarera, sino que también se desempeñan en el trabajo doméstico o, como vemos en el caso de “Derrumbes”, en la construcción.

Esto se observa en otro cuento de Emoticons, “Parquecito”, donde la discriminación se hace patente en la escena donde pelean un haitiano y un *jevito*:³

El haitiano muestra los puños y hace amagos de que está listo para la pelea. El *jevito* saca una navaja, y lo agarra por la camiseta *hedionda* de recorrer las calles, de dormir debajo de las escaleras, de deambular, mendigar, delinquir, cruzada la frontera, vividos todos los peligros, para alcanzar, por fin, este espacio, este instante, esta noche, este banco en el parque, esta media isla, este lugar (Arias 2015: 96).

³ Término que en República Dominicana designa a un joven bien vestido, preocupado por su apariencia.

A través de la enumeración y del uso de los verboides –concretamente, infinitivos y participios– el narrador da cuenta de la dureza de la experiencia del inmigrante haitiano, de la violencia y la lucha por sobrevivir en un país donde traspasar la frontera desde la otra mitad de la isla resulta un deseo que arremete contra los peligros y el cruce apareja, progresivamente, vagabundeo, intemperie, pobreza, la caída en el delito para subsistir en un medio que lo confina a la discriminación extrema. Cabe destacar, en ese sentido, las penosas condiciones de hacinamiento en que estos emigrantes son trasladados de un país a otro; y que ponen en riesgo su integridad física.

En una entrevista publicada en el año 2015, el intelectual dominicano Silvio Torres-Saillant hace un recorrido histórico por el discurso anti-haitiano y la noción de lo haitiano como otredad⁴ de la que se vale la dominicanidad para distinguirse, como elemento adverso a lo haitiano. Asimismo, destaca el carácter construido del conflicto entre ambas naciones y el prejuicio racial detrás del sentimiento antihaitiano. Este pensamiento va en consonancia con el de otros escritores y ensayistas, como Amaury Pérez, quien también pone de relieve el racismo y la xenofobia contra los trabajadores del país vecino, quienes fueron señalados “como chivo expiatorio” ante la crisis económica y social de la República Dominicana. También denuncia la visión conservadora y racista que las élites dominicanas han transmitido a lo largo de la historia, ya que el discurso identitario dominicano enunciado desde el poder vinculaba “la dominicanidad” a lo europeo, lo católico y lo blanco, omitiendo la matriz negra (Pérez 2015).

⁴ En “El espectáculo del otro”, Stuart Hall postula que “la estereotipación es parte del mantenimiento del orden social y simbólico” y “establece una frontera simbólica entre lo “normal” y lo “desviante”, lo “normal” y lo “patológico”, [...] lo que “pertenece” y lo que no pertenece o lo que es “Otro”, entre [...] nosotros y ellos”.

En “Derrumbes” se pone de relieve esa mirada discriminadora hacia el haitiano, a quien se culpa del aumento de los robos en el barrio, aunque ellos mismos son víctimas de la inseguridad:

Da miedo, porque cuando cruza por alguna calle y se encuentra con el reguero de haitianos, usted aprieta su cartera y se echa a un lado, temerosa de ser atracada; y sin embargo, al que atracaron un sábado de estos fue a un obrero haitiano cuando temprano en la mañana salía de cobrar su sueldo semanal en una construcción [...] y no eran haitianos los atracadores, sino dominicanos, eso es lo que más duele (Arias 2015: 41).

El fragmento focaliza en un aspecto que va a observarse a lo largo de todo el relato: el contraste entre la presencia cotidiana de los inmigrantes haitianos en la sociedad dominicana, su cercanía; y los prejuicios y representaciones mentales respecto a ellos, el miedo.⁵ Esto también se percibe en el siguiente fragmento:

Así es que quédese tranquila en su casa, aunque le tema a los obreros haitianos sentados alrededor de un fogón y un locrio de pica-pica en la construcción de al lado, cada noche, al terminar la jornada. La suerte es que ellos ni se sienten, se hacen los invisibles, como si fuera posible, con ese brillo en los ojos que a usted tanto le asusta, porque desde niña le dijeron que los haitianos comen gente (Arias 2015: 42).

Entre las representaciones y prejuicios respecto de los haitianos, que provocan el temor de doña Clarita, despunta la creencia de que “comen gente” para contrastar con la cotidianeidad y la cercanía de la presencia de los obreros: “sentados alrededor de un fogón y un locrio

⁵ En un contacto vía mail que mantuve con Arias, la autora hizo referencia a los vínculos de solidaridad, amistad y amor que se establecen entre haitianos y dominicanos, pese al conflicto entre ambos países.

de pica-pica en la construcción de al lado, cada noche, al terminar la jornada”.

En octubre de 2013, con motivo de la sentencia que despojó de la nacionalidad dominicana a descendientes de haitianos, la escritora y cantante dominicana Rita Indiana publicó un artículo en el diario español *El país*, titulado “‘Magia negra’”, ¿de qué lado de la isla viven los diabólicos?”. Allí retoma una noticia del año 2010, donde con motivo del terremoto que asoló Haití el 12 de enero de ese año, el pastor evangelista Pat Robertson atribuyó el desastre natural al “pacto con el diablo” a través del cual los fundadores de Haití habrían obtenido, según él, la independencia de Francia en 1804.⁶ Asimismo, Paterson contrapuso a Haití con República Dominicana, país este, que señaló como un ejemplo de “prosperidad”, ya que, en palabras del pastor, “no es una república de satánicos”. A partir de ese hecho, la escritora y cantante denuncia la estigmatización hacia quienes emigran del este hacia el oeste y vincula el antihaitianismo con el racismo y el rechazo de la matriz cultural africana.⁷ Según Indiana: “Queremos que (los

⁶ Haití fue la primera nación de América Latina en independizarse, lo cual se logró a través de una revuelta de esclavos. Tuvo gran importancia, en relación con este punto, la figura de Francois Mackandal, esclavo que encabezó numerosas rebeliones en Haití. Fue ejecutado el 20 de enero de 1758 y se lo considera un precursor de la lucha anti-esclavista; además de perdurar en el imaginario de Haití como protagonista de numerosas leyendas.

⁷ Podemos mencionar la importancia del vudú –conjunto de creencias procedente de África– en la cultura haitiana. En efecto, el vudú atraviesa todas las capas sociales de la isla, llegando incluso a los sectores de poder. Es conocido el caso de Francois Duvalier (1907-1971), conocido como Papa Doc, dictador de Haití desde 1964 hasta su muerte. Duvalier se acercó a la religión vudú y terminó convirtiéndose en *hougan* (sacerdote). Esto aumentó su popularidad entre las clases más desfavorecidas del país.

Otra manifestación de la influencia de la cultura africana en la haitiana es el *gá gá*, un baile de origen haitiano y una manifestación sincrética de la cultura africana y europea, dominicana y haitiana.

haitianos) construyan nuestras casas, iglesias y puentes, queremos que corten nuestra caña [...] pero sin formar parte de la sociedad civil, víctimas de una ilegalidad irreparable” (2013). Esta visión del haitiano como “la otredad” y la contraposición a los dominicanos es lo que también queda en evidencia en el relato de Arias.

El cuento concluye con un hecho trágico, que tiene como protagonista a uno de los trabajadores haitianos involucrados en la construcción del edificio:

Y entonces escuchará otro ruido, esta vez un golpe seco, cuando se desplome, fulminado por un cable de alto voltaje, el joven haitiano obrero de la construcción, que por apetecer un mango habrá tomado una varilla en forma de bastón para tendérsela a una rama echada sobre un alambre eléctrico, haciendo un mal contacto. Carbonizado, su cuerpo, muy negro, caerá en su patio, casi a sus pies. ¡Sigan trabajando, sigan trabajando!, gritará el encargado de la construcción, cuando los demás obreros corran consternados a ver lo sucedido. ¡Sigan trabajando, sigan trabajando!, escuchará usted casi a lo lejos, produciéndose en su cerebro un total derrumbe (Arias 2015: 45).

El pasaje denota la deshumanización, ya que el responsable de la construcción en vez de asistir al herido ordena a los demás obreros que continúen trabajando. Por otra parte, el “derrumbe” al cual refiere al final, y que da título al cuento, es polisémico: por un lado, alude al derrumbe de las casas en el barrio, y por el otro, al estado mental de doña Clarita.

En una entrevista con Fabián Soberón, Arias reveló que este pasaje se inspiró en un hecho real:

Un día yo estaba en el patio y veo a un muchacho muy joven [...] obrero. [...] Él parece que tenía hambre (esto es una suposición mía), era como mediodía. En mi casa, en el patio, había una planta que estaba llena de mangos. Y él con una varilla de hierro desde un

hueco de una ventana que estaban construyendo intentó alcanzar la planta e hizo contacto con un cable de electricidad que pasaba por ahí y se electrocutó. Yo vi cómo se fue poniendo su cuerpo. [...] Y yo vi que el capataz de la obra, dominicano, les dijo a los otros “¡Sigán trabajando!” cuando los otros, en una reacción natural y humana, iban a ayudarlo.

En conclusión, podemos afirmar que en el cuento “Derrumbes” Arias explora la situación de los inmigrantes haitianos en República Dominicana y los prejuicios y representaciones largamente contruidos, en el contexto del complejo vínculo entre las naciones que integran el territorio insular. A partir del relato de las transformaciones sufridas por un barrio de Santo Domingo, se pone de relieve el contraste entre la presencia cotidiana de los trabajadores de la otra mitad de la isla (piezas claves en la economía dominicana), y la estigmatización de la que son objeto. Esta estigmatización se vincula con precarias condiciones de vida y de trabajo; así como con la inseguridad en la situación legal y jurídica de estos emigrantes.

***Mariana Barbero.** Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata, en donde desde 2011 integra el grupo de investigación “Literatura y cultura latinoamericanas”. En ese marco, participa de sucesivos proyectos de investigación, cuyo objeto es la narrativa de la autora dominicana Aurora Arias. También integra la Red Katatay. Participa de Congresos y Jornadas. Asimismo, dicta clases de Literatura en escuelas de Nivel Secundario.

Bibliografía

- Arias, Aurora. (1998). *Invi's Paradise y otros relatos*. Santo Domingo: Concordia University.
- _____. (2000). *Fin de mundo y otros relatos*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

- _____ (2015). *Emoticons*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Basile, Teresa (2012). “*Si esta tierra da pa lo do...*Entrevista a Néstor Rodríguez”. En *Revista Katatay*. Nº 10. Septiembre de 2012. 123-125.
- De Certeau, Michel (1996) *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.
- Hall, Stuart (2010). “El espectáculo del Otro”. En Francisco Cruces y Beatriz Pérez Galán (compiladores) *Textos de antropología contemporánea*. Madrid: UNED. 75-94.
- Indiana, Rita (2013). ““Magia negra”, ¿de qué lado de la isla viven los diabólicos?”. En *El país*.
- Maeseener, Rita de (2011). *Seis ensayos sobre narrativa dominicana contemporánea*. Santo Domingo, Banco Central de la República Dominicana.
- Martínez San Miguel, Yolanda (2003). *Caribe two ways: Cultura de la migración en el Caribe insular hispánico*. San Juan: Ediciones Callejón.
- Oliva, Elena (2015). “Detrás del antihaitianismo se oculta la negrofobia: conversación con el intelectual Silvio Torres-Saillant en Santiago de Chile”. En *Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*. Nº 4 (abril). 199-226.
- Pérez, Amaury (2015). “Reseña de *El conflicto haitiano en la literatura caribeña*, de Elissa Lister”. En *Memorias. Revista digital de historia y arqueología desde el Caribe colombiano*. Nº 27 (septiembre-diciembre). 12-14.
- Soberón, Fabián (2015). ““El sueño americano no es lo que promete” (Entrevista a Aurora Arias). En *Reseñas Boca de Sapo. Arte, literatura y pensamiento*.
- <http://reseniasbds.blogspot.com/2015/06/el-sueno-americano-no-es-lo-que-se.html>
- Tineo, Gabriela (2015) “Prólogo”. En *Emoticons*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

Del Caribe al cosmos: reflexiones sobre *Cántico Cósmico*, de Ernesto Cardenal

Christina Bielinski Ramalho*

Desde este punto de luz titilante, te canto:
Amor, creador de las estrellas.
(CARDENAL, Cantiga 38)

Introducción

Preséntase aquí la propuesta de un estudio del poema *Cántico Cósmico* (1989), del nicaragüense Ernesto Cardenal (1925-2020), la cual tendrá en cuenta dos ejes de reflexión: los aspectos genéricos que permiten la lectura de la obra como una epopeya posmoderna que desarrolla una materia épica de carácter universal, incluyendo, en este enfoque, las transgresiones e innovaciones de Cardenal con respecto a la tradición y sus planes histórico, maravilloso y literario; y la observación del sesgo político que atraviesa el llamado del poema, desde su título, a una conciencia universal y cósmica guiada por la necesidad de cambios de paradigmas a favor de un mundo más humanitario, con espacio para lo que Cardenal llama de “hombre nuevo”. En este último eje, se tendrá en cuenta, a modo de ejemplo, la inserción de algunas referencias relacionadas con momentos de tensión en el ámbito político nacional e internacional. Comienzo con algunas consideraciones sobre el autor y la obra.

No hay dudas acerca de la importancia de Ernesto Cardenal para la literatura universal. Son muchos los estudios acerca de su obra, traducida en muchas lenguas, y cuyo alcance se hace todavía más amplio en nuestros días, dada la contemporaneidad de la gran mayoría de temas

presentes en su producción. Hago aquí, por eso, apenas algunas referencias acerca de su literatura, para, con esto, subrayar cómo ese corpus es también importante para una discusión acerca de los caminos de la epopeya hasta la actualidad.

Adolfo Castañón nos apunta los “tres arcos principales” de la poesía de Cardenal dentro de una perspectiva diacrónica: la lírica epigramática; la lírica teológica, mística y moral; y el tono épico e histórico que llega al profético (2012: 44-45). Llamándolo “rara avis”, Castañón presenta una pequeña descripción del poeta:

Pájaro inclasificable, Cardenal ha fatigado y explorado las ramas de la historia como enamorado, bachiller, seminarista, sacerdote, exiliado, guerrillero, fundador de una utopía en la comuna de Solentiname funcionario de la revolución sandinista, disidente de la misma, trotamundos y viajero infatigable, santo y profeta (2021: 44).

Una descripción de tal porte nos presenta algo más que un poeta, una figura de gran dimensión cultural que lleva para su obra toda esa propia amplitud de referencias y vivencias. Y en ese contexto, el *Cántico Cósmico* (1990) quizá sea su creación más emblemática en términos de presentar la complejidad del autor.

Según Arellano, en su *Panorama de la literatura nicaragüense*, Ernesto Cardenal se ha destacado entre los poetas de Nicaragua porque “ha creado un nuevo lenguaje” (1982: 181). Y más: “Desde este punto de vista, nadie lo supera en su cualidad de renovador de la esencia misma de la poesía al enriquecerla con nuevos objetos” (181). De Ezra Pound, también a partir de Arellano, Cardenal asimiló aspectos estéticos como la “acumulación”, el “collage”, el “corte”, la “síntesis”, el “polisíndeton” y la “representación del objeto ante la imaginación visual” para crear el “exteriorismo” que caracteriza su literatura. Por lo tanto, el exteriorismo –“una palabra creada en Nicaragua para designar el tipo de poesía que nosotros preferimos” (Quezada 1994: 19)– es uno de los aspectos que definen la estética de Cardenal.

Acerca del exteriorismo como aspecto fundamental del *Cántico Cósmico*, un abordaje sintético y relevante nos lo trae el crítico chileno Iván Carrasco. En su artículo “La poeticidad del poema extenso: Cántico Cósmico” (2020), el crítico presenta la obra como un “macrotexto poético” – un “collage poético” – por medio del cual Cardenal alcanza “una poesía de gran amplitud temática, que incluya todas las cosas, evento y lenguajes de la vida cotidiana, que participe de la lucha liberadora de los pueblos y sea comprensible para toda la clase de lectores” (1). Carrasco reconoce en el *Cántico Cósmico* un macrotexto compuesto por distintos discursos: “científicos, literarios, religiosos, teológicos, coloquiales, históricos, míticos, autorreflexivos, intertextuales” (2) e incluso menciona que Coronel Urtecho, autor del prefacio a la primera edición, ve, en esta obra de Cardenal, la *Divina Comedia* del siglo XX.

La superposición de textos, fragmentos y resúmenes provenientes de variadas culturas, disciplinas y momentos históricos, transgrede, desarma y transforma las funciones y sentidos habituales de estos discursos, posibilitando y proponiendo una lectura poética del conjunto macrotextual (Carrasco 2000: 3).

Estructuralmente *Cántico Cósmico* reúne 43 “cantigas”, haciendo un total de 15.856 versos agrupados en 545 estrofas. El número de estrofas y versos de cada cantiga es diferente, por lo que no hay un patrón fijo. Las más cortas son la Cantiga 4 y la Cantiga 21, que tienen 147 versos cada una. La más larga es la Cantiga 41, con 890 versos. La Cantiga 10 y la Cantiga 29 son las únicas que tienen una sola estrofa. La Cantiga 41 tiene el mayor número de estrofas: 72. Todas estas cantigas tienen sus propios títulos: la primera se titula “El Big-Bang”; la última, “Omega”. En su conjunto el campo semántico creado por los títulos es como la obra: múltiple. Tenemos referencias explícitas a el área de las ciencias físicas y astrofísicas, como “El Big Bang” o “Cán-

tico Cuántico” (Cantiga 29), pero también vamos a encontrar referencias místicas como “El Árbol de la Vida” (Cantiga 13), “En la Tierra como en el Cielo” (Cantiga 26); míticas, como “Gaia” (Cantiga 11) y “Nacimiento de Venus” (Cantiga 12); además de varios títulos que sugieren contornos históricos (“Condensaciones y visión de San José de Costa Rica”, Cantiga 8; “Oficina 5600”, Cantiga 23), filosófico-políticos (“Hacia el Hombre Nuevo”, Cantiga, 19; “Cosmos como Comunión”, Cantiga 37; “El Deseado de las Naciones (De los Pueblos)”, Cantiga 39; metafóricos (“En el Cielo hay Cuevas de Ladrones”, Cantiga 32); entre otros.

Sin embargo, de las 43 cantigas, 22 comienzan con la expresión “En el principio”, lo que nos lleva a la materia épica del poema “la composición lógica y mítica del universo”.

La composición circular múltiple del poema, que constantemente retoma y reduplica diferentes concepciones sobre la creación del cosmos, llega a su diseño final en el último verso de la obra: “En el principio...”, cuya reticencia sugiere el no agotamiento de las posibles cantigas en torno al tema del origen. De alguna manera, *Cántico Cósmico*, como en la “Teoría de las Cuerdas”, integra la sinfonía que resulta de la música del universo.

En términos estéticos, Adriasola (2013: 64) destaca que Cardenal hace uso de diferentes recursos del lenguaje, que involucran coloquialismo, intertextualidad, prosaísmo, ritmo versicular y oral. Además, el poema aprovecha el espacio en blanco de la hoja para resaltar algunos versos, realizando desplazamientos y, en la Cantiga 27 (“La Danza de los Millones”), incluso incluye dos tablas pequeñas, que indican valores de “amortizaciones” y “intereses”. Otro recurso son las citas directas, entre comillas, algunas con indicación de autoría.

De este modo, si bien la extensión de la obra, que tardó 30 años en completarse (Adriasola 2013), sugiere una búsqueda exhaustiva de referencias científicas y míticas sobre el origen de la vida y del cosmos,

lo que ella, en realidad, fundamenta es que la comprensión del universo no puede prescindir de una visión sistémica e incluyente, que promueva vínculos entre los diferentes e infinitos registros que conforman lo que llamo “epos cósmico”. Y, por eso, Sonia Mereles Olivera (2017) acentuará, a través del término “ser-con-los-demás”, la “comunidad cósmica” protagonizada por Cardenal en *Cántico Cósmico*.

Desde este punto de vista, *Cántico Cósmico* se entiende como una epopeya que amplía el significado mismo de “epos”, normalmente relacionado con manifestaciones culturales específicas, componiendo un mural híbrido – compatible con el modo de ser de la producción considerada como posmoderna – de narrativas, tradiciones culturales y literarias, visiones místicas y míticas amalgamadas por los aportes de las ciencias en la historia del mundo. Mitos y logos, por tanto, se funden en el panel múltiple creado por Cardenal.

Por todo ello, se propone aquí leer la obra desde una mirada renovada del género épico, entendiendo este poema de Cardenal como una epopeya en perfecta sintonía con otras manifestaciones del género en el siglo XX.

Una epopeya cósmica

A partir de los planteamientos de la teoría “Semiotización Épica del Discurso”, que el brasileño Anazildo Vasconcelos da Silva desarrolló en la década de los 80 del siglo XX y que tiene desdoblamiento hasta nuestros días, pues realizó un rescate de las transformaciones por las que ha atravesado el género épico a lo largo del tiempo, una epopeya se caracteriza – independientemente de si el registro es oral o escrito – por ser una manifestación discursiva y literaria híbrida, en la que se reconocen: la doble instancia de enunciación con sus dimensiones lírica y narrativa; la presencia de tres planos: el histórico, el literario y el maravilloso; la materia épica, definida como un tema compuesto por

referentes históricos y míticos interconectados, destacando la hazaña heroica y el desplazamiento que normalmente establece una jornada o un viaje (aunque algunas veces simbólico); y el uso de recursos o partes tradicionalmente relacionados con el género épico, “como la proposición, la invocación y la división en cantos, aunque la ausencia de estos elementos no constituye un impedimento para considerar un poema largo como épico” (Ramalho 2019: 161).

Además de la Semiotización Épica, referencias como Bassirou Dieng, Cecile Bowra, Charlotte Krauss, Claudine Le Blanc, Cristina Fernández, Delphine Rumeau, Eleazar Huerta, Emil Staiger, Florence Goyet, Gilbert Highet, Jean Pierre Martin, Juan Héctor Fuentes, Leo Pollmann, Lilyan Kesteloot, Lynn Keller, Raúl Marrero-Fente y Saulo Neiva,¹ entre otros y otras, legitiman y dan soporte a los Estudios Épicos hoy repartidos por todo el mundo – lo cual se puede apreciar a través de una visita al Centro Internacional y Multidisciplinario de Estudios Épicos, CIMEEP (www.cimeep.com), creado en 2013 para reunir, en forma de diferentes grupos de trabajo, investigaciones sobre el género épico, su tradición, transformaciones y derivaciones – y, sobre todo, estimulan la continuidad de la investigación no sólo para el acercamiento a las nuevas manifestaciones del género épico como para la realización de lecturas revisionistas, que hoy pueden llevar en consideración aspectos a los que no se les ha podido dar la relevancia necesaria porque los parámetros que orientaron el análisis de la presencia épica en el mundo fueron, en general, guiados ya por la observación de emulaciones de la tradición épica clásica, ya por las “desviaciones” estructurales y conceptuales presentes en las derivaciones del género, principalmente a partir de la XVIII, que parecían conducir a la visión del agotamiento mismo del fenómeno épico.

¹ Recomiendo una visita a la *Revista Épicas*, que contiene varias publicaciones de muchos de estos nombres (www.revistaepicas.com).

El *Cántico Cósmico*, dentro de un espectro revisionista del género, se configura como una manifestación emblemática de una expansión de la potencialidad del *epos* que caracteriza las narrativas humanas una vez que proyecta la experiencia humano-existencial más allá de las configuraciones locales, regionales, nacionales o incluso continentales, para comprender el “todo” que nos caracteriza como componentes de la estructura cósmica que nos organiza. Veamos cómo se presentan los componentes épicos presentados por Silva en el poema de Cardenal, para, en seguida, comprender mejor la naturaleza de lo que llamo de “epopeya cósmica”.

La presencia de la doble instancia de enunciación en *Cántico Cósmico* se reconoce gracias al hecho de que el poema presenta, de un lado, una dimensión lírica en la cual un yo lírico en primera persona interactúa, subjetivamente, con ciertos referentes, trayendo al poema una expresión subjetiva, como abriendo venas para la presencia de fragmentos líricos destinados a la incorporación de imágenes residuales de experiencias externas proyectadas en la interioridad del yo. Si bien esta subjetividad no traiciona la propuesta exteriorista de la obra, son muchos los registros líricos presentes. Destacamos solo algunos:

Las personas son diálogo, digo,
si no sus palabras no tocarían nada,
como ondas en el cosmos no captadas por ningún radio,
como comunicaciones a planetas deshabitados,
gritar en el vacío lunar

o llamar por teléfono a una casa sin nadie.

(La persona sola no existe).

Te repito, mi amor:

yo soy tú y tú eres yo.

Yo soy: amor.

(C. 2, 2019: 656)

En el cielo en Solentiname esas noches era claro
y me acosté con la cabeza llena de estrellas
rumiando el ser hijo creador de todas ellas. [...]
(C. 5, 2019: 668)

Bella especie dije cómo la amo
 todos nacidos de cópulas
 nacidos para el amor
(en un barrio, una casa con fiestecita. Y qué emoción).
Y vi que era bello morir por los otros.
Esa fue mi Visión esa noche de San José de Costa Rica.
(C. 9, 2019: 693)

Olor a mi primer amor que fue en mayo precisamente
con las primeras lluvias.
(C. 31, 2019: 888)

Amor es el dolor de ser uno nada más
y no dos (dos en una unión).
Una mano en mi mano que no sea mi mano...
 ... La boca que no es tu boca.
 Busco un amante en el universo.

Lo siento que está en el universo como solo.
Buscando amor Dios igual que yo.
Por quien yo renuncié aquel día
a una muchacha o dos.
Aunque ya no lo serán siguen siendo
Bellísimas para mí.
(C. 42, 2019: 1019)

Anazildo Vasconcelos da Silva, en la primera parte de *A Semiotização épica do discurso e outras considerações sobre o gênero épico* (2022), des-

taca la naturaleza de la primera persona que asume la instancia discursiva en la epopeya posmoderna, configurando al héroe que realiza el camino metonímico, que nos incluye a todos:

O herói épico pós-moderno é portador de uma identidade heroica relacional que resulta da relação das diversas subjetividades superpostas na instância de enunciação do eu-lírico/narrador por isso, ele pode agenciar os diversos fragmentos históricos e fundir os percursos das viagens particulares no curso espaçotemporal da nova viagem (2022: 176).

Así, Cardenal mezcla la experiencia personal con el exteriorismo que sustenta la macroestructura de su obra. Una vez más, es importante citar el pensamiento de Silva acerca de la epopeya posmoderna para sustentar el punto de vista que defiende aquí en relación con el poema:

Características fundamentais da épica pós-moderna são: a configuração do percurso épico numa viagem literária do eu-lírico/narrador no contexto das motivações pessoais do universo interior do poeta que, assumindo a instância enunciativa do relato épico da viagem, integra a experiência subjetiva (suas sensações, emoções e pensamentos) como fonte de criação da nova identidade heroica. A emulação mimética converte o contexto literário da épica ocidental em matéria poemática, e a épica pós-moderna transforma a matéria poemática mimetizada, que compreende, entre outros, as epopeias antigas e modernas, os heróis históricos e míticos, as musas humanas, divinas e divinizadas, as aderências míticas pagãs e cristãs, as vertentes épicas históricas e míticas, os poetas líricos e épicos, entre outros, em matéria poemática ressemiotizada na construção da nova identidade heroica. Na epopeia pós-moderna, o poeta é narrador e protagonista da viagem literária e faz da experiência subjetiva a fonte de criação da identidade heroica (2022: 177).

De otro lado, aún dentro del ámbito de la doble instancia de enunciación, también se encuentra la dimensión narrativa, demarcada por constantes referencias al tiempo, el espacio, los personajes y los acontecimientos, componiendo una gran narrativa híbrida del origen del cosmos y de la propia existencia humana. Como hiciera Dante Alighieri, en la *Divina Comedia*, el yo-lírico/narrador de *Cántico Cósmico* nos lleva con él a un viaje caleidoscópico, en el que a un dato se le suman muchos otros, de tal manera que lo narrado llega a la condición del macrotexto señalado por Carrasco. María Begoña de Luis Fernández (1994: 99) nos presenta una síntesis de los temas de la Astrofísica que, en su poema, Cardenal nos explica por medio de narraciones múltiples: “El Origen del Universo”, “El Futuro del Universo”, “Las leyes fundamentales de la Física: Mecánica, Termodinámica, Electromagnetismo, Cuántica y Nuclear”, “La Tierra: Su Formación, el Hombre y la Vida en otros posibles mundos” y “Grandes nombres de la Física: Historia y Conocimientos básicos”. En estos momentos, la voz narrativa asume la tarea de instruir y, al mismo tiempo, de recuperar referentes culturales que expresan minorías que, en el poema, se elevan al mismo plano ecuménico del cosmos que se presenta.

Así, encontraremos tanto narrativas relacionadas con el origen del universo, como aquellas que traen episodios personales, históricos, en registros locales, regionales, nacionales, continentales y universales. Cito tres ejemplos:

Protones, neutrones y electrones eran
completamente banales.

Estaba justificado decir que en el principio
la materia se encontraba completamente desintegrada.

Todo oscuro en el cosmos.

Buscando

(según el misterioso canto de la Polinesia)
ansiosamente buscando en las tinieblas,

buscando
allí en la costa que divide la noche del día,
buscando en la noche,
la noche concibió la semilla de la noche,
(C. 1, 2019: 641)

Recuerdo aquella tienda Woolworth en Broadway, por la 102,
y la empleadita de 17 o 18, atendiendo unas cosas baratas
acosada por ávidas señoras,
 contestó adusta otra más, estaba cansada
(era cerca de la hora de cierre,
 ella por todo el día allí de pie),
y al instante lo adusto transformó en risueño
cuando me vio a mí, que estaba de 23 años, en la entrada.
(C. 6, 2019: 673-674)

La United Fruit y el ejército yanqui se peleaban
por quién debía controlar Honduras
Hasta que el Departamento de Estado resolvió la disputa.
 El general Ubico era un sentimental que
 nunca se enternece ni apiadaba.

—¿Solo? Yo siempre estoy solo.
 Decía que no tenía amigos
solo enemigos domesticados.
Su odio se extendía a todo pensamiento escrito.
Habiendo una vez querido quemar los archivos nacionales.
 Después fueron los fusilamientos.
Después fue que empezó a abofetear en su despacho.
(C. 24, 2019: 831)

Como la doble instancia de enunciación nos ha permitido ver, la presencia de los tres planos épicos – el histórico, el literario y el maravilloso – también está contaminada por la constante mezcla entre historia y mito y amplificada por el carácter metalingüístico de algunas cantigas, como la Cantiga 2, “La Palabra”, en la que se contempla la

materia épica a la luz de la potencia creadora de la palabra y su importancia como origen de la construcción del sentido mismo de “mundo”: “En el principio era el Canto./ Al cosmos él lo creó cantando./ Y por eso todas las cosas cantan./ No danzan sino por las palabras (por las que fue creado el mundo)” (2019, C. 2: 652).

Separar los planes histórico y maravilloso es, en la mayoría de las cantigas, un ejercicio detallado y costoso, ya que el yo-lírico/narrador todo el tiempo va y viene de un punto a otro, como si las ciencias, que representan una faceta del plano histórico, y las imágenes míticas y místicas, que forman parte del plan maravilloso, fueran, después de todo, productos de la misma materia prima: “Ahora los físicos hablan como los místicos” (C. 6, 2019: 673). Acerca del plan histórico, por ejemplo, tenemos las palabras de Adriasola:

El discurso histórico también se manifiesta desde diferentes facetas, incluyendo épocas y culturas de la humanidad; no solo se presenta como discurso universal, sino que también se hace cargo de los contextos culturales y políticos de todas las épocas hasta su presente inserto dentro de la realidad latinoamericana (2013: 64).

Las experiencias históricas de Cardenal como revolucionario e izquierdista, por razones obvias, traerán referencias ligadas a situaciones políticas de Nicaragua, Cuba y otros países. Al mismo tiempo, sus lecturas científicas harán de nombres como Copérnico, Tycho Brahe, Giordano Bruno, Galileo, Kepler, Isaac Newton y Einstein personajes insertos en el mismo plan histórico. Así, hay aspectos bélicos, políticos, revolucionarios, en cuanto a la configuración de las identidades nacionales y continentales, pero también está también allí se encuentra el universalismo de las teorías científicas que lo agregan todo.

Otro aspecto digno de ser destacado en la fusión de historia y mito en la obra es la preocupación de Cardenal por incluir una perspectiva oriental. Como Olivera (2017) apunta, el diálogo con el *Libro del Tao* y eso ocurre, según Olivera, porque “el misterio que Cardenal plantea

no puede conocerse más que integrándose a uno mismo, *ergo*, dejando de ser misterio para convertirse en parte del ser mismo” (2017: 190). Además, “En las cantigas cardenalianas, el ying y el yang aparecen en su danza dialéctica, respondiéndose como dos caras de la misma moneda” (191).

El plan maravilloso, así, mezcla imágenes míticas y místicas de los más distintos orígenes. Como subraya Olivera: “En sus cantigas, salta de las teorías de Nueva Zelanda, a las de la Polinesia, al Awonawilona, dios creador de la tribu zuni de los Estados Unidos, y directamente a la mente creadora Na Areean de la tribu maianum de las Islas Gilbert” (2017: 187). La impresión residual de este caleidoscopio de imágenes es que la obra invita al asombro mítico, es decir, a experimentar el verdadero potencial multisignificativo del mito.

Yo recuerdo que: “Filosófica e etimologicamente, *mythos* se opõe a logos como a fantasia à razão, desse modo, ambos assumem duas funções igualmente fundamentais no encaminhamento da experiência humano-existencial” (Ramalho 2022: 308). Sin embargo, en esta dualidad, “O logos se propõe como articulador de uma argumentação objetiva, racional, a partir da qual a compreensão verbal do mundo ganha o sentido de ‘verdade científica’” (308-309). Lo que hace *Cántico Cósmico* es romper este protagonismo del logos, a través de una arquitectura en forma de red, en la que cada parte es esencial para el todo.

El “plan literario” de la obra, de lo que, después de todo, estoy hablando todo el tiempo, ya que resulta de la suma de todos los aspectos aquí destacados, desde la dimensión estética hasta la forma en que se trabaja la historia y el mito, se puede sintetizar con las palabras de Camila Adriasola: “La unidad dentro del tejido de este poemario estaría dada en la presencia del conocimiento científico, el místico y el poético, discursos que abarcan estructural y complementariamente las múltiples dimensiones de la realidad y el funcionamiento del *Kosmos*”

(2013: 65). Así, la materia épica del poema, “la composición lógica y mítica del universo”, se desarrolla a partir de un plan literario extremadamente complejo, aunque a menudo parezca natural pasar de teorías astrofísicas a comentarios sobre detalles cotidianos. Y este es el “hecho heroico” del poeta, como bien comenta la propia Adriasola:

El poeta, como ser humano, no solo experimenta la insignificancia de su existencia frente a la manifestación mística, sino que también comprende la naturaleza vacía y completa de esta realidad que logra expresar gracias a la ambigüedad del lenguaje poético. Él mismo se ofrece como un espejo que, en la magnitud de su amor, ofrece ser un reflejo de esta deidad (2017: 65).

Como ya se mencionó, el viaje realizado en *Cántico Cósmico* tiene un valor simbólico, ya que los “caminos” recorridos están formados por pensamientos y repertorios míticos sobre el origen del universo. Caminamos con el yo-lírico/narrador hacia la composición de diferentes “cuadros de imagen”, contruidos por las canciones, pero siempre somos llevados a “En el principio”, como una forma de registrar que no hay un solo camino que nos lleve a respuestas sobre la condición existencial humana dentro del espacio cósmico.

Acerca de la presencia simultánea de tradiciones literarias y culturales importadas y de los referentes caribeños originarios, tanto en plano histórico como en el plano maravilloso, la lista de ejemplos es casi inagotable. Mientras tanto, el poema entreteje referencias extranjeras y nicaragüenses, sin establecer la demarcación de una alteridad, sino, por el contrario, lidiando con naturalidad con este flujo y reflujo entre referentes nacionales y universales. De acuerdo con Adriasola, hay allí una “polifonía”, en la que “encontramos heterogeneidad de discursos, tales como el científico, filosófico, religioso, místico, histórico, político, épico, artístico, musical, latinoamericano e indigenista entre muchos otros” (2013: 63). Esta polifonía recibe, en muchos mo-

En la Cantiga 3, el poema nos habla de la vida como energía que impide su propia destrucción. Y, para valorar la vida, es necesario mirarla desde sus signos más íntimos hasta los vinculados a las pertenencias de identidad, hasta llegar a la conciencia cósmica:

(C. 3, 2019: 659)

Sería imposible enumerar en un artículo todas las referencias caribeñas y, más aún, enumerar, una por una, las tradiciones importadas que presenta el poema. Por ello, solo a modo de ilustración, destaco a continuación algunos pasajes que parten del contexto específicamente nicaragüense a otros cada vez más amplios. Puede verse que el gran inventario compuesto por Cardenal, a pesar de la dimensión política y revolucionaria de la que hablaré en breve, va más allá de los meandros más inmediatamente ligados a los temas contemporáneos. La obra habla de la invención de una tradición que borra referencias a favor de la sobrevaloración del otro, dentro de una visión sustentada en valores materialistas y opresivos que marcaron los caminos de la

Humanidad y que, más que nunca, es necesario frenar. Al poner en escena referentes nacionales propios y otros de distinta procedencia, sin establecer una regla de valores, una criba, el poema “humaniza” los signos que presenta, sea la inversión en la dimensión histórica belicosa, en la dimensión cultural o incluso en la descripción de hechos y hechos dispersos en el tiempo y el espacio. Veamos:

Masaya, totalmente liberada. Tantos cayeron allí.
Más allá un resplandor: Managua. Lugar de tantos combates.
(El Bunker). Todavía el bastión de la Guardia.
Diriamba, liberad. Jinotepe, con combates. Tanto heroísmo relumbra en esas luces. Montelimar – nos señala el piloto –:
la hacienda del tirano junto al mar. Al lado, Puerto Somoza.
La Via Láctea arriba, y las luces de la revolución de Nicaragua.
(C 17, 2019: 759)

Los campos – selva peruana – ven 27 verdes.
Los miskitos de la costa, tan buenos marinos,
Tienen 25 palabras para el viento.
Os esquimales veinte y tantos colores de nieve.
Los lapones más de 60 palabras para el reno.
Tupana les enseñó las palabras en el paraíso
Pero en el Amazonas les prohíben el nombre de Tupana.
(C. 15, 2091: 732)

Al buscar Hiroshima
no vio nada.
La nube subía de un lugar deshabitado.
Pensó que la preciosa bomba había caído donde no era.

Tenían razón de tener miedo cuando hablaron con Rasmussen
pero más ahora.
Cuando Merton quiso ser ermitaño en las soledades de Alaska
(poco antes del viaje a Bangkok)
las encontró llenas de bases militares.

Alaska, lo más bello de los Estados Unidos para él.
(C. 33, 2019: 907)

La conclusión de Simone Weil fue que está sujeto a sufrir
todo aquello que es menor que el universo.
Los huevos de arcilla hallados en Rusia y Suevia
eran metáforas de la inmortalidad.
O los muertos enterrados junto a las aguas, en el Megalítico.
Los zulúes asocian la culebra con la resurrección
porque cambia de piel.
(C. 43, 2019: 1044)

Por fin, y todavía dentro del alcance de los aspectos épicos, *Cántico Cósmico* no presenta una proposición fija (sino la propuesta de “cantar”), ni invocaciones épicas. Pero hay dos pasajes, en particular, en los que podemos entender, por un lado, la alusión a una instancia superior de la que procede el canto, y, por otro, la motivación de este canto.

El primero pasaje es “Es la Tierra quién canta en mí este *Cántico Cósmico*” (C. 20, 2019: 801), de la Cantiga 20 (“La Música de las Esferas”), en el que el yo-lírico/narrador parece conectado con la “Teoría de cuerdas”, nacidas de las teorías de Theodor Kaluza. Esta conexión con la música del universo ya se anunció en la Cantiga 6 (“Más allá y más acá”):

Decían que, como todo lo que se mueve, tiene sonido...
Y puesto que esos movimientos eran ordenados y armónicos
esos sonidos debían ser también una armonía musical
y si no oíamos la música de las grandes esferas
es porque desde el nacer la estamos oyendo
sin el contraste del silencio para percibirla².

² Referencia a Sueño de Escipión de Cicerón, que se basa en ideas pitagóricas y platónicas sobre la música de las esferas.

El pentacordio de los planetas.
Como ahora en la física la música de los átomos.
(C. 6, 2019: 673)

Pero será en la Cantiga 20, de naturaleza metalingüística, que el yo-lírico/narrador proclamará la Tierra como la fuente. En el sentido épico, la Tierra sería la musa, la que inspira la voz épica y la que guía la transmisión de ideas y las narrativas. Y eso ocurre porque “El universo es música” (C. 20, 2019: 795), “La creación es un canto” (798) y “La conciencia salió de lo inconsciente” (801).

El otro pasaje, en la Cantiga 28 (“Epitalamio”), es “Ah, mi pueblo para quien yo canto” (C. 28, 2019: 867), que deja claro los vínculos de esta canción cósmica con otra idea expuesta, en letras grandes, en la misma cantiga:

Pero el dolor de ser individuo, de ser solo,
de no ser dos,
doloroso no ser dos.
Soledad de ser uno.
Pero soy más yo
Mientras más me uno.

PARA EVITAR NUESTRA EXTINCIÓN.

Amar es ser eterno.

(C. 28, 2019: 866)

Galáxias (1984), del brasileño Haroldo de Campos; *La espiral del agua* (2000), del mexicano Manuel Capetillo; *Cosmographia. A post-Lucretian faux micro-epic* (2010), del canadiense Michael Boughn; *La sexta armonía* (2018), del argentino Darío Rojo; *Telesio. Brevísimo tratado ser el assombro* (2021), del también argentino Lucas Margarit, son poemas épicos o, al menos, poemas épico-híbridos largos, en los que están presentes el diálogo con la ciencia y la filosofía y la dimensión cósmica. Cada uno a su manera, también en la estela de

Dante, Pound y Whitman – o incluso en el sesgo que trae el mapa cosmológico *Momento de simetría* (1973) del poeta argentino Arturo Carrera, o *Big Bang* (1974), del cubano Severo Sarduy, como destaca María Eugenia Rasic (2020) – corroboran la configuración de una producción épica de valor universal. En el caso específico de Cardenal, incluso podemos hablar de una “epopeya cósmica”, que, según Adriasola, “vuelve a unir la fe (religión), la intuición (arte) y la racionalidad (ciencia), pues, tal como dieron cuenta los físicos tras la formulación de la mecánica cuántica, Cardenal es consciente que estos conocimientos convergen en una misma búsqueda” (2013: 67). Podría decirse, en términos del registro épico, que, si bien Cardenal no es el fundador de un sentido cósmico para el discurso épico, él, con su epopeya-palimpsesto, profundiza el *epos* cósmico al hacer aún más indisolubles las fronteras entre historia y mito.

***Christina Bielinski Ramalho.** Doctora en Letras (UFRJ, CNPq, 2004), con Posdoctorado en Estudios Caboverdianos (USP, FAPESP - 2010-2012); en Estudios Épicos (Université Clérmont-Auvergne, 2017) y actualmente está realizando un nuevo Posdoctorado en la Universidad de Buenos Aires. Profesora-Asociada de la Universidad Federal de Sergipe desde 2012. Dirigió y todavía dirige disertaciones de maestría y doctorado en dos Programas de Posgrado en Letras de la UFS. Miembro del Centro de Literaturas y Culturas Lusófonas y Europeas; del Grupo de Estudios de Literatura y Cultura de la UFS; del Réseau Euro-Africain de Recherches sur les Epopées; de la Cátedra Eugénio Tavares de Lengua Portuguesa, de la Universidad de Cabo Verde; y del Instituto Internacional de Sociocrítica. Creadora y actualmente vicecoordinadora del Centro Internacional y Multidisciplinario de Estudios Épicos y editora-jefe de la *Revista Épicas*. Autora y organizadora de 38 libros de crítica literaria, con énfasis en poesía épica y lírica, y libros de literatura. Los más recientes son, de 2021, *Pensar sem conceitos: a função da epopeia guerreira (Ilíada)*, traducción de la primera parte del libro *Penser sans concepts*, de Florence Goyet, y, en 2022, con Anazildo Vasconcelos da

Silva, *A Semiotização Épica do Discurso e outras considerações sobre o gênero épico*.

Bibliografía

- Adriasola, C. T; (2013). Simetrías del Kosmos: un encuentro entre el conocimiento científico, místico y poético en el “Cántico Cósmico” de Ernesto Cardenal. *Estudios avanzados*, núm. 20, diciembre. 53-73.
- Arellano, J. E. (1982). *Panorama de la literatura nicaraguense*. Managua: Editorial Nueva Nicaragua.
- Armada, M. (2018). *La gran meseta*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caleta Olivia.
- Boughn, M. (2010). *Cosmographia. A post-Lucretian faux micro-epic*. Toronto: Book Thug.
- Capetillo, M. (2000). *La espiral del agua*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cardenal, E. (2019). *Poesía completa*. Edición y estudio preliminar de María Ángelez Pérez López. Madrid: Editorial Trotta.
- Carrasco, I. (2000). La poeticidad del poema extenso: Cántico cósmico. *Cyber Humanitatis*. 14, Otoño. Disponible en: <https://cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/9093>. Acceso en: 12/01/2022.
- Castañón, A. (2012). Ernesto Cardenal: *Rara Avis*. *Revista Universidad de Antioquia*, June 30, 44-46. Disponible en: <https://literalmagazine.com/ernesto-cardenal-rara-avis-premio-reina-sofia-de-poesia-iberoamericana-2012/>. Acceso em: 12/01/2022.
- Fernández, M. B. de L. (1994). Astrofísica y literatura. El Cántico Cósmico de Ernesto Cardenal. *RIED-Revista Iberoamericana De Educación a Distancia*, 6(2), 1994, 97–114. Recuperado a partir de <https://revistas.uned.es/index.php/ried/article/view/21071>. Acceso en: 12/01/2022.
- Margarit, L. (2021). *Telesio. Brevisimo tratado ser el assombro*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Leteo Editio.
- Olivera, S. M. (2017). Ser-con-los-demás – Comunión cósmica en el Cántico de Ernesto Cardenal. *Revista De Estudios Hispánicos*, (1-2), 182–

195. Disponible en: <https://revistas.upr.edu/index.php/reh/article/view/12023>. Acceso en: 12/01/2022.
- Pound, E. (1996). *The cantos*. New York: New Directions Book.
- Rasic, M. E. (2020). A millones de años luz. La vuelta del tiempo den la poesía de Ernesto Cardenal. Chuy Revista de estudios literarios latino-americanos. Número 8, Julio, 61-87. Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/119572/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acceso em: 12/01/2022.
- Quezada, J. (1994). Ernesto Cardenal: La poesía nicaragüense y el testimonio de una épica. Prólogo a Antología de Ernesto Cardenal. Santiago: Editora Universitaria, 13-22.
- Ramalho, C. (2019). La cuestión de la hibridación en *La patria insomne* de Carmen Boullosa. In: Mohssine, A. (Coord.). *Pensar en activo: Carmen Boullosa, entre memoria e imaginação*. Monterrey, Nuevo León, México: Universidad Autónoma de Nuevo León, 124-166.
- Rasic, M. E. (2020). A millones de años luz. La vuelta del tiempo den la poesía de Ernesto Cardenal. Chuy Revista de estudios literarios latino-americanos. Número 8, Julio, 61-87. Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/119572/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acceso em: 12/01/2022.
- Rojo, D. (2018). *La sexta armonía*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- Silva, A. V. da & Ramalho, C. (2022). *A semiotização épica do discurso e outras considerações sobre o gênero épico*. Jundiá, Paco Editorial.

Los viajes y El regreso de Calvert Casey

Alan Leonardo Sacco*

En 1962, Ediciones R publica en La Habana un libro de cuentos del autor Calvert Casey: *El regreso*. Un año después, lanzan la segunda edición en la que se suma un último relato titulado “En San Isidro”. En cuanto a esta editorial, nace de las entrañas de *Lunes de Revolución*, una de las revistas culturales más importantes de los primeros años de la revolución cubana, suplemento, justamente, del periódico *Revolución*, órgano oficial del Movimiento 26 de Julio. La cabeza de éste era Carlos Franqui, quien fue partícipe de la prensa clandestina durante las guerrillas de los años previos a 1959. Entendiendo que la revolución abría un espacio cultural que era necesario ocupar y desarrollar, le propone a Guillermo Cabrera Infante la dirección del suplemento cultural a dos meses de la toma de poder. Una de las particularidades de este proyecto intelectual es que congregó a muchos artistas y escritores que habían estado en el exilio durante la dictadura batistiana. Entre ellos, se destaca Pablo Armando Fernández quien se sumará a *Lunes* como subdirector. Otros intelectuales que desde el exterior encontraron en esta publicación periódica un espacio para desarrollar su práctica fueron Heberto Padilla y el mismo Calvert Casey que nos convoca en este trabajo.

La injerencia cultural de *Lunes de Revolución* en los primeros tres años de la revolución cubana se expresa materialmente en los diversos proyectos que excedieron a la propia publicación periódica. Sosteniéndose en su voz coral, la revista presentaba una generación intelectual que entendía que por primera vez la praxis cultural tenía espacio en la vida cotidiana de la sociedad cubana y, por lo tanto, debía tener presente su responsabilidad histórica (Baragaño 1959). En este sentido, surgen las diversas propuestas como *Lunes en televisión*, distintas in-

tervenciones en radio, así como Ediciones R, una editorial que se sostenía en su objetivo de expandir en la sociedad revolucionaria la literatura cubana que se estaba escribiendo (o que consideraban que se debía escribir). Si bien en 1961 *Lunes de Revolución* deja de publicarse, luego de las polémicas relacionadas al cortometraje *P.M.* (publicado el mismo año por Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez), Ediciones R es uno de sus pocos proyectos que se prolonga por algunos años más.¹

En este libro de cuentos se conjuga una de esas paradojas de la historia literaria. En efecto, *El regreso* empieza a materializarse en el mismo momento en el que Casey decide emprender su retorno a Cuba. En 1958 se anota en la Universidad de La Habana para comenzar sus estudios al año siguiente (que lo encontrará sumido con la revolución ya en el poder). En una lectura muy ingeniosa, Carina González (2017) da cuenta de que muy pocos escritores tienen impreso en su nombre las contradicciones de una identidad desplazada. Calvert Casey, de origen cubano-estadounidense, decide retornar al país de su madre, allí donde vivió su juventud en los barrios habaneros. Si bien,

¹ Los eventos relacionados a este cortometraje son conocidos como “el caso PM”. *Lunes de Revolución* acompañó al hermano menor de Guillermo Cabrera Infante en la producción de este *film* que, bajo la lógica estética del *free cinema*, pretendía ser un homenaje poético a la noche habanera. En medio del conflicto bélico por las invasiones contrarrevolucionarias, desde el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) consideraron a la película controversial y la confiscaron. Ello llevó a una serie de debates dentro de la intelectualidad cubana que culminó con tres reuniones en la Biblioteca Nacional junto a la dirigencia política. Al finalizar las reuniones, Fidel Castro pronunció un discurso conocido hoy en día como “Palabras a los intelectuales” (1961). Luego de estas reuniones, la revista se siguió publicando unos meses más, pero se cerró, al igual que *Hoy domingo*, perteneciente al Partido Socialista Popular, para dar forma a la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y a sus revistas: *Unión* y *La Gaceta de Cuba*. Estos eventos han sido analizados profundamente por Roberto Garcés Marrero (2013) y Leandro Estupiñán (2015).

no podemos afirmar, tal como dice su compañero de *Lunes*, Antón Arrufat (2016), que el libro sea un testimonio autobiográfico, se imprime en *El regreso* un entramado de desplazamientos a un imaginario nostálgico que abraza y acompaña un retorno biográfico. En efecto, se trata de volver y re-volver un tiempo pasado, prerrevolucionario, figuraciones de viajes condicionados por la vida social y cultural de una vida previa a 1959.

Arrufat logra sintetizar, con la singularidad que lo caracteriza, la lectura de este libro:

Con su tono punzante, a veces opresivo, y sutileza inagotable, *El regreso* ilustra el momento, o la suma de momentos, en que un hombre descubre la necesidad de recuperar su identidad personal, de trazar al fin su retrato, como diría Borges. Los cuentos de este libro narran la búsqueda de un lugar en el mundo, intentan conjurar el destierro. (2016)

¿Conjurar en qué sentido? No sería desmesurado considerar que el análisis de Antón hace uso del término sosteniéndose en sus dos posibles acepciones: por un lado, impedir, evitar, ese posible destierro; por el otro, invocarlo, dar cuenta de él y hacer presente esa identidad desplazada. En este sentido, proponemos analizar las líneas argumentales de tres de los relatos del libro, que desde el título ponen énfasis en el desplazamiento: “El paseo”, “Los visitantes” y “El regreso”.

“El paseo” es el cuento con el que se abre la colección del libro. Creemos que es posible realizar un análisis en contrapunto con “Los visitantes”, el cual, de tal modo, resulte más fructífero, teniendo en cuenta que ambas ficciones presentan características opuestas que, por ello mismo, se complementan. La premisa del primer relato es sencilla: el protagonista es un joven adolescente llamado Ciro, que tiene que dejar de usar pantalones cortos, presentando esto como una tradición ritual que marca el fin de la etapa de su niñez y el comienzo

del camino hacia la adultez. Ello lleva a que su tío Zenón, el solterón de la familia, lo lleve de paseo a tener su iniciación sexual, teniendo del mismo modo su connotación ceremonial. Es decir, que nos encontramos con un joven niño que sale de su hogar a desplazarse por sitios en la ciudad que le eran ajenos y prohibidos hasta unos pocos días atrás. En “Los visitantes”, en cambio, un narrador rememora de su niñez las sesiones espiritistas de su madre y sus tías. Por lo tanto, Calvert Casey nos ofrece la escena inversa en la que encontramos a un joven esperando en su hogar las visitas de otros, con la resonancia ritual también -aunque en este caso esotérica- de tratarse del desplazamiento y posterior contacto de los espíritus de diferentes personas fallecidas que se acercan a estas mujeres para dialogar sobre sus vidas pasadas.

El contrapunto, a su vez, tiene resonancias y se dirime en las implicancias identitarias de ambos relatos. Ciro, en su paseo, debería comenzar el camino sexual de todo hombre que ya usa pantalones largos. En este cuento se conjuga la masculinidad como un deber social. Zenón, que siendo el tío solterón era constantemente el rechazado de la familia, poco a poco empieza a desplazar su figura dentro de esta para terminar por centralizarse justo cuando el cambio de vestuario ya se efectuó. Las reiteradas miradas cómplices que le lanza a su sobrino y el apoyo de las demás mujeres de la casa lo sitúan como el ejemplo social y familiar a seguir, mientras que a Ciro no le producen más que una incomodidad acuñada, en algún sentido, por la ignorancia del ritual.

El caso de “Los visitantes” es diametralmente opuesto. Estos encuentros en los que se realizan las sesiones espiritistas se deben hacer cuando no se encuentra el tío Tono. Son las mujeres del hogar las que se reúnen, sin ninguna distinción de clase ya que siempre participaba y dirigía Tomasa, la cocinera. A su vez, otras acompañantes que no convivían allí solían sumarse al ritual. Casey, de esta manera, diagrama

en este imaginario del pasado un costado nostálgico ligado a la femi-
nidad en el que sitúa a las creencias ocultistas y, por otro lado, uno
masculino que se sostiene en un polémico deber ser del hombre en la
sociedad.

Tal como afirma Carina González (2017), el joven Ciro del primer
relato descubre en su paseo la fuerza de las apariencias y las tradicio-
nes. Incluso su tío Zenón parece ser otro hombre que aquel que él
veía cotidianamente en su hogar: “Todo el mundo parecía conocer a
su tío, y Ciro apenas podía reconocerlo. Un cambio misterioso se ha-
bía operado en él al cruzar el paseo” (2016: 55). El contacto con este
nuevo mundo lleva a nuevas experiencias y nuevos aprendizajes. Te-
niendo en cuenta esto, incluso podemos suponer como una obviedad
que su iniciación sexual se iba a ver frustrada, porque la verdadera ini-
ciación es el paseo por los espacios de la ciudad que ahora se le abren.
Y estos nuevos lugares llevan impresos en sus características aquellos
elementos que el discurso revolucionario posteriormente denunciará
como las marcas de un estilo de vida dirimido por las visitas turísticas
del poder económico norteamericano: el juego y la prostitución.

El prostíbulo en sí aparece detenido en el tiempo. Su apariencia si-
mula un pastiche donde la sexualidad, la sordidez y la pobreza se com-
plementan en la visita de Ciro. En este regreso desde la ficción, Cal-
vert Casey pone en escena infancias y juventudes atravesadas por la
conflictividad social. Entre todas las muchachas del prostíbulo, la ele-
gida para tomarlo es la más joven. A pesar de esto, en su cuerpo se
dibujan las marcas de una breve vida trabada en un espacio social sór-
dido: una quemadura en el brazo que no disimula en ocultar y las se-
cuelas de una enfermedad de la que sobrevivió en su mismo cuarto
del prostíbulo. Estas mismas huellas corporales, desde la perspectiva
de Ciro, ponen en tela de juicio su juventud: “Volvió a mirar a la mu-
chacha y se dio cuenta de que ya no era joven” (62). Sin embargo,
también es posible sostener una lectura ambigua de dicha frase: ¿no

será, acaso, que Ciro, reconociendo el cuerpo de la mujer que tiene en frente y reconociéndose en un mundo ajeno a él, es quien deja de ser joven?

Ya adentro de la habitación, lo que resalta es la escasez:

Ciro paseó la mirada por la estrecha habitación. Había una sola silla. Una palangana y una jarra esmaltada descansaban en el asiento. Por el suelo se veían astillas de jabón. Junto a la pared, ocupando casi toda la habitación, había una cama grande de hierro muy alta, con un mosquitero enrollado (61).

Todo se presenta como estrecho y poco. Son las astillas que pueden sobrevivir en la pobreza de ese espacio. De hecho, hasta las dos litografías de santos que colocó en la mesita al costado de la cama son pequeñas.

En ese encuentro, en esa soledad compartida en la habitación, la joven le muestra a Ciro una foto en una glorieta “para hombres”, lugar que él reconoce porque era el que su madre le había prohibido ver y que “él había contemplado desde lejos con curiosidad” (62). Es probable que en este momento se produzca la pequeña muerte vinculada a la sexualidad de la que habla Carina González (2017). Es el fin de la claudicación infantil y los pantalones cortos. Luego de este descubrimiento, Ciro siente, por primera vez en todo el relato, “una sensación de intenso bienestar” (63). Es un estado de ebriedad del que no quiere salir, producto de uno anterior que está en franca destrucción.

Como todo viaje, el paseo de Ciro implica experiencias y aprendizajes. En el retorno a su casa, a pesar de no haber tenido relaciones sexuales con la muchacha del prostíbulo, el cambio en él aparece explícito. Su tía Felipa le pregunta si había mucha gente en la calle, con un tono de voz diferente, al menos desde la perspectiva de Ciro. A pesar de haber recorrido lugares totalmente desconocidos para él, responde: “Bastante -dijo Ciro. Y frunciendo el ceño añadió: -Las mismas caras

de siempre. No cambian” (64). En algún sentido, podríamos inferir lo contrario: las caras de un mundo desconocido que lo cambian a él y que, a su vez, forjan un aprendizaje genuino en Ciro, el de la apariencia.

En “Los visitantes” también las escenas de la vida cotidiana previa a la revolución son relevantes en este regreso imaginario. El centro conflictivo del relato se encuentra en el robo de la alianza de la madre del narrador. Éste ocurre en el marco de una de las sesiones espiritista, es decir, es un robo intrafamiliar. Son estos visitantes de otro mundo testigos y, en su silencio, cómplices del acto de Clara, una de estas mujeres ajenas a la casa, pero que solía estar presentes en estas reuniones. Son los problemas familiares desatados por las condiciones de existencia los que motivan el relato. Esta característica se repite en otros autores de *Lunes de Revolución* que rememoran la década del 50’, quienes, en sus obras, presentan a la pobreza cotidiana como un motivo constante de conflictos.² En definitiva, en “Los visitantes”, el poder de aclarar la situación (con la ironía del uso) está en mano de los espíritus que hicieron el contacto en dicha reunión. Se pone en juego la confianza construida, incluso, con estos visitantes a quienes ayudaban mucho, según las palabras del narrador. Sobre todo, la sorpresa mayor estaba en torno a Félix, el principal sospechoso y uno de los más antiguos en hacer contacto, quien la primera vez que visitó a su madre, la médium, mostró una voluntad rota: “Mamá enfermó debido al tremendo esfuerzo físico que la visita de alguien así suponía para ella, pero le suplicó que viniera otra vez, ignorando las severas admoniciones de Tomasa” (118). El relato entreteje así vidas pasadas y presentes construyendo la sensación de una sociedad en constantes problemáticas.

² Los ejemplos más destacados de esta característica de los autores de *Lunes de Revolución* los podemos encontrar en Guillermo Cabrera Infante con su libro de cuentos *Así en la paz, como en la guerra* y Virgilio Piñera con su teatro *Aire Frío*.

Sin embargo, a diferencia del relato anterior, acá los viajes y el encuentro con la otredad oscilan entre lo conocido y lo desconocido. En algún sentido, no deja de ser la muerte una de las claves de la identidad: por un lado, los espíritus retornando al mundo de los vivos para poder desandar las penas de lo que fueron; por el otro, las mujeres y el narrador encontrando en estos rituales una forma diferente de concebir el mundo. Tal como afirma Antón Arrufat, “sobre esos muertos que Casey nos señala, sobre la tierra hecha cenizas, el hombre, paciente y obstinado, construye su existencia” (16). Entre la recurrente rememoración y la presencia constante de la muerte se imprime la continuidad inevitable de la vida.

Hay, a pesar de esto, un espacio que Calvert Casey resguarda a lo inabarcable de la muerte. Luego de varios días sin contactos, en una reunión improvisada por lo urgente, lo primero que afirma Tomasa es que estos visitantes “vienen desde muy lejos, después de muchos días de silencio y tristeza” (126). En efecto, los demás espíritus acompañan a Casio, quien ocupa un rol de líder, a lo profundo de la oscuridad de la muerte donde Félix, por ser cómplice de Clara, fue desterrado. En principio, podríamos notar la ironía de que este destierro ocurra en el mundo espiritual. Pero, además, Casey carga en este espacio todo lo inabarcable: “el miedo a lo oscuro, a la proscripción, al silencio y al olvido” (128). Incluso, el narrador encuentra severa la pena que le dieron a Félix, a pesar de ser su madre la víctima del robo.

En su lectura de “Los visitantes”, Arrufat define al cuento como “el recuerdo de un muchacho” (2016: 13). Haciendo uso de la idea, po-

dríamos extenderla a otros relatos del libro que también son los recuerdos de un muchacho.³ En algún sentido, este imaginario nostálgico, que propusimos anteriormente, se construye en la búsqueda de una identidad conjugada en las prácticas rituales, pensadas en diferentes sentidos. Retomando al crítico cubano, conjurar el destierro implica rememorar aquellas costumbres ceremoniales que traban al sujeto a la tierra.

No obstante, a pesar de sostener las anteriores afirmaciones, es necesario plantear la siguiente pregunta: ¿La distancia acrítica aún puede seguir atando al sujeto a su antigua tierra? Carina González (2019) afirma que es la mirada del otro la que determina la integración o la exclusión. El cuento “El regreso” se construirá sobre un cuerpo que nunca se integra a la sociedad y que, por lo tanto, dará cuenta del viaje y el retorno como una búsqueda de la identidad, a la par que nos presentará a la muerte prematura como un efecto posible del choque entre las expectativas y la realidad de lo auténtico.

Si en los primeros dos cuentos que analizamos la figura del recuerdo estaba sujeta a las infancias, en “El regreso” Casey se centra en un joven intelectual que se enfrenta a las vicisitudes de una vida en el exterior, precisamente, en Nueva York. A su vez, presenta la condición de tartamudez, la cual invita a pensar en un pensador conflictuado en el lenguaje. De hecho, a la luz de esto, el epígrafe de Jean Paul Sartre (“*mais essayez, essayez toujours*”) que coloca Casey adquiere mayores significancias (133). A pesar de las dificultades para decir, siempre sigue intentándolo. Sin embargo, lo que resalta en las primeras páginas es cómo lo hace. Tal como vimos en “El paseo”, el aprendizaje de la

³ Realizar una lectura extensiva de cada cuento de *El regreso* excede la propuesta de trabajo. Sin embargo, quitando el cuento “El sol”, que narra diferentes eventos simultáneos a la caída de la bomba atómica en Hiroshima, los demás relatos se construyen, en mayor o menor medida, como series de recuerdos del pasado cubano.

apariencia contradictoriamente se vinculaba con la identidad. En este cuento, el protagonista no es sino solamente apariencia.

Si podemos reconocer un estilo literario en este libro de Calvert Casey, una de las primeras cosas que deberíamos indicar es el uso reiterativo de un verbo particular para enfatizar y estructurar la narración. En “El regreso”, Casey en un breve fragmento con el que presenta al protagonista utiliza cinco veces la palabra “imaginaba”, a la vez que otras variantes: “imaginarios” en dos ocasiones e “imaginativos” (134-135). Es que, en efecto, este intelectual es un sujeto que cree que “el mundo de su imaginación era el único digno de vivirse” (137). Por esta razón, su único modo de relacionarse era a través de la imitación y su refugio era imaginar, no vivir, los desenlaces de esas vinculaciones. Arrufat (2016) lo describe como una antítesis de Narciso, en tanto no podía encontrar su rostro en ninguna fuente. Al contrario, vivía sus relaciones amorosas con la tortuosa necesidad de imitarlos fielmente. Tal como se revela a sí mismo más adelante, estaba en un estado de semi-conciencia automática.

No será sino hasta que por una desgracia familiar tiene que volver temporalmente a Cuba y por primera vez se da cuenta de que la gente ahí “sabía estar” (141). Encuentra en el estar situado un aspecto de la realidad genuino: saber estar más allá de lo meramente imaginativo. Justamente, sus expectativas son las que nunca logran situarse en su contexto. Todo aquello que temía de Cuba, desde sentirse extraño en su propio país hasta la falta de libertad que iba a tener en comparación con Nueva York, se diluye en la naturalidad y el cariño en el que es acogido. Conoce una felicidad que escapa a las grandes ciudades: “Cuan diferente de aquella inmensa Nueva York, donde nadie ni nada tenía la menor importancia” (141). Este es un aprendizaje, un descubrimiento, que lo seduce a volver a la isla permanentemente, regresar a lo suyo. Sobre todo, construye dos ideas lo seducen: por un lado, conectar con su tierra, aprender de nuevo el viejo arte de saber

estar; por el otro, poder colaborar desde su lugar de intelectual en la búsqueda de paz en el marco de las guerrillas.

Nuevamente, serán las contradicciones entre las expectativas y la realidad circundante las que harán mella en el protagonista. Al contrario de lo esperado, en este re-volver encuentra a una ciudad diferente, convulsionada por la presencia superabundante de uniformados. El regreso imaginado se disuelve en el contexto de un enfrentamiento armado que comienza a inundar el día a día de la nación. Del mismo modo, su intención de aprender a saber estar y consolidar su identidad en su patria también fracasa rápidamente. Hay dos eventos que resaltan que su retorno no había escapado del mundo de apariencias e imaginación que había creado. Primero tiene una mala experiencia con un taxista que estaba empeñado en hablarle en inglés. En efecto, a pesar de querer adoptar su patria para poder ayudarla, no lo ven sino como un extranjero más. Luego, ya en la playa intentando descansar, “se sintió molesto al verse rodeado de turistas y más molesto aún al comprobar que, como ellos, también se ponía aceite sobre la piel para protegerla del sol” (146). Aunque lo siga intentando, su cuerpo y su identidad siguen desplazados sin ningún lugar al que pertenecer. No importa que sea en Nueva York, París o La Habana: no deja de ser un intelectual extranjero y fetichista.

En sintonía con el existencialismo sartreano que era parte sustancial de *Lunes de Revolución*, el no saber estar situado, no poder posicionarse en su contexto tiene consecuencias fatales para este intelectual.⁴ Mientras se intensificaba la lucha entre el ejército de Fulgencio Batista

⁴ En *Lunes de Revolución* fue central la propuesta del compromiso sartreano. De hecho, en el tercer número, probablemente el más programático, publican la presentación de *Les Temps Modernes*, agregando que asumían plenamente las palabras de Sartre como propias. Diferentes textos críticos trabajan este vínculo: Luis (2003), Rangel Giró (2013), Estupiñán (2015), Sacco (2021).

y los revolucionarios, él consideraba que podía “servir como mensajero de la concordia y la tolerancia entre sus compatriotas” (144). Al contrario de todas sus expectativas, su viaje se ve trabado cuando, al volver en la noche del balneario, es secuestrado por la policía de Batista que lo confunde con un guerrillero. Allí es torturado de diferentes maneras por casi todo un día hasta que lo liberan a su suerte cerca del mar. Sin entender de qué se le acusa, es sometido a diferentes métodos de sufrimiento. Tan sangrienta es la tortura que llega a cortarse la lengua y, paradójicamente, es uno de los pocos momentos en los que encuentra paz: “se dio cuenta de que se había cercenado la lengua con los dientes. Pensó que ya nunca volvería a tartamudear. Sintió que sonreía” (149). Termina por ser un intelectual que ya no tiene más que decir. Sin lenguaje posible, tampoco tiene sus viejos conflictos (ni compromisos).⁵

Este no será el único aprendizaje de realidad desbordada que tendrá en dicha tortura. Una frase dicha por sus torturadores al pasar le da la clave para comprender lo que sucedía: “Si no es éste, es lo mismo...” (149). Otra vez desplazado, ocupa un lugar que no había imaginado para su regreso. Pero aquello no importaba, porque sin tener en cuenta su grado total de veracidad, en ese momento, era en efecto un guerrillero torturado. Poco antes de morir, “recordó detalles aislados e insignificantes de su existencia” (150). Finalmente, no es sino un enramado de viaje, guerra y muerte el que termina de otorgarle algún rasgo de identidad, siempre desterrada: muere como un aparente guerrillero recordando detalles insignificantes de su vida en el extranjero rodeada de su mundo imaginario.

Una particularidad llamativa y anecdótica de este libro es que Calvert Casey escribió gran parte en Estados Unidos, a punto de retornar a su país, con lo cual resalta aún más a estos imaginarios nostálgicos que

⁵ Si bien comprendemos que el lenguaje tiene más dimensiones que solo la oral, entendemos que en este cuento estas significaciones son relevantes.

despliega en los diferentes cuentos y que no dejan de conjugarse con la constante idea de muerte. Las distintas identidades se dibujan sobre una singularidad cubana desplazada del pasado que la revolución (y él como parte de ésta) está intentando finalmente destruir. Con estas ideas, nos podríamos preguntar: ¿recordar para qué? ¿Qué se busca en esta acción de rememorar y significar ese pasado? En diferentes sentidos, se despliega la imperiosa necesidad de saber estar en el presente, pero, a su vez, también aquellas dudas de cómo hacerlo. En conclusión, *El regreso* no hace más que retornar de diversos modos en viajes figurativos que dan cuenta que el destierro es una parte inevitable, en tanto que hay que manifestarlo para establecer un nuevo punto de partida, a la vez que es menester impedirlo con el fin de no desechar la singularidad. En definitiva, todo viaje modifica y volver también es cambiar: el camino está, finalmente, entre la destrucción y la construcción.

***Alan Leonardo Sacco.** Licenciado y Profesor en Letras, egresado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Miembro investigador del proyecto FiloCyT *Las representaciones del intelectual en disputa: el proceso cultural cubano entre 1959 y 1971*. Actualmente, cursa el doctorado de literatura en la Universidad de Buenos Aires, en el cual desarrolla su propuesta titulada: “El proyecto político cultural de *Lunes de Revolución*: polémicas y poéticas en Cuba (1959-1961)”. Artista y productor musical. Publicaciones realizadas en actas y revistas: “Dogmas, santos y pandemias: el rol de los intelectuales”; “La perspectiva revolucionaria de *Lunes de Revolución*”; “La crítica lacerante de *Lunes de Revolución*”.

Bibliografía

- Arrutat, Antón (2016). “Prólogo” en *El regreso y otros relatos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Final Abierto.
- Baragáño, José (1959). “Una generación: ni dividida ni vencida” en *Lunes de Revolución*, N° 38, 15.

- Casey, Calvert (2016). *El regreso y otros relatos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Final Abierto.
- Castro Ruz, Fidel (1961). “Palabras a los intelectuales”, en <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>. La Habana: Departamento de versiones taquigráficas del Gobierno Revolucionario. Versión digital. Última visita: el 19 de marzo de 2018.
- Estupiñán, Leandro (2015). *Lunes: un día de la Revolución Cubana*. Buenos Aires: Dunken.
- Garcés Marrero, Roberto (2013). “Hacia la definición de la política cultural revolucionaria: el caso *PM*” en *El pensamiento crítico de Nuestra América y los desafíos del siglo XXI*. Tomo II. Valqui Cachi, Camilo; Rojas Gómez, Miguel y Bazán Zurita, Homero (coord.). México: Ediciones Eón.
- González, Carina (2017). “*El regreso y otros relatos*, cuentos de Calvert Casey” en *Kipus: Revista andina de Letras y Estudios Culturales*, N° 41, enero-junio, 114-117.
- González, Carina (2019). “Una vanguardia disidente: el caso Casey” en *RECIAL: Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades*, N° 16, Vol. 10, 17-31.
- Luis, William (2003). *Lunes de Revolución: Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana*. Madrid: Editorial Verbum.
- Rangel Giró, Masiel (2013). “Lunes de Revolución. Su entrada en los sesenta” en *El pensamiento crítico de Nuestra América y los desafíos del siglo XXI*. Tomo II. Valqui Cachi, Camilo; Rojas Gómez, Miguel y Bazán Zurita, Homero (coord.). México: Ediciones Eón.
- Sacco, Alan (2021). “La perspectiva revolucionaria de *Lunes de Revolución*” en *Actas de las II Jornadas de Estudiantes Investigadorxs de Letras*, editado por Victoria Bortnik, Clara Charrúa, Lucía Couso, y Mariano Villar. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2021, disponible en <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JEIL/IIJEIL/schedConf/presentations> Última visita: 12 de julio de 2021.

IV

El enclave sur de América Latina: sociabilidad, narrativas y poesía de resistencia

Las figuraciones de la vista y la enfermedad en *Sangre en el ojo* de Lina Meruane y *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago

Por Gabriela Carnevale*

Introducción

El presente trabajo pretende ofrecer un abordaje de las figuraciones de la enfermedad y la vista en *Sangre en el ojo* (2012) de Lina Meruane y *Ensayo sobre la ceguera* (1995) de José Saramago. Estas obras nos permiten indagar sobre las poéticas de la visualidad en las producciones literarias de los últimos años, así como la simbología asociada al ojo.

Analizaremos las distintas representaciones de la ceguera en la articulación del hombre con el mundo contemporáneo y la corporalidad. Asimismo, indagaremos las relaciones con la epistemología y la subjetividad. En este sentido, nociones como la de modernidad líquida y ceguera epistémica serán puertas de acceso para el análisis de la novela saramaguiana. En tanto que ceguera y miradas borrosas se ubican fuera del marco epistemológico dominante en la autoficción de la autora chilena.

Repensar estos textos nos permite señalar cambios en la representación que se vinculan a la fluidez, la ceguera de la racionalidad hegemónica, la violencia y el pacto ambiguo en la autobiografía.

El pacto ambiguo en *Sangre en el ojo*

La novela de Lina Meruane narra la historia de una mujer chilena, Lucina, que tiene un derramamiento ocular mientras se encuentra en una fiesta con amigos en Nueva York. Este hecho es el punto de partida de una escritura que irá recuperando elementos autobiográficos en torno a la enfermedad y la vista. La ceguera es el tema que permea las relaciones personales y su articulación con el mundo exterior. La

narración en primera persona nos describe el derrotero entre el estallido de la sangre en el ojo hasta la cirugía que promete restituir la visión. En este camino, Lucina irá definiendo el vínculo con su pareja, con su madre, con su país y con su profesión de escritora.

El texto se ubica en el límite entre las memorias, como proyecto inicial, y la novela, materia en la que devino, de acuerdo a lo referido por la misma autora. Siguiendo a los ya clásicos estudios de Alberca (2005), podemos posicionarla, entonces, en un espacio en tensión entre pactos de lectura antitéticos que producen perplejidad y ambigüedad. La noción de autoficción, definida inicialmente por Doubrovsky, se caracteriza por un pacto ambiguo que surge de su hibridez y se encuentra conectada con la incertidumbre que define el mundo contemporáneo. Está flanqueada por el pacto autobiográfico (Lejeune) y el pacto ficticio. El primero se sostiene en la identidad postulada entre autor, narrador y personaje y en la centralidad del referente externo. El segundo descansa en la distancia entre autor y narrador y entre autor y personaje, así como en la centralidad de un referente textual o autonomía referencial. El texto autoficticio cuestiona simultáneamente ambas centralidades.

En este sentido, si no es posible alcanzar la verdad sobre la propia vida, sostiene Alberca “la autoficción da un rodeo o circunloquio por las ‘mentiras’ como la única manera posible de llegar a la inasible verdad” (2007: 291). Esta estrategia se remonta a los juegos metaficcionales ampliamente explorados por las artes barrocas. Como sostiene Hornby, “cuando la sociedad cree que el mundo es ilusorio o falso, el drama dentro del drama se hace metáfora de la vida misma” (45).

Distinguimos, de este modo, que las escrituras autoficcionales hispanoamericanas están vinculadas con la “crisis del contrato mimético” y con la tensión de la “ilusión biográfica” (Bourdieu). Desde el marco expuesto, nos interesa indagar el punto de mira que le permite a Meruane construir un relato signado por la ambigüedad. La ceguera de

la protagonista, sus miradas borrosas y su posicionamiento como víctima y victimaria alternadamente se constituyen en estrategias para cuestionar los marcos dominantes. Como veremos a continuación, la narradora teje la historia de la pérdida de su visión desde un relato signado por la fragmentación y la búsqueda.

Identidad y memoria

En este punto es necesario señalar que la producción literaria precede y acompaña lo que se conoce como expansión de la cultura de la memoria (Huyssen). Jelin refiere que el movimiento memorialista coexiste con “la valoración de lo efímero, el ritmo rápido, la fragilidad y transitoriedad de los hechos de la vida. [...] Esta «cultura de la memoria» es en parte una respuesta o reacción al cambio rápido y a una vida sin anclajes o raíces” (9). Es, también, una respuesta a los intentos de indultar en los períodos neoliberales.

En la novela de Meruane puede vislumbrarse, por un lado, la comprensión de las identidades como constructos provisorios y, por otro, la consciencia de que en las identidades narrativas se hilvanan fragmentos divergentes. Como define Hall, aunque en algunos momentos se produzcan cerramientos provisorios, la identidad está continuamente en formación, en proceso. Al mismo tiempo, “la identidad es una narrativa del sí mismo, es la historia que nos contamos de nosotros mismos para saber quiénes somos” (345). Y es “constituida en parte por la representación” (345).

En términos de Ricoeur, en la identidad personal se confrontan la identidad como *mismidad* y la identidad como ipseidad. Estas nociones permiten pensar lo que cambia y lo que perdura de la experiencia, de su expresión y de la comprensión que puede tenerse. Esta postura representa una alternativa al esencialismo de una identidad fija y a la disolución de la identidad.

En conversación con Guadalupe Nettel, Meruane refiere que el acontecimiento traumático relatado en el inicio de la novela había ocurrido diez años antes de la escritura de *Sangre en el ojo*. Durante ese lapso fue elaborando una serie de textos memorialistas pero sin encontrar el tono hasta que advierte que “ya no me interesaba contar la historia como era y entonces la historia empezó a devenir una novela” (“El ojo en la literatura” 00:15:50-00:15:56). La génesis del ensayo *Zona ciega* (2021) se encuentra ligada a estas decisiones escriturarias porque, “retoma algunas de las cosas que yo hubiera contado en la novela si no hubiera sido novela” (00:16:10-00:16:20). *Sangre en el ojo* y *Zona ciega* son dos exploraciones, desde distintos géneros, de la identidad personal y colectiva en vínculo con la posibilidad y el poder de ver y de cegar.

En el proyecto de Meruane convergen la expresión de la complejidad y la conciencia de la imposibilidad de reducir un hecho vital a esquemas mecánicos. Como señala Dosse en relación con la *nueva pasión biográfica* la identidad es “plural, multiforme, proliferante a la manera del rizoma” (429), y al enfrentarse con el tiempo “sufre en esa trayectoria múltiples alteraciones que suscitan un incesante desplazamiento de las líneas de acuerdo con ritmos no lineales, a partir de fragmentos temporales” (429).

En este sentido, Meruane subvierte el marco epistémico dominante. El cuerpo de la protagonista aparece como espacio de resistencia al asumir una actitud de no sometimiento, una especie de invulnerabilidad que la torna victimaria.¹ La configuración de un cuerpo violentado, femenino y ciego, deviene en cuestionamiento de las miradas

¹ Lucina dice estar “refugiada en mi odio” (14) porque “no estaba viendo más que sangre por un ojo” (14). En todo momento procura no ubicarse en un rol de debilidad, especialmente con su pareja Ignacio: “Y de todos modos qué podría decir él que yo no supiera ya, ¿que tenía litro de rencor dentro del ojo?” (15).

hegemónicas. El cuerpo también es, por extensión, metáfora de la comunidad. En Chile, la casa entera está armada contra mí, sostiene la protagonista. Y en ese simbolismo involucra el vínculo con su madre.

Dos escenas resultan claves para comprender esta resistencia: el recorrido que Lina realiza por las calles de Santiago, con su hermano, durante una breve estadía en su país natal, y los momentos previos a la cirugía. En la primera, rememora las esquirlas del golpe, esto es el bombardeo a la casa de la Moneda de 1973 que significara el derrocamiento de Salvador Allende e inicio de la dictadura de Pinochet:

los viejos edificios con muros teñidos de tiempo y de pólvora, perforados particularmente en los pisos más altos, por unos funestos bazucazos. Ah, sí, dijo, ahí siguen, sí, los hoyos abiertos, y en los edificios menos visibles de las calles contiguas lo que queda son los agujeros de las metralletas que dispararon los francotiradores apostados en los techos alledaños (Meruane 2012: 70).

El hecho político que refiere está signado por la violencia, por la ceguera del pueblo, por el sometimiento. Y vuelve a aparecer en *Zona ciega*, a partir del movimiento social de 2019, el “despertar de Chile” en la posdictadura, durante el cual se ejerce, entre otras, una violencia literal y simbólica muy concreta: disparar a los ojos. El saldo fue más de 400 ojos perdidos. En relación con lo anterior, hace referencia a la pintura *Gaseados* en la que John Singuer Sargent en 1919 retrata una fila de soldados cegados con gas durante la Primera Guerra Mundial.

La segunda escena mencionada tiene lugar con el diálogo entre enfermera y paciente. Los roles se distorsionan y la operación muestra la desprotección, despersonalización y vulneración imperantes:

¿y cómo te llamas?, deletrea tu nombre, ¿firmaste los documentos, todos?, ¿qué documentos?, la autorización para grabar la operación, ¿grabarla?, sí, hay que tenerla, por tu seguridad, por si acaso, para res-

guardarte, ¿alergia a alguna medicina?, ¿alguna intervención quirúrgica previa?, ¿cuál es tu apellido?, ¿qué ojo van a operarte?, ¿éste?, ¿oeste, ¿algún diente falso?, quizá, ¿lentes de contacto?, ¿tu apellido, tu primer nombre?, ¿firmaste?, ¿soltera o casada?, ¿cuál será el primer ojo?, [...] ¿cuántos amantes?, ¿mujeres o solo hombres?, dígale al médico que lo autorizo pero que quiero copia, ¿pareja estable? [...] ¿algún aborto inducido o ilegal?, ¿cuántos? (Meruane 2012: 127-128).

Cegar a la ciudadanía y espectacularidad de la violencia son temas que se ligan con el cuerpo de la ciega repentina que construye con su voz la historia de *Sangre en el ojo*.

Reflexión existencial en *Ensayo sobre la ceguera*

Desde otro punto de mira, la novela de José Saramago presenta un balance finisecular que revela la incapacidad de usar la razón en defensa de la vida.² *Ensayo sobre la ceguera* ha sido considerada como una novela de ciencia ficción sobre la existencia. Subyace una expresión de desencanto frente a la amenaza autodestructiva de la razón orientada hacia el progreso como fin en sí mismo. Los personajes asisten al colapso de las instituciones, atraviesan el horror por la supervivencia y se encuentran obligados a empezar de nuevo.

En las páginas iniciales, ni bien el primer ciego intenta buscar una respuesta a su súbita enfermedad, el médico refiere a la vista como posibilidad de conocimiento. La enfermedad aparece espontáneamente y desata una cadena de contagios que alcanza a todas las personas -a excepción de la mujer del médico- y da lugar al colapso de las instituciones.

2 Para el presente análisis, se retoman abordajes realizados en la ponencia “La ceguera blanca del siglo XXI. Una lectura de “Ensayo sobre la ceguera” de José Saramago en tiempos de pandemia” presentada en el XIV Congreso Internacional de la Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso en octubre de 2021.

Encontramos a lo largo de la narración distintos sentidos asociados a la ceguera. Entre ellos, emerge el de ceguera como una suspensión de la conciencia moral. La animalización de las personas se observa en un doble plano: en la representación de la relación sanos y ciegos, y, también, en las luchas que se libran en el interior del manicomio en que los ciegos son confinados. El hambre, la violencia y el abandono muestran un espacio distópico que conduce a la única persona vidente que reside allí a afirmar: “si pudieras ver tú lo que yo estoy obligada a ver, querrías ser ciego” (Saramago, 1995: 172).³

El gobierno del caos

El gobierno carece de capacidades para dar respuesta a esta epidemia, que desde el inicio intenta ocultar tras la expresión de *mal blanco*, y así evitar la malsonante palabra. Se dice que se espera que entiendan el aislamiento como un “acto de solidaridad” (60), sin dejar de mencionar que “abandonar el edificio sin autorización supondrá la muerte inmediata” (60), que no tendrán asistencia en casos de incendio, agresiones, desórdenes o cualquier dolencia y que ante fallecimientos “los internos enterrarán el cadáver sin formalidades en el cercano” (61).

En cierto modo, inicialmente los ciegos pueden ser confinados hasta su aniquilación por su incapacidad de producir: conformarían una subclase (*Unterklasse*). Como describe Bauman en una entrevista, “no es simplemente la ausencia de la comunidad; *Unterklasse* es la absoluta imposibilidad de pertenecer a la comunidad” (Battiston: 92). Pronto, la violencia creciente deviene en exterminio: el comandante dijo esa mañana que “el problema de los ciegos sólo podría resolverse

³ En adelante, las siguientes citas textuales sin referencia al autor y con número de página corresponden a *Ensayo sobre la ceguera*.

a través de la liquidación física de todos ellos, los habidos y los por haber, sin contemplaciones falsamente humanitarias” (132-133).

Cuando tienen la oportunidad de conectarse con la información que proviene del exterior del manicomio, advierten que están cada vez más lejos de comprender la enfermedad. Los medios de comunicación repetían “media docena de palabras” (156) vacías de contenido. En los gobernantes priman el desconcierto, la inoperancia para tratar la epidemia y la necesidad de mantener una imagen favorable. Serán los militares quienes ejecuten las decisiones criminales.

Como señala Ferrara, en Saramago “encontramos siempre la misma denuncia: un *poder real*, oculto, de origen económico y multinacional que maneja el *poder cierto*, visible, de origen político, representado por los gobiernos 'democráticamente' elegidos por el pueblo” (10).

Fin del compromiso y la solidaridad

En una de las situaciones más extremas, irrumpe el perverso cambio de condiciones de los ciegos despóticos: “si no nos traen mujeres, no comen” (211). Allí, el horror del desmoronamiento físico es superado por el horror del ultraje, al límite de la muerte misma, “el infierno del infierno”. “El hombre definitivamente se convertiría en el lobo del hombre” (párr. 16), sostuvo Saramago (1997) unos años más tarde.

Este hundimiento se produjo en simultaneidad con la revelación por parte de la mujer del médico a la chica de las gafas de que conserva su visión. Y concluye con la escena simbólica en la que las mujeres lavan sus cuerpos, como lo harán hacia el final en el balcón, bajo la lluvia. “Las mujeres resucitan unas en otras” (256) dirá más adelante. Entonces, ante la humillación, el caos y la muerte, serán los ciegos oprimidos los que se sublevan y “entretanto ha nacido la luna” (263), otra claridad en el mundo de la ceguera blanca.

Interesa resaltar el simbolismo de la luna y el sol a lo largo de la historia. Así, comprende la mujer que puede revelar al grupo su verdad y que “la ceguera también es esto, vivir en un mundo donde se ha acabado la esperanza” (263). Las mujeres lavaron sus cuerpos y, a través del fuego sobre los ciegos dictadores, llegaron a las puertas del manicomio. Encuentran, en libertad, una ciudad poblada de ciegos, abandono, podredumbre, en la que los objetos que los hombres habían creado en su provecho apenas tienen utilidad.

La esperanza se encarna en ellas y será la mujer del médico la que sostenga y conduzca al grupo. En una Conferencia (Saramago 1997), el autor rememora el proceso de escritura y expresa: “me di cuenta de que este personaje, la mujer, no podía ser ciego, porque era capaz de compasión, de amor, de respeto, de mantener un sentido de profunda dignidad” (párr. 18).

Modernidad líquida y ceguera

La historia de Saramago puede leerse como un espejo de las múltiples fracturas en el tejido social: “el mundo está todo aquí dentro” (128), dice la mujer del médico. Y más adelante, frente a la creciente violencia entre los ciegos lamenta: “ciegos contra ciegos, nunca pensé que viviría para ver una cosa así” (176).

Siguiendo a Bauman, la desintegración social es resultante de la nueva técnica del poder: “cualquier trama densa de nexos sociales, y particularmente una red estrecha con base territorial, implica un obstáculo que debe ser eliminado [...] Y el derrumbe, la fragilidad, la vulnerabilidad, la transitoriedad y la precariedad de los vínculos y redes humanos permiten a esos poderes actuar (19-20).

La novela parece mostrarnos el apogeo del fin del compromiso mutuo. El individuo es el enemigo del ciudadano y el nosotros es un conjunto de yos; es una suma de partes, una suma de soledades. Además,

asevera el sociólogo polaco, en esta modernidad se busca, como una necesidad y desafío perpetuos, el progreso, pero ahora “el progreso está privatizado porque el mejoramiento ya no es una empresa colectiva sino individual” (144).⁴

En este punto, el espacio distópico saramaguiano puede ponerse en relación con las amenazas de la libertad o “las bendiciones a medias de la libertad” (Bauman: 23). Cuando los ciegos logran salir del manicomio, encuentran que todo ha sido devastado por la ceguera: la sociedad toda ha sucumbido; son libres pero la ausencia de normas los ha convertido en bestias. El confinamiento, primero, y la ciudad, más tarde, se torna en “no-lugar”, ajeno a la ley y los derechos.⁵

En el desenlace, el mundo -que aparentemente ha sido alcanzado por la ceguera- es un sitio que se opone al lugar de la solidaridad humana. Se vislumbra así el fin de la responsabilidad colectiva y de la Política, es decir, ya no se buscan ni acuerdan soluciones públicas para problemas privados. Las funciones políticas han sido transferidas en la modernidad líquida al mercado o fueron reducidas al nivel de los individuos como resultado de la separación entre poder y política.

⁴ Cabe resaltar que en la ficción saramaguiana, tras la ceguera de todos sus pobladores, resalta la figura del cazador, si seguimos la metáfora que propone Bauman para las diferentes actitudes del hombre frente al mundo. El cazador, explica el sociólogo entrevistado por Battiston, “rompe el vínculo entre la actividad individual y el estado del mundo” (16). Ya no es jardinero ni guardabosque porque no le interesa más que el resultado de sus movimientos de caza. No vela por la totalidad: “la vida se disgrega en fragmentos, se desmembra, simplemente se vuelve episódica: un conjunto de episodios que buscamos exprimir al máximo para luego trasladarnos hacia otro sitio” (17).

⁵ En modo exacerbado, esta ciudad sitiada comparte características con lo que Marc Augé definió como “no-lugares”, principalmente la transitoriedad y abandono que imposibilitan la formación del sentido civil, la identidad y la pertenencia.

Como consecuencia de la globalización negativa, los estados pierden poder efectivo porque está fuera de su control; el poder, dada la extra-territorialidad, recae en poderes globales. La modernidad en la etapa actual es la culminación o punto límite del esfuerzo por acelerar la velocidad del movimiento: el poder puede moverse con la velocidad de lo instantáneo y se vuelve completamente inaccesible.

Los ciegos continuamente se trasladan en busca de comida, gobernados por el caos y el abandono. Todas las formas de organización -las empresas, los servicios, las comunicaciones, los vínculos- fueron desarticuladas y disueltas. Iban todos como grupos errantes “siempre de casa en casa, de ausencia en ausencia” (305). Son nómades y se ven obligados a recomenzar siempre, sin un plan o previsión futura.

Proyectos estéticos

En estas novelas destacan tres rasgos: la fragmentación que impregna el discurso, la violencia que opera sobre los cuerpos y la creación de un espacio predominantemente realista. En el caso de Meruane, la narradora traza su historia personal a partir de trozos y esquirlas, rupturas y desviaciones. Reconstruye un episodio traumático autobiográfico y lo enlaza con la violencia en su nación de origen. En la figura del médico, la ciencia encarna sus límites y sus violencias.

Del mismo modo, en *Ensayo sobre la ceguera*, uno de los protagonistas es el oculista: “Médicos, entre tanta gente, así lo quiso la mala suerte, hay sólo uno, y para colmo oculista, el que menos falta nos hace” (205), dice uno de los personajes. La paradoja se sostiene a lo largo del texto y se conjuga con la presentación de la ceguera como *mal blanco*. Se dirá, más adelante, que “siempre estaban rodeados de una blancura resplandeciente, como el sol dentro de la niebla. Para estos, la ceguera no era vivir banalmente rodeado de tinieblas, sino en el interior de una gloria luminosa” (118).

La posmodernidad, en términos de Lyotard, es “la reescritura de algunos rasgos reivindicados por la modernidad, y en primer lugar de su pretensión de fundar su legitimidad en el proyecto de emancipación de toda la humanidad a través de la ciencia y la técnica” (42). La separación de las ciencias y las artes en la cultura occidental moderna conduce a la literatura a una función de distracción. La racionalidad lógica eclipsa la racionalidad poética, mientras que esta última puede ser sitio de resistencia al uso predominante del tiempo. Como afirma un personaje, la ceguera puede ser “la enfermedad más lógica del mundo” (140).

En relación con los rasgos de escritura de Saramago, siguiendo a Koleff, con *Ensayo sobre la ceguera* se abre un segundo período en su producción que se caracteriza por la conservación de aspectos propios y por la recurrencia de historias descontextualizadas históricamente:

Conservando aspectos diferenciales que le son propios (como la innovación sintáctica en su escritura), aparecen algunas transformaciones singulares (los personajes dejan de tener nombre propio, las referencias espacio-temporales se borran, los textos tematizan abstracciones, etc.) que se suman a un nuevo proyecto escritural (21).

La narración realista ofrece un mundo cercano e indefinido, abstracto y, al mismo tiempo, real. Para comprender la relación realismo-fantástico, Piehl afirma que “*lo improbable* cobra una importante significación ya que desata estas historias, las hace viables y les brinda el marco de ficcionalidad que necesitan para no ser vanamente cuestionadas” (34-35). Se acerca así al género fantástico y se desprende lo accesorio, lo contextual, para plantear temas fundamentales. “Aquí las causas dejan de importar, [...] logrando centrarse –en el *Ensayo*– en el Hombre mismo, en sus capacidades e incapacidades, en su racionalidad” (38).

Por otra parte, la destreza narrativa de Lina Meruane muestra rasgos en común con el proyecto estético saramaguiano. La historia de la protagonista se articula a partir de una serie de fragmentos tendentes a registrar el pensamiento. Los rasgos de oralidad, así como el uso heterodoxo de la mayúscula y de la puntuación, confieren al texto la apariencia de fluidez propia de una grabación, más que de una escritura.

La sintaxis expresa los límites del lenguaje. Cuando el médico debe informarle que algo no salió como estaba previsto en la cirugía, las palabras estallan, se fragmenta el discurso, la incertidumbre signa y rodea la inenarrable ceguera final:

Se quitó el cintillo de metal y explicó entrecortadamente que se le habían quedado unas venas crespas sin cortar, unas venas justo en el centro del ojo izquierdo. Se me quedaron ahí, repitió, castigándose en la repetición. Yo estaba convencido de. Pensaba que. [...] Lekz estaba más solo, más tenso y oscuro que su propia sombra. Esto no lo he visto nunca, pero quién sabe si alguno de mis colegas. O varios. O todos. Podrían echarle un vistazo. La reunión clínica es esta tarde. (162)

Meruane se enfrenta a la construcción del sentido del pasado desde el abismo del lenguaje. Retomando el ensayo *Zona ciega*, la protagonista debe resolver:

Habrà que valerse de ojos prestados, ojos que imponen su particular perspectiva sobre lo que ocurre. La novela se organiza en torno a ese dilema. El sometimiento de la invidente en el acto mismo de percibir y aprehender (o volver a aprender) el mundo que le refieren los demás. La manipulable mediación de la mirada ajena. La disputada autoría sobre una realidad compartida. [...] ¿Dónde termina la mirada del otro y comienza la propia? ¿Dónde acaba el cuerpo del novio vidente y comienza el de su ciega?

A modo de primeras (in)conclusiones

La figura femenina protagonista en *Ensayo sobre la ceguera* siente que la visión se torna insoportable ante la deshumanización: “De qué me sirve ver. Le servía para saber del horror más de lo que hubiera podido imaginar alguna vez, le servía para desear estar ciega, nada más que para eso” (194). Pero finalmente comprende que “la ceguera también es esto, vivir en un mundo donde se ha acabado la esperanza” (263). En la figura de Lucina, la ceguera desata la problemática de la pérdida del poder simbolizado en el ojo, la reconstrucción de la subjetividad, la violencia y la resistencia.

El ojo y lo visual han sido objeto de estudios culturales y se torna necesario ampliar el debate al campo de los estudios literarios. Estos temas se encuentran presentes en las producciones como una reflexión por lo visual, en su materialidad y en su simbología. La fragmentación estructura la representación del mundo contemporáneo. Se vincula con la violencia y las miradas del otro desde los bordes del marco epistemológico dominante en la novela de Meruane, que es también un artificio para comprender el enigma de la propia vida (Dosse: 389). Por su parte, en la ceguera de los personajes saramaguianos podemos leer la ceguera de la racionalidad hegemónica, una persistente ceguera epistémica (Svampa) que subyace a los progresismos desarrollados y nos conduce, quizás, al colapso.

Ambos textos, desde esta línea de análisis, son un llamamiento a interpretar el mundo desde el Yo plural de la modernidad y un llamamiento a descubrir nuestras propias cegueras.

***Gabriela Carnevale.** Profesora en Lengua Castellana. Jefa de Trabajos Prácticos en las asignaturas Literatura Europea y Norteamericana I y Literatura Europea y Norteamericana II de la Universidad Nacional de Villa María (IAPCH, UNVM). Becaria Doctoral Conicet.

Bibliografía

- Alberca, Manuel (2005). “Existe la autoficción hispanoamericana”. *Cuadernos del CILHA*, 7/8. 115-134.
- Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- Augé, Marc (2000 [1992]). *Los no lugares. Los lugares del anonimato*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Battiston, Giuliano (2017). *Zygmunt Bauman. Modernidad y globalización*. Villa María: EDUVIM.
- Bauman, Zygmunt. (2000). *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, Pierre (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Casa de América (2021). “El ojo en la literatura”, ciclo “Veladas literarias”, entre Guadalupe Nettel y Lina Meruane. *YouTube*. 15/11/21. www.youtube.com/watch?v=vIPozYNDCGU
- Dosse, François (2007). *El arte de la biografía: entre historia y ficción*. México: Universidad Iberoamericana.
- Doubrovsky, Serge (1988). *Autobiographiques*. París, PUF.
- Ferrara, María Vitoria (2008). “El poder frente a lo diferente, el poder de lo diferente”. En *IV Apuntes Saramaguianos. José Saramago: el debate imposterable*. Córdoba: EDUCC, Colección de Puño y Letra. (10-19).
- Hall, Stuart (2010 [1989]). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (Eds.). Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador, Envió Editores.
- Hornby, Richard (1986). *Drama, Metadrama, and Perception*, Lewisburg, PA. Bucknell University Press.
- Huyssen, Andreas (2001). *En busca del futuro perdido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores.

- Koleff, Miguel (2008). “José Saramago y las dos tradiciones novelescas”. En *IV Apuntes Saramaguianos. José Saramago: el debate impostergable*. Córdoba: EDUCC, Colección de Puño y Letra. (20-29).
- Lejeune, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*. París, Seuil.
- Liotard, Jean-François (1998 [1989]). *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo* (H. Pons, Trad.). Manantial.
- Meruane, Lina (2012). *Sangre en el ojo*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Meruane, Lina (2021). *Zona ciega*. Madrid: Random House.
- Piehl, Marisa Leonor (2008). “La poética de lo improbable”. En *IV Apuntes Saramaguianos. José Saramago: el debate impostergable*. Córdoba: EDUCC, Colección De Puño y Letra. (30-39).
- Ricoeur, Paul (1990). *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XX Editores.
- Saramago, José (1995). *Ensayo sobre la ceguera* (B. Losada, Trad.). Santillana.
- Saramago, José (1997). “De la estatua a la piedra”. *Fundación José Saramago*. www.josesaramago.org/es/conferencia/da-estatua-a-pedra-o-autor-ex-plica-se/
- Svampa, Maristella (2020). *Reflexiones para un mundo post-coronavirus. La fiebre*: 17-38. www.upc.edu.ar/wp-content/uploads/2015/09/La-Fiebre-ASPO.pdf

**Viajes y volveres prestados en *Volverse palestina*,
volvernos otros de Lina Meruane y *La tierra empezaba a ar-
der* de Cynthia Edul**

Ana D'Errico*

“...un secreto compromiso de encuentro está entonces vigente
entre las generaciones del pasado y la nuestra.”

W. Benjamin

“Mirar las cosas desde un punto de vista arqueológico
es comparar lo que vemos en el presente, lo que sobrevivió
con lo que sabemos que ha desaparecido.”

Didi-Huberman

Me interesa abordar como lectura crítica para el presente encuentro las obras *Volverse palestina. Volvernos otros* (2014) y *Palestina, por ejemplo* (2018) de la escritora chilena Lina Meruane y *La tierra empezaba a arder. Último regreso a Siria* (2019) de la escritora y dramaturga argentina Cynthia Edul¹. Ambas autoras se dedican a examinar en sus textos formas discursivas y representaciones de la memoria que exceden el campo de lo estrictamente literario, en el cruce de lo testimonial, la crónica, la diatriba poética y el ensayo. La experiencia de escritura surge en los dos casos a partir del contacto con ciertos despojos y huellas del pasado, cuyas materialidades y reverberaciones les permiten componer un archivo familiar de la diáspora que recupera

¹ Si bien la fecha de su publicación es la mencionada, su obra comienza a ser dada a conocer tiempo antes -2015- a partir de un proyecto de escritura y *performance* llevado adelante en su concepción y curaduría por la escritora argentina Paloma Vidal titulado *Em obras*.

de manera porosa, fragmentaria y sesgada la genealogía de sus ancestros, de sujetos migrantes y de restos sobrevivientes desde un llamado interpelativo en el presente. Llamado de suscitación de recuerdos que advienen dando lugar a una serie de desplazamientos no lineales o capas temporales que regresan como vestigios de una memoria no solo íntima y familiar, sino plural y colectiva, que se presta a resistir al olvido.

Ambas autoras en un periodo no muy distante de tiempo, llevan a cabo “volveres prestados” que perfectamente pueden leerse como escrituras corales, en consonancia. Tanto una como otra interpeladas por un familiar u otro personaje que indaga sobre su identidad genealógica, emprenden un viaje de regreso que estrictamente no lo es, ya que nunca estuvieron en sus países de orígenes. Son sus abuelos y abuelas los antiguos residentes de Siria y Palestina los que de alguna manera activan sus viajes, en un caso sola, en otro en compañía de su madre, cuyo objetivo en principio sería volver a sus tierras, a sus casas natales, sus lenguas y a retomar el vínculo con ciertos consanguíneos que aún allí viven: tías, tíos, primos, entre otros. Viajes que hijas-nietas descendientes vienen a emprender en lugar de esos otros que no se animaron o pudieron, sin saber que les imprimirían un giro existencial a sus vidas y escrituras. En ambos casos, la toma de conciencia que produce el *estar-abí*, *-da sein-* y observar las condiciones de existencia de ambos países en situaciones de precaridad *in extremis*, activa en Meruane y Edul una urgencia por dar testimonio no solo de sí, de la microhistoria familiar sino de dar cuenta de esas otras vidas sirias y palestinas expuestas a acciones biopolíticas de dominación y de represión cuyos efectos son el exilio, la muerte o la privación absoluta del libre ejercicio de derechos civiles y humanos. Sus viajes respectivos a las tierras de origen en conjunción con los estallidos poco tiempo después en ellas ocurridos provocan una ristra de interrogantes y cuestionamientos a nivel personal que sus prácticas artísticas y discursivas no pueden dejar de captar y decir lo que miran en sus contemporáneos

archivos-registros de sí y de los otros, sobre los que nosotros volvemos hoy.

Comencemos por *La tierra empezaba a arder. Último regreso a Siria* de Edul. Este texto relata el regreso de una madre y una hija descendientes de antepasados sirios que deciden emprender un viaje en el año 2010 a Siria. Uno de los motivos de esta empresa está en relación a una herencia judicializada sobre cuya suerte desea interiorizarse la madre. Luego de haber transcurrido cuarenta años de no vivir allí, esta regresa a Damasco, a casa de una hermana y a Yabrúd donde reside la hermana de su madre. Su hija la acompaña en esta suerte de odisea familiar y *épica del regreso* -como ella misma lo denomina- y es quien asume la voz enunciativa. Ella se encarga de registrar los hechos que van sucediendo a lo largo de la travesía a la manera de un diario de viaje desde su llegada al aeropuerto de Roma en adelante. A lo largo de doscientas páginas va contando la experiencia de este “regreso” que no es suyo o que al principio no siente como propio y del cual quiere prestar testimonio, es decir, pone a funcionar una escritura de sí en subordinación a una escritura de otro/s protagonistas del relato. El texto, de corte auto-referencial, está subdividido en tres momentos o actos escénicos titulados respectivamente “Tierras solares”, “La hora del té” y “La tierra empezaba a arder”. Lo prologan a la manera de introducción unas pocas líneas donde se anuncia el estado de devastación padecido en Siria meses posteriores a haber estado allí. Más que nunca se hace urgente en la narradora la decisión de dar cuenta no solo de un acontecimiento privado, personal como puede ser la visita a familiares en tierras natales, a recorrer las calles de pueblos y casas de ancestros, sino se le vuelve *más que necesario* contar la vida en peligro de los demás coterráneos de ese país de Medio Oriente. A comienzos de 2011, Siria se halla dominada bajo la sombra ominosa de un Terrorismo de Estado y se presentan las primeras manifestaciones y estallidos de la Primavera Árabe. Su tía, visitada meses atrás, ha regresado a Argentina, esta vez ya no voluntariamente de visita, como lo había sido el

viaje de la madre e hija, sino siendo parte de un éxodo masivo forzoso, que la ola expansiva de violencia y guerra llevó y continúa llevando a desbaratar el país. Ella le repite, una y otra vez, que la “Siria que vos conociste ya no existe más”, palabras que suenan como mantras dan inicio al presente “acto dramático”, como la misma narradora lo describe, y transcripción de la experiencia vivida en esas tierras lejanas. Esa frase que resuena insistente opera como motor que activa una producción discursiva y performática que dará cuenta del estado de situación de caos y desconcierto de la Siria que recientemente conocieron. Amén de la interpelación de su primo para que escriba y deje plasmado lo que está ocurriendo en su país. Dos llamadores sumado a la propia experiencia que trajo el desplazamiento –viaje– hacia esas tierras que de a poco se le van metiendo en su cuerpo. Cito:

Las noticias sobre los refugiados sirios empezaban a parecer de a poco en los diarios, aunque los que seguíamos el éxodo sabíamos que desde 2011 había sido imparable. Pensaba en los refugiados y en sus tierras, en los saharawis, que para conservar la memoria de la tierra de la que habían sido expulsados habían bautizado el conjunto de tiendas que formaban los campamentos con los nombres de las ciudades que añoraban, y ahora pensaba en los refugiados sirios y las ciudades arrasadas por la violencia, ruina sobre ruina, perdida la historia, y qué iban a hacer, ya perdido el mundo familiar, para mantener viva la memoria (2019: 227-228).

Dicho texto se despliega en una equilibrada oscilación entre lo íntimo/privado y lo público/colectivo, a la manera de un ojo tras una cámara fotográfica que acerca o aleja sus puntos de enfoque, acercamiento y distancia de sí que el yo reparte para dar lugar a otras experiencias, miradas y voces enunciativas –familiares y no familiares– “para mantener viva la memoria” en una suerte de “lenguaje de supervivencia”. Son varios los pueblos de Medio Oriente, que padecieron

y padecen dictaduras e invasiones, que precisan conservar los recuerdos de la tierra de la que han sido expulsados y la comunidad siria y palestinas no son unas menos. Las diversas experiencias de sus respectivos viajes gestan un archivo familiar y colectivo como una forma de resistencia frente a la impasibilidad del mundo. “Y el mundo dónde está” interroga varias veces la madre, reclamando visibilidad y apoyo internacional. La escritura, la fotografía, la *performance*, la investigación histórica de sus pueblos se convierten en gestos éticos y estéticos que vienen a poner en cuestión nociones de identidad, de representación, de mundo y de relaciones interpersonales y afectivas.

Lina Meruane, desde una posición semejante, viaja a Palestina en 2012, y ya desde el comienzo, en tránsito, empieza a reconocer trazos en su cuerpo de su genealogía que antes no había percibido ni indagado. De manera progresiva, acontece en ella, en esa experiencia que es a la vez territorial y textual un devenir palestina, que la coloca desde ese momento en una situación de reflexión, afección e interrogación incesante de sí y de esos *otros* por los cuales su escritura se alza y embandera. De un archivo personal ligado más a una esfera de lo íntimo o privado que constituye *Volverse palestina*, crónica primera, que se remonta a los retazos desperdigados de memoria y recuerdos familiares, de sus abuelos, que emigraron en 1915 junto a otros migrantes rumbo a Chile y de dos tías que permanecieron en tierra natal, pasa luego a constituirse *Volvernó otros* en un alegato político y testimonial que revisa un archivo histórico común de la supervivencia y de la diáspora palestina, que da cuenta en un orden público de una lengua, cultura, etnia, territorio y Estado en peligro de extinción. Su palabra ensaya aquí una exposición razonada en defensa de los pueblos sobre los cuales se ha ejercido y actualmente sigue vigente una sostenida opresión colonial. Tres años más tarde, su anterior escritura en prosa se transfigura en un poema de resistencia y de abrazo comunitario con la fragilidad de ese pueblo que vive desde hace siete décadas dominado

por un estado de excepción -el estado sionista de Israel- que no les reconoce derechos cívicos ni humanos. Es así que la escritora, lejos de querer recomponer solo la memoria de un linaje, la de sus abuelos, quienes emigraron en 1915, -que por demás fracasa en su intento de narrar la memoria familiar- propicia una “reflexión sensible” de la memoria de pueblos expuestos a desaparecer; retoma una vez más la voz anónima de los sujetos palestinos, fragmentos de historias sobrevivientes con el fin de otorgarles voz y cuerpo con potencia afirmativa. Meruane alza su voz para que otros hablen por intermedio de ella y den registro de sus vidas precarias configurando una especie de comunidad afectiva parlante basada en -como Judith Butler designa en su libro *Marcos de guerra* (2010)- una “vulnerabilidad corporal común”.

Es interesante la operación de escritura que realiza Meruane, su fuerza para interrogar acerca de la distribución diferencial que pone en juego la biopolítica, de la condición precaria de los pueblos sin reconocimiento. Insiste en sus diferentes “regresos” a Palestina en el poder material de la escritura y la palabra poética como una forma de cuidado del otro y de protección, de compromiso y gesto de sublevación. Se activa en ella, además de la indagación, el deseo de *imaginar*, de producir imágenes-testigo, huellas, trazos, registros de nuevos archivos *por venir* de esas ausencias, de esos desiertos y estepas de dolor ajeno y propio que la interpelan. ¿Qué hacer con esos restos para que no caigan en el olvido? ¿Cómo cuidar de ellos y protegerlos de la devastación territorial y humana? Didi-Huberman en *Sublevaciones* expresa en relación a situaciones de encierro en que sobrevienen los cantos de los prisioneros o a tiempos de oscuridad lo que sigue a continuación:

La voz en estas condiciones, era el medio privilegiado para desear, para dirigirse al otro, para perforar las tinieblas, para atravesar las murallas. La lucecita, por su parte, era muy capaz de guiar al prisionero hacia lo que Ernst Bloch, en *El principio esperanza*, llama con acierto

“imágenes deseo” o “imágenes anhelo”, es decir, imágenes que pueden servir, escribía precisamente, como “prototipos para pasar fronteras” (2017:22).

Perder algo o a alguien nos subleva -es la primera fuerza que sobreviene, agrega el autor- después de que la pérdida nos aniquiló, nos inmovilizó. Y esa fuerza sublevada se agita en estas obras de Meruane, en la medida en que es posible leerlas como potencia deseante, al poner su escritura a andar, en movimiento, en acción en el único muro aceptable de la página en blanco y mientras “no se derritan los dedos de sus manos” según refiere la epígrafe de Muin Basisu que da apertura a su texto poético.

La pérdida subleva, retomo, y se vuelve escritura, ya no de sí, del yo, sino del otro, de esos otros -pueblos sin rostro- expuestos a desaparecer con el fin de que persista de ellos una huella, un relato de lo que ha tenido lugar para que no se pierda en el paso del tiempo, que les garantice una consignación -domiciliación- y un retorno.

Testimoniar, ¿pero, qué y cómo? No solo se trata de dar garantía de algo veraz, de rastrear una verdad, ir tras rastros, o de una traducción mecánica por medio de la palabra de lo que el ojo ve. Edul y Meruane avanzan un paso más allá e introducen un relato mediado por el ceceo de su propio encuentro y experiencia subjetiva sobre los que cuenta, en íntima proximidad háptica, física y afectiva con ellos, regulando la cercanía y la distancia en su observación participante. Hay mirada aguda, crítica, reflexiva y sentimiento de comunión -de comunidad- que le otorga un sello particular a lo por dejar constancia. Y a propósito de esta tríada *mirar sentir decir* que en estas escrituras observo, es que -guardando las diferencias- nos remite nuevamente a Didi-Huberman, esta vez a *Cortezas* (2011), donde expone de alguna manera un “regreso” a las tierras polacas en la que perdieron la libertad y la vida sus abuelos, sobre cuyo destino violento su madre no

pudo verbalizar. El autor describe y reflexiona sobre cómo contar/escribir su visita a Birkenau, a Auschwitz, “lugar de la barbarie”, revalorizando el *sentir* y el sentido de la experiencia.

Alusiones que sabemos no implican iguales regresos, por el contrario, distan mucho uno y otro lo que esos viajes y esas rutas emprendidas actualizan para cada uno. Distan también los motivos del viaje y sus desplazamientos. No obstante, nos interesa remarcar cierto paralelismo en el *sentir*, en la factura y confección posterior de sus obras, en la toma de registros gráfica y fotográfica, y en la comprensión de ellas como otras formas culturales de la supervivencia que nacen como tesoros privados o imágenes de sueños. que solo son intensas y significativas en el recuerdo personal de quien las atesora. Archivos personales o de sí que, sin embargo, vienen a añadir, sumar al álbum de la Historia, ya que esparcen duelos y dolores que son colectivos. Es desde este lugar enunciativo de registro personal que se perfila el relato-testimonio de una Siria que estalla, se desmorona y una Palestina devastada, ocupada, despojada de sus casas, de sus paisajes antiguos que ya no coinciden con los actuales porque ya no están, porque se los apropiaron otros, porque desaparecieron y no precisamente por la erosión del tiempo. La prosa continuamente expande redes y alianzas afectivas en su afán de indagación, de búsqueda de lo perdido y se ubica en el entre-lugar de la palabra propia y la ajena.

Otro texto de Didi-Huberman: *Pasar, cueste lo que cueste* escrito en 2017. En este caso el autor reflexiona no sobre sí sino sobre la situación de los migrantes a partir de un poema de la escritora griega contemporánea Niki Giannari. Allí diserta sobre la “crisis de los refugiados” como síntoma de una Europa enferma, que vuelve a levantar campos, que excluyen y controlan, y sobre el estado de intemperie que se vive en el campo de Idomeni adonde llegan miles de personas que huyen de las guerras de Siria, Afganistán y otros países que les

cierran las fronteras. La cita de Didi-Huberman que transcribo a continuación nuevamente nos permite pensar la escritura que pone en movimiento tanto Meruane como Edul en sus obras:

Uno jamás testimonia para sí mismo. Se testimonia *para otro*: El testimonio surge de una experiencia sobrecogedora, experimentada a menudo como indecible y de ella que el testigo, desde la posición que ocupaba (posición de actor, de víctima o de observador), debe dar fe a los ojos de otros, a los ojos del mundo entero. Entonces el testigo da forma tanto a lo que *debe* -en el sentido de una deuda ética- como a lo que *ve*. [...] El testimonio se alza entonces “entre dos otros”; es, en todo caso, un gesto de mensajero, de pasador, un gesto *para otro* y para que algo *pase* (2017:27).

Ambas escritoras ofrecen voz y su mirada a otro. Ese otro-familia (madre, abuela, abuelo, tíos, primos) que les permiten recoger restos y vestigios de archivos personales y familiares. Ese otro-habitante sirio/palestino que suma relatos de vida y no-vida de esos territorios convulsionados.

¿Cuántos regresos y viajes se cuentan? La situación hostil y de persecución está a la orden del día y, en pocos meses, tanto Siria como Palestina agudizaron los conflictos internos existentes hasta tornarse lugares imposibles de habitar. Los refugiados se multiplican pidiendo asilo en diversas partes del mundo. Por un lado, el régimen dictatorial del Ba`az ejerce un sistema paranoico y devastador que instaura una comunidad temerosa ante la imposibilidad de disenter, de hablar en contra del gobierno, por temor a persecuciones y represalias:

Suena el teléfono, es mi madre. Habla fuerte como si yo estuviera lejos y la voz tuviera que cruzar el océano. Pero estoy cerca y acá es de noche. Dice que habló con Adela. Que el régimen secuestra, tortura y mata. [...] Le pido que se calme, ella balbucea unas palabras en árabe. Un rezo o una plegaria. La lengua nos vuelve a separar y nos define. Yo soy de acá, de la rutina secular de estos días, y los nuestros,

los de los días de allá, ahora se encomiendan a Allah, mientras la fuerza centrífuga de la violencia y el terror se lo traga todo (2019:146).

“La Siria que vos conociste ya no existe más”, le recuerda insistente la tía (2019: 10). Su madre, por otra parte, le interroga: “¿Con qué llanto se honra el dolor escondido?” (2019: 120). Se honra con la actuación de la palabra y la imagen. La hija opta por el ejercicio de la puesta en escena performativa como un modo otro de resistir al presente devastador. Se entiende la escritura como material de resistencia ética, estética y política, que viene a poner en tela de juicio formas de decir, formas del hacer literario así como a conformar un archivo personal y social que busca resguardar tanto la memoria de aquello pequeño, intrafamiliar, “infraordinario” como los hechos históricos de una comunidad.

En contrapunto, desde las primeras líneas de *Palestina, por ejemplo*, Lina Meruane alude a Virginia Woolf y a su propósito obsesivo –previo a quitarse la vida– por dejar registro de su entorno socio-político en la Inglaterra de 1940, donde las bombas caían sobre Londres. Desde ese lugar distante del campo de batalla, despliega su ejercicio bélico entre la pluma y la hoja: “al escribir estoy haciendo algo más necesario que cualquier otra cosa”, aseguraba Woolf (2018: 8) y sin anticipar el futuro negro que se avecinaría sobre el Estado de Palestina desde 1948 al entregarlo Inglaterra, hecho crucial que desdeñó el futuro por venir. Ella –como otros tantos intelectuales– dejaba al escribir registro de estos exabruptos (in)humanos, de los sueños de dominio y de exterminio, que en su momento se podían adjudicar a los bombardeos alemanes, si bien referían a toda una serie de genocidios existentes anteriores (americanos, africanos, armenios) modelos todos para futuros dispositivos perfeccionados de muerte, como los judíos, sirio, palestino, entre otras maquinaciones de intervención biopolíticas llevadas a cabo.

Lina Meruane de manera análoga –y salvando las condiciones de existencia– recupera la escena de escritura de Woolf y decide como ella tomar la palabra nuevamente y de modo urgente, como arma de batalla, para reflexionar sobre la lengua y para adherirse al conflicto palestino, modalidad que ya había anticipado en *Volvemos otros*. Sin embargo, es en *Palestina, por ejemplo* donde se condensa y potencia por medio de la palabra poética su accionar beligerante: contra Inglaterra, contra el sionismo, contra los intelectuales que no hablaron ni se opusieron a la inapropiada “tierra sin gente para gente sin tierra” como rezaba el eslogan para avalar el despojo y la expropiación palestinos. A contrapelo del relato justo de la tierra prometida, de la victimización de los judíos y de sus éxodos y persecuciones padecidos, discurre sobre las paradojas del destino y de la historia, sin eufemismos ni consideraciones sesgadas. Cada uno de sus versos es un misil –como ella misma expresa– que cae sobre el teclado en simultáneo con las bombas que caen sobre Gaza. Cada uno de sus versos dispara ideas, como proclamaba Woolf: “we can fight with the mind” con el fin de generar efectos performativos, de activar voluntades y compromiso con esos otros que “ya eran yo” (2018: 15).

Desde los inicios del poema se manifiesta claramente la contundencia de sus palabras, su fuerza enunciativa al retomar sus experiencias de viaje narradas en las crónicas presentándolas ahora en una suerte de imágenes o fotogramas, en las que hace foco y encuadre con precisión de disparo –de *shot*– en el visor del ojo humano, atenta a su “voluntad de mirada” que no la abandonará más. La afirmación en uno de sus versos de: “me empecé en abrir el ojo, examinar las distorsiones acometidas” (2018: 29) recuerda a “la fuerza de vista” –*Schaukraft*– y su gesto de responsabilidad política ante estos pueblos expuestos en estado de perpetua amenaza se pregunta, gesto en pos de su aparición y de su figuración, que solo puede darse bajo la mirada de otro. Y desde este enclave deseante y de potencia afirmativa que se juega entre la voluntad de mirar y hacer aparecer de los pueblos figurantes -sin rostro-

es que se posiciona Meruane y también Edul, desde donde se resiste con “imágenes-palabras”. De este modo se hace presente –y *por-venir*– la historia silenciada de estos pueblos en peligro que ambas crónicas y testimonios de viajes echan a rodar: “es pararse sobre la incesante línea de fuego”, “es tomar la palabra, estrujarla, salpicarla como sangre en la página” (2018: 20). Lina Meruane y Cyntia Edul hacen un tajo en el curso de la historia. Sus *volveres* ancestrales ofician de lenguaraces y urden una trama de interdependencias de voces y cuerpos expuestos sublevados que instan a actuar, a decir, a mirar y no, ya, de soslayo, sino a “contrapelo de la piel”, incisivamente.

En una especie de contrapunto, sus textos componen como afirma Hannah Arendt en *Hombres en tiempos de oscuridad*, cada una a su manera, una obra capaz de conquistar una *parcela de humanidad*, tarea por demás significativa y responsable en “tiempos oscuros” cuando el dominio público –en épocas de guerras– ha perdido el poder de iluminar.

***Ana D'Errico.** Licenciada en Letras Modernas (UNC), Magíster en Sociosemiótica (CEA - UNC). Actualmente, cursa el Doctorado en Letras en la misma Universidad y se desempeña como docente de Lengua y Literatura en el Nivel Medio. Participa de un equipo de investigación desde el año 2014, cuya filiación institucional está radicada en el Centro de Investigaciones María Saleme de Burnichón, Ciffyh, Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC).

Bibliografía:

Artères, Philippe (2018). “Archivarse” en *Actas de las II Jornadas de discusión, I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*. Comp. Castro, María V.-Sk, María E. Buenos Aires: CeDInCI.

- Arendt, Hannah (2017). *Hombres en tiempos de oscuridad*. Barcelona: Gedisa.
- Butler, Judith (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.
- Didi-Huberman, Georges (2014). *Cortezas*. Santander: Shangrila.
- Didi-Huberman, Georges (2018). *Pasar, cueste lo que cueste*. Santander: Shangrila.
- Didi-Huberman, Georges (2017). *Sublevaciones*. Buenos Aires: EDUNTREF.
- Edul, Cynthia (2019). *La tierra empezaba a arder. Último regreso a Siria*. Buenos Aires: Lumen.
- Garramuño, Florencia (2015). *Mundos en común. Ensayo sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Meruane, Lina (2014). *Volverse palestina. Volvernos otros*. Chile: Penguin Random House.
- Meruane, Lina (2018). *Palestina, por ejemplo*. Chile: Ediciones Libros del Cardo.
- (2018). *Palestina, por ejemplo*. Chile: Ediciones Libros del Cardo.

Tránsitos y desplazamientos forzados en la Patagonia de *El Paso del Diablo* (2004), de Pavel Oyarzún Díaz¹

Amparo Martín de la Canal*

El 05 de diciembre del año 2021, la Comisión por la Memoria de las Huelgas de 1920-1921 de Río Gallegos, Santa Cruz, Argentina, junto con la Universidad Nacional de la Patagonia Austral, ADOSAC (Asociación de Docentes de Santa Cruz) y *La Poderosa*² reunieron a Ana Bayer, Isabel Soto y al escritor chileno magallánico Pavel Oyarzún Díaz. El propósito central de dicha reunión fue conmemorar el centenario de las luchas de obreros por sus derechos y denunciar el fusilamiento, por parte del Ejército Argentino, de mil quinientos de ellos en el contexto de las huelgas patagónicas que se llevaron a cabo entre los años 1920 y 1921.

Ana Bayer, hija del reconocido Osvaldo Bayer, investigó acerca de los acontecimientos dados en la Patagonia entre los años 1920 y 1921 como periodista, historiador y escritor.³ Isabel Soto es la hija del líder

¹ Este trabajo se enmarca en la investigación que desarrollé como miembro del proyecto de Investigación “Literatura del área cultural sur chilena y argentina en el siglo XXI” (04/H182) dirigido por la Dra. Laura Pollastri y codirigido por la Dra. Gabriela Espinosa (FAHU – UNCo) y de la Beca de Estímulo a las Vocaciones Científicas, financiadas por el “Plan de Fortalecimiento de la Investigación Científica, el Desarrollo Tecnológico y la Innovación en las Universidades Nacionales” (Ac. Pl. Nº 676/08 687/09), con el título de “Las novelas de los poetas del sur argentino chileno: Ricardo Costa y Pavel Oyarzún Díaz”. La misma fue dirigida por Silvia R. Mellado y codirigida por Noelia Soriano Burgués.

² Organización social creada en el año 2004 que realiza asambleas en países de Latinoamérica, principalmente en Argentina. Las publicaciones de la revista cooperativa *La Garganta Poderosa* iniciaron el primero de enero del año 2011 (<https://la-poderosa.org.ar/>).

³ En torno a este trabajo de Bayer son insoslayables los cuatro tomos de su libro *Los vengadores de la Patagonia trágica* –también conocida como “la Patagonia re-

de la Sociedad Obrera de Río Gallegos, Antonio Soto Canalejo, uno de los pocos sobrevivientes de la persecución a los trabajadores en la Patagonia. Pavel Oyarzún Díaz,⁴ poeta y novelista de Punta Arenas, Chile, publicó en 2004 *El Paso del Diablo*: novela que narra la persecución de los obreros sobrevivientes del fusilamiento en La Anita y su huida, de la provincia de Santa Cruz, hacia el cruce de la frontera con Chile. La historia se centra en el grupo de trece anarquistas, al mando de Antonio Soto Canalejo, apodado “el gallego”, quienes escapan ayudados por Anselmo Bruna, “el arriero”, desde la provincia de Santa Cruz (Argentina) hacia Chile, luego de la represión de trabajadores en huelga a finales del año 1921. Los soldados del regimiento 10 de Caballería del Sargento Valenciano los persiguen hasta la frontera llamada “el Paso del Diablo” esperando cazar⁵ al gallego antes de su llegada a tierras chilenas.

belde” entre 1972 y 1974. En ellos denuncia la represión y matanza de obreros huelguistas entre 1920 y 1921. Los primeros tres tomos de *Los vengadores de la Patagonia trágica* fueron editados en Argentina en los años 1972 – 1974, mientras que el cuarto se editó en Alemania Federal en 1978. El contenido de los dos primeros tomos de esta novela histórica llegó al mundo cinematográfico en 1974 bajo la dirección de Héctor Olivera y escrita por ambos sujetos junto a Fernando Ayala. Además, a partir de la primera edición en 2004, Pavel Oyarzún Díaz trata los mismos acontecimientos en su novela *El Paso del Diablo*.

⁴ El escritor, poeta y profesor Pavel Oyarzún Díaz nace en Punta Arenas, Chile, en el año 1963 y reside actualmente en este mismo lugar. Ha publicado libros de poesía como *La Cacería* (1989), *La Jauría Desquiciada* (1993), *Patagonia: La Memoria y el Viento* (2000) y se inscribe en la novela con su trilogía de libros *El Paso del Diablo* (2004), *San Román de la Llanura* (2006) y *Barragán* (2009) además de *Krumiro* (2016) y *Será el paraíso* (2020). En 2002 recibió el Premio Municipal de Literatura de Punta Arenas y en 2005 el Premio Mejores Obras Inéditas del Consejo del Libro y la Literatura.

⁵ Resulta un tópico recurrente en la obra de Pavel Oyarzún Díaz la temática de la ‘cacería’, empezando por el título de su poemario *La Cacería* (1989) y continuando con la representación de los obreros huelguistas como “presas” de la Comisión.

En el presente trabajo, me concentro en la imagen de la “frontera” en *El Paso del Diablo*. Su título mismo nombra este espacio: el paso constituye la frontera entre Argentina y Chile. Por un lado, para el grupo de los huelguistas, llegar a Chile a través del peligroso camino del Paso del Diablo significa la salvación de ellos mismos y de la propia causa que defienden. Por otro, para las autoridades argentinas supone un espacio aliado para interrumpir el tránsito y poder cazar a los huelguistas. Esto se relaciona con el “núcleo simbólico del tránsito” (Espínosa) y su relación con la metáfora de la cacería y el “arreo” (Mellado) de sujetos.

El Paso del Diablo, entre frontera y frontera

Hasta el momento, *El Paso del Diablo* cuenta con tres ediciones: en 2004 Pavel Oyarzún Díaz trabaja junto con LOM Ediciones; Editorial Entrepáginas genera una segunda publicación en 2012 y, finalmente, en 2021 la reedita, en Argentina, Ediciones IPS; en este trabajo sigo la edición de 2012. La novela consta de cinco capítulos enumerados, subdivididos a su vez por asteriscos o espacios en blanco. Luego de la dedicatoria, encontramos dos epígrafes que corresponden a *La Patagonia Rebelde* de Osvaldo Bayer –“Están mal acostumbrados los del 10 de Caballería. Hasta ahora les había ido demasiado bien, ni uno solo de los cabecillas anarquistas se había salvado”– y a *Los dioses tienen sed*, de Anatole France –“Decíamos erróneamente vencer o morir, cuando era necesario que dijéramos vencer y morir”.

A través de un narrador omnisciente, *El Paso del Diablo* focaliza principalmente la experiencia de persecución que viven Antonio “el gallego” Canalejo Soto y el Sargento Valenciano de manera que ambos constituyen dos caras de la misma moneda: mientras que Antonio Soto lucha por escapar; el Sargento lucha por encontrarlo, matarlo y dar fin a la causa obrera. La novela inicia con la salida de trece obreros que huyen del falso acuerdo de paz propuesto y del fusilamiento dado

en la estancia La Anita, en la provincia de Santa Cruz. El jefe de la causa, Antonio Canalejo Soto, va acompañado por Anselmo Bruna, el arriero, y otros once sujetos camino a la cordillera entre Argentina y Chile. Como saben que las autoridades argentinas –representadas por la comisaría 10 al mando del Sargento Valenciano y el teniente Riviere– los persiguen, los personajes huyen de la muerte por tres largos días a través de la búsqueda del Paso del Diablo que une los países fronterizos.

En el siguiente pasaje se presentan los sentimientos de los personajes, quienes consideran el camino a Chile como un elemento crucial para la supervivencia, no solo de su persona, sino también de la lucha obrera:

La contradicción entre la conciencia de mantenerse vivos y la irracionalidad de un miedo crudo, feral, se anidaba en el ánimo de los hombres, volviéndolos cada vez más desesperados. El conflicto manifiesto entre la lucha por la supervivencia y la proximidad cierta de la muerte, siempre más veloz, más precisa, preludia, en todo momento, una tragedia sin nombre. Es una ley, o al menos así lo parece (2012: 87).

Para el Sargento Valenciano, Chile es un territorio político, económico, con el que tendría que lidiar como frontera en sí. Además, la persecución hacia el país fronterizo muestra la falla que ha cometido ante los ojos de sus superiores: la de dejar ir al gallego y, por lo tanto, dejar ir la causa que buscaban exterminar del país. El narrador de *El Paso del Diablo* comenta al respecto lo que pensaba el personaje de la misión que tiene:

Tenía una sola alternativa. Podía lanzarse hacia Chile, cruzar la frontera por cuenta propia. La idea se le hizo patente en la turbación lacerante que le producía la pérdida de su anhelada presa. Pero no, eso sí que sería un verdadero quilombo, porque a pesar de contar con la

anuencia de la policía chilena, de hecho habían cruzado a territorio chileno anteriormente, en su marcha hacia La Anita, ahora todo sería más complicado (130).

La imagen que el Sargento Valenciano tiene del Paso del Diablo dialoga con el concepto de “frontera” que desarrolla Abril Trigo en su texto “Fronteras de la epistemología: epistemologías de la frontera” (1997), en el que es considerada un concepto en proceso de agotamiento. Ésta define los límites y los espacios abiertos, “tiene un estatuto jurídico, militar, penal [...] legisla la razón de Estado” (81). El Sargento Valenciano piensa este espacio como un obstáculo en su objetivo (matar a Antonio Soto), pero desde una mirada militar necesita cumplir con la misión que le han encomendado desde Buenos Aires y los obreros son vistos por él como simples objetivos. Piensa en “el quilombo” que se armaría si lograsen salvarse los 13 huelguistas, no porque significaría un fracaso personal, sino porque resultaría en un trabajo junto a las autoridades chilenas, las cuales le desagradan.

Las cosas con Chile estaban siempre marcadas por las sospechas mutuas, la vigilia perpetua en la frontera. Incluso al momento de sostener un encuentro con oficiales y carabineros chilenos, para coordinar las acciones en contra de los huelguistas que intentaran cruzar el límite, no dejaron de mirarse con el recelo propio de quienes, a pesar de sostener una causa común, se saben enemigos inveterados, con un cuchillo oculto bajo el poncho, prontos a saltar el uno contra el otro. Sólo les unía la imperiosa necesidad de terminar con esas montoneras de ovejeros que amenazaban con extender la huelga más allá del propio territorio argentino. No, no podía fiarse mucho de los chilenos. Él mismo se había enterado, en el regimiento de Buenos Aires, sobre los líos fronterizos con esos rotos. De las intenciones que éstos tenían de quitarles territorio. (131)

A diferencia del acercamiento del sargento al Paso del Diablo, el grupo que acompaña al gallego Soto considera este espacio como sendero hacia la salvación, un contacto entre dos zonas en las que las experiencias de lucha siguen siendo las mismas. Es importante pensar el Paso como un espacio de contacto dado que podría asimilarse con la “frontera” de la que también habla Abril Trigo (1997), ya que es un concepto superador de la frontera, es “la dimensión producida en la praxis del contacto [...] Es un sitio *otro*, donde todos los ‘otros’ se congregan” (81).

En la novela de Oyarzún, los arrieros se congregan en el Paso del Diablo, enfrentando el peligro de caerse por allí, con el objetivo de llegar “al otro lado”. Esto es explicado por el personaje Bruna al hablar de lo que conlleva su huida y cómo la necesidad de cruce unifica a las personas en un “todos”: “Allí se pasa de a uno y con cuidado. Todos los arrieros le sacan el quite. Muchos se han caído. Cuando lleguemos, si es que llegamos, yo les diré cómo pasarlo. El que tenga miedo, se cae” (2012: 19).

Mientras que la frontera en tanto límite inamovible se presenta como el espacio disputado que separa culturas o comunidades, y define un “nosotros” en oposición a un “otro”, la frontería conecta los “otros” en su particularidad.⁶ Se vuelve entonces “un hueco, un vacío, un agujero negro” (1997: 82). El Paso del Diablo justamente es descrito en la novela de Oyarzún como un “pozo insondable” y “línea ínfima” (2012: 155) en el que espera el demonio ver caer a los hombres desesperados ante el delgado hilo de piedra. Un verdadero paso de vida o muerte, rodeado de peligro, y que también conecta a los sujetos en

⁶ Considero que la idea de Patagonia sur unifica bajo el concepto de frontería los espacios chileno-argentinos por las vivencias compartidas, superando los límites culturales impuestos con la frontera. Esto se plantea en la noción de “área cultural sur” de Espinosa (2016).

aquellos nervios que se habitan en el cuerpo ante la amenaza de la muerte.

La novela de Pavel Oyarzún Díaz construye una idea de frontera/frontera utilizando no solo las descripciones paisajísticas y los propios pensamientos de los personajes, sino también el mismo título de su novela el cual revela el “paso” que se da entre dos países y los distintos acercamientos a éste. Así, en *El Paso del Diablo* se presenta el núcleo simbólico del “tránsito” (Espinosa 2016); es decir, los movimientos poblacionales de territorios y culturas. La investigadora Gabriela Espinosa los advierte como parte de la literatura del área cultural sur del siglo XX y XXI con diversos matices: los “tránsitos” proporcionan un espacio subjetivo de contacto entre culturas y la historia que unifican los estudios posibles. En este sentido, el cruce realizado desde Argentina a Chile contiene una carga simbólica para los personajes: los huelguistas llevan consigo la débil llama de su lucha y esperan recibir en el país vecino el apoyo necesario para revivirla; para el Sargento Valenciano y la comisaría 10 de Caballería el contacto implica un acuerdo entre autoridades respecto al “peligro” que constituyen estos obreros.

La frontera como coto de caza

En las huelgas entre los años 1920-1921 que la novela aborda, los sujetos son cazados, en algún sentido también “arreados”⁷ (Mellado 2016) forzosamente desde los territorios argentinos hacia los chilenos, lo cual creo que se relaciona con una mirada pecuniaria (Pollastri

⁷ Silvia Mellado construye la noción “arreo” a partir de la descripción de memorias orales y el trabajo de Liliana Ancalao sobre los desplazamientos forzados en el contexto del siglo XIX. Aquí lo relaciono con un arreo dado en el contexto del siglo XX.

2016) que mantienen los terratenientes argentinos del espacio territorial.⁸ El concepto de “arreo” deviene de una metáfora ganadera sobre los pueblos originarios trasladados forzosamente por parte de los estados nacionales tanto argentinos como chilenos en pos de la explotación ganadera. Silvia Mellado (2016) reconoce una continuación histórica de esta metáfora y refiere a la animalización que se da a partir del tratamiento de los mapuche-tehuelches por parte de distintas autoridades, en especial del Ejército.

Cuando Pavel Oyarzún Díaz retoma el momento en el que un grupo de soldados fusila obreros y limita su existencia en Argentina, se genera un diálogo con el arreo de los pueblos originarios. Sin embargo, el acercamiento a esta noción tiene otra valencia que la expresada por Mellado: los huelguistas no terminan en un cerco de alambre dispuesto por el ejército para encerrar mapuche-tehuelches (Mellado 2016: 5), sino en la libertad corporal e ideológica. El arreo es necesario para los personajes que buscan cruzar la frontera e incluso parte de su huida se constituye como arreo a partir de la existencia del personaje Anselmo Bruna, también llamado “el arriero”. Este sobrenombre refiere a ciertos sujetos que se dedican al arreo de animales, pero Bruna le da un significado más profundo al ser un arriero mayor, con experiencias de huida y matanza y que, en esta ocasión, acompaña a un grupo de obreros en busca de su salvación.

Propongo conectar el “arreo” con la metáfora de la caza de Ignacio Mendiola Gonzalo (2022). A partir de la animalización de los sujetos que huyen hacia la frontera, existe una línea de continuidad entre la

⁸ Son extensos los trabajos de Laura Pollastri que vinculan la serie económica con la literaria, en particular, a partir de la noción de “pecuniarización del espacio”, noción desde la cual se articula la de “arreo” de Mellado, y que también se relaciona con la de “tránsito” de Espinosa para dar cuenta de una matriz económica y política visible en la literatura producida en esta área cultural sur.

metáfora de la caza y el arreo. La caza de personas proviene de un subconjunto de prácticas securitarias de la sociedad en pos de controlar las fronteras y neutralizar a sujetos a través de la captura y aniquilación de ciertas subjetividades. Así, entonces, se establece una continuidad de esta metáfora de caza en la cual actúa una vigilancia y persecución de sujetos que dejan de considerarse humanos y se convierten en presas, como una inferioridad amenazante que debe ser neutralizada (Mendiola Gonzalo 2016 y 2022).

La metáfora de caza se presenta en la novela en el discurso del Sargento Valenciano y su compañía y en el mismo Anselmo Bruna quien explica quiénes representan a las presas y a los cazadores en su situación:

- Yo he cazado pumas, por ejemplo. ¿Sabes cómo se caza un puma? - preguntó Bruna, y sin esperar la respuesta, continuó hablando-. El puma es un animal peligroso. Hay que perseguirlo en el monte con quince o veinte perros leoneros, que son chicos, pero bravos. Estos lo rodean, lo obligan a subirse a un árbol o una roca; lo van cercando, hasta que queda acorralado y, entonces, ahí se le puede matar. Yo he visto a ese animal peleando con los perros hasta morir. [...]

- O sea que ahora estamos como los pumas -dijo, Antonio, marcando con una sonrisatriste la ironía de sus palabras.

- Más o menos así -respondió Bruna-. Claro que todavía no llegan los perros (2012: 101).

A partir de esta cita surge la idea de que hay pumas y perros en lucha y que los perros son quienes cazan a los pumas; primero los persiguen, luego los cercan hasta acorralarlos y, finalmente, pelean a muerte. ¿No es esto lo que vivirán más adelante, en la novela los obreros en el Paso del Diablo? Se ve a Esteban defendiendo a sus compañeros y luchando hasta el último respiro con el revólver hasta que “los perros” de la Comisaría terminan con su vida.

Mientras tanto, la comisaría al mando del Sargento Valenciano tiene aquel tipo de poder del que habla Mendiola por ser quienes se ocupan de deshumanizar y animalizar sus objetivos, lo cual ocurre en un espacio geográfico en el que se les permite tal pensamiento. Como explica Francisco Vázquez García: “Desde el poder cinegético la frontera no es contemplada como una línea fija que separa al adentro y el afuera de la soberanía estatal. Se trata en cambio de un dispositivo móvil donde eventualmente opera el estado de excepción” (2022: 246). La frontera aquí es un instrumento de gestión del poder de detener, matar y ahuyentar a quienes se consideran enemigos del sistema. Así actúa el pensamiento de los militares que persiguen a los trece huelguistas hasta el Paso del Diablo:

Entonces recordaban las palabras del sargento cuando salieron de *cacería*; tenían que apurar el avance como sea, era preciso alcanzarlos antes del límite. Los cadáveres de esos montoneros deberían quedar tendidos en el suelo patrio y entonces todo el mérito sería para ellos. Esos rebeldes eran suyos, *eran sus piezas de caza mayor*, que les daría honor y fama frente todo el regimiento (2012: 127-128. Las bastardillas son mías).

La frontera entre Argentina y Chile, que se materializa específicamente con el Paso del Diablo, funciona como ámbito geográfico en el cual se da una vigilancia securitaria a ciertos sujetos. A partir de su deshumanización, quienes se encargan del orden social y su seguridad (Mendiola Gonzalo 2016) se permiten la excepción y convierten a seres humanos en presas a cazar. La frontera funciona como un límite de la soberanía: para algunos es un refugio de la ley que busca asesinarlos mientras que para otros es el espacio en el que hay vía libre para cazar a los sujetos sin remordimientos. Es un móvil y una dualidad desde la cual se pone en conflicto el poder y esto resulta en un choque de intereses respecto al límite de la ley. La presencia y lucha de los

huelguistas en La Anita –y en la Patagonia en sí- afecta al sentido pecuniario del territorio⁹ dado que éstos eliminan la disponibilidad de sus cuerpos como medios para la acumulación capital por parte de los peones. Al oponerse, los obreros se consideran una amenaza para el Estado argentino y es por eso que son perseguidos, arreados, cazados, matados.

A partir de los acercamientos del narrador a los personajes, se denota la construcción de los huelguistas como enemigos de la patria para el Sargento Valenciano mientras que, focalizándose en el grupo huelguista, la causa es justa y los militares son los asesinos. Además, el pensamiento del Sargento indica una “mirada colonizadora” de los militares sobre el espacio de Santa Cruz, un acercamiento similar al de los colonizadores de Las Indias que se consideraban encomendados por un ser superior, cuando es en realidad la superioridad monetaria la que les permite este lugar.

A modo de conclusión

A lo largo de este trabajo, he abarcado el análisis de la novela de Pavel Oyarzún Díaz *El Paso del Diablo* a partir de los conceptos de Abril Trigo: mientras que para los huelguistas la frontera posibilita un contacto y una salvación (frontería), para los de la Comisaría es un límite de espacios y jurisdicciones (frontera). Además, esto se relaciona con el núcleo simbólico del “tránsito” de Gabriela Espinosa, ya que se formula un contacto entre culturas y sujetos. Propuse, también, que

⁹ Como mencioné en la nota al pie 8, Laura Pollastri traza la relación entre la serie literaria y económica. Es posible leer, a partir de sus aportes, la representación en la literatura de un espacio patagónico atravesado por el valor pecuniario: el agua, la tierra, los seres adquieren un valor monetario por la comercialización de sus productos y espacios. Resulta central en la novela de Oyarzún la práctica económica de la ganadería, la cual remite al sentido pecuniario que adquieren tanto ésta como el trabajo de los peones y el cuerpo de las personas (Pollastri 2016).

Oyarzún Díaz retoma la metáfora de la cacería (Mendiola Gonzalo 2022) de subjetividades carentes de humanidad para un poder que las ve como simples presas. Esto se relaciona con el “arreo” del que habla Silvia Mellado ya que hay un movimiento forzado de los sujetos, pero, esta vez y a diferencia de los pobladores originarios, en busca de una libertad más allá del territorio argentino.

El estudio de esta novela conlleva un análisis de la mirada social sobre los sujetos que se consideran amenazas para cierto sistema. Al hacer referencia a la propia historia de Argentina, se denota un uso del poder y el control de las subjetividades que no permitía aquellos derechos tan simples como un lugar de trabajo digno. Es por eso que la reunión realizada el 05 de diciembre del 2021 resulta tan importante, porque retoma los sucesos y no permite el olvido de aquello que aconteció hace 100 años en la estancia La Anita.

El escritor chileno no sólo ha trabajado la imagen de la cacería en esta novela, sino que también se presenta en lo poético que ha elaborado a lo largo de los años. La caza de personas y su persecución podría ser un elemento simbólico tanto en la narrativa de Pavel Oyarzún Díaz como en una parte de su poesía, por lo cual me interesa continuar mi investigación al respecto en futuros trabajos.

***Amparo Martín de la Canal.** Profesora en Letras por la Universidad Nacional del Comahue, Patagonia, Argentina, y estudiante avanzada de la Licenciatura en Letras de la Facultad de Humanidades, UNComa. Becaria del programa de Estímulo a las Vocaciones Científicas del Consejo Interuniversitario Nacional entre el año 2021 y 2022. Actualmente, docente de Nivel Medio en la provincia de Neuquén.

Bibliografía

Espinosa, Gabriela (2016). “Más allá de las fronteras: la literatura en el área cultural ‘Patagonia’”. En Hammerschmidt, Claudia (ed.) *Patagonia*

- literaria. Fundaciones, invenciones y emancipaciones de un espacio geopolítico y discursivo*. Alemania – Londres: Inolas Publichers (47 – 64).
- Espinosa, Gabriela (2020). “La cartografía oculta: área cultural en el sur argentino chileno”. En *Dossier: El cerco de los signos: comunidad, palabra y libertad en la literatura del sur argentino chileno del siglo XXI*. Revista RECIAL, n° 18, Vol. XI.
- Mellado, Silvia (2016). “Patagonia y arreo en el área cultural sur y su literatura: tensiones entre tácticas y estrategias en textos de Liliana Ancalao, Tulio Galantini, Jaime Luis Huenún y Gloria Dünkler”. En Hammerschmidt, Claudia (org.) *Patagonia literaria II. Funciones, proyecciones e intervenciones de autoría estratégica en la nueva Patagonia*. Postadm, INOLAS Publishers Ltd. (421 – 441).
- Mendiola Gonzalo, Ignacio (2016). “El dispositivo de la captura: espacios y cuerpos bajo el signo de la excepcionalidad”. *Athena digital*, n° 1, Vol. 16. (83 – 111).
- Mendiola Gonzalo, Ignacio (2022) *El poder y la caza de personas. Frontera, seguridad y necropolítica*. Barcelona: Bellaterra Edicions.
- García, Francisco Vázquez (2022). “Reseña de: El poder y la caza de personas. Frontera, seguridad y necropolítica” de Ignacio Mendiola. Barcelona: Bellaterra Edicions. *Dorsal. Revista de Estudios Foucaultianos*, n° 12. (244 – 248).
- Oyarzún Díaz, Pavel (2012) *El Paso del Diablo*. Chile: Editorial Entrepáginas Ltda.
- Pollastri, Laura (2010). “El desierto letrado: Patagonia, escritura y microrrelato”. En *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*. Buenos Aires: Katatay. (349 - 462).
- Pollastri, Laura (2015). “De ínsulas mediterráneas y archipiélagos: el microrrelato patagónico” en Ette, Ottmar; Ingenschay, Dieter; Schmidt-Wellle, Friedhelm (eds.) *MicroBerlín. De minificiones y microrrelatos*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert. (85 - 94).
- Pollastri, Laura (2016). “Literatura en el sur del mundo: Patagonia y escritura”. En Hammmerschmidt, Claudia (ed.) *Patagonia literaria. Fundaciones, invenciones y emancipaciones de un espacio geopolítico y discursivo*. Alemania – Londres: Inolas Publichers. Veintidós páginas. (21 – 43).

- Pratt, Mary Louise (1997). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Trigo, Abril (1997). "Fronteras de la epistemología: epistemologías de la frontera". En *papeles de Montevideo* N° 1. (71 – 89).

De lo que brota insumiso en las junturas.
Diáspora, poesía y resistencia en *El territorio del viaje* y
***Llekümmün* de Daniela Catrileo**

Melania Ayelén Estevez Ballesteros*

La creación y su oleaje siempre estuvieron, había que encausar la figura para entregarle su materia y recién así, la proliferación y el desborde podrían armar su vaivén. Vestir la dungun de cuerpos y llevar la superficie al papel, con toda la dificultad que implica su traducción. Elegir escribir para desordenar el universo de imágenes y volver constante el trance de quien ve signos intentando disponer su violencia.

Catrileo 2019

Lo que se desplaza vibra o suena

Si empujadas por los tránsitos que abre la escritura alteramos el rumbo y comenzamos por aquello que se inscribe más allá del último poema, en el borde de la contratapa de la *plquette* titulada *El territorio del viaje* alcanzamos a leer: “Este libro se imprimió el día 25 de septiembre de 2017 en un país llamado Chile, donde se encarcela y se asesina al Mapuche por luchar” (Catrileo 2017: 59). Se trata del segundo poemario publicado por Daniela Catrileo y editado por Archipiélago Ediciones el cual, además de distribuirse en papel, cuenta con una edición digital liberada en el sitio web de la editorial. En cualquiera de sus formatos esta publicación –según se sugiere antes del inicio, en el otro extremo de las tapas– “puede ser quemada, sumergida, impresa, fotocopiada, leída, intervenida y archivada” (2017: 4). Intercalados en esas páginas en las cuales la escritura debería limitarse a la presentación de datos legales y formales del libro, estos apartados que en un gesto de indisciplina exceden los protocolos para anotar lo

imprevisible y promover otras formas de accionar el texto, nos dejan entrever que la trama de esta escritura se obstina en producir una agitación incesante de las condiciones normativas de la palabra pública, de esa palabra que se publica en papel o en las redes. En efecto, en el territorio poroso y transitivo de ese viaje entre fronteras que desde el título anuncia la partida, la práctica poética agencia una serie de desplazamientos escriturales tanto a nivel del sentido como de la representación —es decir de las imágenes— que dislocan los ordenamientos discursivos y biopolíticos dominantes.

Así, entre la partida y el regreso a los que da lugar el viaje, en la primera estación de este poemario titulada “Retornar para encontrar la semilla”, anida un desplazamiento de la voz. Contra las regularidades discursivas, la escritura poética vuelve sobre los nombres olvidados y las texturas de esos sonidos negados por la grafía colonial del español, vuelve sobre ese idioma de la tierra, de la *mapu*, en palabras de Liliana Ancalao (2010), históricamente silenciado y proscripto. Comienza así por inscribir lo que en función de la construcción de una nación unificada y monolingüe violentamente racializada fue tachado y expuesto a desaparecer (Didi-Huberman 2018). Comienza por dejar hablar al mapudungun interrumpiendo la gramática normativa y oficial e incrustando en el centro de la lengua legitimada la posibilidad de una heteronimia de las cosas (Barthes 2015). Operando tal deslizamiento se abre el primer poema de esta estación:

Tañi piwke / tañi piwke / piwke piwke // después de veinte años /
supe que mi corazón / latía con otro nombre// me fue negado / el
sonido de su voz // hasta que desperté / en su palpitir / de trueno //
Tañi piwke / tañi piwke / piwke piwke (Catrileo 2017: 13).

Al rehilarse una contra la otra en la trama de un mismo poema, las lenguas se friccionan evidenciando en el roce la persistencia de un conflicto que continúa rasgando tanto la experiencia del lenguaje

como la de la voz. En efecto, la inflexión sonora y visual del mapudungún, que contestando las prácticas de prohibición y estigmatización interrumpe la sintaxis del español, enuncia aquello que ha sido cortado y usurpado por las políticas lingüísticas coloniales de la nación, así como la dilatada historia de una disputa que se mantiene e insurge con la tenacidad de lo que agazapado en el corazón del nombre aún palpita.

Asimismo, la deriva hacia la lengua de ese territorio ancestral al cual se regresa distorsionando los ideales regulativos concita un nuevo desvío: incluso antes de llegar a destino se advierte que, como apunta el segundo poema titulado “Diáspora”, “en el espacio del viaje // la semilla a veces se pierde /cuando se siembra” (2017: 14). Subvirtiendo las representaciones tradicionales, al emprender la travesía del retorno los poemas remarcan que el punto de partida y de cimiento, ese origen semantizado como “semilla” o como “hogar” se pierde en tanto la lengua se encuentra desgarrada y, según afirma Daniela Catrileo (2019), “nosotras [...] llevamos esa rotura encarnada” (281). Desde el tajo de esa herida abierta tanto en la lengua como en el cuerpo, haciendo de la rotura un resquicio fértil para germinar otras posibilidades de decir y de imaginar, se insiste en la escritura y se construye un lugar de enunciación intersticial, *champurria*. Un lugar tan inestable como dinámico, en tránsito que, situado entre lenguas, territorios, cuerpos, memorias, géneros e incluso entre especies, trastoca las prolijas separaciones y altera los puntos de referencia. Por consiguiente, como sostiene Fernanda Moraga (2021), un lugar de enunciación “disidente de esencialismos y estereotipos culturales -mapuche y no mapuche-” (77) que desestabilizando los códigos identitarios fijos se construye haciendo de la contaminación de conocimientos, prácticas y significantes una potencia para recrear un mundo ferozmente cercado y privatizado. En este sentido, el locus de una voz que en tanto *champurria* -junto con Gloria Anzaldúa (2020)- podemos pensar como fronterizo, es decir como un “lugar de resistencia, de ruptura, de implosión

y explosión donde se juntan los fragmentos y se crea un nuevo ensamblaje” (83). Justamente, un lugar de enunciación creado como un montaje heterogéneo y polifónico, hecho de esquiras, abierto a la mezcla, la impureza y la resonancia (Milone 2019) de voces que exceden los signos occidentales y ponen en cuestión las nociones de especificidad, pertenencia e individualidad propiciando, como postula Florencia Garramuño (2015), “imágenes de comunidades expandidas” (39) que desarticulan las delimitaciones biopolíticas normalizadas. Una voz inadecuadamente acústica, habitada por múltiples cruces discursivos y reconstrucciones colectivas (Catrileo 2019), que arrastra la memoria vocal de los nombres ausentes y desmonta un régimen de enunciación y de percepción que aplana horizonte y texturas del decir. Una voz que es como la noche “una gran boca abierta” (Catrileo 2017: 20) y, todavía, un habla vegetal, un habla animal, un canto ceremonial, una rogativa antes de partir o como apunta uno de los poemas de la tercera estación “una nota con rabia desde el estómago. Un hablar desde el estómago como los ventrílocuos, uno que habla desde el otro” (2017: 51). De tal forma, una voz impropia, en fuga de los ideales regulatorios que autorizan y vuelven audibles solo aquellas voces acompañadas a las entonaciones neoliberales, coloniales y racistas del mundo.

Entre diálogos, susurros y tonos olvidados que se reanudan, en la fricción de las lenguas, la voz disonante que articulan los poemas al montar este lugar de enunciación liminal, *champurria*, desborda los marcos de representación a partir de los cuales se jerarquizan y ordenan cuerpos y voces, se distribuyen lugares y se reparte el acceso al espacio público. En el vaivén del viaje que desde la primera a la tercera estación instala una oscilación indefinida y además un contrabando de prácticas y de saberes entre la Forestal y la Panamericana, *Wallmapu* y la *waria*, la tierra y el río, los poemas desordenan las cartografías biopolíticas de la nación que delimitan posibilidades de vida y de acción. En el desorden la trama de la escritura abre una brecha para que esos

cuerpos que fueron enmarcados como prescindibles, es decir como vidas menos que humanas reservadas para la explotación o el sacrificio, recuperen el espacio de la palabra y de la imagen que les fue quitado, expropiado. Desde esa fisura que los poemas labran con su oleaje de idas y venidas, surge un poder-decir (Giorgi 2020) que contesta las jerarquías instituidas por el discurso autorizado e interviene en los huecos de lo no dicho para nombrar eso que falta: los cuerpos, las tierras. Así, en el penúltimo poema de la primera estación flexionando la mirada y la voz adulta una niña toma la página y la enunciación precisamente para dar testimonio de la sustracción forzada del padre, del devastador avance sobre comunidades y territorios:

Tía, yo vi / cuando se llevaron a mi papá/ estábamos durmiendo/ nos apuntaron la cabeza/ rompieron nuestra casa// Tía, lo echo de menos/ y los pacos se lo llevaron/ mire así mismo le pegaron/ después tiraron unos balazos// Tía, lléveme a Angol/ a ver a mi papá (Catrileo 2017: 26).

Al tomar la palabra y rehilarla desde cada una de las fibras y las heridas de estos cuerpos que aún bajo el riesgo constante de ser aniquilados disputan su aparición, las diversas voces invocadas por los poemas remueven tanto los lugares comunes de la lengua como los campos residuales del sentido. En esta operación, el bosque en su inmensidad deviene archivo vivo de la violencia predatoria y extractivista que no se televisa pero que, como advertimos en la segunda estación del poemario, arrasa árbol por árbol. Las patrullas, los helicópteros y los carros de fuerzas especiales, se vuelven un contraste en el paisaje que asecha y amenaza. El hogar, saqueado y asediado por la colonización y el colonialismo, deriva un fantasma, el espacio de la orfandad, lo que no se tiene. De boca en boca el temblor se extiende y también las representaciones sedimentadas en torno al pueblo mapuche que han re-

forzado tanto su criminalización y persecución como su revictimización se revuelven. Fulguran imágenes de niñas con gestos vencedores; de zurcidoras que nos revelan un tejido alternativo de prácticas y saberes cultivadas para restaurar el mundo; de encuentros que consiguen atravesar la bruma y las cercas; de juegos y de construcciones en proceso; de potentes proximidades entre lo humano, animal, vegetal, mineral que esbozan otras formas de vivir-con (Haraway 2019). Imágenes, asimismo, de un cuerpo repartido y fragmentado entre culturas, geografías y lenguas que desmonta figuras y formas al tiempo que corroe los normados marcos de reconocimiento (Butler 2010); de un yo diseminado y nomádico siempre en huida, interrumpiéndose para dejar a la vista la costura histórica irregular que tensa la piel. Imagen que, llegando a la última estación del viaje, vuelve a transmutar en la de “una contorsionista con la cabeza en el cielo” (Catrileo 2017: 44) cuya espalda no solo carga un dolor que punza al inclinar el cuerpo para volver atrás, sino que, además, entre vertebra y vertebra deviene umbral fértil para que una semilla -tal vez esa que se perdió- germine, un árbol se instale e incluso un animal cree su hogar en medio de las vértebras y las raíces. Leemos:

La espalda duele justo donde se inclina para volver atrás. Donde se forman las raíces de una vértebra contra la piel. Atravesadas por mi hemisferio central, se cruza entre las cavidades para dar razón al árbol que se instala. Al principio como una semilla que germina sin hojas verdes. Un animal podría crear su hogar en la espalda, por intuición tatuar de manera espiral los implantes. Beber té desde la corteza de la canela y atrapar las termitas que lo invaden. Deberíamos saber soldar con pequeños metales la necesidad del dolor, un analgésico determinante en su labor de recortar las imágenes con una radiografía (44).

Desde ese otro ángulo de percepción que abre el cuerpo en contorsión, las imágenes se reescriben y se tornan anómalas dando lugar a

que contra las regularidades discursivas lo imprevisible aparezca. Revolviendo los imaginarios y los lenguajes dominantes que como apunta Ailton Krenak (2020) divorcian la naturaleza de lo humano y reproduciendo las dicotomías jerárquicas, a su vez, lo humano de lo sub-humano, parte por parte el cuerpo deriva un ecosistema en el que co-habitan diversas especies. Una materialidad porosa y transitiva de configuraciones inacabadas en la que se traman líneas de conexión inesperadas. Una mixtura densa donde, arando el dolor y la ausencia, nutrir lo que todavía puede llegar a brotar, donde abonar resquicios “para futuros árboles en peligro de extinción” (Catrileo 2017: 46).

Entre la primera y la tercera estación el territorio de este viaje, que se emprende en la torsión de un regreso y la pérdida de una semilla, se torna diáspora. Una diáspora que siguiendo los desplazamientos ondulantes de la escritura adquiere un disruptivo espesor de sentidos. Es la memoria punzante del exilio forzado, del despojo y de la destrucción. La huella de las líneas de exterminio que se trazaron en atención a la construcción de la población imaginada para la nación moderna. En consecuencia, es abandono y pérdida, la cicatriz de una violencia estatal y paraestatal sistemáticamente ejercida, históricamente legalizada y legitimada. Pero es también el nudo que se performa como práctica de desacato entre voces y cuerpos privatizados por las políticas de mercado. Es el rito de trenzar el cabello como forma de tramar complicidades con esas otras tantas mujeres que se dispersaron por el territorio. Es una intensidad sísmica que llama a la fuga, a la constatación de la huida de las formas, las identidades cristalizadas y sus coacciones normativas. Es un impulso botánico, la posibilidad de otro futuro que anida en esa semilla desperdigada por el camino, injertada entre las vértebras. O, como señala el último poema de la segunda estación, “una tempestad [que] se aferra como nacimiento” (41).

Pontro: lo que resta es tejido

En el instante en que la escritura se arroja al río para continuar su viaje y asume la diáspora como principio inconstante, también su trazo manual se desplaza. De tal forma, en la producción artística de Daniela Catrileo el poema deriva ensayo, el ensayo escritura en el cuerpo, tatuaje y performance, la performance manifiesto poético, el manifiesto narrativa, la narrativa epístola amorosa y política, la carta un poema largo, el poema un montaje audiovisual. En esa deriva del texto que como sostiene Roland Barthes (1994) no puede pararse porque su movimiento constitutivo es la travesía, se elabora *Llekümmün*, una obra construida en formato de video performance audiovisual que se presenta en el año 2020 para el cuarto *Encuentro de las Culturas Indígenas y Afrodescendiente*. En mapudungún, *Llekümmün* significa - como explica Catrileo- esparcir semillas. Enlazado a ese gesto vegetal, el título nos reenvía a la pregunta por la diáspora que en el montaje de esta producción que cruza diversos lenguajes y materiales adquiere nuevas capas de sentido y abre otros tránsitos. En efecto, cuando inicia la video performance entrelazándose con las imágenes escuchamos un registro de audio que sostenido en la voz de Daniela Catrileo dice:

Cuando escucho la palabra diáspora imagino una planta que agita sus semillas y que aquellas aterrizan en diversos territorios. Una flor abierta que se agita al viento. También pienso en los pequeños objetos, en los elementos que han resistido como hebras o esquirlas de un territorio, de esa primera planta que emergió de la tierra (Catrileo 2020: s/n).

Entre el ensayo poético que performa la voz y las imágenes que se proyectan superponiéndose en capas, la diáspora se re-imagina como un elemento semilla que se agita y se dispersa en la migración pero que, en el desplazamiento, a la vez, resiste e inscribe la resistencia. Ese elemento semilla que funciona en esta producción como eje estético y

narrativo es un *pontro*: la frazada tejida en el *witral* –en el telar mapuche– por la abuela paterna que muere prematuramente y antes de la migración de su familia a la ciudad. El tejido deviene así soporte material de esas historias que no ingresan en los archivos oficiales del estado. Una historia personal y familiar a travesada por la pérdida y el exilio, de la que solo quedan fragmentos dispersos, esquivas, y que, en consecuencia, se reconstruye por medio de las conversaciones que Daniela Catrileo sostiene con sus tías, su padre y su abuelo, es decir, apostando otra vez por hacer de la voz una irregular articulación de tonos, registros y texturas colectivas. Que se reconstruye también a través de la escritura, los sueños y la imaginación las cuales, yuxtapuestas en el montaje de la performance, friccionan el testimonio y la historia oral con la ficción y la poesía habilitando nuevas perspectivas interpretativas. Una historia personal que, otorgándole una nueva forma a la figura del nudo, se presenta a la vez como una experiencia común, como la historia de todo un pueblo expulsado de su territorio, forzado a abandonar su lengua, a desaparecer de la representación política. Citando al ensayo poético que resuena en la sucesión de las imágenes podríamos precisar “la historia de los anónimos” (Catrileo 2020: s/n). Recuperando las palabras de Diana Bellessi (2017) diríamos la historia de “los *naides* sin nombre, sin enunciación escrita, fuera del mapa, los que viven y mueren y nadie se pregunta para qué o por qué” (32, *itálica* en el original) y que, no obstante, como advierte la poeta “son los que pujan por entre los intersticios de la materia del arte” (32).

De tal modo, creada para dar cobijo en el reposo, la manta que teje esa abuela ausente, una más de los anónimos, adquiere en esta trama audiovisual otros usos. Se vuelve artefacto que abriga una memoria compartida contra las políticas del exterminio, la desaparición forzada y el olvido. El tejido es el último vestigio que puede dar testimonio de la existencia de la abuela de quien que no quedan registros ni imágenes porque la última fotografía se pierde en el viaje durante la

migración, de la que, por consiguiente, no queda rostro ni cuerpo. Enlazado a esa abuela que se queda en el *tuwün*, en el territorio familiar, el tejido es también soporte material y simbólico del vínculo con la tierra que se abandona en la migración. Desde la activación de otras epistemologías y saberes a las que apela la video-performance sus fibras se vuelven texto en el cual se leen resurgencias, filtraciones y escapes de la memoria.

Tras haber sido recuperado y resignificado como elemento semilla sobre el *pontro* se proyectan los mapas del Título de Merced otorgado en el año 1904 al cacique Felipe Collihuin, el bisabuelo de la artista. La superposición de los materiales visibiliza la herencia de una herida que permanece abierta: la de la expropiación de la tierra que no concluye con el proceso de ocupación militar de la Araucanía, sino que se continua y se intensifica ante el avance de los modelos de explotación neoextractivistas que, como notan Maristella Svampa y Enrique Viale (2020), empujan las fronteras productivas hacia nuevos territorios antes no valorizados por el capital. Con la imagen de estos mapas que alambrian los territorios ancestrales todavía punzando en la retina, el *pontro* se traslada por la ciudad y se instala en distintos espacios del centro de Santiago de Chile que se conectan con la historia de la migración mapuche, entre ellos, el Cerro Huelén (Santa Lucía), el río Mapocho y las araucarias del Parque Forestal. Dispuesto a modo de pancarta o de cartel que interrumpe la circulación y la velocidad del tránsito por la ciudad, el tejido expone, hace aparecer, aquello que las reorganizaciones cartográficas han buscado borrar: Santiago es un territorio indígena. Reapropiándose del silencio, desplegándose mudo en el medio de la calle sobre el cuerpo de la artista, el *pontro* que es tejido y es escritura en el *witral* disputa la ocupación del espacio público. Monta otra forma de ocupación diseñada como una trama mezclada de cuerpos presentes y ausentes que se sostienen y cobijan en medio de la intemperie neoliberal, de la marcha de las topadoras y la reactivación de lenguajes e imaginarios fascistas. Arrojándose fuera

del libro, cultivando alianzas diaspóricas que irreverentes atraviesan las fronteras, la poética se torna política del desacato, consigna callejera que podría hacer flamear ese poema de *El territorio del viaje* que dice:

Somos este secreto
de sur profundo
ya no tenemos miedo (Catrileo 2017: 29).

***Melania Ayelén Estevez Ballester.** Licenciada en Letras Modernas y Técnica en Corrección Literaria por la Universidad Nacional de Córdoba. En 2020 ingresó al Doctorado en Letras de la Universidad Nacional de Córdoba y en 2021 obtuvo una Beca Interna Doctoral otorgada por el CONICET. Se desempeña como Profesora Adscripta de la Cátedra de Literatura Latinoamericana II de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba y, además, como miembro del equipo de investigación “Archivos de la modernidad latinoamericana: escrituras contemporáneas de la teoría, la crítica y la literatura” inserto en el programa de investigación “Escrituras Latinoamericanas. Literatura, Teoría y Crítica en debate (1990-2010)” CIFYH-UNC. Asimismo, desde 2018 trabaja como docente de educación media.

Bibliografía

- Ancalao, Liliana (2010). “Poesía mapuche: El idioma silenciado”. *Boca de sapo. Revista de arte, literatura y pensamiento*, año XI, Núm. 6. (48-53). <https://drive.google.com/file/d/1wukmMv1m6RyYiOtqy7kCsqUtVDbM1Sna/view>
- Anzaldúa, Gloria (2020). *Luz en lo oscuro. Re-escribir identidad, espiritualidad, realidad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Hekht.
- Barthes, Roland (1994). “De la obra al texto”. En *El susurro del lenguaje. Mas allá de la palabra y de la escritura*. España: Paidós. (73-82)
- Barthes, Roland (2015). *El placer del texto y lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

- Bellessi, Diana (2017). *La piedra es el poema*. Rada Tilly: Espacio Hudson.
- Butler, Judith (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.
- Didi-Huberman, Georges (2018). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manantial.
- Catrileo, Daniela (2017). *El territorio del viaje*. Madrid: Archipiélago Ediciones.
- Catrileo, Daniela (2019). “El nacimiento del río o poética del río”. *Heterotopías. Revista del área de estudios críticos del discurso*, Núm. 4, Vol. 2. (281-289).
- Catrileo, Daniela (2020). *Lleküün* [video-performance]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=5Fgpcmu4spM&ab_channel=SUBPOPueblosOriginarios
- Garramuño, Florencia (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Giorgi, Gabriel (2020). “Arqueologías del odio. Escrituras públicas y guerras de subjetividad”. En *Las vueltas del odio. Gestos, escrituras, políticas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia. (19-81).
- Haraway, Donna (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Buenos Aires: Consonni.
- Krenak, Ailton (2020). *Ideas para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Milone, Gabriela (2015). *Luz de labio. Ensayos de habla poética*. Córdoba: Portaculturas.
- Moraga, Fernanda (2021). “Nosotras champurrias/ nosotras mapuche. *Guerra florida* de Daniela Catrileo”. *Revista chilena de literatura*, núm. 104. (73-98). <https://syte.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/65775/69010>
- Svampa, Maristella; Viale, Enrique (2020). *El colapso ecológico ya llegó. Una brújula para salir del (mal) desarrollo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

La escritura de Bolaño, una Quijotada

Eugenia Fernández *

En resolución, él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro.

Miguel de Cervantes Saavedra

Don Quijote, como Pierre Menard, es ante todo un lector. Un lector que reescribe, reelabora, la literatura que lo precede y ese gesto es un legado asumido por Roberto Bolaño en muchos de sus textos posicionándose en una tradición deseada (en términos de Raymond Williams) compuesta por escritores-lectores y reinventores de la novela de Cervantes.

La literatura para Bolaño, lo dice en una de sus entrevistas¹, es una “pelea de samuráis”, guerreros comprometidos con un código ético estricto y dedicados a servir; así, los escritores estarían comprometidos también con un código, en este caso estético, y se dedicarían a servir a la literatura. En “Bushidō: el código ético del samurái y el alma de Japón”, Inazo Nitobe (1905) se refirió a los samuráis como “caballeros” y comparó, en algunos aspectos, el bushido con el “código de caballería”. Así como el bushido se basa en las virtudes del samurái, el código de caballería (de Bretonia) se basa en siete mandamientos que el caballero debe cumplir; no nos ocupa aquí ni es nuestro propósito la com-

¹ La cita se transcribe del volumen de entrevistas *Bolaño por sí mismo* (98), allí el compilador, Andrés Braitwaite, detalla que la frase proviene de una entrevista para la Revista electrónica *Mezclaje* de Caracas, en agosto de 1999.

paración de estos códigos, pero nos interesa resaltar que hay similitudes entre ellos. Si bien Bolaño utiliza el término “samurái” de la cultura japonesa siguiendo el magisterio (o adoptando el gusto) de Borges, quien refería continuamente a elementos y características de la civilización oriental, detrás de ese guerrero oriental parece resonar también un caballero andante. De esta manera, en “samurái” podríamos leer “caballero” y en “caballero”, “Don Quijote”: el gran lector que luchó contra el monstruo de su imaginación y perdió. Dice Eduardo Galeano en “Don Quijote de las paradojas” (2005) que una *Quijotada* es, según el diccionario, “la acción propia de un quijote” (s/n) y *quijote* es aquel que “antepone sus ideales a su conveniencia y obra desinteresada y comprometidamente en defensa de causas que considera justas, sin conseguirlo” (s/n). Además, si continuamos esta operación de lectura *intertextual* podríamos decir que, como Cervantes y salvando las distancias, Bolaño se propuso renovar la literatura, reescribirla, parodiarla, reinventarla. Pero también, como Don Quijote, quien planteaba un regreso a los valores la tradición medieval (honor, coraje, justicia, etc.) perdidos en un siglo XVII en decadencia y salió al campo a recuperarlos *como si* fuera un caballero andante, Bolaño quiso regresar a las vanguardias (en términos de César Aira en “La nueva escritura”) *como si* fuera un vanguardista y volver a empezar, inventar (reinventar) *lo nuevo* que, paradójicamente, ya existía.

El escritor, que para Bolaño ante todo es lector, compromete su vida en la causa de la literatura, pero no lo consigue, y además “sabe de antemano que será derrotado”; pensamos que se puede leer *Don Quijote* en muchos de sus textos, por ejemplo, “El gaucho insufrible”. Este relato² no sólo relee la tradición y canon argentinos y los reinventa

² Recordemos que “El gaucho insufrible”, un texto sin dudas paródico, se asienta en una intertextualidad transformada por Bolaño en el principio fundador de su escritura, de ahí que examinemos este cuento como ejemplar en beneficio del gesto paródico y de una intención firme, poner en crisis textos canónicos de nuestra tradición (la argentina).

sino que también hace una relectura y, como consecuencia, una reinención del *Quijote*. Como sabemos, Bolaño utilizó el gesto paródico con la intención de poner en crisis textos canónicos (tanto de la “literatura gauchesca tradicional” como los paródicos – también – de Borges), dicho gesto también podría constituir una intención de enaltecer o “robustecer” (en términos de Jitrik en “Rehabilitación de la parodia”) otra tradición que sería la quijotesca, es decir, la de la literatura del fracaso. Entonces, habría otra lectura posible de Pereda, además de su peso como figura destronadora de Fierro/ Dahlman, en tanto “imitación” (nuevamente en términos de Jitrik) del personaje don Quijote. Los rastros intertextuales de la tradición de la literatura gauchesca argentina están dispuestos (en gran parte) explícitamente, ya desde el título (“El gaucha...”) ya desde la cita explícita de Martín Fierro y “El sur” de Borges, sin embargo, hay rastros menos visibles que conducen a *Don Quijote*. Nos referimos a la reinención de la estructura del texto de Cervantes que “usa” para construir su relato al tiempo que distrae al lector con referencias sobre la literatura gauchesca para hacerlo caer en la trampa de la parodia de la gauchesca: detrás de Pereda como parodia de Martín fierro y Dahlman está también (ninguna lectura excluye otras) *Don Quijote*.

El protagonista del texto de Bolaño sigue el camino de Alonso Quijano: el abogado es un hombre discreto, honesto, bien querido por todos, trabajador y mesurado; como su *alter ego*, podría ser apodado “el bueno”, quien un día “enloquece” y decide irse al campo en busca de un país mejor, primero hacer justicia y sacar quizás algo de provecho. Así como *Don Quijote* se inicia con la descripción del personaje en todos sus aspectos (su carácter, su casa, sus posesiones materiales, sus hábitos alimenticios, su aspecto físico y forma de vestir, su posición social y personas con quienes vive)³, “El gaucha insufrible” apela

³ Recordemos el primer párrafo del capítulo primero de la parte I de *Don Quijote*, titulado “Que trata de la condición y ejercicio del famoso Hidalgo don Quijote de

a esa estrategia compositiva, presentando a Pereda a partir de los mismos elementos:

De su oficio de abogado poco es lo que se puede decir. Hizo dinero e hizo más amistades que enemistades, que no es poco, y cuando estuvo en su mano ser juez o presentarse como candidato a diputado de un partido, prefirió, sin dudarlo, la promoción judicial, donde iba a ganar, es bien sabido, mucho menos dinero que el que a buen seguro ganaría en las lides de la política.

[...] Todos los días se levantaba a la misma hora que sus hijos, con quienes desayunaba y a quienes iba después a dejar al colegio. El resto de la mañana lo dedicaba a la lectura de la prensa, invariablemente leía al menos dos periódicos, y después de tomar un tentempié a las once (compuesto básicamente de carne y embutidos y pan francés untado con mantequilla y dos o tres copitas de vino nacional o chileno, salvo en las ocasiones señaladas, en las que el vino necesariamente, era francés), dormía una siesta hasta la una. La comida, que hacía solo en el comedor, leyendo un libro y bajo la observación distraída de la vieja sirvienta [...] era ligera, una sopa, algo de pescado y algo de puré, que dejaba enfriar. Por las tardes repasaba con sus hijos las lecciones del colegio [...] por las noches, después de darles las buenas noches a sus hijos [...] se marchaba a su café favorito (Bolaño: 15-17).

la Mancha”, que se ocupa de introducir minuciosamente al personaje siendo el fragmento más conocido de su novela: incluso quien no haya leído completo el texto, seguramente tiene idea del pasaje donde se describen en detalle las comidas de la semana (“una olla con más vaca que carnero..., salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lentejas los viernes...”), la ropa que usaba en cada ocasión (“calzas de velludo para las fiestas...”), las pocas posesiones (“rocín flaco y galgo corredor...”) y los pocos criados para mantener su hacienda, así como su aspecto físico, flaco, “seco de carnes” y “enjuto de rostro” (Cervantes: 17).

Resulta inevitable recordar el comienzo de *Don Quijote* y la descripción de las diversas comidas según el día de la semana y, por supuesto, la soledad apenas interrumpida por la criada (en este caso la sirvienta), sin olvidar que en el modo de ser “cuidadoso y tierno” (Bolaño 15) resuena el apelativo “el bueno” de don Quijote. Además, habría otro elemento, más allá de la descripción detallada, que vincula los personajes: el ocio y, como acto consecuente, la lectura:

Al cabo de tres años, sin embargo, decepcionado de la judicatura, abandonó la vida pública y se dedicó, al menos durante un tiempo, que tal vez fueron años, a la lectura y a los viajes. Al principio el abogado intento resignarse a la soledad [...] [el hijo] lo obligaba a acudir junto a él a las tertulias literarias [...] pero cuando hablaban de política nacional, su cuerpo se tensaba como si le estuvieran aplicando una descarga eléctrica. A partir de ese entonces *sus hábitos cambiaron*. Empezó a levantarse temprano y a buscar en los viejos libros de su biblioteca algo que ni él mismo sabía que era. *Se pasaba las mañanas leyendo* (Bolaño: 15-18-19) (Cursiva propia).

Pereda se inquieta cuando comienza a leer con mayor asiduidad y, además, su rutina y hábitos estructurados se modifican⁴: “sus hábitos higiénicos cambiaron. Ya no se acicalaba como antes para salir a la calle. No tardó en dejar de ducharse diariamente. Un día se fue a leer el periódico a un parque sin ponerse corbata” (Bolaño: 19). Ambos personajes (el de Bolaño y el de Cervantes) salen al campo en busca de un “real” ideal (gauchesco y caballeresco) que está en los libros y acomodan el entorno conforme a su imaginación. Otro elemento crucial que Bolaño dispone como clave de lectura que conduce a *Don Quijote*

⁴ Don Quijote también varía sus hábitos cuando se “excede” en la lectura y comienza a sentir una inquietud: “los ratos que estaba ocioso – que eran los más del año –, se daba a leer libros de caballerías con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza, y aun la administración de su hacienda” (Cervantes: 17).

es la locura; asimismo, en un gesto paródico e irónico (recordemos que quien intenta hacer entrar en razón a don Quijote es Sansón Carrasco, un bachiller) quien intenta recuperar al intachable abogado, que se ha convertido en un gaucho, es el hijo de Pereda, un escritor: “Una vez llegó el Bebe con una psiquiatra” (Bolaño: 41). Pero su locura había comenzado antes de llegar al campo, en una reunión con unos amigos jubilados no paró de reírse toda la noche y a la pregunta del por qué de su risa respondió que Buenos Aires se hundía, entonces:

El viejo periodista pensó que el abogado se había vuelto loco y le recomendó la playa [...] El juez, menos dado a las elucubraciones, pensó que Pereda se había salido por la tangente [...] (Bolaño 2003: 19).

Pero si la estructura de *Don Quijote* proporciona un cierre sin lugar a dudas para su personaje: Alonso Quijano recupera la cordura y finalmente, “en su sano juicio”, muere, la estructura de “El gaucho insufrible” queda abierta; el destino de Pereda da, al menos (siempre puede haber más), dos opciones de lectura: se queda en la ciudad, regresa a ella y recupera el juicio (podría pensarse un juego de palabras con su profesión de abogado) o vuelve al campo y continúa siendo un gaucho insufrible.

El texto de Bolaño “usa” la primera parte de *Don Quijote*: presentación del personaje (hombre intachable y “bueno”) / descripción de rutina diaria/ obsesión por la lectura/ inquietud/ búsqueda de recuperar un “real ideal” del pasado/ locura/ confusión “realidad”-“ficción” (gauchesca/caballeresca) de manera que se apropia de esta estructura y sustituye a *Don Quijote* y su tradición caballeresca por Pereda y la gauchesca. El gesto paródico y la intertextualidad planteada respecto de esa zona de la literatura argentina, además de ser un guiño que reenvía a su maestro Borges (su discusión acerca del canon literario argentino y sus reescrituras de textos gauchescos), también sería

un modo de seguir la “otra locura” de don Quijote, quien al regresar vencido y no poder ser caballero, se plantea como alternativa irse al campo y vivir como en las novelas pastoriles.⁵ El don Quijote de Bolaño, Pereda, frente a su entorno degradado y decadente (crisis económica argentina del 2001) toma la última opción de la novela de Cervantes y se va al campo.

Por otra parte, Pereda y don Quijote son, antes que gaucho y caballero-pastor, lectores. Bolaño *reescribe* al lector “loco” de Cervantes que confunde la ficción de los libros de caballería con “lo real” y usa sus lecturas en su beneficio.⁶ Del mismo modo Pereda espera encontrar, en Capitán Jourdan y en Álamo Negro, el campo tal como lo leyó en los textos gauchescos y los cuentos de Borges:

En honor a los invitados de su hijo, aquella noche el abogado mandó hacer una gran fogata en el patio y trajo de Capitán Jourdan al gaucho que mejor rasgueaba la guitarra, advirtiéndole antes que se limitara estrictamente a eso, rasguitarla, sin emprender ninguna canción en particular, tal como correspondía hacer en el campo (Bolaño: 38).

Ese tipo de rasgueo de guitarra “es el que corresponde hacer en el campo” según la literatura, en particular, según Borges en su cuento “El fin”: “De la otra pieza le llegaba un rasgueo de guitarra, una suerte de pobrísimo laberinto que se enredaba y desataba infinitamente”

⁵ En el capítulo 73 de la Segunda Parte, luego de su derrota con el Caballero de la Blanca Luna, al verse obligado a regresar a su casa y dejar las armas, Don Quijote piensa en ser pastor y dedicarse a la vida de campo: “Tenía pensado hacerse aquel año pastor, y entretenerse en la soledad de los campos, donde a rienda suelta podía dar vado a sus amorosos pensamientos, ejercitándose en el pastoral y virtuoso ejercicio [...] Pasmáronse todos de ver la nueva locura de Don Quijote” (Cervantes: 707).

⁶ Recordemos que Don Quijote justificaba sus acciones apelando al modo de actuar de los caballeros en los libros y procedía a citar títulos y pasajes de novelas de caballería.

(519). El gesto paródico sigue actuando en otro nivel, ejerce su acción sobre la literatura gauchesca. Bolaño retoma a Dahlman, de “El sur” de Borges a través de su Pereda y le da un destino inverso. Su regreso al campo, como ya observamos, no es un regreso idílico como el de Dahlman y aunque se habitúa a esa vida, regresa a la ciudad a buscar su destino: allí debe defenderse de la injuria de un ciudadano, no en una pulpería, sino en un bar, donde ataca y no muere. En ese acto parece redimir la salida de Fierro en *La vuelta de Martín Fierro* de Hernández y la muerte de Dahlman. “El gaucho insufrible”, a través de Pereda, parece iniciar una serie de ritos de aniquilación de sus predecesores (Fierro, Dahlman) que lo inscribe en una cadena de cambios respecto de posiciones (ciudad – campo) y de destinos (vida – muerte / honor – deshonor).

El gesto paródico, – sin pretender la comicidad como efecto único –⁷ se evidencia en el juego de espejos Martín Fierro – Dahlman – Pereda.⁸ En la Antigüedad, la parodia no era una negación de lo parodiado, sino “un sistema de espejos convexos y cóncavos que distorsionaban en diversas direcciones y grados diferentes” (Bajtín: 179). Borges crea al doble de Martín Fierro y Bolaño crea el de “El sur”, pero con un giro más en la inversión puesto que, a su vez, Pereda (que suena a *parodia*) es parodia de Don Quijote.

Los niveles más arcaicos de la intertextualidad entran en juego, por ejemplo, la imitación, cuya forma “más social o educada” según Jitrik (1993), “es la cita”, donde “las comillas convierten una fascinación o

⁷ Nos basamos, dijimos, en el concepto de parodia que Jitrik desarrolla en “Rehabilitación de la parodia” pues su intención es dar por tierra con la consideración de que la parodia sólo busca el efecto humorístico.

⁸ En esta cadena de personajes también podríamos engarzar a Inodoro Pereyra. Pereda, como señala C. López Badano “es pasado por el parámetro no sólo del género gauchesco en sus variantes cómicas, sino también de la historieta, pivotando así en Inodoro Pereyra, el personaje del caricaturista Roberto Fontanarrosa –nótese la similitud de los apellidos entre ambos ‘gauchos’ ” (117).

una imposibilidad en un acto de respeto” (13). En el texto de Bolaño abundan las citas⁹ de autores argentinos relacionados de algún modo, estrechamente o no, con determinado canon literario: Sarmiento, Di Benedetto, Borges, Bianco. Así como en el Quijote de Cervantes, considerado un texto paródico ejemplar, la cita explícita de los títulos de las novelas de caballería demostraba la intención de liquidar y renovar dicha novela, salvadas las distancias, en “El gaucha insufrible” la cita de “El sur” deja en evidencia la misma intención de liquidar y renovar el género gauchesco. La parodia, es claro, depende siempre de un previo, admite las leyes que lo rigen e intenta hacer algo diferenciado sin llegar al límite de romper todo lazo, “en una especie de prolongación que puede ser explicada por la idea de ‘tradición’, cuyo concepto es equivalente al de continuidad” (Jitrik 1993: 14). Bolaño se inserta en una tradición literaria argentina para hacer algo diferente, pero al mismo tiempo la continúa sin el prejuicio de ser chileno, lo cual sería una “mera afectación” en términos de Borges: como escritor latinoamericano, su tradición comprende cualquier literatura sin importar la nacionalidad y puede apropiarse de cualquier tema. En esto radicaría la provocación del gesto paródico de Bolaño, una operación compleja sostenida por una extensa sucesión de reescrituras: “El gaucha insufrible” parodia “El sur” de Borges, que reescribe el Martín Fierro de Hernández, que copia los diálogos de Los tres gauchos orientales de Antonio Lussich, que imitan los diálogos de Bartolomé Hidalgo e Hilario Ascasubi, que traspusieron a la literatura la entonación del gaucha¹⁰. Todo esto sin olvidar que ya vimos cómo se parodia la estructura del Quijote. La parodia sería un cambio en la lectura, tanto

⁹ Si bien Bolaño no usa comillas (excepto para “El sur”), menciona varios autores y las referencias son tan expuestas/explicitas que funcionan como cita entrecomillada.

¹⁰ Borges explica en “La poesía gauchesca” del volumen *Discusión* (2012: 13 – 41), la evolución del género como un encadenamiento de préstamos e imitaciones y precisamente, la genealogía mencionada.

del texto parodiado como del parodizante que produce una relectura para liquidar o reanimar al primero (Jitrik 1993: 15). En consecuencia, el sistema literario se revisa, se repiensa inaugurando otro sistema al tiempo que ratifica el anterior. En “El gaucho insufrible”, la parodia sería precisamente una operación de escritura que obliga a leer la tradición literaria de la gauchesca argentina y, como vimos, el Quijote de otro modo, los cuestiona a través de un juego que por un lado tiende a mezclar textos, y por el otro, a modificar su lectura. Borges en “El sur” (y en otros cuentos) parodia este género problemático (la gauchesca) y produce un estado de situación de la literatura a la que se refiere; diría Jitrik, “rompe la inercia de su definición y lleva a redefinirlo” (1993: 18). Casi 60 años después, Bolaño realiza la misma operación y pone en escena que la literatura se sostiene por dinámicas de reescritura y redefinición de tradiciones. A través de Cervantes, Bolaño reescribe a Borges y, simultáneamente, a través de Borges, reescribe a Cervantes. El fracaso en Don Quijote, perder la batalla contra el Caballero de la Blanca Luna, lo lleva a su muerte dada la exigencia de dejar las armas y regresar a su casa: abandonar su “locura” (el sueño cumplido de ser caballero andante) lo hunde en el fracaso final. Entonces Bolaño, como Borges al reescribir el final de Martín Fierro, *reinventa* el final de don Quijote y deja a Pereda en pie, peleando y enfrentando su destino, es decir, lo salva del fracaso.

***Eugenia Fernández. Argentina.** Mag. en Letras Hispánicas y Dra. en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata, donde desarrolla actualmente sus actividades docentes y de investigación como Ayudante graduada en la asignatura “Literatura y cultura Latinoamericanas contemporáneas” de la carrera de Letras. Es miembro del grupo Literatura y Cultura Latinoamericanas dirigido por la Dra. Mónica Marinone y co-dirigido por la Dra. Gabriela Tineo radicado en el CELEHIS (FH UNMDP). Ha publicado ar-

títulos en revistas nacionales y extranjeras y participado en congresos nacionales e internacionales desde 2007. Sus tesis de maestría y doctorado versan sobre la obra de Roberto Bolaño.

Bibliografía

- Aira, César (2000). "La nueva escritura". *Boletín N° 8 Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* (octubre). (165-170).
- Bajtín, Mijail (1993). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Bs. As.: FCE.
- Bolaño, Roberto (2003). *El gaucho insufrible*. Madrid: Anagrama.
- Borges, Jorge L. (2012). *Discusión*. Bs. As.: Random House Mondadori.
- Borges, Jorge L. (1974). *Obras completas 1923 - 1972*. Bs.As.: Emecé.
- Braithwaite, Andrés (2011). *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Sgo. de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1998). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: EDIMAT.
- Galeano, Eduardo (13 de febrero de 2005). "Don Quijote de las paradojas". En *Página 12*. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-47269-2005-02-13.html>
- Jitrik, Noé (1993). "Rehabilitación de la parodia". En *La parodia en la literatura latinoamericana*. Bs. As.: Facultad de Filosofía y Letras UBA. (7-23).
- López Badano, Cecilia (2011). *Inmersiones en el maelstrom de Roberto Bolaño. La caja de Pandora de la latinoamericanidad contemporánea*. Saarbrücken: Editorial Académica Española.
- Nitobe, Inazo (2005) [1905]. *Bushido: el código ético del samurái y el alma de Japón*. Madrid: Miraguano.
- Williams, Raymond (1982). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós.

Del testimonio al sentido

Pilar García*

En *Amuleto* de Roberto Bolaño observamos que al comenzar el relato el narrador instalará al lector en una situación de silencio. Este aparecerá como una condición, entonces, para quienes, en principio, puedan interiorizarse con la subjetividad de los personajes o con la dimensión histórica que detenta la novela: la matanza de estudiantes en la plaza de Tlatelolco en México, en 1968. Este hecho cobra un paralelismo imponente con las otras dos novelas de Roberto Bolaño, estas, enfocadas en la represión chilena: *Nocturno de Chile* y *Estrella distante*. La situación de silencio a la que hago referencia es un ejercicio literario bastante sofisticado, que tiene antecedentes, principalmente, en la literatura francesa, posee rasgos de la metalepsis descrita por Gérard Genette¹, de la misma manera que integra elementos perceptuales por sobre la captación lógica de la realidad a través del relato. Es una pequeña obertura de “obra maestra”, en la medida en que lo que hará será dejar en ascuas o en suspenso, en términos de Walter Benjamin, el relato en cuanto sistema cognoscitivo lógico y en cierta manera, racionalista. Este recurso del silenciamiento como un recurso narrativo alerta casi todas las alarmas de la percepción, más aún en una instancia narrativa, genera una alta expectativa, y por decirlo de alguna manera un sonido narrativo, en donde las imágenes se suceden como en una secuencia meramente visual fílmica, no mediada por la narración. Esta novela instala, pues, el problema del testimonio o del testimoniario, como el representar, el exhibir o mostrar, el dar registro, hacer cuenta de lo visto y lo vivido, de manera paradigmática. En términos narrativos, el narrador utiliza recursos de otras fuentes,

¹ Cuando en la obra de Marcel Proust hay largos pasajes de una descripción que combina lo subjetivo con la descripción objetiva o bien con la captación de la realidad exterior.

desasiéndose de las lógicas hasta ese momento y para él, corruptas, del cine, hay un verdadero giro en su obra en cuanto a cómo y cuánto el autor narrador mete su nariz en la narración, en las modalidades de la autoficción, en donde toda la novela aparece como un juego especular del propio testimonio autor-narrador, luego, genera un diálogo crítico con la tradición de la erudición, para “imponer” un correlato o mundo, principalmente, estético.

En el último capítulo de mi novela *La literatura nazi en América* se narraba tal vez demasiado esquemáticamente (no pasaba de las veinte páginas) la historia del teniente Ramírez Hoffman, de la FACH. Esta historia me la contó mi compatriota Arturo B, veterano de las guerras floridas y suicida en África, quien no quedó satisfecho del resultado final. El último capítulo de *La literatura nazi* servía como contrapunto, acaso como anticlímax del grotesco literario que lo precedía, y Arturo deseaba una historia más larga, no espejo ni explosión de otras historias sino espejo y explosión en sí misma. Así pues, nos encerramos durante un mes y medio en mi casa de Blanes y con el último capítulo en mano y al dictado de sus sueños y pesadillas computamos la novela que el lector tiene ahora ante sí. Mi función se redujo a preparar bebidas, consultar algunos libros, y discutir, con él y con el fantasma cada día más vivo de Pierre Menard, la validez de muchos párrafos repetidos (Bolaño 1996: 6).

Esta suerte de apoteosis de lo testimonial, en que la novela parece transmigrar al terreno de una narratividad pura, entre comillas, para citar a los mitólogos clásicos, como J. Frazer o E. Cassirer y al C. Levi-Strauss, genera un nuevo encanto, así como un entorno nuevo, a través del cual se desarrollará la novela de ahí en adelante.

Una segunda argumentación relevante en torno al testimonio lo dan tres obras de arte, entre comillas, que me gustaría mencionar, Tarjetas postales de Eugenio Dittborn



Eugenio Dittborn. Mapa airmail paintings = mapa Pinturas aeropostales, 1993. Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile
<https://es.arteldia.com/Noticias/Eugenio-Dittborn-en-el-Museo-Het-Domain>



Eugenio Dittborn Mapa airmail paintings = mapa Pinturas aeropostales, 1993. Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile.



Eugenio Dittborn. Mapa airmail paintings = mapa Pinturas aeropostales, 1993. Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile.



Eugenio Dittborn. Mapa airmail paintings = mapa Pinturas aeropostales, 1993. Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile.



Eugenio Dittborn. Mapa airmail paintings = mapa Pinturas aeropostales, 1993. Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile.

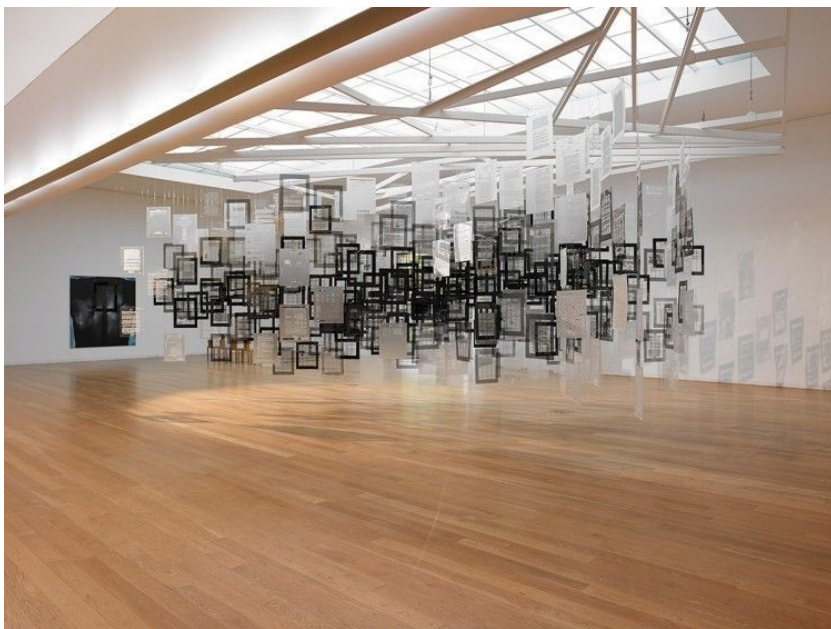


Eugenio Dittborn. Mapa airmail paintings = mapa Pinturas aeropostales, 1993. Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile.



Francisco Brugnoli. Siempre gana público. Fuente Artishock, El Mostrador.

<https://www.google.com/imgres?q=Francisco%20Brugnoli&imgurl=https%3A%2F%2Fartishockrevista.com%2Fwp-content%2Fuploads%2F2023%2F08%2FFrancisco-Brugnoli-1966-Siempre-gana-publico.png&imgrefurl=https%3A%2F%2Fartishockrevista.com%2F2023%2F08%2F03%2Fa-brugnoli-1935-2023%2F&docid=5Li-maCatKFPGM&tbnid=TZEzKfyHZFT-naM&vet=12ahUKewi32uTK45GNAXWZrJUCHSCWImSQM3oEC-DUQAA..i&w=850&h=565&hcb=2&ved=2ahUKewi32uTK45GNAXWZrJUCHSCWImSQM3oEC-DUQAA>



Francisco Brugnoli. El salvador, 1970. La imagen del hombre, curatoría de Miguel Rojas Mix, 1971.

Fuente: <https://www.elmostrador.cl/dia/2020/03/06/mac-reabre-exhibicion-que-refleja-distintas-tensiones-sociales-historicas-de-chile-con-mas-de-40-obras-de-su-acervo/>



Voluspa Jarpa. Biblioteca de la No Historia Prueba de Artista Proyecto de Desclasificación Chile, 2010. Sala Telefónica, Santiago. Librería Ulises Santiago. Fuente:

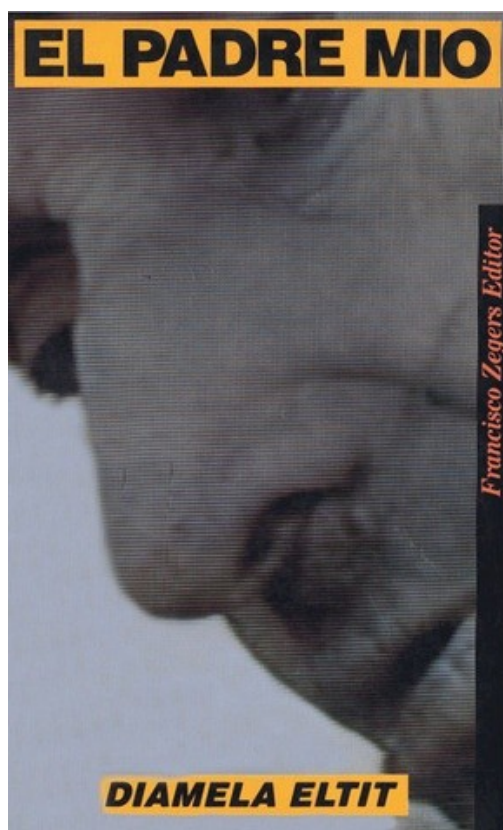
https://www.google.com/imgres?q=voluspa%20jarpa&imgurl=https%3A%2F%2Fwww.mor-charpen-tier.com%2Fwp-content%2Fuploads%2F2020%2F09%2FVolutspa-Jarpa_Historias-de-Aprendizagem_Sao-Paulo-scaled-e1585997216413.jpg&imgrefurl=https%3A%2F%2Fwww.mor-charpen-tier.com%2Fes%2Fartist%2Fvoluspa-jarpa%2F&docid=AGtWizs1OJBURM&tbnid=U0PiI6q4vU-nlM&vet=12ahUKEwj5v4a25JGNAXCpJU-CHd4FNQEQM3oECBgQAA..i&w=2022&h=1273&hcb=2&ved=2ahUKEwj5v4a25JGNAXCpJUCHd4FNQEQM3oECBgQAA



Voluspa Jarpa. Biblioteca de la No Historia Prueba de Artista Proyecto de Desclasificación Chile, 2010. Sala Telefónica, Santiago. Librería Ulises Santiago.

En ellas vale la pena preguntarse, fundamentalmente, por el efecto generado por estas obras, o paquetes, hechos, es decir, contruidos, o tarjetas postales reales, efectivamente enviadas, etc. Un paso anterior al arte de paisaje. Su carácter de testimonio es la materialidad que instalan, que buscan mostrar, demostrar o generar en cuanto categoría gnoseológica, en el surplus o valor agregado de que no se trataría de obras que se pueda decir, simplemente, que han sido desenmarcadas de su lugar habitual, no sacadas o “movidas” del lugar del ritual, según W. Benjamin, sino del lugar de la mercancía, puesto que inclusive dichas lógicas durante la represión se encontraban contravenidas. Una de ellas es la lógica de la censura, que acompaña al testimonio, como un estímulo expresivo. De otra parte, el pensar las Tarjetas postales como un objeto arte que performa, actúa o bien tiene su eficacia adecuada desde los aires es otro asunto que llamará a la atención y que encontramos igualmente como un guiño en la obra de Voluspa Jarpa en que los archivos de la censura dictatorial, en su lógica, asimismo, testimonial de la negación, del borroneamiento –la goma de borrar– de la tachadura, penden de los cielos de la sala de exposiciones.

En ellas la experiencia de la materialidad es lo que constataría o bien mostraría un estado –estatus–, un momento del mundo, en donde igualmente también y a la vez se relativiza la idea de este. Se intenta mostrar algo otro, algo del pasado, un estado del mundo, que avisará o bien dará aviso de algo otro, de algo nuevo. La constatación de las materialidades es un importante giro en la experiencia de lo testimonial, lo testimonial, en este caso, la obra, aguarda o bien aguardaría a que esta con su receptor revelen un entorno, a la manera heideggeriana. La Tarjeta postal, asimismo, fue una manera de transmitir contenidos marcadamente lúdicos, al mismo tiempo que marcadamente políticos, en ciertos momentos históricos, en la medida que es un formato de tipo “líquido”, según Z. Bauman, posibilitado de resguardar un sentido en cuanto mensaje a la vez que incorporar significaciones en diversos niveles, como una suerte de ameba orgánica y altamente eficiente, domina las temporalidades y se apodera de ellas. En la poesía, Nicanor Parra los utilizó, transformándolos en artefactos. Nuevamente, el terreno inquietante en que estos objetos artísticos sitúan la lógica del testimonio es inminente: el testimonio es ubicuo y a la vez no lo es, el testimonio es algo presente o visible y a la vez algo que se difumina, que se desplaza o desliza o que se invisibiliza.



Diamela Eltit. El padre mío. Portada de la primera edición de la “novela”. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1989.

Fuente: https://www.google.com/imgres?q=diamela%20eltit%20el%20padre%20m%C3%ADo&imgurl=https%3A%2F%2Fimages-na.ssl-images-amazon.com%2Fimages%2FS%2Fcompressed.photo.goodreads.com%2Fbooks%2F1352080119i%2F16128621.jpg&imgref=https%3A%2F%2Fwww.goodreads.com%2Fbook%2Fshow%2F16128621-el-padre-m-o&docid=M5PFppGPA-Vpn4M&tbnid=q1_SbQ_51JWjXM&vet=12ahUKEwjSh97m5ZGNAXXZppUCHbJ1Cu-cQM3oECB4QAA..i&w=288&h=475&hcb=2&ved=2ahUKEwjSh97m5ZGNAXXZppUCHbJ1CucQM3oECB4QAA

En términos experimentales la llegada del testimonio a través de la obra de Diamela Eltit es bastante decidora de lo que ha ocurrido de ahí en adelante, sin que ello implique necesariamente una repetición de artificios o bien de fórmulas. En este sentido, no es creíble que el testimonio sea una modalidad relativamente comercial, o que ingrese desde allí a una sociedad de masas o al mercado mismo, en su sentido más propio, el testimonio renegaría de las lógicas maquínicas del mercado, lo interesante de observar, es que esto ocurre así en cuales quiera de sus momentos. Para T. Adorno, quien era heideggeriano, la lógica de la literatura en sí misma, es contraria a la idea de mercado o de industria cultural; lo que valdría la pena revisar bajo las lógicas postmodernas o tardocapitalistas o libremercadistas. El origen testimonial, visual, narrativo, lo pondré en ese orden, de la obra de Diamela Eltit es lo que entrega e integra una nueva dimensión expresiva y receptiva de una lógica del testimonio, como hemos mencionado en este trabajo. Sus trabajos fotográficos con Lotty Rossenfeld, así como la muestra, puesta en discurso y registro indagatorio experimental que fue *El padre mío*, velan y desvelan un mundo, en la lógica fenoménica, en el sentido de que no solo desvelan, sino que también, con arte y artificio, ocultan, tapan, velan, así como en el doble sentido del término dado por el momento histórico vivido, también velaban por el sentido de lo que se proyectaba, una experiencia, un mundo, un habla, la del margen. Se resguardaba pacientemente el tiempo –compás de espera–, también se encendían las tenues luciérnagas del pasado, del presente y del futuro:

Conocí al padre mío en 1983. Habitaba en un eriazó de la comuna de Conchalí. Su modo de apropiación del espacio, hablaba de una ya larga instalación en el lugar; ropas colgadas en los arbustos, diarios antiguos, piedras de una fogata, y un gran tarro lleno de agua demarcaban un centro que era recorrido una y otra vez por el hombre que llamo el Padre mío (15).

También el muralismo y el cartelismo nos pone en una encrucijada, cuando, actualmente vemos el sentido de lo escrito, lo inscrito en las calles, que aparecen como una reiteración de mensajes, de inusitada carga política de aquella “Imagen latente”, de la que habla Patricio Guzmán, en su documental o de las admoniciones y consignas de la brigada Ramona Parra. Entonces, sentidos, mensajes, que aparecían distantes en el tiempo espacio, ahora se correlacionan y dialogan, ejercen un paisaje desmedidamente grisáceo de lo que es un *presente testimonio*.



Muralismo y cartelismo. “No + Sename”. Anónimo. Rayado contra los escándalos del SENAME, Chile, 2003, 2006. Fotografía perteneciente a la autora.

La pregunta recurrente por una política del testimonio se ha convertido en una agenda latinoamericana desde los años sesentas y setentas que aglutinó una serie de problemas o de asuntos, sin el objetivo de ser o de constituir un cajón de sastre, sino de reportar actualizaciones sobre, acerca de problemas y asuntos de una urgente así como espontánea agenda latinoamericana en torno a asuntos tan antiguos cuanto contingentes como el problema del indio, la pobreza, la violencia, la mujer, la infancia, a lo que se agregó el problema del ecosistema o medioambiente, durante la década de los años ochenta. Esta agenda, entre comillas, en que el asunto ha sido relevado de manera altamente

eficiente por la categoría de subalternidad (Spivak, Beverley), capaz de aglutinar nociones, conceptos y hacer converger una serie de metodologías que, en apariencia, eran experimentadas como disímiles. El problema de los derechos humanos se convirtió en un tema aparte, hermanado al testimonio, como una hermana siempre bien recibida al banquete de la toma de decisiones acerca de cómo se va a proceder en materia de las condiciones que aseguran lo humano.

En su célebre libro, *La memoria, la historia, el olvido*, Paul Ricoeur, dedica una parte importante al olvido. En mi opinión esta es la parte del libro que dedica exclusivamente a este género del discurso, el testimonio. Si hacemos una pequeña exploración al problema del discurso, según Bajtín, M., Todorov, T., Genette, G. Morales, L., podremos observar que el testimonio es un tipo de discurso y un tipo de textualidad –texto; trama, urdimbre–, que se encontraría, de manera natural, agrupada junto a diarios, periódicos, memorias, biografías y autobiografías, semblanzas, recuerdos y recados; es decir, a los géneros compañeros, géneros menores o marginales, al género maestro, la novela. El carácter destabilizante del testimonio se activa de manera casi inmediata cuando entra en diálogo con el terreno de la ficción. Por otra parte, el testimonio va a separarse de o va a disentir de la veridicción de la historia y adoptará una actitud deformante respecto de esta.

En la teoría tradicional, el testimonio será el discurso que va a exponer, narrar el horror, narrar el desastre; será de esta manera la lente privilegiada para dar cuenta de lo trágico, lo catastrófico y traumático, lo hórrido, lo negativo, lo ominoso, el mal. Asimismo, en las lógicas testimoniales se exploran estratos de la conciencia. Se encuentra o se posiciona a la vez por fuera o por sobre o desde lejos, auráticamente, en términos de W. Benjamin, de la narración y del relato. Da lugar –posibilita o bien permite– la memoria fotográfica y la imagen premonitoria; se emparenta con ambas.

A la capacidad propia de narrar del testimonio, del habla testimonial, se suma la del por qué el hablar, la pregunta en el testimonio se encuentra inscrita, si el escribir, el pintar o el dibujar, testimonian, si el oír testimonian, por qué testimonian. Y al mismo tiempo opera como un criterio distintivo. Es decir, si observamos una serie de obras podremos identificar y decir qué obra sí y qué obra no corresponde a la lógica testimonial o bien qué obra es más testimonial que otras –entre las obras, como diría Aristóteles y los retóricos.

Por lo habitual en casos de crisis o momentos de catástrofes extremas el arte realiza la tarea de registro, la tarea de contener, resguardar o bien detener o de archivar posiblemente de reconducir ideas o energías, así como el problema con las materialidades, en que el testimonio aparece como un vector sutil (Seel).

La dimensión testimonial que ofrecen entrevistas, cartas, videos el propio arte, dista bastante o bien traza una distancia un puente fenomenológico con lo que exhibe e intentan decir o bien exponer las novelas. Este discurso otro, como un alterno, una voz sigilosa y vigilante, se ancla en este poder, llamémoslo así, en términos cuasi foucaultianos, del testimonio o lo testimonial.

Lo que ocurre con la literatura tradicional o bien clásica del caso, se abre a otras modalidades o bien artificios, mediaciones, aparatos, medialidades, materialidades y representaciones. Sin embargo, lo central, lo que acontece, lo que ocurre y se espera cuando hablan las voces o los cuerpos, o los restos, o los sentidos de la vida de las narraciones y de la historia por sí mismos, en sí mismos o bien desde sí mismos, es lo que se des–espera. Sin las coacciones de los sistemas modernos que cautelan y o custodian los discursos; el testimonio también haría aquello, destrabaría las hablas. Cuándo es que la voz del testimonio habla o bien autoriza y qué es lo que se espera. Qué es lo que esperamos de ello, en cuanto modelo.

La pesquisa del testimonio –testimoniar y testimoniante– como tareas del filosofar o de la teoría es otro asunto. En este sentido, es sintomático el inicio, diríamos, marcadamente testimonial, en Hannah Arendt de *Sobre la violencia*:

Estas reflexiones han sido provocadas por los acontecimientos y debates de los últimos años, vistos en la perspectiva del siglo XX y que ha resultado ser, como Lenin predijo, un siglo de guerras y revoluciones y, por consiguiente, un siglo de esa violencia a la que corrientemente se considera su denominador común (9).

Creo que la lente utilizada por Hannah Arendt es la adecuada en lo que se refiere en lo que respecta a la historia traumática del siglo XX. El filosofar no puede sino asumir el modelo de escritura del testimonio, su aproximación, su susurro ante la crisis del acontecimiento y la crisis del relato, el testimonio se presenta y representa como un modelo de las no hablas, del silencio o de la representación. La puesta en crisis de los modelos y el silenciamiento de la historia o su estancamiento; su fin. Asimismo, el modelo discursivo del testimonio servirá para retomar los hilos narrativos del pasado, decir lo no dicho; así como una proyección de la propia filosofía hacia terrenos nuevos y tareas antiguas, como las de descomponer los engranajes de lo social; en este caso, sus narraciones, sus discursos, sus voces, sus hablas. En este sentido, el giro hacia el testimonio, en donde, más que representar, la filosofía debe preocuparse del relatar –como ocurre de manera asertiva, cuanto cautivadora, en la obra de Slavoj Žižek– puesto que la pregunta es cuál es el punto de partida o *de inicio* para esto, si los objetos han sido dejados de lado y si los temas se han “clausurado”. He ahí, pues, una de las tareas: cargar a las palabras de un sentido, de su sentido propio. Si, digamos, la violencia expresa o bien *representa* mejor la identidad del testimonio, en lugar, pongamos por caso, de lo bello, se trata, pues, entonces, de un síntoma de época y de una posi-

ción del espíritu. Tópicos como lo visto y lo vivido, se instrumentalizaron y perdieron su capacidad de designación y de denuncia; la apropiación de nociones como las de experiencia, tan marcadamente designadoras y caracterizadoras el siglo XX.

La distinción habitual o conocida entre literatura e historia da lugar para la pregunta en torno al testimonio como un modo maestro narrativo que aparece en determinados momentos históricos, bajo ciertas circunstancias. Su doble condición o doble modo de ser le permite habitar en medio de la amplia clasificación de subgéneros, en la diferenciación y diálogo entre literatura e historia, así como el tener la capacidad de presentarse en cuanto discurso género aparte, autónomo. Enfrentado tanto al discurso literario como al histórico, incluso haciendo un contrapeso, respecto de ambos.

Lo primero que salta a la vista en un estudio del testimonio es el problema del canon.

La literatura, en cuanto discurso maestro y regidor de los modelos figurales y retóricos, integrará al testimonio –lo testimonial, lo testimoniante, lo testificante o lo que testifica–, como un elemento más, entre otros, en su friso y composición. Vale la pena destacar que ha sido mencionado como un discurso segundo, en segundo grado como un componente marginal, añadido a discursos de contenido simbólico, codas a ciertas configuraciones discursivas literarias, agregados o añadidos a ciertas configuraciones discursivas literarias, implicaciones o indicaciones –señales de ruta– en construcciones alegóricas, signos en construcciones de tipo laberíntico. Por otra parte, asume la modalidad o forma de la función, en cuanto función literaria específica o función testimonial –función testimonio, función de testimonio, función del testigo o del testimoniante, aludiendo al motivo de lo visto y lo vivido–, pasando a abordar las dimensiones tópicas del discurso.

Hay distintas posiciones con respecto al lugar y a las funciones del testimonio, pues se trata de una categoría móvil y altamente ideológica, en particular, cuando se conecta con los temas, los cuales vehicula. En este sentido, parece ser un factor eficiente en la transmisión de los contenidos discursivo y de los discursos mismos, pero, qué es exactamente, a ciencia cierta el testimonio, lo testimonial, o bien, un contenido testimonial –un contenido testimonio, texto testimonio, discurso testimonio, sujeto testimonio–. Esto ha revolucionado a la literatura y al pensamiento contemporáneos, con esta nueva visión. Lo testimonial permite lo panóptico y lo aprehende, así como el susurro, el murmullo de lo mínimo, nimio, captándolo, yendo a las antípodas de un tipo de conocimiento. Esta idea que dice relación con que el testimonio es la más relevante. En primera instancia o en primer lugar, se trata del conocimiento del testigo, del testimoniante –testificante– y del actor/agente, indicando una posición marginal, así como relevando la noción de sujeto.

¿Quién es el interlocutor en el testimonio?, ¿quiénes son los interlocutores? El testigo se presenta frente a algo en su discurso frente al pueblo, la sociedad, la comunidad, el tirano, el igual –el otro testigo, identidad, símil e imitación–, así como a la nada, al discurso vacío, siendo esta una de las líneas más atractivas en la lectura del lugar, posición/posicionamiento, del testigo. Este dirigirse a la nada o al yo narcisista heideggeriano–lacaniano, es una modalidad representativa de esta figura, visible invisible, presente ausente, en la literatura del siglo XX, emparentándose, habitualmente y por lo general, con el monólogo dramático, sitio, lugar o emplazamiento, desde donde adquiere alcanza mayor fuerza.

En un mapa conceptual tentativo, es bien interesante cómo es que aparecen los actantes, agentes y modelos del discurso testimonial o discurso testimonio. Así es como, bajo el modelo actancial es evidente

como se diferencia de la literatura de invención o de creación. Narrador o narratario son figuras y/o funciones que no se equiparan a las de testigo, diríamos, a secas, pues, es posible hablar de narradores testigo, lo que es habitual y muy común en las narrativas a partir de los años cincuenta–sesentas. La de autor o de personaje tampoco se equiparan a la de testigo. No son equiparables, si bien el drama es capaz de jugar bien y de administrar esta última. También queda un poco fuera de la figura destinador/destinatario. El testigo, dicho o puesto bajo este modelo, transitaría entre las funciones del narrador y el autor, adscribiendo o generando una relación de tránsito, una situación de tránsito o desplazamiento. Su figura es espectral o tiende a serlo. Hay entonces, pues, una correlación inmediata entre testigo y voz. Mucho más que en lugar de la narración misma o el relato. El testigo invoca y otorga una garantía, respecto de algo, que es lo importante; de otro tanto, tiene que ver con o representa contenidos auráticos. Esta garantía, de la cual hablamos primero, dice relación con la teoría heideggeriana del útil y la idea de seguridad que entrega la cosa cuando *adviene* útil, cuando se convierte en ello. Así, el testigo, su testimoniar, en su función aurática, destrabará e irá por sobre la idea de cosa, generando una revolución en la visión tradicional, moderna, de cosa.

Un paso más hacia una definición, reconocimiento o configuración de la estructura del testimonio, tiene que ver con el texto o producto de este, cuál es el contenido y el medio, su actividad resultante. Así, el testimonio suele diferir de ciertas otras manifestaciones humanas, distanciarse de estas. Otro tanto ocurre cuando adopta toma la función de adjetivo, acompañando a ciertas manifestaciones específicas, lo que correspondería a una marca interesante del testimonio en la época contemporánea, las que curiosamente, disienten o se alejan de lo heterogéneo, tendiendo hacia lo canónico, tradicional o clásico, en las representaciones. Un caso interesante tiene que ver con la aplicación de la función testimonial –función testimonio– en los casos de

las culturas andes –culturas andinas, culturas indígenas de sud américa, en particular, y en el caso del tratamiento de asuntos concernientes a los derechos humanos. Por lo general, el testimonio es una marca de resguardo; un signo indiscutido de historia, insignia y signatura. De esta manera, un común denominador para seguir las pistas del testimonio tiene que ver no solo con la cultura moderna o la urbe contemporánea, que lo ha revivido, sino más bien, con una actitud.

Esta actitud se relaciona con el activismo de algunos valores de la cultura moderna modificados, en donde la cultura de masas se resignifica, en donde los sujetos son representados o devienen representados –subalternos, marginados, niños, pobres– en donde el medioambiente y la naturaleza solo y siempre son vistos desde la idea de crisis, otorgándole una dimensión vital y preponderante a esta última. Así como con una nueva idea de la política en Latinoamérica, específicamente. El testimonio se escurre y escabulle, llega hasta los más remotos lugares del continente, para resguardar y dejar registro de lo ocurrido. Pero, nuevamente, ¿cuál es su lógica?

Por cierto, sin lugar a dudas, una voz autorizada sobre el tema, visto desde la óptica europea, es la de que llama la atención que cuando queremos hablar del testimonio tienden a sobrar las referencias de aquello en cuanto a la experiencia: lo que sobra parece faltar, lo que falta, parece sobrar, hay un modelo que zozobra, en lo contemporáneo, si bien habría dos metáforas o conceptos de la filosofía moderna que lo diseñan, la mancha y la técnica.

Hay también, dos categorías relevantes: lo innombrable y lo indecible, que van a definir el universo del testimonio, apelando a las lógicas de lo sensible, de manera directa, así como a las categorías de la racionalidad. El testimonio no es un hecho o un discurso aislado, va a pertenecer y estar imbricado a otras lógicas, relacionadas con el conocimiento, el desarrollo o devenir histórico, una de estas es la de los factuales y contrafactuales históricos, como ocurre, por ejemplo, con el

análisis de la revolución francesa; como hecho traumático, genera un testimonio, al mismo tiempo, que lo genera, en cuanto hecho histórico, el factor negativo, lo que se puede llamar factor negativo, o lo que se ha medido como tal, se mide en efectos; para el caso de la revolución francesa, tal vez o probablemente, no tan negativos, como la configuración de una nueva sociedad, de un nuevo orden, con códigos y valores, en donde la poesía, como el más rico y fascinante resultado, muestra el padecimiento –el horror, lo negativo–, así como el valor de una cultura como vida intensa que surge desde el incendio, desde la destrucción, en un lenguaje particular, de la escritura y de los objetos, asumiendo una función testimoniante/testimonial.

El testimonio implicaría, por lo tanto, una nueva u otra manera de pensar, de constituir el pensamiento, de construirlo y de agenciarlo, construyéndose como el gran indecible.

El testimonio habita en las fracturas del discurso. Es un insomne en los mejores paisajes.

Si visitamos los archivos de la Amnistía internacional vemos un cruento escrutinio receloso de las acciones y crímenes de lesa humanidad.

Cómo testimonia el teatro, a decir de Juan Radrigán; desde las imágenes patentes e intensas, desde la visualidad. Cómo acusan la denuncia. Y así continúa la historia.

***Pilar García.** Doctora por la Universidad de Chile y la Humboldt Universität zu Berlin. Su tesis aborda la representación de las alegorías históricas en las narrativas posteriores al Boom literario. Se ha desempeñado como docente en las cátedras de Estética, Teoría literaria y literatura hispanoamericana en el Departamento de Literatura de la Universidad de Chile. Ha sido Becaria de CONICYT, Chile. Ha realizado Pasantías de Investigación en España (Universidad Complutense de Madrid) y en Alemania (Humboldt Universität, Berlin). Ha dado charlas y conferencias, la última de estas en el

Instituto Iberoamericano de Berlín, titulada: “Neovanguardias o autorías del margen en la narrativa chilena (1970-2012). Autora del libro Mito-historia. La novela en el cambio de siglo en Chile (Editorial Universitaria, 2015), y de diversos ensayos y artículos académicos publicados en revistas especializadas, entre ellos: “Alegorías del paisaje petrificado: Casa de Campo de José Donoso”. Coordinó la edición del número especial de la Revista Chilena de Literatura dedicado a la obra de Nicanor Parra. Investigadora para FONDECYT y para el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (MCAP). Actualmente, trabaja en la preparación en una Antología crítica del Suplemento literario del periódico de transición y democracia, “Literatura y Libros”, de La Época.

Bibliografía

- Adorno, Théodor W. (2014) [1970]. *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Arendt, Hannah. (2010) [1969]. *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza.
- Bajtín, Mijaíl. (2008) [1979]. *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bauman, Zygmunt (2000). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Benjamin, Walter (2021). *Tesis sobre el concepto de historia y otros ensayos sobre historia y política*. Madrid: Alianza.
- Beverley, John. (2004). *Subalternidad y representación*. Iberoamericana: Madrid.
- Bolaño, Roberto (1999). *Amuleto*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, Roberto (2000). *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, Roberto (1996). *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama.
- Cassirer, Ernst (2004) [1946]. *El mito del estado*. México: Fondo de cultura económica.
- Danto, Arthur (1989). *Historia y narración: ensayos de filosofía analítica de la historia*. Barcelona: Paidós.
- Dittborn, Eugenio (1993). *Mapa: airmail paintings*. London: ICA
- Eltit, Diamela y Paz Errázuriz (2010). *El infarto del alma*. Santiago: Ocho libros.

- Frazer, James (1951). *La rama dorada: magia y religión*. México: Fondo de cultura económica.
- García, Pilar (2015). *Mito-historia. La novela en el cambio de siglo en Chile*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Genette, Gérard (2004). *Metalepsis, de la figura a la ficción*. Buenos aires: Fondo de cultura económica.
- La capra, Dominik (2010). *Representar el Holocausto: historia, teoría, trauma*. México: Prometeo Libros.
- Levi-Strauss, Cláude (2006). *Tristes trópicos*. Barcelona: Paidós.
- Liotard, Jean Francoise (1987). *La postmodernidad, explicada a los niños*. Barcelona: Gedisa.
- Macciuci, Raquel, et al. (2010). *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata: Ediciones del lado de acá.
- Morales, Leonidas (2001). *La escritura de al lado: géneros referenciales*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Nora, Pierre (1998). *Entre memoria e historia. La problemática de los lugares*. Paris: Quarto Gallimard.
- Nora, Pierre (1985). *Constructing the past. Essays in historical methodology*. Cambridge University Press.
- Perelman, Pablo. (1987). *Imagen latente*.
- Strejilevich, Nora (2019). *El lugar del testigo: escritura y memoria (Uruguay, Chile y Argentina)*. Santiago: LOM Ediciones.
- Spiller, Roland (2004). *Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet. Literatura, cine, sociedad*. Frankfurt a. M.: Vervuert.
- Spivak, Gayatry (2010). *Crítica de la razón postcolonial: hacia una historia del presente evanescente*. Madrid: Akal.
- Ranciére, Jacques (2010). *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Barcelona: Laertes.
- Radrigán Juan (1982). *Hechos consumados*. Santiago: Ediciones Minga.
- Ricoeur, Paul (2008). *Memoria, historia y olvido*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rossenfeld, Lotty (2002). *Moción de orden*. Santiago: Ocho libro Editores.
- Sarlo, Beatriz (2013). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Talca: Ediciones de la Universidad de Talca.

Seel, Martin (2010). *Estética del aparecer*. Madrid: Katz.

Todorov, Tzvetan (1993). *Las morales de la historia*. Barcelona: Paidós.

Zizek, Slavoj (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Paidós

Espacios de sociabilidad en el área cultural sur (Argentina – Chile): los encuentros literarios binacionales

Aixa Valentina Natalini*

El estudio de una literatura producida en una zona tan vasta como el sur de Argentina y Chile implica una serie de movimientos particulares. El corpus, en especial si se trata de textos actuales, no se reúne yendo a una librería comercial, ni se encuentra sistematizado en cualquier biblioteca popular o universitaria; se produce otra lógica de circulación y difusión. Su lugar descentrado con respecto a las capitales nacionales (Buenos Aires – Santiago), donde se concentra mayormente la industria editorial, define un aspecto central de la zona estudiada: los caminos de legibilidad y legitimación cultural de la producción literaria se apoyan en un trabajo y una práctica colectiva; esto es, se conforma una trama o red en la que los espacios de sociabilidad resultan determinantes.

El presente trabajo surge de mi tesis doctoral “La literatura contemporánea del sur argentino – chileno (2000-2014): entre la palabra individual y el verbo colectivo”.¹ En ella se aborda un corpus actual producido en una zona transnacional –el “área cultural sur” (Espinosa 2016; 2020)–,² atendiendo tanto a la obra individual como a los fenómenos colectivos que la rodean y que se concretan a través de un conjunto de actividades religadoras y publicaciones singulares.

¹ Dicha tesis fue dirigida por la Dra. Laura Pollastri y defendida en diciembre de 2021 en la Universidad Nacional de Córdoba. El proyecto de investigación donde se inserta se titula “Literatura del área cultural sur chilena y argentina en el siglo XXI” (04/H182), dirigido por Pollastri y codirigido Gabriela Espinosa (Centro Patagónico de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue, Neuquén).

² Gabriela Espinosa sostiene que el sur de Argentina y Chile comparten un tronco histórico común, territorio habitado por comunidades originarias, pueblos preexistentes a la conformación de los Estado-Nación, donde la Cordillera de los Andes

En esta ocasión, me interesa poner en evidencia la importancia que tuvieron los encuentros literarios en la consolidación y visibilización de la literatura escrita en el área mencionada. En ellos se tejieron debates y reflexiones que articularon de modo dialógico la obra individual y la acción colectiva, el autor y el actor cultural, impulsando una “meridionalidad militante”, en términos de Laura Pollastri (2012), en la que el sur se inscribe en la escritura desde una configuración distinta y a contrapelo de las montadas por el discurso hegemónico.

Entre los años 2000-2014 los encuentros proliferan notablemente. Se destacan, particularmente, los encuentros literarios de carácter binacional; prácticas culturales dominantes del período, que cristalizan la

no significó un límite sino una frontera porosa por donde se establecían intercambios sociales y comerciales espontáneos. La noción de “área cultural sur”, según Espinosa, habilita la configuración de un mapa más real que el oficial, permitiendo reflexionar acerca de una producción literaria que no se reduce a los límites político-estatales. En este sentido, requiere un estudio atento a multiplicidad de aspectos, puesto que se encuentra atravesada por la existencia de culturas heterogéneas, de distintas lenguas, de procesos migratorios externos e internos, sucesos coyunturales, económicos y políticos particulares, entre otros, que suelen manifestarse en la literatura como temas y preocupaciones comunes (Espinosa 2016; 2020). Geográficamente se compone desde la Región Bío Bío (Chile), que coincide, por el lado argentino, con los límites septentrionales de la Patagonia argentina, hasta el sur austral, la Antártida e islas del Atlántico Sur. Cabe señalar que, en el año 1985, se sanciona en Argentina la ley 23272 y el decreto nacional 414, que incorpora la provincia de La Pampa a la región patagónica; y, en el año 2005, se modifica esa ley, convirtiéndose en la Ley nacional 25955 que suma el partido de Patagones de la provincia de Buenos Aires a la Patagonia. Entonces, el área sur argentino-chilena está integrada, en el sur argentino —denominado Patagonia—, por las provincias de La Pampa, el partido de Patagones (sur de Buenos Aires), Neuquén, Río Negro, Chubut, Santa Cruz y Tierra del Fuego; en el sur chileno, por las regiones que delimitan lo que ellos denominan Sur, regiones del Bío Bío (VIII), de la Araucanía (IX), de Los Lagos (X) y de Los Ríos (XIV); Patagonia, Región de Aysén (XI); y Magallanes, región del mismo nombre (XII).

conciencia de una identidad escrituraria más allá de las fronteras nacionales y los límites estatales. La identificación de estos “fenómenos de religación” –en el sentido propuesto por Susana Zanetti– constituye una de las formas más productivas para “analizar los lazos efectivos condensados de muy diversos modos a lo largo de la historia, más allá de las fronteras nacionales y de sus propios centros” (1994: 491).

Dos referentes insoslayables

La consolidación de la dinámica de los encuentros literarios resulta impensada sin la gravitación que tuvo una serie de antecedentes (entre la década del 70 y el 90)³ que conformaron la verdadera plataforma para el despliegue posterior. Me detengo someramente en dos referentes ineludibles que tuvieron su origen en el siglo pasado, pero permanecieron en el tiempo de modo paralelo con los encuentros binacionales propios del lapso 2000-2014.

El 24 de septiembre de 1977, en Puerto Madryn (Chubut, Argentina), se celebra la primera “Fiesta Provincial del Cordero”. En el marco de este evento popular relacionado con la producción ganadera de la región, un grupo de personas conversa cuando uno de ellos, Donald Borsella,⁴ sentencia entre los presentes: “Bueno, pienso que entre toda la gente que está aquí tan interesada en el tema literario, seguramente habrá más de uno que escribe. Por favor, que se levante, que se presente, que diga qué escribe y desde cuándo” (Mellado 2013:

³ Estos antecedentes están conformados por talleres, encuentros, antologías, editoriales, que fueron demostrando -a ambos lados de la cordillera- la existencia de una literatura moderna del sur. Se estudian detenidamente en la tesis doctoral mencionada.

⁴ Donald Borsella nace en Esquel, Chubut (1926) y muere en Trelew, Chubut (1986). Fue maestro rural, corresponsal del Diario *Esquel*, inspector de escuelas y diputado provincial. Publicó *Las Torres Altas* (1978) y *El Zorro Cifuentes* (1981). En 1984 la dirección de Cultura de Trelew editó su ensayo “Alberdi y una novela Patagónica”.

58).⁵ Esta escena, denominada por Laura Pollastri como la del “pastor junto al fuego” (2016),⁶ daría inicio al primer “Encuentro de Escritores Patagónicos” (EEP); espacio de sociabilidad faro en la región no solo porque mantuvo su continuidad por más de 30 años (desde su oficialización en 1978 hasta el 2010), sino también por la numerosa cantidad de escritores de la zona que asistió a mostrar su producción -en general desconocida- y a reflexionar sobre qué implica escribir en el sur. Los encuentros de Puerto Madryn se posicionan como pioneros en las definiciones de la existencia de una literatura moderna propia, alejada de la estigmatización de “literatura regional”.⁷ En su seno, se crea, en 1983, el Centro de Escritores Patagónicos (CEP) y su órgano difusor, la Revista *Coirón* -dirigida por los escritores Eduardo Palma Moreno y Sergio Sarachu, ambos con sede en Neuquén (Mellado 2013; 2015).

En el sur de Chile, también en una ciudad-puerto, Puerto Montt, y casi en el mismo lapso que los encuentros de Madryn, se realiza: “Ar-

⁵ Silvia Mellado en su tesis doctoral (2013): “Patagonia argentina en su escritura: entre la poesía y el relato breve (1984-2009)” (Universidad Nacional de Córdoba, inédita), específicamente en el sector “I. La emergencia” (43 – 207), realiza un estudio exhaustivo de documentos que le permiten reflexionar acerca del “significante móvil ‘escritor patagónico’” (46). La investigadora aborda lo sucedido alrededor de la primera “Fiesta Provincial del Cordero” y releva la escena de Borsella a partir del Suplemento Cultura del Diario *Patagónico* (1992), donde Damián Bruno Berón (1948, Alto Verde - Santa Fe; reside en El Hoyo, Chubut), organizador de los “Encuentros de Escritores Patagónicos” desde 1978 hasta 1987, cuenta la anécdota.

⁶ Bajo el influjo de “El narrador” de Walter Benjamin, Pollastri propone esta escena como la del “pastor junto al fuego” en contraposición con el narrador viajero europeo que históricamente impuso una imagen estereotipada de la Patagonia.

⁷ En el desarrollo del XXV EEP (2007), la poeta Graciela Cros (Buenos Aires, 1945; reside en Bariloche, Río Negro) presenta una ponencia titulada “Identidad y territorio” que fue adoptada como una suerte de manifiesto por exhortar a los escritores a rebelarse “contra la ley del coirón”; esto es, a la exigencia de incluir el paisaje patagónico como condición que legitime la pertenencia del artista a su geografía.

coíris de poesía” (1980-continúa). Impulsado por uno de los fundadores del reconocido grupo literario “Polígono”, Nelson Navarro Cendoya (isla Caucahué, 1942), la presencia y permanencia de este evento posibilitó fortalecer Puerto Montt como polo cultural frente a otras ciudades del sur, como Valdivia, donde se centraba en general todo el quehacer cultural de la zona. Uno de sus asistentes, el poeta Clemente Riedemann (Valdivia, 1953; reside en Puerto Varas), afirma que “fue el escenario que reunió todos esos esfuerzos descentralizadores de la comunicación poética de una manera presencial, una escuela [...] abierta [...] solidaria que se financiaba principalmente a base de la buena voluntad y con poco apoyo institucional [...]”, y donde “leer era siempre un examen de pertinencia y consistencia” (2020).

Los “Encuentros de Escritores Patagónicos” y los “Arcoíris de poesía” confluyen no solo como encuentros pioneros que iniciaron una lógica de sociabilidad sistemática y sostenida en el tiempo –logrando subsistir incluso en los años de dictadura militar–, sino también como eventos que activaron culturalmente el circuito de las ciudades-puerto, lugares que, desde la geopolítica, resultan estratégicos. Por ellos transitron escritores que hoy son ineludibles si se quiere brindar una muestra representativa de la producción literaria del sur argentino-chileno. Asimismo, fueron los que forjaron lazos a uno y otro lado de la Cordillera, posibilitando la modalidad binacional como forma de encuentros futuros.

Trazos y derivas de los encuentros binacionales

Surgido en el umbral del siglo XXI, “Culturas del Sur del Mundo” (CSM) se erige como el primer encuentro, de realización sistemática y sostenida, que se organiza específicamente –y conscientemente– a

partir de la propuesta de lo “binacional”.⁸ Para equilibrar la experiencia en ambas geografías, se propone celebrar el evento mediante la alternancia de las sedes entre el sur argentino (Trelew), organizado principalmente del poeta argentino-chileno Jorge Spíndola⁹ y el sur chileno (Valdivia), a cargo del escritor chilote César Uribe Andrade.¹⁰ Desde Neuquén a Tierra del Fuego y desde Temuco a Coyhaique, principalmente, se reunieron no solo poetas, sino también músicos, artistas plásticos e investigadores.

Dos hechos puntuales ocurridos en el seno de estos encuentros permiten identificar la coagulación de una conciencia de identidad colectiva transnacional. En primer lugar, producto de la primera edición (Trelew, 1999) surge la emblemática antología *Abrazo Austral. Poesía del sur de Argentina y Chile*, publicada en el año 2000 (Buenos Aires: Desde la gente).¹¹ Allí se reúne un conjunto de escritores insoslayables dentro de la literatura actual del sur argentino chileno: Cristian Aliaga, Ricardo Artola, Niní Bernardello, Ricardo Costa, Irma Cuña, Laura Calvo, Irma Hughes, Alberto Fritz, Raúl Mansilla, Juan Carlos

⁸ Existe un antecedente de encuentro binacional: el Encuentro de poetas de Argentina y Chile, celebrado en el año 1991 en Neuquén. Dicho evento fue organizado por el colectivo poético “Poesía en trámite” (1988-1991) integrado por los poetas Eduardo Palma Moreno, Ricardo Fonseca, Ricardo Costa, Macky Corbalán, Gerardo Burton, Aldo Luis Novelli, Raúl Mansilla, entre otros. Su única edición contó con el auspicio de la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Neuquén, la Universidad Nacional del Comahue y el Consulado de Chile (Costa 2007).

⁹ Contó con la colaboración del periodista Alfredo Giménez, secretario de redacción del diario *El Chubut* y editor de su suplemento cultural “Tinta china”, Trelew.

¹⁰ Con la coordinación general del escritor chubutense Rubén Gómez, actualmente responsable de la editorial Vela al Viento Ediciones Patagónicas (Comodoro Rivadavia, Chubut).

¹¹ En el lapso 2000-2014 se publicaron dos antologías binacionales más; en 2011: *NyC / VyQ. Navegantes de la Patagonia* (coord. Lilí Muñoz, Carla Sangregorio y Carlos Mirabete, Neuquén: editorial de la Fundación Artística y Cultural Tribu Salvaje); y en 2014: *Los umbrales imposibles (de la Patagonia al Caribe, muestra crítica de textos)* (Dir., coord. y prólogo de Laura Pollastri, Neuquén: PubliFadecs).

Moisés y Jorge Spíndola, del sur argentino; y Sonia Caicheo, Mario Contreras Vega, Aristóteles España, Mario García, Sergio Mansilla, Rosabetty Muñoz, Nelson Antonio Torres, Jorge Velásquez y Carlos Trujillo, del sur chileno. María Eugenia Correas, a cargo de la selección y el prólogo de los textos de los autores del sur argentino, destaca la existencia de una “sólida poesía” (2000: 4), de gran “potencia lírica” (2000: 4), en especial, la vitalidad de las “voces femeninas”. Sergio Mansilla Torres, responsable del sector del sur chileno, deslinda en su prólogo los rasgos de la poesía actual de Chiloé como “una poesía universal”, no reducida a una estética regionalista ni a “un discurso parasitario de cierta identidad preestablecida” (2000: 73), una poesía moderna producto del trabajo llevado a cabo en el Taller “Aumen” (1975): verdadera escuela de los poetas del sur de Chile.

En segundo lugar, como secuela del segundo encuentro, esta vez en Valdivia (2000), se publica la Revista *Abrazo Austral*, de única edición,¹² donde se incluyeron las ponencias presentadas y una antología poética junto con las fichas biobibliográficas de los participantes. La importancia de estos acontecimientos radica en que ambas publicaciones conforman un archivo binacional de referencia en la consolidación de una literatura que se forja derribando los límites del Estado-Nación.

Cuando en 2004 se realiza el último encuentro de CSM (no estaba en el horizonte de expectativa la reedición ocurrida en el año 2012), uno de sus asiduos participantes, el muralista e historietista Marcelo “Chelo” Candia, considera oportuno darle continuidad a este tipo de evento e impulsa, junto con la poeta Silvia Butvilosfki, el Encuentro Binacional de Poesía “Conversaciones de Otoño”, con sede única –a diferencia de CSM-- en Gral. Roca-Fiske Menuco (Río Negro), ciu-

¹² La revista fue financiada, al igual que el encuentro, por el Fondart Regional 2000, con aportes del Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura del Gobierno de Chile.

dad de residencia de ambos organizadores y de significativa gravitación cultural en la Norpatagonia. Actualmente, resulta el único encuentro binacional que se encuentra vigente. Cada dos años, desde aquel 2004, un cúmulo de escritores del sur argentino-chileno se reúne en la Casa de la Cultura, a “conversar” sobre poesía y otros géneros y manifestaciones artísticas, a partir de diversos lemas que fungen como eje de cada convocatoria: “Poesía, Barrio y Fiesta” (2010), “Poesía a la canasta” (2012), “Poesía. Memoria, Verdad y Justicia” (2016), por nombrar algunos.

Uno de los aspectos centrales que se destaca en este evento radica en el tipo de vínculo establecido con la comunidad. Las actividades realizadas se planifican para que la poesía se instale no solo en la Casa de la Cultura, sino también en espacios no convencionales que permitan estrechar lazos entre poetas, artistas y público en general: el arte “sale” del lugar aurático del salón cultural para invadir la calle, el barrio, el colectivo, el supermercado, las escuelas. En suma, se instala en las tramas cotidianas del espacio público como un dispositivo colectivo y micropolítico que habilita una experiencia comunal que va más allá de difundir la literatura del sur. La poesía circula por el común del pueblo, su lectura se vuelve accesible a todos; de este modo, se busca desmitificar cierta imagen idealizada que posee el género y sus cultores; imaginario que concierne, asimismo, a los lugares convencionales que la acogen: el libro y la institución cultural.¹³

¹³ Algunos ejemplos de actividades concretas: “caminata poética” por la toma del barrio “Villa Obrera” de Gral. Roca, donde se leyó poesía en diferentes espacios: la cancha de fútbol, la plaza, la escuela, los patios de algunos vecinos, la toma (ubicada en un sector del barrio) y la biblioteca “Lucía Epullán”, donde se compartieron textos, mates y tortas fritas, y se regalaron libros a todos los vecinos. Me refiero a la ex casa de Patricio Dillon —hoy allí funciona la Secretaría de Derechos Humanos de la ciudad—, roquense militante de la Juventud Peronista desaparecido en Buenos Aires, donde Candia pintó un mural conformado por el retrato de Dillon junto con otras figuras, agrupadas bajo la pancarta “Hasta la victoria siempre” en el marco

Para cerrar, mencionaré someramente otros encuentros binacionales gravitantes de los últimos 20 años. A saber: el “Encuentro Patagónico Binacional de Escritores” celebrado, al igual que CSM, en dos sedes distintas: Junín de los Andes (provincia de Neuquén), en el sur argentino, a cargo de la escritora Etherline Mikëska y Pucón (Región de la Araucanía, IX Región), en el sur chileno, bajo la tutela del actor, escritor y gestor cultural Carlos Gray. La locación de este evento demuestra un circuito de religación que se traza por fuera de las ciudades capitales, Neuquén y Temuco, respectivamente. El objetivo –en palabras de los organizadores–: unificar “una sola comarca literaria”, denominada “Corredor de los Libros” (2004). Por solo mencionar una particularidad del encuentro, introdujo dentro de la órbita del debate un tema no contemplado en los otros, la literatura infantil y juvenil (LIJ).¹⁴

de una manifestación. Allí se llevó a cabo una lectura coral de diversos poemas reunidos en del volumen *Palabra Viva. Textos de escritoras y escritores desaparecidos y víctimas del terrorismo de Estado. Argentina 1974-1983* (Buenos Aires: Sociedad de Escritoras y Escritores de Argentina, 2007). El poeta Jorge Spíndola inicia con la lectura del prólogo del libro y luego se sumaron las voces de todos los poetas asistentes: Candia y Butvilofsky (organizadores), Aldo Luis Novelli y Tomás Watkins, de la capital neuquina, Alfredo Giménez, Luciano Carranza y Laureano Huayquilaf de Trelew, Bruno Di Benedetto de Puerto Madryn, Raúl Artola de Viedma, Luisa Calcumil, de Fiske Menuco-Gral. Roca y Carlos Aldazábal, de Buenos Aires.

¹⁴ Se convocó a investigadoras especializadas y reconocidos cultores del género, como María Elena Almada y María Dolores Duarte, dos referentes insoslayables que dieron cuenta tempranamente de la LIJ como un campo de estudio autónomo y en él profundizaron en el seno de la Facultad de Ciencias de la Educación (Universidad Nacional del Comahue, sede Cipolletti); María Cristina Ramos y Juan Raúl Rithner con una destacada obra literaria destinada al público infantil. Asimismo, temáticas relativas a la lectura, la escritura y la enseñanza ingresan como ejes gravitantes en los encuentros, con la participación de figuras conocidas del resto del país, como Gloria Pampillo, Liliana Hecker e Ivonne Bordelois. La inclinación por dichos debates convocó a una gran cantidad de público, preferentemente docentes de la región. Por otra parte, en el ámbito del encuentro confluyeron y estrecharon

En otro lugar del mapa, en Esquel (Chubut), la escritora y gestora cultural Valeria Resenite pergeña los denominados “Esquel literario”, cuya gran convocatoria derivó en la creación de un área programática específica que llevó el nombre del evento dentro de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Esquel. Este hecho resulta una significativa apuesta de política cultural.¹⁵ Desde el año 2006 hasta el 2014 – a cargo de diversos organizadores, Gustavo de Vera (2008-2011); Natalia Silva Sofrás (2012-2013; María Silvina Ocampo (2014)-- el evento convocó no solo a escritores de distintos puntos del área cultural sur, sino también a investigadores y académicos de diversas universidades locales (entre ellas, la Universidad Nacional del Comahue) que venían gestando una producción teórico-crítica importante alrededor de las manifestaciones literarias y artísticas en Patagonia.¹⁶ En efecto, por un lado, se logra visibilizar en la comunidad literaria los estudios académicos que hasta el momento resultaban escasos y desconocidos –más allá de los trabajos de reconocida circulación de Ernesto Livon-Grosman (2003) y Silvia Casini (2007), ambos escritos

lazos Raúl Mansilla, escritor referente de la escena cultural de fin de siglo XX, con los noveles Carlos Blasco, Tomás Watkins, Sebastián González, Cristian Carrasco, Juan Sebastián Villareal. De dicha conjunción nace luego el colectivo poético “Celebridades”, grupo que llevó a cabo una serie de novedosos espectáculos poéticos que recorrió gran parte de la geografía del sur, además de fundar su propia editorial a través de la cual impulsaron su obra individual, entre otras actividades, como las dos ediciones de los encuentros “Confluencia literaria” celebrados en Neuquén (2004 y 2005).

¹⁵ En el marco de dicha área programática “Esquel literario”, otras actividades que se llevaron a cabo fueron: Feria del Libro: “Esquel, el Libro y la Comunidad”; los ciclos de lecturas temáticas, a cargo de Ariel Puyelli (también colaborador en los encuentros); el ciclo “Nuestros Escritores”, el cual convocó a diversos autores que producen en Patagonia a presentar su obra; diversos talleres literarios en escuelas y en la cárcel; actividades en bibliotecas, entre las que figura la creación de una biblioteca propia integrada por obras de autores patagónicos.

¹⁶ Se registran dos compilaciones de las ponencias presentadas (2009 y 2010), realizadas de manera informal por los organizadores del evento.

desde universidades extranjeras; por otro, se estrechan las relaciones entre académicos y creadores, promoviendo diálogos y contactos fructíferos que se mantendrán en el tiempo.

Por último, quisiera mencionar al Encuentro Binacional de Escritores “Conversaciones de Patagonia”, que celebró solo dos ediciones (abril de 2012; octubre de 2014) en Palena (Región de Los Lagos, Chile), de la mano de la escritora Bernardita Hurtado Low. Lo efímero de su paso por la historia de los encuentros no implica una huella de menor importancia. En su primera edición, un grupo de escritores residentes a ambos lados de la cordillera firmó un documento programático colectivo y leyó poemas a viva voz en el puente que une Chile y Argentina sobre el río “Encuentro”. Dicho acto, por el contenido y por el valor simbólico del momento, deja registro, en el papel y en el cuerpo, de una serie de propuestas y peticiones comunes del área sur, poniendo en evidencia una fuerte conciencia identitaria transfronteriza. El colectivo de escritores se posiciona críticamente frente a “las trabas burocráticas y formalistas” que obstaculizan la integración; desde una mirada estratégica, promueven la creación de “corredores culturales” que faciliten la religación de los artistas e intelectuales y exigen ciertas formalizaciones que actúen como “herramienta política que quiebre la dependencia cultural e intelectual con otras regiones y metrópolis” (2012).¹⁷

¹⁷ Firman el documento: Carlos Espinosa (Carmen de Patagones, Argentina), Dalia Chaina (Carmen de Patagones, Argentina), Verónica Merli (Bariloche, Argentina), Patricia Medina (Maullín, Chile), Elsa Pérez Carrasco (Puerto Montt, Chile), Nefthalí Silva (Maullín, Chile), Alejandra Wolleter (Puerto Montt, Chile), Silvia Mellado (Neuquén, Argentina), Violeta Bergeró (Mallín Ahogado, Río Negro, Argentina), Nilda González (Esquel, Argentina), Patricia Cilio (Esquel, Argentina), Bruno Méndez (Trevelin, Argentina), Jorge Leibiker (Mallín Ahogado, Río Negro, Argentina) y Pablo Blitzer (El Bolsón, Argentina).

Fin de recorrido

La historiadora Susana Bandieri, en *Historia de la Patagonia*, deja claro que los límites “de poco sirven a la hora de intentar explicar el funcionamiento de lo social y de la infinidad de relaciones que los superan” (2011: 13) y que las áreas fronterizas funcionaron “como verdaderos espacios sociales de gran dinamismo y alta complejidad (2011: 15). Sin lugar a duda, y contra todo límite territorial, el área cultural sur se traza de manera más que visible a partir de los encuentros binacionales que dominaron la escena en el primer quindenio del siglo XXI. Si el ojo se aleja de la lente del microscopio y recorre a manera de vistazo la dinámica de dichos espacios de sociabilidad, se observa la existencia de “prácticas de relativa autonomía [...], diversas sub-áreas con sus propias reglas de funcionamiento [...], zonas de coalescencia” (Espinosa 2014: 114 y 117); se conforma una cartografía cultural en la que determinadas ciudades y figuras acumulan cierto capital simbólico (Bourdieu 1983).¹⁸

Lejos de afirmar que estos escenarios delinean rasgos homogéneos y armónicos, cada uno no estuvo exento de debates y disputas por el poder de la palabra; de pugnas geopolíticas que legitiman zonas de concentración de los circuitos culturales en detrimento de otras; de prácticas endogámicas o regidas por el “amiguismo”; de luchas entre fuerzas instituidas y emergentes; en suma, tensiones propias de las prácticas de sociabilidad. No obstante, su importancia radica en que a través de ellos se logra unificar lo que inicialmente se producía por separado a un lado y otro de la cordillera. De este modo, se consolida

¹⁸ La reconstrucción “artesanal” de este tipo de sociabilidades en esta zona supone un trabajo “artesanal” –tomo prestado el término de Ana Teresa Martínez en el Prólogo a *Redes intelectuales, itinerarios e identidades regionales en Argentina (siglo XX)*– en tanto no existe un archivo sistematizado al respecto, en general se trata de material inédito, desconocido, que circula por espacios minorizados, y que necesita de la voz de los protagonistas, así como la asistencia a los encuentros.

una literatura transnacional de la que emerge una constelación de escrituras anudada a una serie de preocupaciones comunes que se ponen en agenda: la configuración del espacio vivido, las tensiones entre lo urbano y lo rural, los tránsitos (exilios e insilios, desarraigos y regresos), la diversidad de lenguas y culturas –sin duda las producciones de poetas y narradores mapuche cobran gran visibilidad--, el avance de las prácticas extractivistas sobre el territorio, los obstáculos de publicación y difusión, por nombrar algunos.

Los encuentros literarios abordados en el presente trabajo se gestan en y desde la región por los mismos escritores, devenidos –muchos de ellos-- gestores culturales faro. Constituyen el lugar por excelencia de reunión para mostrar y difundir lo que se escribe, para pergeñar futuras publicaciones, crear editoriales, conformar colectivos poéticos, escribir documentos programáticos, y en especial: trabajar en talleres, actividad que se ha vuelto cita obligada en cada encuentro. De este modo, resulta evidente la militancia poético-política que asume este conjunto, cuya obra y acción desborda la enunciación individual, generando poéticas y filiaciones que van más allá de generaciones instituidas y cercos territoriales. Si bien cada cual posee una estética singular, la diferencia no clausura el magma polifónico que se colectiviza en ambas naciones.

***Aixa Valentina Natalini** (Mendoza, 1977; reside en Gral. Roca-Fiske Menuco, Río Negro). Profesora en Letras y Especialista en Literatura Hispanoamericana del Siglo XX (Universidad Nacional del Comahue). Doctora en Letras (Universidad Nacional de Córdoba). Miembro del Centro Patagónico de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue. Investigadora en el Proyecto: “Literatura del área cultural sur chilena y argentina en el siglo XXI”, dirigido por la Dra. Laura Pollastri y codirigido por la Dra. Gabriela Espinosa (CEPEL, FAHu, UNCo). Profesora universitaria y de nivel terciario.

Bibliografía

- Bandieri, Susana (2011). *Historia de la Patagonia*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Bourdieu, Pierre (1983). “Campo intelectual, campo de poder y habitus de clase”. En *Campo de poder y campo intelectual*, Buenos Aires: Folios Ediciones. (9-35).
- Casini, Silvia (2007). *Ficciones de Patagonia*. Rawson: Secretaría de Cultura de Chubut.
- Correas, María Eugenia (2000). “Queridos amigos”. En Correas, María Eugenia y Sergio Mansilla Torres (sel. y pról.). *Abrazo Austral. Poesía del sur de Argentina y Chile*, Buenos Aires: Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos y Desde la Gente. (3-6).
- Costa, Ricardo (2007). *Un referente fundacional. Las letras neuquinas (1981 2005) y su (in)transferencia al campo educativo*. Buenos Aires: El Suri Porfiado Ediciones.
- “Escritores chilenos y argentinos se encuentran en Junín” (2004). En: *Letralia. Tierra de Letras*, núm. 106, 5 de abril de 2004, Cagua, Venezuela. Disponible en: <https://letralia.com/106/0421binacional.htm> (consultado el 16/05/21).
- Espinosa, Gabriela (2014). “La palabra en la corriente: Patagonia chilena y microrrelato”. En Pollastri, Laura (ed.): *Los umbrales imposibles (de la Patagonia al Caribe anglófono: muestra crítica de textos)*. General Roca: PubliFadecs. (113-144).
- Espinosa, Gabriela (2016). “Más allá de las fronteras: la literatura en el área cultural ‘Patagonia’”. En Hammerschmidt, Claudia (ed.). *Patagonia literaria. Fundaciones, invenciones y emancipaciones de un espacio geopolítico y discursivo*. London-Potsdam: INOLAS Publishers Ltd. (47-64).
- Espinosa, Gabriela (2020). “La cartografía oculta: área cultural en el sur argentino chileno”. Revista *RECLAL*, núm. 18, Vol. XI, (julio-diciembre 2020), Centro de Investigaciones Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.
- Hurtado Low, Bernardita y Gustavo de Vera (2012). Documento del I Encuentro binacional de escritores de la Patagonia “Conversaciones de Patagonia”, Palena, Región de los lagos, Chile.

- Livon-Grosman, Ernesto (2003). *Geografías imaginarias: el relato de viajes y la construcción del espacio patagónico*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Mansilla Torres, Sergio (2000). “Poesía en Chiloé: escribiendo en el mar, en la tierra, en el aire”, En Correas, María Eugenia y Sergio Mansilla Torres (sel. y pról.). *Abrazo Austral. Poesía del sur de Argentina y Chile*, Buenos Aires: Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos y Desde la Gente. (69-76).
- Martínez, Ana Teresa (2015). “Prólogo”. En Salomón Tarquini, Claudia y María de los Ángeles Lanzillotta (ed.). *Redes intelectuales, itinerarios e identidades regionales en Argentina (siglo XX)*. Rosario: Protohistoria ediciones, EdUNLPam. (13-28).
- Mellado, Silvia (2013): “Patagonia argentina en su escritura: entre la poesía y el relato breve (1984-2009)”, Universidad Nacional de Córdoba, tesis doctoral inédita. [cedida por su autora]
- Mellado, Silvia (2015). “Redes de escritores del siglo XX en Patagonia: Centro de escritores patagónicos”. En Salomón Tarquini, Claudia y María de los Ángeles Lanzillotta (ed.). *Redes intelectuales, itinerarios e identidades regionales en Argentina (siglo XX)*. Rosario: Protohistoria ediciones, EdUNLPam. (157-177).
- Natalini, Aixa Valentina (2021). “La literatura contemporánea del sur argentino – chileno (2000-2014): entre la palabra individual y el verbo colectivo”, Universidad Nacional de Córdoba, tesis doctoral inédita.
- Pollastri, Laura (2012). “El sur en la palabra: meridionalidad y escritura”. En Revista *Katatay*, núm. 10, (sept. 2012). (92-99).
- Pollastri, Laura (2016). “Literatura en el sur del mundo: Patagonia y escritura”. En Hammerschmidt, Claudia (ed.). *Patagonia: fundaciones, invenciones y emancipaciones de un espacio geopolítico discursivo*. London-Potsdam: INOLAS Publishers Ltd. (21 – 46).
- Revista *Abrazo Austral*, núm. 1, diciembre de 2000.
- Riedemann, Clemente (2020). Publicación en *Facebook*, 16 de febrero de 2020.
- Zanetti, Susana (1994). “Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916)”. En Pizarro, Ana. *América latina. Palabra, literatura e cultura*. San Pablo: Editora a Unicamp. (491-534).

V.
Configuraciones de la mujer en
y desde América Latina

Vanguardia y feminismo. La doble militancia de Fina Warschaver y Armonía Somers

Carina González*

En Argentina, el feminismo instala una nueva impronta durante la década del 30 alentada por los movimientos europeos y americanos. En 1936 se crea la Unión Argentina de mujeres que tiene como primera presidenta a Victoria Ocampo. Quizás por el vínculo que la directora de *Sur* tuvo con las *letras* o por la inspiración burguesa que impulsó a las primeras sufragistas los intereses de esa unión se volcaron a defender los derechos civiles de las mujeres. En ese sentido, se planteó la desigualdad legal de la mujer dentro del matrimonio y la necesidad de modificar el estatuto profesional de las mujeres fuera del ambiente doméstico.¹ Más allá de las políticas implementadas por esta asociación, los argumentos que defienden la emancipación social de la mujer están amparados en la búsqueda de una verdadera identidad femenina ligada a la libertad de expresión, en un doble juego de espejos. Por un lado, encontrar una imagen que no se construya en oposición al hombre, por otro apropiarse del espacio público de la escritura para así también expresar el género. La carrera literaria se convierte de este modo en un medio para entrar en el espacio público e interrumpir “el monólogo masculino” (Ocampo 1977: 31) de los salones literarios en el que los hombres no querían ser interrumpidos. Sin embargo, esta igualdad en el desplazamiento de la mujer dentro del entorno artístico no resuelve el problema de la desigualdad económica que aun hoy multiplica la opresión de las mujeres sumergidas en diferencias étnicas, raciales, sociales y culturales.

¹ Para una historia de las ideas feministas desde sus precursoras hasta la actualidad ver Abatte, Florencia (2020). Y específicamente para el feminismo de Victoria Ocampo y la Unión argentina de mujeres, Isabella Cosse (2008).

Al mismo tiempo, esa falta de precisión en la heterogeneidad de los factores que inciden en el sometimiento de la mujer estalla dentro del socialismo que, como motor del materialismo histórico, denuncia la explotación de la clase obrera dentro de la economía capitalista. Lejos de los privilegios burgueses que rodean el feminismo de Victoria Ocampo, hay otra voz que, desde la consciencia de clase, aborda la defensa de la escritura femenina. Fina Warschaver (1910-1989) proviene del núcleo migrante que se reunió bajo las consignas socialistas durante la década del 30. Su primera novela, *El retorno de la primavera* (1945), es un retrato de las mujeres proletarias sometidas a esa doble opresión centrada en la clase y el género. Un paso más allá, en *La casa Modesa* (1949), las limitaciones de la pobreza se mezclan con el deber de una madre y ama de casa en lucha permanente con el quehacer literario. Siguiendo a Victoria Ocampo y también a Virginia Woolf, la protagonista de esta novela encara la labor de la escritura femenina pero corrida del cuarto propio y de la alcurnia patriótica que le facilitarían la creación. En el capítulo “Suicidio por un piso encerado” defiende sus derechos intelectuales frente a un editor que menosprecia sus cualidades literarias colocando en primer plano la doble opresión del género.

De paso quiero decirle que nuestra casa es pobre pero con pisos encerados. Y los pisos encerados exigen desvelos incontables [...] De modo que uno queda ridículamente atado a la limpieza de pisos. Nadie se lo agradece y uno se desvive por ellos. No puede uno pagarse un personal adecuado para este refinamiento. Y su sacrificio no se lo reconoce nadie. Además, mientras uno encera, piensa. Hace proyectos de grandes cosas, pero cuando llega la noche está agotado y solo siente la necesidad de tirarse en la cama. Es el drama del encerado. Y le pregunto otra cosa. ¿Puede usted optar entre su conciencia que lo impulsa a la absoluta entrega a un apostolado y el puesto que debe ubicarlo en la sociedad y extenderle certificado de apto para la vida?

¿Puede dedicarse al cargo en nombre de la eficiencia? (Warschaver 2019: 67).

Este alegato completa una serie de reflexiones que la narradora hace sobre la escritura, su falta de tiempo para el trabajo intelectual, su incapacidad para representar lo real, la naturaleza automatizada tanto de la percepción como de los hábitos que engendran la construcción del género y la necesidad de la acción inminente que impulsa la lucha armada frente a la perpetuidad del tiempo que alienta la trascendencia de la obra de arte.

La relación entre el arte y la vida, aquella que las vanguardias querían conciliar y que las revoluciones sociales leyeron como una tensión constante entre estética y política, está presente en cada uno de los relatos que forman *La casa Modesa*. Pero lo que me interesa mostrar es cómo la cuestión del género se desplaza de un primer acercamiento civil, el lugar de la opresión de la mujer dentro de la familia, hacia una cuestión interior que tiene que ver con el sometimiento que la mujer naturaliza e incorpora como parte de la cultura patriarcal. Más que con la libertad de expresión defendida por Vicoria Ocampo, Fina Warschaver se identifica con la lectura existencialista de *El segundo sexo* (1949) donde se explica la subordinación de la mujer en términos de la dialéctica del amo y el esclavo. Según Simone de Beauvoir, el vínculo genérico entre el hombre y la mujer reproduce la dinámica de dominación cifrada en la relación sujeto-objeto. Mientras que la consciencia del amo se construye a partir de la libertad y la afirmación, el esclavo se constituye a partir de aceptar su condición de subordinado. De esta manera, la autoconsciencia del hombre necesita de la mirada de un otro (la mujer), que lo reconozca como sujeto en tanto que la existencia femenina se muestra como una consciencia dependiente de ese lugar que relega el ser *para sí* transformándolo en un ser *para los otros* (de Beauvoir 2017). Esta estructura de poder se reproduce en la distribución simbólica de los espacios y roles. El ámbito público y

productivo para lo masculino, y el ámbito privado y reproductivo para lo femenino. Desde esta perspectiva, la obra de Fina Wraschaver entabla un doble enfrentamiento con el campo intelectual de la época. Por un lado, defiende la escritura femenina como atributo de un arte que no se valore desde el realismo socialista sino desde su capacidad disruptiva para interpretar la realidad; por otro, denuncia el repliegue femenino como imposición del régimen patriarcal pero también como consecuencia de la naturalización de las prácticas genéricas que obturan la posibilidad de armar la subjetividad de la mujer desde una consciencia autosuficiente. En este sentido, su narrativa se adelanta a abordar temáticas feministas que suscitan grandes debates en torno a la maternidad, a la disposición del cuerpo de la mujer y al silenciamiento de la voz política que tanto el Estado como los partidos ejercen sobre las mujeres.²

Yendo al análisis de su obra, el propósito combativo de Warschaver puede leerse en la tensión dialéctica que define las situaciones de poder. Tomando como eje de lectura la revolución podríamos marcar la disidencia como su estrategia narrativa.³ Aquello que confronta o enmarca la revolución se ubica en esa segunda fila que replica la doble militancia. Se puede estar con la revolución y cuestionarla, se puede

² Cuando sale *La casa Modesa* (1949) aún no se habían difundido las ideas de Simone de Beauvoir quien comienza a ser leída recién en la década del 60, según Florencia Abatte. Por otro lado, es durante el *Movimiento de Liberación de la mujer*, surgido a la luz de la revolución social y cultural del 68 que los derechos concernientes a la sexualidad y la reproducción son puestos en la agenda de la tercera ola del feminismo. Ver Golubov (2015).

³ La trama principal gira en torno a la lucha armada y al tema del sacrificio de vidas en pos del ideal de la revolución socialista. Esta historia central se pone en paralelo con la revolución iniciada por los primeros cristianos contra el Imperio romano. Pero, lo singular de Warschaver es que incorpora una segunda demanda al presentar los reclamos de género, como una revolución dentro de la revolución que, además plantea la discusión en torno a la arbitrariedad de los medios y modos estéticos para representarla.

ser de vanguardia y no escribir dentro de los parámetros del realismo social. Se puede ser mujer y escribir, publicar, o actuar fuera de las reglas del género sostenidas por el patriarcado.

Desde esta perspectiva, hay muchos relatos donde la mirada de subordinación de la mujer se eleva por sobre el rol establecido y señala la marca que rompe con las verdades consabidas. En *La casa Modesa* es Flavia la que se anima a dudar y desafía el dogma que ampara a los desamparados del cristianismo primitivo, una voz patricia dentro de los plebeyos, una mujer en el universo masculino de los grandes sermones.

No acierto a explicarme esa fe permanente, incansable, en la fuerza de la palabra y de la letra. ¡Quién cree ya en manifiestos! He visto a la gente inclinar la cabeza ante toda arbitrariedad, seguir a cualquier engaño. No creo que nadie pueda ser convencidos con argumentos. Pero él confía en las frases de su verdad (Warschaver 2019: 92).

También es una mujer militante en *La casa Modesa* la que agrega a la confrontación arte/vida, la multiplicación del trabajo femenino: el cuidado de los hijos, las tareas domésticas, los deberes de esposa, presiones y opresiones que limitan la acción política y estética de las mujeres. Si bien la profesionalización de la escritura puede ser contemplada como posibilidad, la mujer debe disciplinarse rigurosamente para lograr quitarle el cuerpo a los trabajos que las normas de género le demandan y poder escribir.

No ignoro los numerosos obstáculos que hay que vencer. En primer lugar, está la casa. Tengo que limpiar la casa. No puedo trabajar en una casa sucia. Es cuestión de tiempo. “Ordenar el tiempo”. La casa, por ejemplo, puedo limpiarla en una hora, trabajar rápido y sin distraerme (Warschaver 2019: 81).

Pero elijo centrarme en *El hilo grabado*, un relato que se desvía hacia la ciencia ficción, otra ruptura que Warschaver encara desde los márgenes de “lo menor”, para analizar cómo las prácticas culturales de lo femenino afectan la construcción ideológica del género; tanto dentro de las dinámicas que mueven el campo intelectual y legitiman la labor artística, como dentro de las categorías que determinan las reglas de los géneros literarios.⁴

“El hilo grabado” forma parte de un libro de relatos publicado en 1962. Es un libro que explora las barreras de los géneros que Warschaver ya venía ensayando en sus novelas dado que en ellas también se da esa superposición del cuento en una trama mayor conformada a partir de narraciones breves. Enmarcado dentro de la ciencia ficción, que durante esa década se afianza a través de las primeras revistas sobre el tema, *Mas Allá* 1953 y *Minotauro* 1964-69 -aunque sin la inclusión de ninguna escritora mujer-, el relato se centra en un adelanto tecnológico que hace posible la reproducción grabada de la vida.⁵ Esas bobinas que encierran la vida de un hombre ilustre, parecen proteger a la Humanidad contra el paso del tiempo y asegurar la permanencia de la memoria. Se trata de una máquina ilusoria, como la invención de Morel, que genera la promesa del triunfo sobre la muerte. Sin embargo, aquí la discusión filosófica o ética se desplaza a una confrontación de género. Si en la novela de Bioy Casares, el naufragio protagonista se acopla a la vida de Faustine adaptándose al día eternamente repetido que la proyección de Morel le ofrece, en “El hilo grabado” es una mujer la que conserva la vida del esposo y la que descubre en esas

⁴ *La casa Modesta* podría enmarcarse dentro de la narrativa fantástica que toma elementos del surrealismo para distorsionar la realidad. Hay una superposición de tiempos y de relatos que habilitan el pasaje de una época a otra y, por otro lado, también se utiliza lo onírico como territorio en el que lo siniestro aparece para revelar el horror de la represión política y el ascenso del fascismo en Europa.

⁵ Para una descripción de cómo se fue gestando la producción y recepción del género de ciencia ficción en Argentina ver Gandolfo, Elvio (2017).

falsas imágenes de cotidianidad la reproducción mecánica de su propia vida.

Él actuaba de acuerdo al carretel grabado de esos diez años de vida matrimonial. Y, para estar con él, ella debía relegar lo nuevo o distinto, debía seguirlo. A él le pertenecía la iniciativa de esa vida extraña a la cual Liana no tenía otro recurso que adaptarse sin agregar ni poner nada de sí misma. A ese precio había recuperado su presencia. A ese precio podía creer que él seguía viviendo. Pero, no podía evadirse del determinismo absorbente de la vida registrada de él (Warschaver 2014: 202).

A pesar del dolor de la muerte y de la difícil circunstancia del duelo, la verdadera crisis de la mujer se desata cuando se da cuenta de que esa situación mecánica en la que se halla atrapada no es parte del presente sino que fue una constante a lo largo de toda su vida. Liana descubre el vacío de su existencia supeditada al deseo de los otros ya que “era de esas naturalezas pródigas que viven el tiempo de los demás más que el suyo propio” (2014: 206). Las reflexiones de Liana, que van registrándose con el vértigo de las revelaciones, muestran la angustia de la autoconsciencia del género, la mujer se ve por primera vez a sí misma como reflejo del hombre. “Todo este año fui la sombra de él, simulando vivir. La iniciativa la tuvo él. Yo no hice más que responder el hilo grabado de su vida” (2014: 206). Y más adelante, “Tal vez siempre fui el eco de él y no hice más que responder a sus incitaciones sin la más leve preocupación de introducir algo realmente propio en mi existencia” (2014: 207). La única salida ante ese vacío es la destrucción de esa otra consciencia que se le impone como dominación. Por eso, encarnado en una bobina que prolonga la muerte en vida, el absoluto humando representado por lo masculino debe desaparecer. La mujer, sabiendo que traiciona la memoria de su esposo, corta el hilo grabado que la mantenía atrapada para acceder así a su futuro.

La acción de Liana intenta dar un sentido a su vida. El hombre busca la trascendencia impulsado por el deseo de realizarse en su existencia; mientras que la mujer, concebida como otredad en la relación genérica, realiza el deseo del hombre. Esta situación que limita la subjetividad femenina se halla determinada por el orden patriarcal que naturaliza las normas culturales. El ensayo de Beauvoir señala esta construcción al analizar los mitos femeninos que, como todo elemento simbólico, se fundan en la ficción. Pero más allá de las representaciones que a la mujer le sean impuestas, la construcción de la subjetividad debe constituirse como el punto de partida para alcanzar la realización del ser. En este sentido, la consciencia femenina entabla una lucha permanente entre el quedar atrapada en la inmanencia del presente, en la relación asimétrica que el patriarcado le asigna o la falta moral que implica no buscar su propia trascendencia.⁶ La opresión de género solo puede ser vencida si la mujer deja adaptarse al imaginario creado por el hombre arriesgándose a encarar su propia trascendencia. En otras palabras, la subjetividad femenina necesita encontrar su propio deseo para dejar de ser el objeto de deseo para el hombre.

La autonomía que adquiere la consciencia al construirse como sujeto está directamente ligada al deseo y su trascendencia. Por esta razón, la mujer siempre se pensó desde el erotismo como objeto para el hombre. Pero, ¿qué pasaría si el deseo femenino encontrara sus propios modos de expresión? ¿Cómo sería una sexualidad femenina liberada de las marcas naturalizadas por la sociedad patriarcal? Este interrogante es el que irrumpe en Armonía Somers (1914-1984), una escritora que, desde la otra orilla del Río de la Plata, pone en la agenda

⁶ Una vez más, la situación femenina se plantea -en términos del existencialismo- desde la filosofía hegeliana. El hombre recae en la inmediatez cuando un hecho se le presenta como dado en un presente que lo desliga de la génesis que lo produjo. La mujer acepta su situación naturalizando el presente de la estructura patriarcal sin cuestionar el origen y los procesos que llevaron a crearla.

feminista el tema de la sexualidad. Anticipando la ampliación de derechos propuesta por el *Movimiento de liberación de la mujer* en la década del 60, su novela *La mujer desnuda* (1950) aborda la naturaleza transgresora del deseo femenino. Enmarcada en lo que Ángel Rama llamó “literatura de la imaginación” (1966: 12), sus primeras producciones jaquean el realismo criollista imperante en el canon de la época postulando el carácter surrealista, introspectivo y parcial de la realidad. En un entorno rural, Rebeca Linke se corta la cabeza y, en ese deshacerse de la razón, vuelve a colocársela para iniciar así un derrotero que convulsionará a los habitantes del pueblo. La aparición de una mujer desnuda no solo pone en evidencia la corporalidad del deseo sino su naturaleza cultural. Esa misma mujer transita los arquetipos de lo femenino que desde Eva hasta Friné determinan las prácticas de género limitando la sexualidad femenina. Lo que se expone es el tabú de la insatisfacción sexual de la mujer y su resistencia a permanecer en la negativa otredad en la que la encierran las normas patriarcales que se amparan en la interpretación psicoanalítica del deseo.⁷ Desde la teoría y el ensayo algunas mujeres se han encargado de deconstruir el discurso freudiano que define lo femenino como ausencia, pero todavía faltan décadas para que aparezcan los textos fundamentales de Luce Irigaray y Judith Butler. Sin embargo, Somers hace otra lectura del psicoanálisis tomando la exaltación del cuerpo femenino como elemento emergente del deseo reprimido.⁸

A pesar de haber servido para elaborar la teoría sobre el género fantástico, el texto de Freud en el que se postula lo siniestro como aquello

⁷ Para el estudio de la obra de Armonía Somers ver la bibliografía y el archivo digital curado por María Cristina Dalmagro en el Centro de Investigaciones Latinoamericanas-Archivos de la Universidad de Poitiers.

⁸ Sobre la incidencia del psicoanálisis en la sexualidad Somers señaló que Freud enajenó al sexo de su carácter tabú, lo que manifiesta el reconocimiento de este saber como disparador de un material hasta entonces marginado de su expresión cultural. Ver: Armonía Somers (1992).

que habiendo permanecido oculto de pronto, se revela, vincula directamente el cuerpo de la mujer con una materialidad latente capaz de suprimir la represión. Toda la investigación etimológica en torno de lo *uncanny* se concentra en el hallazgo de la contradicción que une lo familiar a lo extraño, y en la extrañeza como disfraz de fantasías primitivas arrastradas desde la infancia. Estas fantasías primarias tienen un origen sexual, el miedo a la castración, el complejo de Edipo, la añoranza de la vida intrauterina, el trauma de presenciar el coito entre sus progenitores, son imágenes que, en la interpretación del delirio realizada sobre *La Gradiva* de Jensen, solo pueden ser desentrañadas a través de su forma narrativa.⁹ Así lo indica el mismo Freud cuando Zoé desarma el ensueño de Norbert al llamarlo por su nombre y así lo registra Somers cuando hace que la mujer desnuda pueda atravesar los nombres de los mitos femeninos y darle voz a una sexualidad hasta entonces indescifrable como práctica y como discurso.

En la novela esto aparece desde la provocación de la intrusa que, en cuanto a su sensualidad, activa el deseo masculino, hasta la articulación de las fantasías primitivas que aún más en las mujeres, permanecían ocultas. La sexualidad encarna entonces en un nuevo lenguaje porque las palabras conocidas, las que supieron expresar el deseo masculino al estilo de lo que revela Kate Millett en *Politica sexual*, no ha-

⁹ En la novela de Jensen, Norbert un joven interesado en la arqueología viaja a las ruinas griegas y cree ver que la estatua de la Gradiva, aquella que se singulariza por su andar ya que fue capturada en el movimiento leve de un pie que se deja ver por sobre el ruedo de la túnica, cobra vida. El texto de Freud examina cómo esa imagen pertenece al delirio de Norbert quien ha reprimido su deseo sexual desde la infancia ya que la supuesta diosa griega es Zoé una vecina alemana y quien, al reconocerlo y dejarse identificar, devela la fantasía de su delirio.

cen más que reproducir las normas de género construidas sobre la dominación del hombre.¹⁰ Así, el lenguaje erótico que acompaña la relación sexual de Nataniel y Antonia se expresa a partir de una narración lésbica que en él solo tiene la función de alimentar su fantasía sexual mientras que en su mujer transgrede las convenciones genéricas establecidas por una sexualidad normativa y binaria permitiendo el despliegue del deseo como algo propio, nuevo, y autoconsciente.

Y yo empecé a llamar, a llamar, siempre con los temibles dedos en el cuello. Y no sabía ya en qué número de veces iba, cuando el estropajo se me cayó de las manos y volví a sentir que Claudina no tenía pequeños senos como todas las demás sino un pecho duro como de tablas bajo de la blusa y que su corazón me estaba golpeando como un martillo envuelto. Él empezó a aflojar los dedos y yo a perderme, a dejar que la vagabunda errante que en ese momento tenía una cara definida entrase por la ventana a repartir lo nuestro, en formas que nunca había conocido y de las que no me creía capaz (2020: 62).

En conclusión, ambas autoras coinciden en afirmar la inestabilidad y la permanente construcción de la subjetividad femenina desde una marca que tiene en la duda su principal fundamento. Dado que la duda es la base que cuestiona las verdades absolutas, lo femenino se ubica en esa disidencia. El dogma solo se combate con el pensamiento crítico, que podemos encontrar en la desarticulación de la fe en los relatos de Amós de *Hombre tiempo* (1973) y en la profanación de la figura de la Virgen en “El derrumbamiento” (2009).¹¹ También la batalla se da en el campo intelectual que solo se conquista a partir de

¹⁰ En ese libro Millett analiza la obra de D. H Lawrence, Henry Miller y Norman Mailer advirtiendo que su descripción de la sexualidad femenina está suscripta a los valores del patriarcado.

¹¹ En *Hombre tiempo*, Amos cuestiona la raíz del dogma dentro del judaísmo y “El derrumbamiento” es un relato en el que Somers narra las fantasías eróticas de un campesino en torno a la Virgen.

denunciar el predominio del hombre como una más de las verdades construidas por la dominación patriarcal. En la práctica estética, Warschaver tuvo que defender su elección vanguardista volcada más a la experimentación que a la lógica representativa del realismo social pero también su derecho a desviarse de la literatura que le correspondía escribir a las mujeres. La novela sentimental, la poesía amorosa, la biografía de mujeres privilegiadas que fusionan el diario íntimo con la erudición, el psicologismo o la mirada intimista son el territorio autorizado que Warschaver decide eludir.

Porque para frecuentar los llamados territorios nocturnos del alma y proyectar allí alguna luz se requiere de una valentía y una franqueza difícil en el hombre, casi insalvable en la mujer. De lo contrario, se mete uno en un atolladero. No es que se viaje a tientas, pero se viaja con escaso provecho. No siempre la pintura que uno hace de su intimidad corresponde al original (2019: 125).

Esta crítica que llega desde un compañero del socialismo como lo es Elías Castelnuovo, pretender dar un juicio sobre los principios estéticos modernistas y más experimentales con los que está escrita su segunda novela.¹² Pero es además un ejemplo del lugar subordinado que tiene la mujer aun en un entorno con mayor consciencia social como lo es el de la revolución socialista, todavía muy marcado por las normas patriarcales.

También Somers se aloja en esa disidencia porque a pesar de escribir una novela erótica, la radicalización del lugar de la sexualidad femenina desestabiliza las normas genéricas que sostienen el predominio de lo masculino. La incomodidad que provoca *La mujer desnuda* se expresa en la imposibilidad de atribuirle a una mujer la escritura de la

¹² Para un examen de la relación entre el modernismo anglosajón y las estrategias narrativas que Waarschaver toma de Virginia Woolf ver Fernanda Farruggio (2019).

novela. Bajo el seudónimo elegido por la autora, el periodismo cultural creyó reconocer la impronta de un autor extranjero, la marca poética de su editor y hasta la perversidad de un maniático sexual que habría dejado el manuscrito en forma anónima en la Biblioteca Nacional. Todas estas especulaciones crearon el mito de un autor masculino.¹³ Somers prefirió esconder su nombre. No así el de su personaje quien resalta la perspectiva de género y la necesidad de pensarse desde una subjetividad propia, al defender su nombre.

-No, yo no tengo ese distintivo pavoroso. Las hembras no deben llevar nombres que volviéndoles una letra sean de varón. Los verdaderamente femeninos son aquellos sin reverso, como todos los míos [...] Eva, Judith, Semiramis, Magdalay Gradiva, la que anda. (2020: 27)

Este planteo que exige un nombre “sin reverso” literaliza la necesidad de construir una conciencia autosuficiente, pensada desde una identidad propia que se anime a practicar una sexualidad también propia. En términos del feminismo de la tercera ola, despojarse de la naturalización de las normas binarias, reconociendo junto a Judith Butler que el género es una construcción cultural y discursiva que se combate solo admitiendo y militando la performatividad cambiante, nómada y abierta del feminismo.

***Carina González.** Investigadora adjunta de CONICET en el Laboratorio de Investigación en Ciencias Humanas de la UNSAM. Ha publicado artículos en revistas especializadas sobre exilio, bilinguismo y escrituras migrantes.

¹³ En su seudónimo, Somers intenta preservar su profesión dado que, la sexualidad explícita de sus relatos afectaría la apreciación de las labores pedagógicas que desempeñó tanto en las escuelas públicas como en la dirección del Museo pedagógico y como representante de Uruguay en los congresos de la OEA. Ver: Ana Inés Larre Borges, *La mujer secreta*, en *Mujeres uruguayas. El lado femenino de nuestra historia*. Montevideo, Alfaguara, 2001, pp. 313-45.

Actualmente se dedica a las vanguardias y a la literatura de mujeres. Su trabajo sobre Fina Warschaver y Armonía Somers apareció en la revista *Anclajes* de la Universidad Nacional de Córdoba y en la revista *Kipus* de la universidad andina Simón Bolívar en Ecuador respectivamente.

Bibliografía

- Abatte, Florencia (2020). *Biblioteca feminista*. Planeta: Buenos Aires.
- Buttler, Judith (2007). *El género en disputa*. Paidós: Barcelona.
- De Beauvoir, Simone (2017). *El segundo sexo*. Cátedra: Madrid.
- Farruggio, Fernanda (2019). “La ficción como arma”. En *La casa Modesa*. Final Abierto: Buenos Aires. (11-24)
- Freud, Sigmund (2000). “El delirio y los sueños en la Gradiva”. En *Obras completas*. Amorrortu: Madrid. (122-133)
- Freud, Sigmund (2003). “Lo siniestro”. En *Obras completas*, tomo 3. Buenos Aires: El ateneo. (18-27)
- Cosse, Isabella (2008). “La lucha por los derechos femeninos: Victoria Ocampo y la Unión Argentina de Mujeres (1936)”. *Revista Humanitas*, XXVI (34). (131-149)
- Freud, Sigmund (2003). “Lo siniestro” En *Obras Completas*. El Ateneo: Buenos Aires.
- Gandolfo, Elvio (2017). *El libro de los géneros*. Blatt and Ríos: Buenos Aires.
- Golubov, Nattie (2015). *La crítica literaria feminista*. UNAM: México.
- Larre Borges, Ana Inés (2001). “La mujer secreta”. En *Mujeres uruguayas. El lado femenino de nuestra historia*. Alfaguara: Montevideo. (313-45)
- Millett, Kate (2017). *Política Sexual*. Cátedra: Madrid.
- Ocampo, Victoria (1977). “La expresión femenina”. *Revista de la Universidad de México*, Nro. 12, (agosto) (29-32). Disponible en <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/2a43da9f-bd6b-4905-8484-b11f23e6fbdb/la-mujer-y-su-expresion>
- Rama, Ángel (1966). *Aquí: cien años de raros*. Arca: Montevideo.
- Warschaver, Fina (1973). *Hombre tiempo*. Edición del botero: Buenos Aires.
- Warschaver, Fina (2014). *El hilo grabado*. EDUVIM: Villa María.
- Warschaver, Fina (2019). *La Casa Modesa*. Final Abierto: Buenos Aires.
- Woolf, Virginia (2022). *Un cuarto propio*. Akal: Madrid.

- Somers, Armonía (2020). *La mujer desnuda*. Trampa: Madrid.
- Somers, Armonía (2009). “El derrumbamiento”. En *La rebelión de la flor*. Cuenca de Plata: Buenos Aires. (11-23)
- Somers, Armonía (1992). “Carta abierta desde Somersville”, *Iberoamericana*, 161/162, (1153-1159).

Malinchismo, traducción y despojo en la poesía chicana de Lorna Dee Cervantes

Alejo López*

Mallinalli Tenepal, Malitzin, doña Marina o la Malinche, son los diversos nombres que ha recibido a lo largo de la historia esa figura femenina que, primero como esclava y luego como interprete y amante, acompañó a Hernán Cortés en su conquista de México durante el siglo XVI, contribuyendo decisivamente en la victoria de los conquistadores sobre el imperio Azteca. Las diferentes nominaciones de esta figura central para la Historia de México y de la conquista española del continente americano, no resultan gratuitas sino sumamente significativas de su decisivo rol como traductora y mediadora cultural de ese violento encuentro que configuró la conquista y el subsecuente trauma histórico que la misma signó como núcleo fundacional de la cultura latinoamericana.

Detrás de estos nombres, además, vibra el signo de ese largo proceso transcultural (Ortiz 1963 [1940]) que la propia figura de esta mujer indígena contribuyó a gestar por medio de su rol como traductora, pero sobre todo, en tanto madre del legado mestizo del propio Cortés para este nuevo mundo fundado sobre las cenizas del imperio azteca y los cimientos del México colonial. Este mundo nuevo fue el resultado de un profuso proceso de traducción cultural, traducción entendida no como puente entre culturas sino como instancia de producción neocultural, como sostiene Denise Kripper (2015) a propósito del paradigma traductológico encarnado por la figura de la Malinche. La figura histórica de la Malinche fue interpretada, en un principio, como signo del trauma de la conquista en tanto entregadora y traidora a su raza, lo cual constituye un agenciamiento del arquetipo cristiano occidental de la figura de la mujer como origen de la caída del hombre y portadora inmanente de la culpa original en tanto poder

corruptor. Esta figura mítica del pecado encarnado por la mujer en el orden falocéntrico cristiano continuó operando luego en la cultura mexicana moderna, tal como se plasma de manera locuaz, por ejemplo, en el difundido ensayo de Octavio Paz “Los hijos de la Malinche” (1970 [1950]), y, muy especialmente, en la difusión en la lengua popular mexicana del término “malinchismo” con el sentido de entreguismo antipatriótico. Este imaginario, sin embargo, fue reconvertido en las últimas décadas del siglo XX a partir de la reconfiguración de esa imagen mítica de la mujer traidora por una figura cuyo agenciamiento activo surgirá de su propia función traductológica en tanto mediación gestante de una nueva cultura mestiza surgida de esta misma labor de traducción cultural, cuyo resultado siempre deviene algo más, en virtud de esa extranjería inmanente al propio proceso traductológico, tal como lo piensa Homi Bhabha, por ejemplo, a partir de la teoría benjaminiana de la traducción: “En el acto de traducción el contenido “dado” se vuelve extraño y ajeno; y eso, a su vez, deja el lenguaje de la traducción *Aufgabe*, siempre confrontado con su doble, lo intraducible: ajeno y extranjero” (2002: 201).

Esta extranjería se plasma en la figura de la Malinche como traductora y productora cultural de un nuevo mundo, y se articula, además, con su otredad en tanto mujer dentro del orden patriarcal tanto de la cultura nahua como de la cultura occidental. Y de esta condición liminar surgirán, precisamente, las diversas reapropiaciones y reconfiguraciones de su figura mítica en el seno de los discursos escritos por intelectuales, escritoras y activistas feministas a lo largo de los siglos XX y XXI en América Latina y los EE.UU. que encontraron en esta figura un significante productivo para expresar sus propios procesos identitarios y sus políticas emancipatorias.

Del rol mítico-histórico se desprende entonces la imagen de la Malinche articulada alrededor de la figura abyecta de la traición: traición a su pueblo, a su territorio, a su lengua. Es esta imagen de la traición

superpuesta a las primeras apropiaciones de la figura histórica de la Malinche la que asentó gran parte de su evolución en tanto significativo imaginario (Castoriadis 2007) de la abyección del sujeto desclasado como subalterno y cómplice del poder opresor. Y esta abyección se integró a la subjetividad femenina de la Malinche, cuya carga histórica en el seno de la tradición judeo-cristiana occidental ya portaba una abyección similar en la traición original de la figura mítica de Eva. De esta primera imagen se derivan, a su vez, las primeras acepciones del término “malinchismo” en tanto signo de la traición femenina del sujeto mestizo dentro del marco del orden patriarcal de raigambre cristiana (Palma 1991; Añón 2008 y Kripper 2015). Y es esta imagen de la mujer como sujeto abyecto de la traición la que se asienta en su contraposición con la figura mariana en tanto significativo imaginario de la castidad impoluta de la virgen, y de allí su contraparte arraigada en el culto mariano o “marianismo” como imagen inversa de la mujer violada y violenta que entregada al invasor entrega a su pueblo como cumplimiento de su rol histórico de traidora, se trata de la mujer “chingada” que según la estela de pensamiento que cimenta el ensayo de Octavio Paz, da origen al pueblo mexicano mestizo y su histórico derrotero de traiciones y tragedias.

Pero en la estela del malinchismo encontramos también reapropiaciones como las que ha operado la tradición cultural chicana sobre este significativo abyecto de la Malinche, reapropiaciones que reescriben el sentido de esta traición trágica para traducirlo (bajo la coyuntura del siglo XX y de la hibridez cultural chicana) como un nombre para la resistencia femenina a la asimilación bajo el signo errante de una operación de traducción permanente, y por ello mismo, renuente a ceder al enclaustramiento de un sentido dado y último, un sentido que habilite la reificación esencialista de las identidades monolíticas y monolingües. Esta figuración de la Malinche como traductora opera así entre diversos órdenes: entre una cultura oral y una cultura escrituraria; entre la cosmovisión nahua y la cosmovisión occidental; entre la

subalteridad de los vencidos y la dominación de los vencedores; entre la cultura anglosajona de los Estados Unidos y la cultura hispanoamericana de México; pero también, y muy especialmente, entre el proactivo mundo androcéntrico del poder falocrático y el mundo femenino signado por su aparente pasividad.

Es, precisamente, este potencial de mediación de la Malinche como traductora cultural el que fue objeto de apropiación por parte del movimiento feminista chicano durante la segunda mitad del siglo XX. Entre estas reapropiaciones sobresale por la profusión y difusión que tuvo la de la poeta, intelectual y activista chicana Gloria Anzaldúa en su reconocido ensayo de 1987 *Borderlands/La Frontera*, donde Anzaldúa recupera la figura de la Malinche como la “Chingada”, figura femenina de la traición original que es ahora resignificada por Anzaldúa a través de un desplazamiento de los términos y agentes que operan en esta aparente traición fundante de la mexicanidad. En primer lugar Anzaldúa se reconoce como “hija de la Chingada” y en este reconocimiento se inscribe a sí misma como chicana (identidad cultural ya vilipendiada también por Octavio Paz en su ensayo “El pachuco y otros extremos” donde la representaba como un extremo degenerado de la identidad mexicana) dentro de la historia cultural de México, aunque no ya ni como mera deriva migratoria, ni como desviación abyecta, sino como una nueva formación cultural configurada ahora a través de la perspectiva *queer* que Anzaldúa asume en su ensayo en tanto mujer lesbiana rebelde cuyo vínculo con la Malinche es, precisamente, ser una lengua filosa y subversiva anclada en la cultura indígena de resistencia que encarnó esta figura femenina dentro del orden patriarcal.

Pero esta rebeldía no consiste meramente en la negación de la cultura del vencedor en pos de la restitución de una “originaria” cultura indígena de México, como se observa, por ejemplo, en la configuración

del imaginario de la mujer rebelde mexicana erigido sobre esa otra figura mítico-histórica encarnada por Isabel Moctezuma, la guerrera azteca que reproduce como reverso femenino el imaginario de valentía y resistencia encarnado por Cuauthemóc, figuras de la cultura azteca vencida y ahora reivindicada por medio de un discurso que reescribe el trauma histórico de la conquista apelando a la restitución de la cultura prehispánica y haciendo de la resistencia a la conquista el eje de una nueva retórica oficial, tal como lo analiza Valeria Añón (2022) en el volumen colectivo dedicado al estudio de la cultura mexicana a 500 años de la caída de Tenochtitlan.

La operación de Gloria Anzaldúa traduce, en cambio, la figura de la Malinche de mujer traidora a mujer traicionada, y en ese pasaje se desplaza desde la lectura masculina predominante en el imaginario popular mexicano hacia la lectura femenina chicana que reconfigura la imagen de la Malinche tanto como víctima del poder falocrático de la tradición (“la herida de la india-Mestiza”, dice uno de los versos de Anzaldúa) en tanto mujer traicionada (“No fui yo quien vendió a mi pueblo sino ellos a mí”, afirma en otro verso), como así también en agente proactivo de resistencia y subversión del rol subalterno de la mujer, que pasa ahora entonces del silencio impuesto al ejercicio libre de la palabra, en tanto traductora/creadora de ese mundo mestizo surgido tras la Conquista (vale recordar aquí que los cronistas de Indias llamaban metonímicamente a la Malinche la “lengua” de Cortés, llegando incluso a fundir ambos personajes en ciertos pasajes de sus crónicas).

Se trata aquí de la figura de la mujer “hocicona”, la mujer rebelde con la que Anzaldúa se identifica a sí misma en una reconversión del poder femenino encarnado por la Malinche como “faraute” de Cortés, como sujeto activo. Una mujer bulliciosa y desenvuelta que se entromete entre esos mundos en disputa para volverse así origen de un

mundo nuevo creado a partir del amestizamiento surgido de la Conquista, como señala Margo Glantz (2022); una mujer que, finalmente, en una operación traductológica que identifica la tríada materna mexicana encarnada por las figuras de la Virgen de Guadalupe como madre virginal, la Malinche como la madre chingada, y la Llorona como la madre que combina a ambas, deviene en una nueva figura femenina identitaria anclada en la cosmovisión nahua precortesiana como es la de la diosa Coatlicue, la mujer-serpiente que repone el poder demiúrgico del cuerpo femenino en tanto fuente de fertilidad y vida.

Al interior, entonces, de esta tradición chicana de resignificación de la figura de Malinche encontramos también otros nombres como los de Carmen Tafolla; Adaljiza Sosa Ridell; Helen Silvas o Naomi Quiñonez, entre las más reconocidas; y también a Lorna Dee Cervantes, poeta que en su ópera prima de 1981 *Emplumada* consigna estas reappropriaciones chicanas pero que, además, las articula con la experiencia histórica del “despojo”, una experiencia central en la conformación de la identidad cultural chicana. El concepto de despojo ha sido analizado en el campo de la geografía política feminista a partir de la categoría de los “paisajes de despojo cotidiano”, tal como la misma ha sido desarrollada por Diana Ojeda (2015), por ejemplo, en tanto espacialización de diversos agenciamientos del poder. Estas investigaciones de la geografía y ecología política parten del análisis de los “procesos de acaparamiento y concentración de los recursos” que articulan los paisajes del despojo en tanto “evidencia sedimentada de un entramado de procesos históricos de desigualdad, muerte y sufrimiento que se acumulan en el espacio” (Ojeda et al. 2015: 109).

Esta dimensión histórico-testimonial del paisaje resulta imprescindible para pensar la forma en que poéticas como las de Dee-Cervantes trabajan con la relación entre la identidad cultural chicana y el paisaje a partir de diversas experiencias sociohistóricas del despojo, entendido

el mismo como expoliación y saqueo de los territorios del sudoeste norteamericano que alguna vez pertenecieron a México y que tras la guerra mexicano-estadounidense y la firma del tratado de Guadalupe Hidalgo en 1848 fueron anexionados por los EE.UU., una experiencia histórica que se adosa a la consecuente pérdida gradual de vinculación con la cultura hispánica heredada de este pasado mexicano, especialmente con la lengua castellana cuya supervivencia quedará atestiguada no sólo en los toponímicos que castellanizan el paisaje de los estados, ciudades y referencias orográficas del sudoeste norteamericano, sino especialmente en los nombres y apellidos de muchos de sus habitantes. Esta tensión entre la vida en un país angloparlante y el legado hispánico presente en los nombres propios y en las lenguas abuelas, como llama Enrique Foffani (2012) a esas lenguas legadas en el seno familiar, es la tensión que el sujeto chicano experimenta respecto a su complejo vínculo con el territorio y la cultura oficial, y es la misma que Lorna Dee-Cervantes enuncia en uno de sus poemas como la experiencia abrumadora y alienante de poseer y ser despojado al mismo tiempo de la tierra: “...Cada día me siento abrumada/ por el recuerdo de que/ esta no es mi tierra/ y es mi tierra” (1981: 36, mi traducción).

El trabajo poético de Dee-Cervantes en relación con esta experiencia del despojo entre el sujeto y el territorio se vuelve todavía más evidente en un poema como “Poema para los californios muertos”, donde a través de los paisajes de despojo de su territorio natal la poeta articula el concepto de Malinchismo como un vector central de la identidad chicana. El poema trabaja sobre la estructura del elogio fúnebre ya desde el título mismo que repone el tono elegíaco cuyo origen se explicita en la lectura de una placa conmemorativa situada en un restaurante del pueblo californiano de Los Altos que reza: “Una vez refugio de los californios mexicanos”. La lectura fechada en el año 1974 abre entonces el tono elegíaco del poema y condensa la experiencia fundante del despojo para la identidad cultural chicana, en tanto cultura

cuyo vínculo con el territorio y la lengua (vectores tradicionales sobre los que se configuraron las identidades nacionales a lo largo del siglo XIX) es el de la derrota de la guerra mexicano-estadounidense y la “pérdida” de los territorios del sudoeste a manos de los EE.UU. Este proceso histórico de desterritorialización se vuelve problemático para el caso de los “californios” quienes, por un lado, vieron perder su mexicanidad con el desplazamiento de la frontera, y consecuentemente la condición de refugio de sus tierras natales devenidas ahora en territorios foráneos. Pero, por el otro, la desterritorialización no fue completa sino parcial, porque estos californios tampoco devinieron refugiados, en tanto y en cuanto lejos de migrar persiguiendo la frontera mexicana que se había desplazado permanecieron en su tierra histórica articulando una relación compleja con la misma que puede ser pensada a partir de la categoría de “extraterritorialidad” postulada por George Steiner (2002), para pensar los desplazamientos a través del espacio y de la(s) lengua(s) de muchos de los escritores modernos que a lo largo del siglo XX hicieron de sus continuas errancias un núcleo de significación poética.

El poema de Dee-Cervantes da cuenta, por tanto, de la experiencia histórica del despojo que se encuentra en la fundación misma de la identidad chicana en su encuentro violento con la modernidad impuesta por la cultura norteamericana en su invasión y apropiación asimilativa del territorio y sus pobladores, todo lo cual la poeta nombra a través de las imágenes tecnocráticas que abrumadoramente se imponen sobre el territorio, sus pobladores y su naturaleza original, configurando así un ejemplo cabal de lo que Diana Ojeda llamaba “paisajes del despojo”, en tanto evidencia sedimentada en el espacio de los procesos históricos de desigualdad, muerte y sufrimiento; todo lo cual Dee-Cervantes expresa en los versos iniciales de su poema de la siguiente manera:

Estos viejos pueblos mueren
en tramos de autopistas.
Los altos andamios cortan una cesárea precisa
a través de valles úteros y tierras fértiles.
Qué hija bastarda esta ciudad
perdida en lo débil
llorando de las madres...” (1981: 42, mi traducción).

Estos versos ilustran el modo en que Dee-Cervantes articula la conjunción fundante de la cultura chicana entre la experiencia histórica del despojo y la reapropiación mítica de la figura de la Malinche como cuerpo que sedimenta la violencia fundacional mexicana y signo de su condición ultrajada en tanto ethos subalterno, aquello que Paz llamaba el sino trágico de los hijos de la chingada. Pero aquí Dee-Cervantes suma otro elemento más, que junto al trabajo de reapropiación y resignificación de la figura de la Malinche, apela a transformar este signo trágico en una nueva cifra del potencial emancipatorio y de resistencia encarnado en estas figuras míticas femeninas, como es el caso de la “Llorona”, aquella que según Anzaldúa combinaba tanto la madre virginal del culto guadalupano como la madre chingada del malinchismo, y que aquí Dee-Cervantes hace emerger traspolada a ese pueblo agonizante que llora a la madre ausente. De este modo, la llorona ya no será la madre mexicana como figura de origen, sino esa hija bastarda constituida por la ciudad de los californios que mueren ante el avance de la modernidad anglosajona, y de allí que el poema continúe apelando a la figura patética de esos gimientes “esposos de la violada” (la chingada es aquí tanto la mujer como la tierra) que lloran la pérdida de la madre y que se vuelven un signo epifánico para el sujeto poético que descubre en esta “huella de memoria” (Jelin 2002) tanto el trauma del origen como la fuerza del futuro:

...californios que gimen como esposos de la violada,
esposos de la tierra,
tierra la madre.

Recorro con mis dedos esta placa de latón
su frío me remueve una memoria
de hebillas de plata y balas gastadas
de chales bordados y rebozos oscuros.
Yo recuerdo los antepasados muertos.
Los recuerdo en la sangre,
la sangre fértil.

¿Qué refugio encontraron aquí
antiguos californios?
Ahora en este restaurante nada queda
[...]

Soy la hija pobrecita
pero puedo maldecir estas fantasmas blancas.
Las fantasmas tuyas deben aquí quedarse,
solo las tuyas.

En este lugar no veo sino extraños.
En los estantes hay amargas antigüedades
remanentes yanquis
y estos no de los Californios.
Un azulejo chilla
sobre el olor acre de los rotos
eucaliptus y el aroma puro
de la rabia (1981: 43).

El trauma de la conquista en tanto recuerdo de la sangre derramada
deviene así en “sangre fértil” y la madre/esposa/hija chingada se
vuelve la mujer que “maldice esos fantasmas” y que encuentra en este

trabajo de memoria la fuerza de la “rabia” que la proyecta hacia el futuro, transformando el tono elegíaco inicial en una lengua testimonial que repone tanto el acontecimiento del origen como su superación en el porvenir, en ese “paso de poesía” que Tamara Kamenszain (2007) concebía como la prueba de vida de la boca del testimonio.

Vemos, por tanto, que así como Gloria Anzaldúa (1987) abogaba por rememorar y restaurar las figuras femeninas amputadas por la historia a través del malinchismo; así también en su Poética chicana Lorna Dee-Cervantes repone estos legados soslayados para resignificar la identidad cultural chicana a partir de lo femenino en tanto pulsión transformadora del trauma del despojo fundante capaz de devenir ahora en potencia vital de resistencia *en* el presente y *hacia* el futuro.

***Alejo López.** Doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Profesor adjunto de la cátedra “Literatura Latinoamericana II” en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP) y Ayudante de la cátedra “Literatura Latinoamericana II” de la Universidad de Buenos Aires. Investigador Asistente del CONICET en el Centro de Teoría y Crítica Literaria (CTCL) del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS). Ha dictado conferencias, cursos y seminarios sobre literatura latinoamericana y latinoestadounidense en universidades de la Argentina y del exterior. Publicó diversos artículos y capítulos de libro sobre literatura latinoamericana y latina de los EE.UU. en medios especializados de América Latina, Europa y Norteamérica. En 2015 publicó el libro *Nideaquínideallá. Antología de Tato Laviera* (Caracas, Editorial el perro y la rana) y en 2019 *Y otras desgracias / And other misfortunes. Antología de Luz María Umpierre* (Rosario, UNR Editora), cuya compilación, traducción y estudio preliminar estuvieron a su cargo. Actualmente trabaja con un proyecto de investigación centrado en el estudio de las transformaciones del Latinoamericanismo a partir de los procesos migratorios y de las expresiones literarias surgidas de los mismos.

Bibliografía

- Anzaldúa, Gloria (1987) *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Añón, Valeria (2008). “El cuerpo del lengua: cautivos y traductores en algunas crónicas de la conquista de México”. *Revista Crítica.cl*, Vol 1 (1-7).
- Añón, Valeria (2022). “Introducción. La conquista de México. Conmemoraciones y debates en el siglo XXI”. En Valeria Añón (coord.) *500 años de la conquista de México: resistencias y apropiaciones*. Buenos Aires: CLACSO. (11-28).
- Bhabha, Homi (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Castoriadis, Cornelius. (2007). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets.
- Dee Cervantes, Lorna (1981). *Emplumada*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Foffani, Enrique (2012). “Las lenguas abuelas: eso es todo lo que queda en el tintero (Sobre Reducciones de Jaime Huenún)”. En: Huenún, Jaime. *Reducciones*. Santiago de Chile: LOM. (169-180).
- Glantz, Margo (2022). “La Malinche: la lengua en la mano”. En Valeria Añón (coord.) *500 años de la conquista de México: resistencias y apropiaciones*. Buenos Aires: CLACSO, pp. 295-316.
- Jelin, Elizabeth (2012). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Kamenszain, Tamara (2007). *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Kripper, Denise (2015). “La Malinche: tres paradigmas de traducción”. *The Quiet Corner Interdisciplinary Journal*, Vol. 1, Iss. 1. En línea: <https://opencommons.uconn.edu/tqc/vol1/iss1/1>.
- Ojeda, Diana et al. (2015). “Paisajes del despojo cotidiano: acaparamiento de tierra y agua en Montes de María, Colombia”. *Revista de Estudios Sociales* N° 54 (107-119). En línea: <http://journals.openedition.org/revetsudsoc/9499>.
- Ortiz, Fernando (1963) [1940]. *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura.
- Palma, Milagros (1991). “Malinche, el malinchismo o el lado femenino de la sociedad mestiza”. En: Lola Luna (comp.), *Género, clase y raza en*

- América Latina. Algunas aportaciones.* Barcelona: Universitat de Barcelona. (131-164).
- Paz, Octavio (1970) [1950]. *El laberinto de la soledad.* México: Fondo de Cultura Económica.
- Steiner, George. (2002). *Extraterritorial.* Madrid: Siruela.

Clarice Lispector, de la basura al núcleo salvaje. Un análisis de *El vía crucis del cuerpo* (1974)

Sofía Pavesi*

- ¿Cuál es mi valor social, Ulises? El actual, quiero decir.

-El de una mujer desintegrada en la sociedad brasileña de hoy,
en la burguesía de clase media.

- En mi opinión, tú no perteneces a ninguna clase, Ulises.
Si supieses lo excitante que es imitarte.

Yo aprendo contigo, aunque piensas que aprendí con tus lecciones,
no fue así. Aprendí lo que ni soñabas que me ibas a enseñar.

¿Te parece que ofendo a mi estructura social con mi enorme libertad?

- Claro que sí, afortunadamente.

Porque acabas de salir de la cárcel como un ser libre,
y eso nadie lo perdona.

El sexo y el amor no te son prohibidos. Finalmente aprendiste a existir.

Y eso provoca el desencadenamiento de muchas otras libertades,
lo que es un riesgo para tu sociedad.

Aprendizaje o El libro de los placeres¹ (1973)

¹ — Qual é o meu valor social, Ulisses? O atual, quero dizer.

— O de uma mulher desintegrada na sociedade brasileira de hoje, na burguesia da classe média.

— A meu ver, você não pertence a nenhuma classe, Ulisses. Se você soubesse como é excitante eu te imitar. Aprendo contigo mas você pensa que eu aprendi com tuas lições, pois não foi, aprendi o que você nem sonhava em me ensinar. Você acha que eu ofendo a minha estrutura social com a minha enorme liberdade?

— Claro que sim, felizmente. Porque você acaba de sair da prisão como ser livre, e isso ninguém perdoa. O sexo e o amor não te são proibidos. Você enfim aprendeu a existir.

E isso provoca o desencadeamento de muitas outras liberdades, o que é um risco para a tua sociedade.

Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres (1973).

Los cuentos de *El vía crucis del cuerpo* (1974) han sido escritos en el contexto de la dictadura brasileña (1964-1985). Florencia Garramuño describe la época a partir de una creciente desconfianza y desilusión frente a los postulados incumplidos de la modernidad, que, en lugar de derivar en el silencio de las voces del arte, decantan en una revalorización del cuerpo y de la sexualidad, de lo cotidiano y de la experiencia (65). En consonancia con ello, los relatos forman parte de la etapa literaria de Clarice Lispector que la crítica ha llegado a denominar “La hora de la basura” (Moriconi 2011), debido al contenido grotesco que aleja esta narrativa de las anteriores y que, en los cuentos, destaca especialmente por su carácter pornográfico, en tanto “figuración del sexo en el margen” (Garramuño: 75).

Tales coordenadas permiten pensar los relatos a partir de dos planos: el de la sensación y el de la problemática social. Así, los protagonistas habitan el margen socio cultural, aunque la intercepción de lo inesperado significa eróticamente sus cotidianidades, de modo que la exploración del cuerpo en busca del placer habilita líneas de fuga. No obstante, la indagación corporal del deseo no los conduce a una consciencia reflexiva, sino a un extrañamiento tal que *desautomatiza* su estar en el mundo. En este sentido, el plano físico funciona como mediador hacia descubrimientos ontológicos que estructuran los relatos y dan como resultado la transformación subjetiva de los protagonistas.

De acuerdo con lo anterior, los personajes experimentan una triple ajenidad: el mundo exterior, en tanto entorno social que los margina; el cuerpo, cuya manifestación implica reacciones a búsquedas inintencionadas; y la consciencia, que no advierte el impacto del afuera sobre el Yo corpóreo. Frente a tal extranjerización de la subjetividad, el devenir de la experiencia promete una salida.

La obra de Lispector se caracteriza por el recurso a la experiencia sensorial como puerta de apertura hacia *eso* que el lenguaje es incapaz de

nombrar y cuya búsqueda es permanente. En consecuencia, la hipótesis que se plantea supone que la exploración de lo erótico por parte de los personajes de *El vía crucis del cuerpo* —en particular, las protagonistas de los cuentos “Explicación” y “Miss Algrave”— puede interpretarse como explicitación del efecto de la dictadura sobre las corporalidades más vulnerables y, a la vez, como gesto de resistencia.

“Explicación”, el impulso y la *treta*

“Explicación” es el texto que abre *El vía crucis del cuerpo* y, tal como lo señala su nombre, puede ser leído como una justificación sobre el motivo de creación del libro. Puesto que la voz narradora comparte el nombre propio con su autora, su carácter ficcional se vuelve ambiguo, lo que habilita su tono confesional.

De la explicación son especialmente destacables tres datos: que la obra fue escrita por encargo, el escaso tiempo que conllevó, y que las fechas de inicio y final de la redacción coinciden con el festejo brasileño del día de la madre y con la conmemoración de la liberación de los esclavos, respectivamente.

Aunque de manera explícita lo niega, con sus advertencias negativas sobre los textos subsiguientes, la narradora deja entrever que el motivo principal de su creación está ligado a la necesidad económica. Ello dota la obra de un carácter urgente —escribir los trece cuentos le ha tomado poco más de tres días—, rasgo que, sumado al tratarse de un “libro pornográfico”² (Lispector 2008: 340), causa el efecto de lo desechable: “Una persona que leyó mis cuentos dijo que eso no era literatura. Era basura. Concuero. Pero todo tiene su hora. Está también la hora de la basura”³ (Lispector: 26). Ítalo Moriconi (2011)

² “livro pornográfico” (Lispector 1998: 49).

³ “Uma pessoa leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo. Concuero. Mas há hora para tudo. Há também a hora do lixo.” (Lispector 1998: 11).

transforma esta observación en fundamento para periodizar la obra de Lispector. Según explica, la narrativa de sus novelas y relatos, antes protagonizada por mujeres burguesas y ligada a lo sublime, se subvierte a partir de la década de los sesenta: “El acto narrativo hace concesiones mínimas a lo que no sea sarcástico o grotesco” (Moriconi: 110). De este modo, evocando los dichos de la propia Lispector y también el nombre de su última novela, el crítico denomina “La hora de la basura” (Moriconi: 109) a esta nueva etapa literaria, caracterizada por lo fragmentario y por una “dualidad constante entre lo alto y lo bajo” (Moriconi: 112).

Definir como un desperdicio los textos de este período no deja de ser una ironía, no solo por la calidad de la obra de Lispector, sino por sugerir la comparación entre lo desechable y el trabajo literario con los márgenes. De todos modos, la verdad implícita que subyace tal enunciado irónico podría encontrar respuesta en la dinámica del deseo. Tal como lo sugiere el nombre, los protagonistas de *El vía crucis del cuerpo* experimentan su corporalidad como el peso de una cruz, pues todos son portadores de un deseo prohibido o presos de un condicionamiento que los margina. Así, como afirma Garramuño: “aun en aquellos cuentos que borran la pornografía o el sexo, lo que los une a todos es el abandono de un lenguaje moderno junto con una idea de marginalidad que abarca instituciones, modos y posicionamientos” (75). En “Explicación” esto queda en claro: “Quiero solo avisar que no escribo por dinero y sí por impulso. Van a arrojarne piedras”⁴ (Lispector 2015: 25) La metáfora del castigo, análogo al que recibió María Magdalena por prostituirse, explicita el efecto que el sistema autoritario ejerce sobre corporalidades vulnerables, como la representada por una mujer escritora que cede ante el encargo de su editor. Sin em-

⁴ “Quero apenas avisar que não escrevo por dinheiro e sim por impulso. Vão me jogar pedras.” (Lispector 1998: 11).

bargo, detrás del aparente fracaso que implica tener que crear literatura por obligación, subyace un triunfo. Ese “impulso” escritor no solo no ha desaparecido, sino que conlleva la fuerza de la gestación, aun contra la voluntad de su creadora: “Hoy es 12 de mayo, Día de la Madre. No tenía sentido escribir en un día así historias que yo no quería que mis hijos leyesen porque me daría vergüenza”.⁵ (Lispector 2015: 25). En efecto, el deseo prima por sobre la imposición cultural, que se manifiesta a través de la orden del jefe de edición, pero también mediante la consciencia que tiene la propia narradora sobre su vergüenza. En este sentido, solo desde un punto de vista ingenuo lo vergonzante puede juzgarse individual, ya que es consecuencia *sine qua non* de los mandatos culturales. Por tanto, la creación a que da origen el impulso se vuelve una posición frente al poder, incluso a pesar del sentimiento de pudor que pueda conllevar.

La protagonista de “Explicación” es mujer y escritora, por lo que resulta posible asociar la trama del cuento con la propuesta de la crítica literaria Josefina Ludmer, quien en su ensayo “Tretas del débil” (1985) problematiza la posición femenina en el contexto de colonización en Latinoamérica. Aunque aborda específicamente la obra de Sor Juana Inés en el contexto colonial, su planteo respecto de la opresión de la mujer frente al poder dominante funciona también en el contexto brasileño de dictadura. Ludmer sostiene que

Los espacios regionales que la cultura dominante ha extraído de lo cotidiano y personal y ha constituido como reinos separados (política, ciencia, filosofía) se constituyen en la mujer a partir precisamente de lo considerado personal y son indisociables de él. Y si lo personal, privado y cotidiano se incluyen como punto de partida y

⁵“Hoje é dia 12 de maio, Dia das Mães. Não fazia sentido escrever nesse dia histórias que eu não queria que meus filhos lessem porque eu teria vergonha.” (Lispector 1998: 11).

perspectiva de los otros discursos y prácticas, desaparecen como personal, privado y cotidiano: ese es uno de los resultados posibles en las tretas del débil (Ludmer 1985: 54).

A partir de ello, puede considerarse que la *treta* más notable en el texto inaugural de *El vía crucis del cuerpo* es que, mediante el tono de confesión, deja entrever las relaciones de poder que pretenden someter a la enunciativa. Asimismo, el recurso de introducir la obra desde la perspectiva de mujer escritora es significativo. En efecto, si bien el cuerpo y la sensación son el eje transversal de los textos sucesivos, “Explicación” no deja de funcionar como un prólogo que señala que la intelectualidad no es ajena a la configuración de la obra. Aunque de construcción rápida y al parecer algo descuidada, queda claro que ha pasado a tal punto a través del velo de la consciencia de su creadora que le merece un análisis de apertura. En consecuencia, ficcional o no, el breve texto introductorio a *El vía crucis...* es una declaración sobre la posibilidad de hacer emerger lo aparentemente insignificante del desecho social a través del pensamiento literario.

Lo inconsciente o lo salvaje

“Miss Algrave” es el relato que le sigue a “Explicación”. En extremo púdica y socialmente insignificante, el personaje que da nombre al cuento es una “mecanógrafa perfecta”, lleva una vida austera y rutinaria, peina prolijamente y, desde su experiencia virginal, las prostitutas le provocan ganas de vomitar. Esta mujer religiosa de origen irlandés solo se baña los sábados para evitar ver su cuerpo más a menudo: “Se bañaba únicamente una vez por semana, el sábado. Para no ver su cuerpo desnudo, no se quitaba ni las bragas ni el sostén⁶” (2008: 308). Sin embargo, es precisamente durante una noche de sábado en que

⁶ “Tomava banho só uma vez por semana, no sábado. Para não ver o seu corpo nu, não tirava nem as calcinhas nem o sutiã” (Lispector 1998:14).

un acontecimiento erótico cambia su vida. Un ser proveniente del planeta de Saturno, llamado Ixtlan, entra a su habitación por la ventana y la posee.

El inesperado encuentro es el núcleo narrativo del relato y resulta relevante, fundamentalmente, por las circunstancias. Si bien nunca se deja en claro la naturaleza —mística, onírica o real— de la experiencia, lo cierto es que ocurre en medio de la soledad nocturna, por lo que únicamente la protagonista es testigo de lo ocurrido. En efecto, esa otredad de desconocida proveniencia, que toca sus senos por primera vez y penetra en ella, configura una epifanía íntima que resignifica rasgos de su identidad femenina para revelarlos a través de su erotismo.

Ahora bien, es preciso cuestionar la represión de Miss Algrave como característica meramente individual. Resulta relevante advertir el origen cultural de toda represión, por lo que es viable considerar que el despertar sexual del personaje de Ruth deviene de la resistencia frente a eso Otro que ha gestado en ella su contención previa.

Es de interés remitir, en este punto, a la noción de “Inmixión de Otredad”, que el psicoanalista argentino Alfredo Eidelsztejn destaca sobre la teoría de Jacques Lacan. Para establecer una praxis psicoanalítica que quite del centro la responsabilidad exclusiva del sujeto, el profesional explica lo siguiente:

Lo que está proponiendo Lacan es que no hay “1” que parta de “1”. Cualquier “1” que ustedes consideren tiene un prerequisite o una condición *sine qua non* de Otredad. De modo que siempre que ustedes tengan “sujeto” [...] están hablando de un «Inmixión» de Otredad. Y tienen que tener en cuenta, para “sujeto”, cuál es la dimensión de Otredad que les permita a ustedes acceder al sujeto. Pero si les permite acceder al sujeto, no acceden nunca al sujeto como tal —siempre es en este prerequisite, en esta condición *sine qua non* que es “inmixturado” con “Otredad”. La ética que yo propongo desarrollar

es exactamente ésa: una ética que dice que no a considerar, en Psicoanálisis, al sujeto sin Otredad. El sujeto *sin* Otredad se llama “*Indivíduo*”. Y el individuo es el máximo ideal, el ideal fundamental de Occidente (Eidelsztein 2001: 66).

Desde esta perspectiva, es posible acaso considerar a Ixtlan como una entidad que, precisamente por su carácter extraño, configura la subjetividad del personaje de Ruth Algrave. Así, esta voz-Otra —alienígena— podría considerarse constitutiva incluso de su percepción del mundo anterior al encuentro, momento en que emerge de su silencio para salir de la opresión y, por fin, hacerse “sentir”. No pareciera casual la manera en que se presenta:

Sintió que por la ventana entraba una cosa que no era una paloma. Tuvo miedo. Habló muy fuerte:

- ¿Quién es?

Y la respuesta llegó en forma de viento:

- Yo soy un yo.

- ¿Quién es usted? —preguntó trémula.

- Vine de Saturno para amarte.

- ¡Pero yo no estoy viendo a nadie! —gritó.

- Lo que importa es que tú me estas sintiendo⁷. (Lispector 2008: 310)

⁷ Sentiu que pela janela entrava uma coisa que não era um pombo. Teve medo. Falou bem alto:

— Quem é?

E a resposta veio em forma de vento: — Eu sou um eu.

— Quem é você? perguntou trêmula.

— Vim de Saturno para amar você.

— Mas eu não estou vendo ninguém! gritou.

— O que importa é que você está me sentindo (Lispector 1998:16).

Las implicancias bíblicas del pasaje son evidentes⁸, sin embargo, no desmienten la confrontación con complejas Otreidades en la psiquis de Miss Algrave. En efecto, cabe preguntarse qué es “un’yo” invisible para la subjetividad humana si no, eso Otro que, aun percibido como ajeno, constituye la propia identidad. De acuerdo con ello, el encuentro sexual es una “treta” inconsciente que rescata el deseo de la muerte. En “Día tras día”, relato metaficcional en que la voz narradora vuelve a encarnar el nombre de la autora, se ofrece una etimología del sustantivo propio con que se bautiza al personaje:

Cuando llegué a casa, una persona me llamó para decirme: piénselo bien antes de escribir un libro pornográfico, piense si esto va a agregarle algo a su obra. Respondí:

-Ya le pedí permiso a mi hijo —le había dicho que no leyera el libro. Yo le conté un poco las historias que había escrito. Él las oyó y dijo: está bien. Le conté que mi primer cuento se llamaba “Miss Algrave”. Él dijo: *grave* significa tumba⁹ (Lispector 2008: 340).

Así, de la irrupción de Ixtlan acontece un renacer. De este modo, cabe aclarar que, aunque sea a nivel del inconsciente o de ensoñación, para

8 Se hace referencia a la simbología de la paloma, pero, fundamentalmente, a la respuesta que Dios da a Moisés cuando interroga por su nombre: “Yo soy el que soy” (Éxodo 3 14). Así, si bien la frase no es exactamente igual (en portugués la respuesta es, literalmente, Yo soy un yo: *Eu sou um eu*), la referencia al segundo libro de la Biblia que narra la liberación del pueblo hebreo esclavizado por los egipcios no puede negarse.

⁹ Quando cheguei em casa uma pessoa me telefonou para dizer-me: pense bem antes de escrever um livro pornográfico, pense se isto vai acrescentar alguma coisa à sua obra. Respondi: — Já pedi licença a meu filho, disse-lhe que não lesse meu livro. Eu lhe contei um pouco as histórias que havia escrito. Ele ouviu e disse: está bem. Con-tei-lhe que meu primeiro conto se chamava “Miss Algrave”. Ele disse: “grave” é túmulo (Lispector 1998: 49-50).

Miss Algrave, lo erótico del encuentro funciona como un impulso vital que promueve el descubrimiento de su cuerpo.

El nombre del extraterrestre conforma también un significado relevante. La raíz de Ixtlan es indígena, específicamente nahuatl, por lo que puede considerárselo evocación de aquello que, en particular para la inglesa Miss Algrave y en general para la cultura occidental, pudiera simbolizar “lo salvaje”. Quizás no resulte un detalle menor, en este punto, el hecho de que la primera edición de *El vía crucis del cuerpo* está decorada con una máscara africana (Moser: 383), lo que remite a una zona de colonización geopolíticamente análoga a la latinoamericana. De cualquier modo, el núcleo narrativo del cuento configura una epifanía que modifica el modo de sentir de su protagonista, para quien el universo de lo salvaje se resignifica. Luego de haber sido penetrada por Ixtlan se convierte en una prostituta que goza del placer, comienza a comer carne roja en lugar de sólo legumbres e, incluso, cambia la percepción repulsiva que tenía de los animales: “¡Se sentía fenomenal! No tenía ya asco de los animales. Que estos se amaran era lo mejor del mundo”¹⁰ (Lispector 2008: 312).¹¹

Lo animal asociado con la experiencia del cuerpo es un tópico reiterado en *El viacrucis del cuerpo*. Ocurre que lenguaje y consciencia son insuficientes para definir a estos personajes situados al margen político, social y cultural de la época que contextualiza su creación. Es posible pensar que toda distancia con respecto al centro obliga a lindar con los límites de lo humano y que, al hacerlo, se acorte la distancia

¹⁰ “Tinha lhe perguntado por que a havia escolhido. Ele dissera que era por ela ser ruiva e virgem. Sentia-se bestial. Não tinha mais nojo de bichos. Eles que se amassem, era a melhor coisa do mundo” (Lispector 1998: 18).

¹¹ Tal como surge de la versión original, la palabra es “bestial”. Se trata de un término portugués que, fuera de connotaciones como la relevada en esta traducción al español, podría quedar sin modificación léxica, lo que sería especialmente relevante para el caso.

con eso inefable y, por tanto “incivilizado”, que los regímenes de dictadura reprimen.

No se pretende establecer que la literatura de Lispector sea una “literatura del compromiso”, por el contrario, se plantea la posibilidad de que los acontecimientos de su entorno se encuentren acaso “inmixturados”, de manera no necesariamente voluntaria, entre eso que sus textos no pueden nombrar. Y que tal “mixtura”, precisamente por innombrable, se transmita a través del evocar eso salvaje que constituye el sentir humano. En este sentido, como afirma uno de los personajes de *El vía crucis...*: “Cualquier gato, cualquier perro vale más que la literatura¹²” (Lispector 2008: 329). En el caso de esta obra, el hacer literario de Clarice Lispector se vincula más con el sentir que con el indagar consciente, acaso porque ello amplía el horizonte de búsqueda y legitima posibilidades que la razón descartaría. Posibilidades quizás más cercanas a ese irracional y desesperado acto de fe que implica revisar entre los desperdicios como intento de fuga hacia una sensación efímera de libertad. De cualquier modo, la indagación siempre continúa, acaso estos relatos inviten a develar la naturaleza —inconsciente, onírica, real, literaria— de aquello que los humanos llamamos *basura*.

***Sofía Pavesi.** Estudiante de la Licenciatura y del Profesorado en Letras de la Universidad Nacional de La Pampa, institución en que desarrolla tareas de investigación, en calidad de integrante del Proyecto de investigación *Límites y nuevas configuraciones de los itinerarios nacionales en la literatura latinoamericana (siglos XX y XXI)*.

¹² “Qualquer gato, qualquer cachorro vale mais do que a literatura” (Lispector 1998: 37).

Bibliografía

- Eidelsztein, Alfredo (2001). “La ética del Psicoanálisis”. En *Seminario La ética del deseo*. https://www.academia.edu/44005987/Alfredo_Eidelsztein_la_%C3%A9tica_del_psicoan%C3%A1lisis_completo
- Garramuño, Florencia (2009). *La experiencia opaca*. Buenos Aires: Tierra firme.
- Lispector, Clarice (1998). *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Lispector, Clarice (1998). *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Río de Janeiro: Rocco.
- Lispector, Clarice (2008). “El vía crucis del cuerpo”. En *Cuentos reunidos*. Buenos Aires: Siruela. (307-363).
- Lispector, Clarice (2015). *El vía crucis del cuerpo*. Traducción de Gonzalo Aguilar. Buenos Aires: Corregidor.
- Ludmer, Josefina (1985). “Tretas del débil”. *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras: Ediciones Huracán.
- Moriconi, Ítalo (2011). “La hora de la basura”. *La hora de la estrella*, de Clarice Lispector. Buenos Aires: Corregidor.
- Moser, Benjamín (2009). *Por qué este mundo. Una biografía de Clarice Lispector*. Madrid: Siruela.

Anotaciones en el *Álbum de familia* de Rosario Castellanos desde el método psicocrítico de Charles Mauron

Sofía Iyali Téllez Villalobos*

Introducción

Este trabajo presenta el análisis e interpretación de los cuentos “Lección de cocina”, “Domingo” y “Cabecita blanca” de la escritora mexicana Rosario Castellanos (1925-1974) a partir del método psicocrítico de Charles Mauron. Las obras seleccionadas forman parte del conjunto de cuentos *Álbum de familia* (1971) donde *se* evidencia la personalidad inconsciente de la autora; de manera que, se parte del estudio de la psique de los personajes que conforman los textos para lograr establecer el mito personal. Además, se identifican los elementos obsesivos o vocablos que son utilizados de manera reiterativa e influyen en los tres cuentos seleccionados.

La escritora mexicana, Rosario Castellanos, es reconocida principalmente, por su obra lírica. Esta compone la mayor parte de su producción y refleja los vaivenes de su vida. No obstante, posee una notable obra en narrativa y en la cual refleja la temática indígena y la mujer; esta última conforma el eje de los tres cuentos que son analizados. En estos, la autora deseaba contar sucesos que no fueran esenciales como los de la poesía y recordando hechos de la infancia como se percibe en sus novelas, “La escritura del cuento me parece más difícil porque se concreta a describir un solo instante. Ese instante debe ser lo suficientemente significativo para que valga la pena captarlo” (Carballo: 530).

Habría que decir también que uno de los temas principales en los tres cuentos seleccionados para este estudio es la relación hombre- mujer; sin embargo, la mujer es la protagonista y en la cual prevalece el encuentro con su yo interno. En el primer cuento, “Lección de cocina” se narra el papel de una recién casada que cocina para el marido. En la

segunda historia, “Domingo” la protagonista Edith logra evidenciar la monotonía de la relación en pareja cumpliendo el papel de dama de sociedad. Nuestro último personaje, Justina, mujer viuda que sigue evocando al marido ausente en el cuento “Cabecita blanca” y donde el personaje femenino enfoca todos sus cuidados hacia el hijo varón que es sobreprotegido; en cambio a sus otras dos hijas les recalca cada acción que juzga como dudosa e impropia.

Se debe señalar que los tres relatos comparten un entorno familiar cargado de vicisitudes que dan paso a la reflexión del papel de la mujer en distintos contextos. Es a través de estas historias donde se recopilan imágenes familiares y en las cuales se dan a conocer unas series de narraciones domésticas que muestran ciertas ideologías en cada una de nuestras protagonistas femeninas. Asimismo, guardan en común un estado de aislamiento y experimentación de un vacío. Algunos personajes son conscientes de ello y otros no logran evidenciarlo. Es así, como se realiza un análisis e interpretación de los textos apegados a lo que sugiere el método psicocrítico de Charles Mauron en la parte central de este estudio literario.

Por lo que se refiere a los cuentos escritos por la escritora chiapaneca, Spada hace referencia al conjunto de textos que conforman *Álbum de familia*:

Castellanos somete a sus personajes femeninos a una crítica inmisericorde, dejando en palpable evidencia las iniquidades que sufren en un ambiente dominado por los hombres, pero tampoco exonerándolas de sus propias distorsiones. En este sentido, *Álbum de familia* vale ya por eso mismo, por no inclinarse parcialmente por sus compañeras de género (145).

La psicocrítica en el álbum de familia

El análisis e interpretación de los cuentos “Lección de cocina”, “Domingo” y “Cabecita blanca” se llevó a cabo desde las etapas del método psicocrítico de Charles Mauron. Cabe señalar que de la psicología surgen distintas corrientes desde el campo artístico y literario y una de ellas es la psicocrítica donde Mauron retoma las ideas de Freud, pero agregando el aspecto literario al no limitarse a estudiar el inconsciente del sujeto creador, sino que su propósito es analizar la obra misma como también el estudio de la psique de los personajes que se ubican dentro del texto.

La propuesta psicocrítica de Charles Mauron, fue creada durante la segunda mitad del siglo XX con una marcada influencia Freudiana, es precisamente que parte de las ideas del Sigmund Freud con la finalidad de poner al descubierto las marcadas estructuras del inconsciente que se plasman indiscutiblemente en figuras estilísticas reiterativas en la obra de un determinado autor y que permiten crear una red asociativa para terminar esclareciendo una vida oculta, pero solo estas se logran detectar a partir de la lectura comprensiva del texto.

Blume y Franken abordan la psicocrítica como modelo a partir de la ilustración y análisis de un texto determinado, además describen el cómo se observa a la obra literaria desde este modelo teórico:

La obra literaria es el producto terminal de una cadena de representaciones, cuyo punto de partida es una realidad psíquica imposible de conocer en forma directa y que resulta de sucesivas instancias: realidad psicosomática, pulsiones, sueños, fantasmas y las elaboraciones posteriores que culminan en la producción de la obra (121).

Asimismo, el método psicocrítico al buscar descifrar el mensaje oculto del texto parte de la obra misma, al contener esta un sinnúmero de significados que permiten explorar el inconsciente del autor, pero a partir del relato consciente; para ello se realiza una selección de los

substratos del inconsciente del escritor a través de los apartados o capítulos que conforman la obra con el propósito de comprender desmenuzando la obra literaria limitándose al mensaje que se transmite. El francés Charles Mauron propone una metodología a partir de su formación psicoanalítica que enriquece el método. De acuerdo con Gómez Redondo al referirse a la finalidad del método psicocrítico:

No es la soledad de una palabra o de una metáfora en la que Mauron se fija, sino en el tejido, en el sistema de relaciones que se establece entre las palabras o las imágenes cuando se superponen dos textos de un mismo autor; al eliminarse las particularidades de cada uno, los elementos resultantes constituyen la manifestación del inconsciente del autor, puesto que conforman la red de motivos que le han impulsado a cometer una determinada creación literaria (384).

En la psicocrítica no se centra en el análisis de rasgos biográficos o de ciertas patologías, sino que pretende la construcción de un mito personal bajo una estructura de personalidad, las imágenes presentadas en el texto. El análisis de los cuentos se llevó a cabo a partir de estas etapas:

1. La superposición de las obras que dejan ver estructuras que se expresa el inconsciente; al igual de redes asociativas.
2. Estudio de las estructuras y los cambios, al observar el cómo se repiten esas redes de asociaciones en las obras mismas.
3. La interpretación del mito personal
4. La correspondencia biográfica.

Análisis de las páginas en el álbum de familia

El primer cuento “Lección de cocina” es narrado en primera persona y aborda el tema familiar, pero específicamente la relación de pareja de recién casados donde prevalece la interrogación retórica por parte del personaje ante la cocción de un pedazo de carne como símbolo de

lo que significa su matrimonio aunado a la lamentación en torno a la vida en pareja; este conflicto predomina como lo da a conocer Castellanos: “Soy yo. ¿Pero quién soy yo? Tu esposa, claro. Y este título basta para distinguirme de los recuerdos del pasado, de los proyectos del porvenir. Llevo una marca de propiedad y no obstante me miras con desconfianza” (2020: 14).

Tal como pueden percatarse los lectores, en el cuento “Lección de cocina” sólo tiene participación un personaje femenino que funge como narrador sin mencionarse el nombre de la protagonista. La única etiqueta sería la de recién casada. En cuanto a la función del personaje desde la psicocrítica y de la cual, Garrido afirma lo siguiente:

Tanto el enfoque psicocrítico como el sociocrítico tienden a una anulación del personaje en beneficio del autor, su personalidad, o las estructuras ideológicas de una determinada sociedad. Este hecho ha dado lugar a la organización de campañas, reivindicativas de los enajenados derechos de personaje. Habría que destacar en este sentido la tendencia de la narrativa del XX a hacer del relato un ámbito cada vez más reactivo a las intervenciones del autor y, de rechazo, a buscar fórmulas que hagan más audible la voz del personaje (como el monólogo interior). La liberación del personaje - o, al menos, el respeto para sus derechos- es proclamada a partir de los años cuarenta por críticos y creadores como F. Mauriac y J. P. Sartre, aunque será Bajtin quien reflexione de un modo más sistemático sobre los fundamentos de las relaciones que unen al autor y al personaje (74).

Por otra parte, el cuento “Domingo” aborda el tema de la relación de pareja a partir de su protagonista Edith, la cual está envuelta en una monotonía y que a través del tan anhelado domingo que se reúnen en familia junto a sus amigos. En “Domingo” al igual que en “Lección de cocina” se inicia ubicando a Edith, la protagonista, en su hogar que es descrito como impecable con una excelente imagen como lo es su matrimonio perfecto ante los ojos de la sociedad.

En cuanto a las redes asociativas en el cuento “Lección de cocina” nos encontramos con la revelación de la identidad y exploración del mismo personaje a través de la metáfora del espejo: “Pero es mentira. Yo no soy el sueño que sueña, que sueña, que sueña; yo no soy el reflejo de una imagen en un cristal; a mí no me aniquila la cerrazón de una conciencia o de toda conciencia posible” (Castellanos 2020: 10). Ese reflejo como elemento que permite la fabricación de un doble y nos muestra a nosotros mismos que en este caso es nombrado por un espejo.

De la misma forma se repite en “Domingo” donde la protagonista reafirma su imagen, donde se expone como parte de una monotonía en una relación donde ocupa y prevalece el papel que debe llevar a cabo en su contexto. Edith cada domingo junto a su marido evidencia una imagen de mujer doméstica y casi perfecta. Pero al igual una mujer maternal y erótica.

Al respecto conviene decir que otro elemento repetitivo es el espejo como una forma de representación del lado inconsciente de la persona humana. En la escritura de Rosario Castellanos el espejo surge de entre las palabras y su discurso es el discurso del inconsciente, pues sus palabras actúan como catarsis. La autora se verifica a sí misma a través de los personajes y en este caso el marido ausente de la protagonista en “Lección de cocina”. Y en “Domingo” sucede lo mismo, cuando Edith cuestiona su existencia y necesita reafirmarse como esposa, madre y mujer.

Es en el espejo donde quieren ver reflejada su identidad, en ese otro quiere reafirmarse y encontrarse a ella misma. Ciprijauskaitė confirma lo siguiente: “Al aplicar el concepto del espejo a la escritura femenina en general: al crear sus personajes, la mujer está en realidad creando la imagen de la mujer y con ello, buscándose a sí misma” (80).

El mismo carácter del espejo, la variabilidad temporal y existencial de su función, explican su sentido esencial y a la vez la diversidad de conexiones significativas del objeto como da a conocer Cirlot:

Se ha dicho que es un símbolo de la imaginación —o de la conciencia— como capacitada para reproducir los reflejos del mundo visible en su realidad formal. Se ha relacionado el espejo con el pensamiento, en cuanto este —según Scheler y otros filósofos— es el órgano de autotemplación y reflejo del universo (194).

Por otro lado, encontramos un elemento reiterativo más, tanto en el cuento “Lección de cocina” como en “Cabecita blanca” es el azar como efecto altamente contrastante en las protagonistas de ambas historias y este elemento es retomado por otros autores en sus obras.

En “Lección de cocina” el azar se hace presente cuando la protagonista a través de un soliloquio inicia una vertiginosa búsqueda del menú a realizar previo a la llegada del marido: “Abro un libro al azar y leo: La cena de don Quijote muy literario pero muy insatisfactorio. Porque don Quijote no tenía fama de gourmet sino de despistado” (2020: 8). En esta escena es el azar quien lleva a la mujer a un resultado insatisfactorio como se evidencia en la cita.

No cabe duda de que el elemento del azar reaparece y como efecto nos sigue mostrando la fatalidad. Es a través de estos dos elementos abstractos que nos muestran el destino de la mujer; se cuestiona si realmente se ha sentido feliz ante las diversas circunstancias, no llega a comprender de su vida como recién casada. Y por consecuencia; negando su desdicha en un matrimonio y dejando a los sucesos que actúen en nombre de ella misma y donde la mujer cree ser dueña de sus propias actuaciones. Sin llegar a tener el control como se aprecia en la obra de Castellanos:

No nacimos juntos. Nuestro encuentro se debió a un azar ¿feliz? Es demasiado pronto aún para confirmarlo. Coincidimos en una exposición, en una conferencia, en un cineclub; tropezamos en un elevador; me cedió su asiento en el tranvía; un guardabosques interrumpió nuestra perpleja y, hasta entonces, paralela contemplación de la jirafa porque era hora de cerrar el zoológico (2020: 11).

¿Podría el personaje atribuirle al azar sus encuentros con aquel hombre y con el que terminaría casada o fue por sí misma la encargada de construir su destino? El azar operó en esos hechos que nos describe el personaje.

Para entender más este elemento reiterativo en la obra de Castellanos, lo encontramos nuevamente en “Cabecita blanca” donde el azar se manifiesta de la misma manera con Justina, la protagonista, es el destino que la pone a prueba. Tal vez en su primer noviazgo le favoreció el azar para encontrar más adelante a Juan Carlos quien sería su marido hasta la muerte de éste. Pero el efecto fue el silencio, el asentimiento y la sumisión de Justina y la figura de un marido ausente por largas temporadas, pero que la protagonista no evidencia queja alguna ante la presencia de sus tres hijos que son los encargados de llenar la ausencia del padre ¿Podría considerarse como efecto positivo o negativo el azar en la vida de la señora Justina? Justina es una mujer que se mantiene en silencio ocultando su desdicha y la soledad en la que se encontraba.

Ahora veamos otro elemento reiterativo en ambas historias: el agua que en “Lección de cocina” aparece como elemento purificador. En primer término, al personaje de Edith del cuento “Domingo”: “Edith tarareaba una frase musical en el momento de abrir la regadera. Dejó que el agua resbalara por su cuerpo, escurriera de su pelo pegándole mechones gruesos a la cara. Ah, qué placer estar viva, viva, viva” (Castellanos 2020: 28).

Es en ese fluir del agua en el que Edith encuentra un momento íntimo y donde ocurre una transformación en ella, el sentirse viva y extraer mayor fuerza. Es la regadera donde puede borrar simbólicamente cualquier secreción como le ocurre en “Lección de cocina” cuando la protagonista evidencia como el bañarse lo borra todo. Chevalier (1986) se refiere al agua de como una virtud purificadora que ejerce además un poder soteriológico. No se puede dejar de lado una constante en los tres cuentos abordados: la ausencia del marido, pero que las protagonistas tratan de evocar en su soledad, tal es el caso de la recién casada en “Lección de cocina”: “Del mismo color teníamos la espalda, mi marido y yo después de las orgiásticas asoleadas en las playas de Acapulco. Él podía darse el lujo de portarse como quien es y tenderse boca abajo para que no le rozara la piel dolorida” (Castellanos 2020: 9). A pesar de que el marido no se encuentra en casa, la mujer continúa evocándolo a través de sus reflexiones durante todo el relato.

Con Justina en “Cabecita blanca” está la constante del llamado al esposo muerto que, a pesar del engaño de su esposo con otra mujer, “no dejaba de ser un detalle de buen gusto invocarlo de cuando en cuando, sobre todo porque eso permitía a la señora Justina comparar su tranquilidad actual con sus sobre saltos anteriores” (Castellanos 2020: 49).

El yo de nuestras protagonistas se traslada al otro, la necesidad de llenar un vacío ante la ausencia de unos padres que enfocaban en su duelo y a la figura de su hijo varón muerto. Lo anterior hace que Rosario Castellanos traslade lo vivido a su escritura con la finalidad de recrear el objeto perdido.

Como cierre en el álbum de familia

A partir de la red de asociaciones inconscientes y de las metáforas obsesivas que se manifestó el mito personal de nuestra escritora; de esta forma el interpretarlo equivale a que se buscó el origen de este a partir

de un pasado; es así como el mito personal se construye con la vida misma. Cabe destacar que del cúmulo de experiencias suscitadas desde su infancia es que logra una vocación literaria trasladada a una voluntad creativa.

Son necesarios para comprobar este estudio los datos biográficos de la escritora mexicana. Estos nos permitieron concluir con la última etapa del método de Charles Mauron.

Rosario Castellanos (1925-1974) fue hija de Don César Castellanos y Adriana Figueroa. Tuvo un hermano de nombre Mario que murió a los *Ciudad real*, en las cuales logra abarcar con profundidad el tema y posición del indígena en Chiapas. Durante este periodo de producción artística contrae matrimonio con Ricardo Guerra Tejada en 1958 y tienen un hijo, Gabriel Guerra Castellanos. Se divorcia 13 años después. Como se mencionó anteriormente, uno de los sucesos que marcaron su vida fue la muerte de su hermano Mario Benjamín, un año menor que ella y de esto nos habla la misma Rosario Castellanos:

Nació dueño de un privilegio que nadie le disputaría: ser varón. Mas para mantener cierto equilibrio en nuestras relaciones nuestros padres recordaban que la primogenitura había recaído en mí. Y que, si él se ganaba las voluntades por su simpatía, por el despejo de su inteligencia y por la docilidad de su carácter yo, en cambio, tenía la piel más blanca (1998:1009).

Aquí nos muestra una rivalidad entre hombre-mujer desde el nacimiento de su hermano es esa disputa por el solo hecho de haber nacido hombre o mujer y que la actitud de sus padres fue determinante. Esta rivalidad se manifestará en los tres cuentos de Rosario Castellanos: “Lección de cocina”, “Domingo” y “Cabecita blanca”. Es en la escritura donde realmente Castellanos encuentra esa oportunidad de mitigar esos sucesos que marcaron su vida, como lo fueron: la muerte de su hermano, el abandono de sus padres ante la pérdida del varón:

Para conjurar los fantasmas que me rodeaban yo no tuve a mi alcance sino las palabras. Mas una vez pronunciadas su poder se evaporaba, se diluían en el aire, se perdía. Era preciso fijarlas en una sustancia más firme, en una materia más duradera. La cal de las paredes –donde apuntaba el nombre del muerto– se descaraba. Las páginas de mis cuadernos se rompían. Pero aun estas catástrofes tardaban más tiempo en producirse y durante ese tiempo yo me sentía más fuerte y a salvo de saber quién sabe qué amenazas (Castellanos 1998: 1009).

Castellanos se cuestionó si en México era posible hablar de la cultura femenina y fue precisamente en la década de los 60 y al inicio de los 70 que Rosario publica ensayos que surgen del análisis y reflexión sobre los derechos conquistados por las mujeres como lo afirma Domínguez:

La escritora habló del difícil camino que sus compañeras tuvieron que sortear para alcanzar la emancipación. Recordó que, en México, está se logró debido a los méritos de las mujeres, y no a las manifestaciones de protestantes enardecidas [...] ofreció un amplio panorama histórico mediante el que pueden observarse las barreras que tanto el campo de poder como el cultural impusieron para conjurar el lucimiento de las mujeres destacadas (189).

Castellanos cultivó con maestría el cuento, pues su curiosidad intelectual de lo que acontecía en su contexto social e histórico hizo que abordara temas como el posicionamiento de la mujer y por ello realiza una crítica de lo que acontecía en su época. Para ello hace uso de la ironía en gran parte de su obra como lo afirma Monsiváis:

Los cambios del proceso social contribuyen poderosamente a liberar las fuerzas narrativas y poéticas de Rosario, obligada -con su anuencia y a su pesar- a representar a la mujer pensante y a la escritora en México. Ella, que fue una representación, termina harta de los papeles y de las imposiciones culturales, decidida a la libertad a partir de la conducta y los gestos espontáneos (párr.15).

El resultado del trabajo realizado a partir del análisis y reflexión de la obra de Castellanos es que en este conjunto de cuentos existe una compenetración psicológica de la escritora a través de sus personajes femeninos y sus sin sabores de la vida conyugal, es evidente que existen coincidencias temáticas en las tres historias, esto se logra al acceder al sentido profundo que determina ese mito personal que fue comparado al final del trabajo con la biografía de la autora.

***Sofía Iyali Téllez Villalobos.** Docente en la Benemérita y Centenaria Escuela Normal del Estado de San Luis Potosí en México en el área de práctica docente, Lectura y escritura. Titular del departamento de lengua y literatura en la misma institución. Publicó el artículo “Esta tropa es carne de Cañón: La revancha de Agustín Vera” en el libro *Aproximaciones a la narrativa de la Revolución Mexicana* (2015). Además de publicar diversos artículos sobre lectura y literatura.

Bibliografía

- Blume, Jaime y Franken, Clemens (2006). “Análisis psicológico”. *La crítica literaria del siglo XX modelos y su aplicación*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile. (119- 118).
- Carballo, Emmanuel (2015) *Protagonistas de la literatura mexicana. (Segunda serie de lecturas mexicanas 48)*. México: Ediciones del Ermitaño.
- Castellanos, Rosario (2020) [1971]. *Álbum de familia*. México: Planeta.
- Castellanos, Rosario (1998). *Obras II. Poesía, teatro y ensayo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ciplijauskaitė, B. (1988). *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos editorial del hombre.
- Chevalier, Jean (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.
- Cirlot, Juan Eduardo (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Colección labor Nueva serie.

- Del Ángel, Diana (2018). Biografía de Rosario Castellanos. Enciclopedia de la literatura en México ELEM (FLM) Fundación para las letras mexicanas.
- Domínguez, Claudia (2019). *Rosario Castellanos, intelectual mexicana*. México: Ediciones del Lirio.
- Garrido, Antonio (1996). *El texto narrativo, Teoría de la literatura y literatura comparada*. Madrid: Síntesis.
- Gómez Redondo, Fernando (2008). *Manual de crítica literaria contemporánea*. Madrid: Castalia.
- Monsiváis, Carlos (1992). “La enseñanza del llanto”. En Debate Feminista, 6. (319-324). Disponible en [Vista de La enseñanza del llanto \(unam.mx\)](#)
- Spada Suárez, Rosa (2005). La narrativa de Rosario Castellanos: “un registro del mundo que le tocó vivir”. *Decires. Revista del Centro de Enseñanza para Extranjeros*. 7, 7. (141-159). [La narrativa de Rosario Castellanos | Decires \(unam.mx\)](#)

Estrategias de validación autoral femenina en dos poetas hispanoamericanas coloniales: las tretas de Clarinda y Amarilis

Valentín H. Vergara*

Introducción

El lugar de la poesía femenina hispanoamericana del periodo colonial tiene como figuras destacadas a dos escritoras anónimas: Clarinda y Amarilis, poetas peruanas de principio del siglo XVII. No será el objetivo del siguiente trabajo determinar quiénes están detrás de sus obras, sino entender su adscripción al género femenino como un posicionamiento escritural y, desde esta perspectiva, estipular las estrategias que estas autoras despliegan para mostrarse como autoridades y autoras; pues entendemos la categoría de autor como un efecto textual, sin preconcebir que exista una correlación directa entre su figuración dentro de la obra y su existencia real (Premat 2006). En ambas escritoras observamos el mismo fenómeno: por un lado, pretenden demostrar un uso de la tradición literaria a partir del despliegue de una serie de recursos retóricos y literarios; y, por otro, discutir la representación del género femenino que la misma configura. En ese doblez entre conservación y transgresión queda encerrada la figura de la mujer que ambas obras mantienen.

El discurso de Clarinda

La obra de Clarinda, titulada “Discurso en loor de la poesía”, aparece publicada como prólogo de la *Primera parte del Parnaso Antártico* (1608), traducción que Diego Mejía Fernangil hiciera de las *Heroidas* de Ovidio. El poema de Clarinda se encuentra encabezado por una breve presentación que Mejía realiza sobre la autora. Allí señala que es un poema dirigido hacia él, compuesto por una “señora principal deste reino, muy versada en la lengua toscana y portuguesa, por cuyo

mandamiento y por justos respetos no se escribe su nombre” (Clarinda 2011: 106). En cuanto a “su mandamiento”, podemos ver que existe una intención de la autora por permanecer anónima. Por otro lado, según Mejía, se trata de una “heroica dama” que escribe una “heroica epístola”. De esta manera, al tratarse de una reedición de las *Heroidas* de Ovidio, Mejía compara a Clarinda con las protagonistas de las epístolas ovidianas.

El “Discurso” de Clarinda se trata de un poema de 808 versos escritos en tercetos endecasílabos, metro predilecto para tratar materias serias. El poema se desarrolla de acuerdo a los sistemas tópicos de los elogios de las artes: se expone el origen divino de la poesía, su utilidad y las características del poeta; y desarrolla también un largo catálogo de poetas ilustres de ambos géneros. Como resume Georgina Sabat de Rivers:

la poeta ensalza las cualidades regeneradoras, educativas y de elevación que la poesía trae al género humano y, en cuanto al oficio de poeta, las virtudes proféticas y los muchos conocimientos de todo tipo que le son precisos para merecer el don de la poesía puesto que, nos dice, son los elegidos de Dios (1987: 115).

Clarinda manifiesta un manejo profundo sobre la tradición lírica clásica y renacentista. Su poema comienza con una característica invocación a las musas para que inspiren su canto. Sin embargo, a través de una *figura correctionis*, la autora suspende su solicitud y cambia de sujeto. En vez de invocar a las musas, clama el nombre de Mejía, a quien considera igual a Febo:

¿A quién invoco? ¿Qué deidades llamo?
¿Qué vanidad, qué niebla me confunde?
Sí, oh gran Mexía, en tu esplendor me inflamo,
si tú eres mi Parnaso, tú mi Apolo,
¿para qué a Apolo y al Parnaso aclamo? (38-42).

El poema de Clarinda nos da una imagen compleja de la mujer. Por un lado, se hace un uso frecuente del tópico de la debilidad femenina, y, al mismo tiempo, se contraponen relatos de mujeres fuertes que han sido trascendentes en la historia de la poesía. Esta tensión presente en la construcción de las características femeninas se extiende a la visión que el yo lírico proyecta sobre sí mismo: la autora se presenta con una voz débil, incapaz de realizar la proeza que se propone; y, a su vez, resalta la capacidad femenina para poetizar y para recibir la inspiración divina que, al igual que a los bardos masculinos, requiere esta tarea.

En el poema, encontramos reiteradas alusiones negativas sobre su condición de mujer. Por ejemplo, evocando al poeta Diego Dávalos y Figueroa, Clarinda señala: “Mas, aunque tú la vana gloria huyas, / que por la dar mujer será bien vana, / callar no quiero, o Avalos, las tuyas” (595-597). De esta manera, Clarinda expone que existen diferencias entre alabanzas masculinas y femeninas. Sin embargo, tras asumir que el don de la poesía proviene de la voluntad divina, reconoce que muchas mujeres han sido iluminadas también con esta gracia:

Mas será bien, pues soy mujer, que de ellas
diga mi Musa, si el benigno cielo
quiso con tanto bien engrandeccellas.
Soy parte, y como parte me recelo
no me ciegue afición; mas diré sólo
que a muchas dio su lumbré el Dios de Delo (421-426).

La autora expone también que su canto puede disminuir la fama de los poetas laureados en su escrito. Así, al aludir a la fama de Juan de Portilla, Clarinda dice: “Deme su ingenio, Juan de la Portilla, / para que ensalce su fecunda vena, / que temo con mi voz disminuilla” (580-582). Así, asume que la mujer también puede ser poeta y, en este sentido, iguala el canto entre los dos géneros. A su vez, pueden rastrearse evocaciones de la autora que revelan la complejidad de su

poema y cierta superioridad sobre el lector: “Más razones pudiera aquí traerte, / oh, ignorante, mas siéntote turbado, / que es fuerte la verdad como la muerte” (7757-759). Sin embargo, también en varios pasajes del poema la autora se muestra débil ante la dificultad que encierra el tema de su canto: “Bien sé que en intentar esta hazaña / pongo un monte mayor que Etna el nombrado, / en hombros de mujer que son de araña” (52-54).

Por lo tanto, puede verse que, así como presenta imágenes en donde la mujer aparece como inferior al hombre en su composición, también argumenta que ambos pueden ser poetas e, incluso, realizar escritos difíciles de comprender. En este sentido, ella misma se presenta como una mujer con voz débil, preocupada por no cumplir con el objetivo poético de realizar una loa a la poesía; mientras presume que la complejidad de su argumentación puede perder al lector. Así, como apunta Rosario López Gregoris, “aunque todo el poema está repleto de menciones a la debilidad intelectual de la mujer para hacer frente al reto que se ha marcado, lo cierto es que deja caer manifestaciones contra esa falsa modestia, como, por ejemplo, su capacidad de argumentar” (203). En cuanto a la figuración ambigua sobre la representación femenina y también sobre el yo lírico mismo, Raquel Chang Rodríguez señala: “precisely by contrasting these two well known literary formulas depicting women as strong or vulnerable, the lyric voice shows her command of poetic tradition” (1998: 100).

La contradicción que encierra la exposición de sus capacidades poéticas puede vislumbrarse también en la afirmación de Clarinda al decir que, ante la existencia de expresiones metafóricas, “aunque mujer indocta me contemplo / sé que también hay otras alegóricas” (722-723). En cuanto a la intención de Clarinda de remarcar esta capacidad propia, Chang Rodríguez señala: “despite her lack of formal education, she is able to differentiate among the various elements of poetic

language” (1998: 95). Debe destacarse que Clarinda también demuestra este saber en su propio poema. Al respecto, la poetisa lleva a cabo lo que Chang Rodríguez denominó como *retórica entomológica*: en apariencia, la autora anónima utiliza una serie de comparaciones entre mujeres y animales minúsculos –como arañas, mariposas y hormigas– para resaltar su intrascendencia, y así reforzar el uso del tópico sobre la debilidad de la mujer. Sin embargo, puede realizarse una segunda lectura de estas imágenes y, guiados por la tradición grecolatina, vislumbrar que, en verdad, Clarinda proyecta positivamente cualidades de estos insectos y las atribuye, en su comparación, al género femenino. De esta manera, después de realizar una nueva lectura de estas imágenes alegóricas, Chang Rodríguez señala que Clarinda, “tan débil (y subversiva) como una araña, tan tonta (y arriesgada) como una mariposa y tan insignificante (y tenaz) como una hormiga, reafirma su lugar y –el de la mujer– en círculos letrados limeños” (1995: 186).

La siguiente estrategia de Clarinda a remarcar es la concreción de un catálogo femenino de poetisas, que incluye tanto representantes de tradición católica como también pagana. Si bien el despliegue de un catálogo de poetisas femeninas no era novedoso para la tradición¹, Clarinda lo utiliza para reafirmar la valía de las mujeres dentro del mundo de la poesía. Su muestrario coloca a Eva como la primera poeta, quien habría cantado versos junto con Adán. Luego, a Débora y a Judit; a María, la madre de Jesús; y a una serie de poetisas griegas y latinas

¹ Chang Rodríguez señala que “the catalogue of worthy females was popularized in the Renaissance by Boccaccio who in his *De Claris mulieribus* (*Of Illustrious Women*, 1361) included the biographies of 104 heroines taken mainly from antiquity. In Spain, various writers attempted to follow in the footsteps of Boccaccio and wrote about the life of illustrious women chosen from Biblical history, the classical world, and contemporary hagiographies” (1998: 95).

(como Safo, Pola, Proba Valeria, las Sibilas y Manto). Finalmente, cierra su exposición sobre poetisas femeninas con la evocación de escritoras contemporáneas peruanas cuyos nombres prefiere callar:

También Apolo se infundió en las nuestras,
y aun yo conozco en el Pirú tres damas,
que han dado en la Poesía heroicas muestras,
las cuales, mas callemos, que sus famas
no las fundan en verso (457-461).

Como señala Chang Rodríguez, todas las poetisas nombradas –incluyendo también a la misma autora y a las tres mujeres anónimas que nombra–, “are worthy of praise and imitation. Thus, the heroines included in the catalogue are very distant from the apparent ‘weakness of women’ announced earlier by the lyric voice” (1998: 100). Por lo tanto, puede verse cómo la utilización de este catálogo no resulta inocente: si se contraponen la imagen negativa de la mujer ante los ejemplos ilustrados por Clarinda, puede verse cómo las representaciones que condenan la habilidad femenina quedan desarticuladas.²

La epístola de Amarilis

La “Epístola a Belardo”, creación de la poeta anónima Amarilis, aparece en la primera edición de *La Filomena y otras diversas rimas* (1621) de Lope de Vega, incluida allí con el objetivo de demostrar que era un poeta valorado no solo en España sino también en América³.

² Al respecto, Chang Rodríguez afirma: “by underscoring the achievements of these exemplary women the poetic voice does away with the derogatory image proposed by the old topic. But what is even more important, through this counterpoint the female lyric subject succeeds in depicting herself as a sophisticated and well informed voice, able to carve an intellectual space for herself and other women in Peruvian poetic circles” (1998: 100).

³ Según Patrizia Campana, uno de los objetivos que se propuso Lope al insertar esta misiva en la sección del libro en la que se agrupan las epístolas fue “demostrar que

El texto de Amarilis consta de 19 estancias y copia el modelo medieval clásico al dividirla en cinco partes: el *exordium* (estancias I y II), la *salutatio* (estancias III y IV), la *expositio* (estancias V-XVI), la *petitio* (estancias XVII y XVIII) y la *conclusio* (estancia XIX)⁴. En su escrito, la poeta busca confesarle a Lope la admiración que siente por Belardo – pseudónimo que adopta para referirse al “Fénix de los ingenios” – y también para solicitarle que lleve a cabo una composición sobre santa Dorotea, a quien reverenciaban su hermana y ella. La epístola de Amarilis encuentra ecos en la tradición italiana, popular en el Siglo de Oro. En ella, Amarilis innova utilizando una forma métrica inusitada para cumplir con su fin práctico: el envío de la misiva a Lope. Como advierte Martina Vinatea:

el poema de Amarilis es una canción petrarquista en tanto forma estrófica; sin embargo, su finalidad pragmática es epistolar, en tanto cumple con las características más relevantes de la epístola: es una comunicación dirigida a un tú, el emisor está determinado, existe el deseo de que su destinatario conozca un conjunto de informaciones del emisor, se formula un pedido y, por último, se escribe un envío (2009: 46).

era poeta apreciado y admirado fuera de España, que su fama había cruzado el océano, en un intento de contrarrestar las críticas y los ataques que el Fénix –peregrino en su patria– recibía en su país” (1977: 19).

⁴ Tomamos la siguiente estructura del análisis que realiza Martina Vinatea (2009). En el *exordium*, Amarilis presenta la razón por la cual escribe: el amor que siente por Lope. En la *salutatio* se revela el nombre del destinatario (Belardo) y el lugar de procedencia de la misiva (el Sur). La *expositio*, que ocupa la mayor parte de la epístola, se encarga de alabar la obra de Belardo y su trascendencia; así como también se informa de la historia personal de Amarilis, su relación con Celia (la amante de Lope) y el ofrecimiento de Amarilis. En la *petitio*, la autora se encarga de pedirle una celebración de santa Dorotea, y la *conclusio*, que cierra el texto, se despide alabando a Lope.

Por lo general, en el Siglo de Oro, las epístolas retomaban la tradición horaciana, basada en la comunicación de un amigo a otro, es decir, entre hombres. Amarilis no sigue este modelo, sino que, como señala Sabat de Rivers, “rechazó los dos tipos de metro utilizados en la epístola horaciana de su tiempo: los tercetos encadenados y los versos sueltos, y escribió su epístola en estancias” (1990: 461)⁵. En el desarrollo de su misiva, no cabe duda del conocimiento que la autora tiene sobre la estructura clásica de la epístola horaciana, pues “sigue las reglas básicas del juego en cuanto a la estructura tripartita, notas biográficas y personales, recuento histórico de su patria [y] reflexiones sobre la vida trascendental del alma” (Sabat de Rivers 1990: 464). Sin embargo, puede verse que elige una forma original para un tipo de comunicación también novedoso: el de una mujer que envía un mensaje a un hombre.

Si bien en su epístola Amarilis pretende demostrar su profundo conocimiento de la tradición clásica a partir del despliegue de una serie de recursos retóricos y literarios, también procura discutir con esa tradición y remodelar las construcciones determinadas para ambos géneros. Como señala Sabat de Rivers en relación con el canon masculino, la técnica desarrollada por Amarilis, solo por el hecho de ser mujer, “es una dialéctica doble y simultánea de agresión y subordinación, de resistencia y aceptación” (1987: 284).

En la obra de Amarilis pueden rastrearse una serie de inversiones con respecto a los tópicos de la poesía petrarquista y su relación con las características que se asignan a los géneros. Así como en la poesía de esta tradición el tópico de los favores de las damas es corriente, en la epístola de Amarilis habría una inversión del mismo: es ahora Lope el admirado por sus dones (Vinatea 2021). Esta adoración por Lope es

⁵ Según Sabat de Rivers, “no conocemos epístolas escritas en este tipo de metro en la literatura española del período; que sepamos, ésta es la única escrita en América” (1990: 129).

expuesta reiteradamente a lo largo de la carta. También, como señala Vinatea (2021), Amarilis llega a establecer al autor español como una creación divina, invirtiendo también, de esta forma, el tópico petrarquista de la “amada como creación de Dios” por su equivalente masculino:

Oí tu voz, Belardo, mas qué digo,
no Belardo, Milagro han de llamarte.
Este es tu nombre, el cielo te le ha dado,
y Amor, que nunca tuvo paz conmigo,
te me representó parte por parte (55-59).

El nombre Amarilis es, como señala Valeria Del Barco, “claramente evocativo de la tradición pastoril, [y] encarna los valores de la mujer de dicha tradición: fuerte, asertiva, libre y valiente, a la vez que resalta su género femenino” (109). La utilización de este pseudónimo y las implicancias que tiene en su autorepresentación como autora no es casual: existe una relación coherente entre la actitud de Amarilis y la evocación de la mujer segura que encarna su pseudónimo⁶. En este sentido, como señala Chang Rodríguez, “poco frecuente en la poesía hispánica de entonces era encontrar mujeres poetas que se dirigieran a un famoso autor, le declararan su amor y le solicitaran mercedes” (1995: 187). Por lo tanto, la autora advierte así una transgresión del modelo petrarquista en relación con el ideal femenino que este presenta: en vez de una mujer pasiva y taciturna, Amarilis escribe y toma la iniciativa de comunicarse con Lope.⁷ A su vez, la autora invierte los

⁶ Como remarca Del Barco, “Amarilis presenta así una construcción de sí misma que es un guiño intertextual a una tradición ampliamente conocida. Esta estrategia pone de manifiesto que cierta definición de mujer –la que no se queda callada, la valiente y voluntariosa pastora literaria bien conocida por sus lectores– va a hacerse cargo del discurso” (112).

⁷ Del Barco coincide con Sabat de Rivers al señalar que “al declarar su amor a Lope con la epístola, Amarilis se alza como sujeto activo de la relación amorosa. A través

tópicos de los favores de la dama, de la amada creada por Dios, y de la actitud callada y sumisa de la mujer, típicos de la tradición petrarquista. Ahora es ella quien admira las cualidades de Lope, le asigna un origen celestial, siente un enamoramiento pleno y toma la iniciativa para comunicarse con él.

La imagen que presenta Amarilis de sí misma a lo largo de su epístola es coherente. Ella se presenta como un “alma osada” (28) que, de acuerdo con la visión neoplatónica que atraviesa su escrito, no fue educada para apreciar la belleza terrenal, sino la espiritual. A lo largo de su epístola, Amarilis se describe como una mujer que conoce su valor: sabe que es bella, noble, valiente y que proviene de una familia de alcurnia. Sin embargo, la autora en varios pasajes alude a la rusticidad de su canto. Ella trata a sus versos de “simplezas” (322) en sí mismos, o hechos a partir de una “simpleza indiana” (326), o también como una amarga fruta nueva de gusto “bronco y tardo” (330). Estas denominaciones a su obra forman parte del tópico tradicional de la falsa modestia. Se ha querido señalar por la crítica que Amarilis relaciona su capacidad poética con su condición femenina.⁸ Sin embargo, no encontramos ningún nexo textual que permita afirmar esta postulación. Creemos, en cambio, que Amarilis utiliza el tópico de la falsa modestia como una formulación corriente en la tradición literaria precedente, sin que exista una valoración negativa de la mujer poeta.

de su escritura se revierte la convención petrarquista del pretendiente-poeta y la dama silenciosa” (111).

⁸ López Gregoris señala que Amarilis dice no poder escribir sobre santa Dorotea “por ser mujer, por tener una musa rústica y por ser un alma simple y atrevida. En esta parte final es donde más se acumulan las protestas contra su condición de mujer y el discurso sujeto a esa condición: la falta de arte, la falta de medida, el carácter simple de toda mujer y el sentimiento de total entrega amorosa a su amado” (198). Como hemos dicho, no coincidimos con esta apreciación al no encontrar un vínculo textual entre la simplicidad intelectual y el género femenino.

De hecho, Amarilis juega a presentar su epístola como rústica y simple, pero en distintos pasajes del texto “se otorga ascendencia sobre él al adoptar en su epístola el papel de guía y consejera de su vida espiritual, cubriendo estas preocupaciones con su sincera admiración por su maestría de poeta” (Sabat de Rivers 1987: 284). Por un lado, la autora le sugiere a Lope que no se preocupe por la falta de reconocimiento que tiene en España, y que vuelva a su “natural”, debido a que las verdaderas cosas importantes no forman parte de este mundo. La poeta le dice a su destinatario: “Pues, peregrino mío, / vuelve a tu natural, póngante brío / no las murallas que ha hecho tu canto / en Tebas engañosas, / mas las eternas que te importan tanto” (104-108). A su vez, como también señala Sabat de Rivers, “otro detalle de este plano de superioridad espiritual y de igualdad literaria con que trata a Lope, está en que le advierte que, para escribir la historia de la santa, no se debe dejar llevar por la pereza” (1987: 285). Amarilis le sugiere a Lope: “Podrás, si no emperezas, / contando desta virgen mil grandezas / que reconoce el cielo, / y respeta y adora todo el suelo” (300-304). Por lo tanto, si bien es cierto el uso del tópico de la falsa modestia para referirse a su producción, también Amarilis se muestra como una mujer fuerte, tal como ella misma se describe, que puede situarse en un mismo plano moral e intelectual que Lope e, incluso, puede tener el valor de aconsejarlo y guiarlo.

Conclusiones

A partir del análisis de los aspectos formales y temáticos de la epístola que Amarilis envía a Belardo (Lope de Vega), pudimos vislumbrar las estrategias utilizadas por ella para posicionarse como autora: la inversión de una serie de tópicos corrientes en la poesía petrarquista y, en consecuencia, la alteración de las representaciones femeninas clásicas de esta tradición. Amarilis no replica una imagen canónica femenina ni tampoco discute abiertamente con sus referentes, sino que invierte de forma sutil los tópicos que definen la imagen de la mujer de esta

tradición y pone allí a Lope. Amarilis construye al “Fénix de los ingenios” como una creación divina y repara en sus innumerables dones al ser el receptor de sus alabanzas. Ella será, entonces, la mujer activa que exalta al hombre, la mujer fuerte que se atreve a dedicarle la alabanza que –según dice el poeta– no recibía en su tierra; así como también será quien se atreva a señalarle cuál debería ser el tema de su canto y el ritmo de su trabajo. La epístola de Amarilis no busca enfrentar abiertamente la tradición literaria, sino que, invirtiendo sus formulaciones, consigue, sin dudas, una resonancia singular dentro de las letras hispanoamericanas coloniales y de la historia de la escritura femenina.

Con respecto a Clarinda, tras observar la ambigüedad que presenta en su obra la representación de la mujer, no consideramos que su poema busque mantener esa contradicción, sino que, a partir de una serie variada de recursos poéticos, la autora se encarga de minar las representaciones negativas acerca de las mujeres y llevarlas a su cancelación. La yuxtaposición de imágenes negativas y positivas de la mujer no tendrá como resultado una visión ambigua sobre el género femenino, sino que será un recurso para reducir al absurdo su enfoque peyorativo.

En conclusión, puede verse, en estos ejemplos de poesía femenina, dos estrategias distintas para discutir dentro del canon literario: Amarilis diseña una imagen fuerte de la mujer, en donde no tiene que argumentar sobre el valor de su creación, sino que trastoca las representaciones de género que mantiene la tradición; mientras que Clarinda proyecta las imágenes típicas sobre la debilidad femenina y las contrapone con otras en donde la mujer se muestra fuerte y digna de la labor poética. Clarinda yuxtapone en su texto la mujer petrarquista con la mujer poeta, activa y guerrera; y, en esa aparente contradicción sobre la figura femenina, destruye la imagen petrarquista, pues la acción misma de escribir pone en jaque las reconocibles imágenes de esta tradición.

***Valentín H. Vergara.** Licenciado en Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Actualmente se encuentra realizando su tesis de doctorado en la misma institución. El tema de su investigación se basa en el análisis del tópico de la guerra en la obra de Ruy Díaz de Guzmán. Becario UBA por el proyecto UBACyT “Relatos de cautiverio en América colonial. Chile y Río de la Plata”, dirigido por la doctora Silvia Tieffemberg. Adscripto al Instituto de Literatura Hispanoamericana (FFyL-UBA), en donde lleva a cabo su investigación titulada “Tensiones y confluencias entre la perspectiva sobre la cultura americana y la valoración de textos temprano-coloniales rioplatenses en tres figuras letradas del siglo XIX: De Angelis, Gutiérrez y Mitre”, dirigida por la doctora Inés de Mendonça.

Bibliografía

- Amarilis (2009). *Epístola de Amarilis a Belardo*. Madrid: Iberoamericana.
- Campana, Patrizia (1977). “La polémica ‘epístola’ Amarilis a Belardo”. *Anuario Lope de Vega*, 3. (7-24).
- Chang-Rodríguez, Raquel (1995). “Clarinda, Amarilis y la ‘fruta nueva’ del Parnaso peruano”. *Colonial Latin American Review*, 4, 2. (181-196).
- Chang-Rodríguez, Raquel (1998). “Clarinda's Catalogue of Worthy Women in her *Discurso en loor de la poesía* (1608)”. *Calíope*, 4, 1/2. (94-106).
- Clarinda (2011). “Discurso en loor de la poesía”. *Guaraguao*, 15, 36. (106-146).
- Del Barco, Valeria (2017). “El anonimato como performance textual: ‘Clarinda’ y Amarilis reconsideradas”. *Calíope*, 22, 2. (101-117).
- López Gregoris, Rosario (2009). “Las fuentes clásicas y el imaginario poético femenino en la Epístola a Belardo de Amarilis y en el Discurso en loor de la poesía de Clarinda”. *Revista de Estudios Latinos (RELat)*, 9. (191-205).

- Premat, Julio (2006). "El autor: orientación teórica y bibliográfica". *Cahiers de LL.RI.CO*, 1. (311-322).
- Sabat de Rivers, Georgina (1987). "Antes de Juana Inés: Clarinda y Amarilis, dos poetas del Perú colonial". *La Torre*. Nueva Época, I, 2. (275-287).
- Sabat de Rivers, Georgina (1990). "Amarilis: Innovadora peruana de la epístola horaciana". *Hispanic Review*, 58. (455-467).
- Vinatea Recoba, Martina (2009). "Estudio preliminar". En *Epístola de Amarilis a Belardo*. Madrid: Iberoamericana.
- Vinatea Recoba, Martina (2021). "'Con gran razón, a tu valor inmenso, consagran mil deidades sus labores': la Epístola de Amarilis a Belardo como defensa de la obra de Lope de Vega". *Janus: estudios sobre el Siglo de Oro*, 10. (151-168).

VI.
Escenas de lectura e infancia en la narrativa
de América Latina

Escenas de lectura en dos cuentos de Carolina Sanín: “Nidos y tumbas” y “Nombres y Ríos” (2018)

Chiara Abiuso*

En el presente trabajo¹ analizaremos una parte del proyecto escritural de Carolina Sanín atendiendo a la ficcionalización de las escenas de lectura en dos de sus cuentos publicados en el volumen *Somos luces abismales* (2018): “Nidos y tumbas” y “Nombres y ríos”. Este trabajo nos permitirá acercarnos a la poética de la autora y reflexionar acerca de la imagen de sí que configura Sanín, en tanto construcción identitaria y de género. Con este fin, creemos de suma importancia atender, por un lado, a las escenas de ficcionalización de la práctica en sí y, por el otro, a las reflexiones sobre la lectura que se despliegan en el entramado de los textos. En estos cuentos, de temática autobiográfica, se proyecta cierta “figura de autora”² (Gramuglio 1992: 3) a partir de escenas metaliterarias en las que se propone reflexionar sobre la lectura en relación a la imagen de autora proyectada en los textos mencionados.

A modo de aclaración introductoria, es pertinente mencionar que, si bien aquí nos centramos en un corpus, advertimos que todos los

¹ Este trabajo está enmarcado dentro del proyecto de investigación denominado “Escenas de lectura y escritura en dos cuentos de Carolina Sanín (1973): ‘Nidos y tumbas’ y ‘Nombres y Ríos’”, el cual está dirigido por la Dra. María Pía Pasetti y desarrollado en el contexto de una adscripción estudiantil a la cátedra de Taller de Escritura Académica, primer y segundo cuatrimestre de 2021.

² Para esta noción, seguimos las notas de María Teresa Gramuglio de su artículo “La construcción de la imagen” (1992). Este concepto, si bien está trabajado en relación a la literatura argentina, resulta operativo para nuestro trabajo. Gramuglio anota que es una comprobación empírica que “los escritores, con gran frecuencia, construyen en sus textos figuras de escritor y que estas figuras suelen condensar [...] imágenes que son proyecciones, autoimágenes y también anti-imágenes o contrafiguras.” (3)

cuentos que componen el volumen presentan una modalidad particular de metaliteratura que Manuel Alberca, siguiendo el trabajo de Gustavo Guerrero (2000), denomina *autoficción* (2007). Este autor sostiene que una de las características de la novela latinoamericana es la mixtura de los géneros. Así, sintetizando lo autobiográfico y lo novelesco, la autoficción viene a ser un claro ejemplo de esa hibridación característica. Este procedimiento que Alberca señala en la novela podemos trasladarlo a los cuentos de Sanín ya que observamos que se dan las particularidades señaladas:

Aunque la autoficción es un relato que se presenta como novela, es decir como ficción, o sin determinación genérica (nunca como autobiografía o memorias), se caracteriza por tener una apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad nominal de autor, narrador y personaje (Alberca 2007: 13).

En los cuentos que analizamos, la identidad nominal de la autora, la narradora y el personaje coinciden. La presencia del nombre de la autora supone, por un lado, que el texto literario sea interpretado como tal, no como enunciado real. No obstante, no se debe dejar de lado el efecto de remisión referencial que el uso del nombre propio implica. La coincidencia entre el nombre propio de la autora con el del sujeto que enuncia y con el del sujeto del enunciado nos conduce directamente al concepto teórico-crítico de autoficción propuesto por José Amícola (2008). Este es un “neologismo clave en la operación de textos que proponen una extraña amalgama entre lo autobiográfico y lo novelesco” (181) y forma parte del debate metaliterario gracias a una sutileza reflexiva de los textos sobre su propia condición (185). De este modo, se propone un tipo de lectura ambigua: si por una parte parece anunciarle al lector un pacto ficticio, por otra, la correspondencia entre la identidad de autor y personaje le sugiere una lectura autobiográfica (Alberca 2007). En los relatos de Sanín, es la propia figura de identidad la que se torna ambigua. En esta línea, Amícola

plantea que entre el autor real y el enunciador textual no cabe establecer una identidad absoluta, pero sí se puede hablar de una voluntad de identificación pragmática (2008: 31). En los textos elegidos, advertimos una deliberada intención de poner en contacto vida y literatura a partir de esa voluntad de identificación pragmática entre autor real y enunciador textual, junto con una fuerte presencia de lo autobiográfico.

Es pertinente apuntar, en principio, que la escritura de Sanín está atravesada por una serie de intertextos que comienzan a delinear cierta imagen de autora. La noción de intertextualidad parte de la idea de que la transmisión de conocimiento no se da de manera aislada sino en relación a saberes previos. Por su parte, los textos no se definen como una unidad cerrada sino en relación de reciprocidad con otros: “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (Kristeva 1973: 90). Los de Sanín dialogan activamente con otros y funcionan como un acercamiento a su universo de lecturas. Esto contribuye a la construcción de la imagen de sí que compone la autora, pero que, por cuestiones de extensión, en el presente trabajo nos centraremos particularmente en la ficcionalización de algunas escenas de lectura presentes en los relatos que aportan a esta operación.

Como es sabido, la lectura no es un acto ingenuo ni un pasar automatizado de una sucesión de letras. Se ponen en juego múltiples operaciones en el acto de leer, que tienden hacia la comprensión de códigos y el establecimiento de referentes. Al respecto, Susana Zanetti establece que la ficcionalización del hábito de leer “anuda la alianza entre narrador y lector [...], alentando una imagen doble fusionada, como dos espacios casi intercambiables, donde las jerarquías parecen esfumarse” (2010: 13). Así, en los relatos de Sanín observamos escenas en las cuales el acto es realizado por la misma narradora y, en otras, por diferentes sujetos. Nos interesa también analizar aquellas zonas en las

que se apela a una figura de lectora (es decir, la figura de lector atravesada por la noción de género). Por último, nos detendremos brevemente en la concepción de lectura como acto que se expone en los textos.

En primer lugar, analizaremos las escenas de lectura en las cuales la narradora es quien lleva a cabo la actividad. En algunos episodios vemos cómo la lectura está atravesada por un fuerte impacto emocional: “En lugar de entrar a leer en la oficina, nos quedamos a hacerlo sentadas en dos escalones, bajo el alero de la portería. Yo leía un párrafo y levantaba los ojos para velar al muerto” (Sanín 2018: 142). Hay una relación directa entre lectura y muerte, la primera casi imposibilitada por la segunda. Si seguimos la idea de que la lectura es la abstracción del individuo, solo y aislado del mundo, sumido en el texto, en el cuento esto se rompe, dejando entrar la ficción a la vida real, contaminándola o invadiéndola (Piglia 2005). En esta misma escena, el espacio físico de lectura también se ve afectado. En vez de ir a un lugar específico designado (por ejemplo, una oficina), las dos mujeres se quedan en un espacio improvisado (dos escalones a la intemperie), despojado de comodidades, allí mismo donde las sorprendió la circunstancia de la muerte de un extraño. Esta escena funciona también como apertura a una exploración interior y elaboración literaria posterior:

Me interesaba estar ahí, delante de él [...] El portero nos dijo el nombre de quien había sido el que se derrumbó. Cuando yo oigo mencionar a un muerto reciente, el nombre se me aparece escrito detrás de los ojos o en la frente. Me parece que los nombres de los muertos solo existen escritos y no suenan al pronunciarse (Sanín 2018: 143).

Por un lado, piensa acerca del impacto que produce en ella la muerte de una persona en relación al nombre. Por otro, este fragmento resulta clave en relación con el siguiente cuento, “Nombres y ríos”, pues la autora hace justamente esto, escribir acerca de su abuelo materno

fallecido ya que, como sostiene, los nombres de los muertos solo existen escritos. Así ella, desde la escritura, revive no solo el nombre sino al propio abuelo.

En este sentido, en otra escena sumamente íntima protagonizada por su abuelo, la autora relata cómo él leía la revista *Selecciones*. Nótese la importancia del destinatario de esa lectura íntima, que a continuación retomaremos: “mi abuelo y yo nos amamos perfectamente a la hora de la siesta. Yo me acostaba a su lado y encajaba la cabeza bajo su hombro, y él me leía un artículo de la revista *Selecciones*.” (Sanín 2018: 164). Podríamos decir que este es un caso de lectura compartida. Sin embargo, vemos una jerarquía o delimitación de la lectura por parte de la figura del abuelo, el que guía la actividad. El abuelo no lee porque sí, ni ante un auditorio, por ejemplo. La lectura está direccionada específicamente hacia otro sujeto, que es la propia autora. Así, bajo el abrigo del brazo paternal, la lectura está directamente ligada al amor y el vínculo íntimo familiar. Al respecto, nos interesa destacar lo que expone César Aira acerca de la intimidad, en especial la relación que establece entre lenguaje e intimidad: “Si el máximo de articulación del lenguaje está en lo público, el mínimo se refugia en la intimidad. Los íntimos se entienden ‘con medias palabras’, o mejor, ‘sin palabras’.” (2008: 3). En suma, en esta escena hay una particular relación entre cuerpo y lectura pues no estamos ante una actividad solitaria, de espalda derecha, sobre un escritorio, sino ante una lectura acompañada, cómoda, íntima, dirigida por un adulto que posee el saber y la práctica, hacia una infancia que se encuentra a salvo en ese abrazo que es el acto de leer.

Ahora bien, en estos momentos, el acto de leer es realizado por la narradora, pero en otros, veremos que las prácticas de lectura son realizadas por diferentes sujetos, esta vez sobre las producciones del personaje de la autora: “Marcos leyó el borrador de esta historia sobre los pájaros muertos. [...] Mientras él leía, yo pensaba en la profecía que

dice que los pájaros caerán del cielo cuando comience el drama del fin del mundo” (Sanín 2018: 137). Nuevamente estamos frente a una lectura acompañada e íntima. No le da el borrador de su relato a cualquier sujeto, sino que elige un primer lector ligado a su círculo emocional, quien le dará el primer significado a ese texto incipiente. Además, en la ficcionalización de esta escena de lectura, se da también la delimitación de una figura de escritora, operación mencionada anteriormente. Lectura y escritura están intrínsecamente relacionadas y se conjugan en esta figura que es la autora Carolina Sanín.

En todos los casos descriptos, la lectura adquiere suma relevancia, en tanto la figura del lector, lejos de aparecer asociada a la pasividad, adquiere un rol activo: “En lugar de quemar los nombres de las cosas con las que aún quiero que estés, los mando por agua con el lector, que no sé si sea el mensajero, o si sea, él mismo, ese otro lado donde me figuro que me lees.” (Sanín 2018: 186). Así, la voz narradora proyecta en la figura del lector al personaje del abuelo, en un intento de satisfacer el deseo imposible de que éste la lea.

En este punto, nos interesa también explorar aquellas zonas en las que la figura del lector es atravesada por la noción de género, como se exhibe, principalmente, en “Nidos y tumbas”. En este cuento nos encontramos con dos apelaciones a una lectora cuya característica principal es, efectivamente, ser una figura femenina: “No se acuestan las aves como nos acostamos nosotras” (Sanín 2018: 121). En este caso, es llamativo el uso del pronombre personal en género femenino ya que, como está haciendo una distinción entre dos especies diferentes (aves y humanos), lo esperable sería que el lector, figura universal que no distingue entre hombres y mujeres, aparezca, como en el pasaje anterior, con el colectivo masculino. Sin embargo, aquí se configura específicamente una lectora mujer, que acompaña con su lectura a una escritora que también se identifica como mujer: “Alguna vez he pensado que es difícil para una escritora ecuatorial mencionar en un texto

el plátano [...] sin que su lectora crea que se refiere a la planta de enormes hojas que da plátanos.” (Sanín 2018:126). Así, al mismo tiempo que la autora construye una figura de sí, también construye una figura de lectora particular. En ambos pasajes, las modalidades de apelación al lector (y una lectora), funcionan como estrategias de ficción.

Por último, un fragmento en particular resulta clave para entender cómo la autora piensa el acto de lectura. Según ella, leer es como recorrer un río: “Una manera de recorrer el río es nombrar las cosas que se ven en las orillas mientras se baja por el lecho.” (176). Las orillas serían los márgenes de una hoja y “bajar por el lecho” se refiere al recorrido que hacen los ojos por la página de un libro (hacia abajo): “Paseo la mirada de izquierda a derecha, como si leyera una página”. Efectivamente, la analogía está propuesta al revés, “recorrer un río es como leer una página”, pero a fines de comprender la idea que tiene Sanín sobre la lectura, podemos reordenarla y decir “leer una página es como recorrer un río”. Así, en este mismo fragmento, vemos cómo la biografía de la autora está atravesada por el acto de leer y escribir, dos prácticas sumamente entramadas y casi indivisibles. En la margen observamos elementos relacionados a la escritura y, a la izquierda, los episodios biográficos:

En la margen derecha veo el crucigrama que pregunta por mi nombre. En la izquierda, el amor de mi abuelo por los caballos de su nombre y la yegua de la que lo separaron cuando niño. Nuevamente en la derecha, la Constitución del país que mi tatarabuelo imaginó. En la izquierda, el viaje que emprendí tras la muerte de su nieto [...] En la derecha están las letras árabes dibujadas por mi mano (Sanín 2018:176).

En suma, los relatos de Sanín trazan tanto recorridos de lectura, con los cuales podemos identificarnos en tanto lectores, como una figura de autora particular. El análisis de las diversas escenas de ficcionaliza-

ción de las prácticas de lectura que se despliegan a lo largo de los cuentos seleccionados, “Nidos y tumbas” y “Nombres y ríos”, nos permite reflexionar sobre las concepciones de literatura subyacentes a esta poética y, al mismo tiempo, examinar la figura de autora que forma Sanín. Es decir, por un lado, se enuncia cierta concepción acerca de la práctica y, por otro, se ficcionalizan escenas de lectura pertenecientes a episodios autobiográficos, lo cual permite delimitar una imagen de autora que no deja de ser, a su vez, ficcional.

***Chiara Abiuso.** Estudiante de la carrera de Profesorado y Licenciatura en Letras de la Universidad Nacional de Mar del Plata y se encuentra investigando escenas de lectura y escritura en el marco de una adscripción estudiantil a docencia e investigación. Ha participado en las Jornadas Internas de Investigadores en Formación del Departamento de Letras y en las Jornadas “Literatura y Escuela” de Jintanjáfora ONG. Actualmente, también desarrolla su actividad como docente en nivel secundario. También, es correctora y editora de multimedios digitales de comunicación.

Bibliografía

- Aira, César (2008). “La intimidad”. En *Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Boletín 13/4, Diciembre 2007 – Abril 2008, 1-8.
- Alberca, Manuel (2007). Cap. 1 “Soy yos”, en *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva. 19-58.
- Amícola, José (2008). *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Guerrero, Gustavo (2000). “La novela hispanoamericana en los años noventa: apuntes para un paisaje inacabado”. En *Cuadernos hispanoamericanos*, 599, mayo, 71-88.

- Gramuglio, Teresa (1992). "La construcción de la imagen". En Tizón, H. *La escritura argentina*. Santa Fe: Ediciones de la Cortada. 35-64.
- Kristeva, Julia (1973). *Semiótica*. Madrid: Fundamentos.
- Lejeune, Philippe (1994). "El pacto autobiográfico" [1975], "Autobiografía, novela y nombre propio" [1986]. En *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul Endymion, 49-87 y 149-189
- Piglia, Ricardo (2010) *El último lector*. Buenos Aires: Anagrama.
- Saer, Juan José (1997). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel.
- Sanín, Carolina (2020) *Somos luces abismales*. Buenos Aires: Blatt & Ríos.
- Zanetti, Susana (2002). *La dorada garra de la lectura: lectores y lectoras de novela en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Juego y violencia: la configuración de conflictos nacionales a través del juego de niños en cuatro narrativas latinoamericanas (*Balún-Canán*, *Cartucho*, *Pequeños combatientes*, *La casa de los conejos*)

Sarah Diraison*

Las obras *Cartucho* de Nellie Campobello (1931) *Balún-Canán* de Rosario Castellanos (1957), *La casa de los conejos* (cuyo título original es *Manèges*¹) de Laura Alcoba (2007) y *Pequeños combatientes* de Raquel Robles (2013) abordan contextos de violencia que han marcado tanto la memoria colectiva argentina como mexicana (la Revolución mexicana, la reforma agraria de Lázaro Cárdenas, la última dictadura argentina). Todas estas novelas son de inspiración autobiográfica y utilizan una narradora niña que cuenta en primera persona sus experiencias del conflicto nacional: en *Cartucho*, la narradora observa desde su ventana los combates entre villistas y carrancistas en Hidalgo del Parral, en el norte de México. En *Balún-Canán*, la narradora presencia la ruina de su familia de pudientes terratenientes en Chiapas durante las reformas de Lázaro Cárdenas, ya que la reforma agraria les impone compartir la tierra con los indios de su propiedad, Chactajal. El terrorismo de Estado de la última dictadura argentina afecta directamente a las narradoras de *La casa de los conejos* y *Pequeños combatientes*. Ambas narradoras son hijas de integrantes de Montoneros y experimentan la clandestinidad (en el caso de *La casa de los conejos*, la ausencia del padre en cautiverio por sus actividades políticas y la desaparición de los padres en *Pequeños combatientes*). Nos interesa estudiar de qué manera el punto de vista infantil permite a las autoras representar la violencia con un lenguaje propio de esta edad, en especial mediante el juego. Nos parece que esta dinámica, como elaboración

¹ Para facilitar la comprensión del lector hispanohablante, las citas se sacarán de la traducción española de Leopoldo Brizuela y no del texto original francés.

ficcional dentro de la misma ficción, permite renovar tanto estética como éticamente la memoria del conflicto. La violencia se vincula a lo lúdico de un modo peculiar en las obras: modifica las categorías entre adulto y niño, por lo que el juego se asemeja a combatir en la mayoría de los textos. En una segunda parte examinaremos cómo el acto de jugar permite configurar la experiencia vivida (tal como la define Ricoeur en *Temps et récit*) de las narradoras, es decir reelaborar y expresar su experiencia del conflicto y la violencia. Para terminar, considerando las características del juego según Caillois y Piaget, veremos cómo este se convierte en un espacio de libertad y de empoderamiento que cuestiona el discurso hegemónico de los adultos sobre el conflicto.

¿Jugar es ser combatiente?

En *Los juegos y los hombres*, Roger Caillois define el juego como un espacio libre, ficticio, que depende de la iniciativa del jugador, y que se somete a convenciones que suspenden las leyes ordinarias. El mismo va “acompañado de una conciencia específica de realidad secundaria o de franca irrealidad en comparación con la vida corriente” (23-24), es decir, que es irremediabilmente distinto al mundo real.

Para Caillois, el juego puede tener reglas extremadamente complejas que llama *ludus* (48) o ser una creación jocosa y espontánea, en la que los jugadores van inventando las reglas, lo que llama *paidia* (48). Para él, el ejercicio lúdico no pertenece específicamente a los niños.

Es difícil calificar como *paidia* el juego que experimentan las narradoras de las obras ya que el contexto de violencia de la que son parte trastoca la experiencia de lo real, y las categorías adulto/niño: como lo vemos con el título de Raquel Robles “Pequeños combatientes”, los niños pueden estar involucrados en el combate, lo que implica una relación con la realidad mucho más violenta de lo que se supone en la experiencia de la niñez. La frontera entre adultos y niños se borra con

la violencia y el peligro, entonces el juego también cambia. Llegamos a la paradoja siguiente: por un lado, los adultos manejan la violencia como un juego, y por otro, el juego de niños se convierte en estrategia de supervivencia y pierde su espontaneidad ante el peligro.

Juego de adultos

Como lo muestra Kristin Vanden Bergue (45-64), la novela *Cartucho* establece un paralelismo entre el juego y la lucha villista, ya que los soldados arriesgan la vida apostando a cara o cruz. Los combates entre soldados de la revolución mexicana en la novela *Cartucho* de Nellie Campobello tienen un carácter lúdico y eso se puede entender primero por la composición social de las tropas de Villa, en las que muchos soldados eran muy jóvenes (el hermano de la narradora y su primo tienen más o menos 14 años y ya son soldados). La tropa se vuelve a veces una estructura familiar, y los jefes se asemejan a figuras paternas, como el propio Villa. El coronel Antonio Silva da cintareas a sus soldados y dice a su asistente: “Limpia el cintero y tenlo listo, mis hijos necesitan una cueriadita a nalga pelona y dada por mi santa mano” Seguía yendo y viniendo, esperando a que le vinieran a contar más travesuras de sus hijos.” (2000: 57). La palabra “travesuras” remite al concepto de *paidia*, un espacio libre y jocoso. Durante las treguas, los soldados villistas se hacen amigos de la familia de Nellie, y podemos ver que conciben el combate como un juego. El soldado Elías Acosta regala sus balas a los niños, como juguetes: “Pintó muchos monos para regalárnoslos. Luego escribió el nombre de todos y dijo que iba a ser nuestro amigo. Nos regaló a cada uno una bala de su pistola.” (2000: 49). El soldado apodado El Kirilí ve el combate como un espacio en el que su público lo puede admirar:

Kirilí, siempre que había un combate, daba muchas pasadas por la segunda del Rayo, para que lo vieran tirar balazos. [...] Siempre que se ponía a contar los combates, decía que él había matado a puros

generales, coroneles y mayores. Nunca mataba un soldado. A veces Gándara y el Peet le decían que no fuera tan embustero (2000: 50).

Matar a oficiales puede marcar un código moral en el que no asesina a gente como él, pero puede remitir a una concepción lúdica, casi deportiva, de la guerra, en la que solo se valora terminar con la vida de personajes importantes. Contribuye a crear esta práctica lúdica de la guerra que remite al concepto de Caillois del juego como un espacio libre fuera de lo real.

Es más, los adultos que supuestamente tienen que cuidar de los niños no cumplen esta responsabilidad por culpa del juego: terminan jugando mientras los niños se asoman a la ventana para observar los combates.

Mamá le dijo a Felipe Reyes, un muchacho de las Cuevas, que nos cuidara y no nos dejara salir. Nosotras, ansiosas, queríamos ver caer a los hombres; nos imaginábamos la calle regada de muertos. Los balazos seguían ya más sosegados. Felipe se entretuvo jugando con unas herramientas y saltamos a una ventana mi hermana y yo; abrimos los ojos en interrogación (2000: 76).

En *Pequeños combatientes*, la violencia adulta invade el juego y lo hace a expensas de los niños. Durante sus vacaciones, la narradora participa a una iniciativa de su club de juventud que consiste en lavar autos. Cuando propone sus servicios a un auto que se para, pasa este incidente:

Entonces el que estaba cerca de mí, en el asiento del acompañante, me miró y abrió el maletín. Adentro había un arma. Una colt 45, semi automática, negra y grandota. La agarró despacio, la apuntó hacia mí y dijo ¡pum! Después arrancaron el auto y se fueron. Todos nos quedamos congelados. El mejor cigarrillo 43 de la historia (137).

El juego se vuelve amenaza siniestra y la referencia al juego cigarrillo 43 expresa el terror que petrifica tanto a los adultos como a los niños. La muerte de los demás se vuelve objeto del juego adulto. La violencia permite cierto descontrol, lo que inclina el juego del lado de la *paidia* para los adultos. La muerte se desacraliza, pierde su carácter excepcional y solemne, regido por reglas sociales y religiosas, lo que permite que se vuelva objeto de juego adulto.

Juego de niños

Frente a un mundo adulto que no respeta las reglas morales de la guerra ¿qué lugar tienen los juegos de niño? La *paidia*, el juego espontáneo, ya no existe para los personajes niños, por culpa de la violencia imperante. En La casa de los conejos, la narradora vive en la clandestinidad: su padre está en la cárcel, su madre se esconde mientras sigue vigente su orden de captura. En varias ocasiones vemos que ha perdido su capacidad para inventar juegos, no sabe cómo actuar con los otros niños: en el patio de recreo de su escuela caminan unas niñas soñolientas, sin gritar. En el capítulo 5, la narradora se hospeda en casa de una familia por unos días e intenta imitar a los dos niños de la familia y jugar con ellos a los cochecitos: le cuesta mucho participar y se tiene que concentrar para integrarse, lo que se aleja de la despreocupación que esperamos del juego infantil. El mundo real es tan apabullante que le cuesta crear virtualidad, porque ya no puede decir su verdadero apellido, tiene que estar a la acecha de cualquier peligro. Para ir a la escuela, tiene que tomar un colectivo que la deja en casa de sus abuelos, y regresar sola, nadie puede saber dónde vive con su madre. Sin embargo, el juego tiene lugar en esta situación como estrategia de supervivencia, ella tiene que advertir que no la siguen cuando camina con su abuela:

Casi siempre soy yo la que se vuelve a mirar hacia atrás. Resulta más natural que un chico se detenga, dé media vuelta y desande sus propios pasos. [...] Por mi parte, aprendí a disimular estos actos de prudencia bajo la apariencia de un juego. Me adelanto encadenando tres saltitos, luego entrechoco las palmas y me doy vuelta de golpe, saltando con los pies juntos. (26).

Las narradoras montoneras de *Pequeños combatientes* y *La casa de los conejos* se crían en medio de un mundo adulto muy presente, se les exige ser herederas de la lucha revolucionaria, por lo que van a buscar juegos que las acerquen al mundo adulto: cabe señalar que en muchas ocasiones la que inicia una actividad lúdica en *La casa de los conejos* es Diana, una adulta, al proponer matar los conejos (75- 79) o preparar los paquetes en los cuales esconden los números de Evita montonera. La actividad clandestina se asemeja a un juego, pero es una equiparación que establecen los adultos más que la niña, lo cual es revelador de la disciplina en la que se educan las narradoras argentinas. La narradora de *Pequeños combatientes* sobresale en el juego Cigarrillo 43:

Si en las escondidas era una más, como estatua no me ganaba nadie. Yo podía ordenarle a mi cuerpo que se quedara completamente quieto, y además ordenarle a mi mente que no les hiciera caso a las morisquetas que me hacían para hacerme mover. Era imbatible (68).

Su impasibilidad, el control de sus emociones, de su cuerpo muestra su entrenamiento militante montonero, se valoriza en los juegos de niños la destreza para seguir reglas cada vez más complejas, lo que entra en la categoría del *ludus* de Caillois. La violencia borra las fronteras entre adultos y niños, pero también entre combate y juego, así que los adultos manejan la violencia como un juego, y, por otro lado, el juego de niños se vuelve estrategia de supervivencia y pierde su espontaneidad ante el peligro. Sin embargo, en ciertas ocasiones, el juego puede servir de matriz poética para reelaborar el conflicto y la experiencia de violencia de las narradoras niñas.

El juego como proceso de empoderamiento de las narradoras niñas: reconfiguración del conflicto de adultos

Si el juego pierde cierta espontaneidad, los niños en las obras (narradores o personajes) lo siguen utilizando para representar sus experiencias de la violencia y del conflicto: al jugar, crean un dispositivo ficticio que les permite asimilar lo real y recobrar un papel creador y tener control sobre su experiencia. Este proceso de reelaboración de la experiencia vivida se asemeja al concepto de “mimesis II” de Ricoeur.²

El juego como lenguaje y configuración del conflicto

El niño, por etimología “infans”, es un ser que no habla, lo que significa que se expresa en muchas ocasiones fuera de lo verbal: algunas veces el juego remplace a la palabra. En *Cartucho* la actividad lúdica sirve para comunicarse con soldados, o con los indios mayos Zafiro y Zequiel, que no hablan español (2000: 64). En medio de todos los discursos adultos, el juego se vuelve escapatoria, un espacio que permite en olvido de la realidad, un silencio que alivia la pesadez de la realidad, como lo indica la narradora de *Pequeños combatientes*:

El único momento en el que se hablaba era en el que se decidía a qué íbamos a jugar. En esos momentos incluso se gritaba un poco. Pero después no había nada de charlas ni de comentarios sobre nada que no fuera el juego que estábamos jugando. Era un recreo en ese mundo en el que siempre había que estar explicando algo (68-69).

El juego les permite volver a tomar el control de la realidad, volverse agentes a través de un proceso de asimilación. Como lo definen Piaget e Inhelder, es “indispensable al equilibrio afectivo e intelectual del

² Ricoeur destaca tres mimesis en el proceso de la creación del relato de ficción: la mimesis 1 corresponde a la experiencia vivida, la mimesis 2 es la configuración de ésta en un relato que sirve de mediación para comunicar la experiencia. La mimesis 3 corresponde a la etapa de recepción.

niño que pueda disponer de un sector de actividad cuya motivación no sea la adaptación a lo real, sino, por el contrario, la asimilación de lo real al yo” (46). En el prefacio de la primera edición de *Cartucho*, la narradora llama a los soldados: “Mis juguetes de la infancia. mis fusilados, dormidos en la libreta verde. Mis soldaditos de plomo” (1931: 4). El cuerpo muerto se vuelve juguete ante la perspectiva infantil, se apropia de lo real gracias a éste. En el relato llamado “el muerto”, la narradora observa un cadáver de soldado tirado frente a su ventana durante tres días. Siente mucha fascinación, y la relación que establece con el muerto se parece mucho a la relación de asimilación tal como lo conceptualiza Piaget:

Como estuvo tres noches tirado, ya me había acostumbrado a ver el garabato de su cuerpo, caído hacia su izquierda con las manos en la cara, durmiendo allí, junto de mí. Me parecía mío aquel muerto. Había momentos que, temerosa de que se lo hubieran llevado, me levantaba corriendo y me trepaba en la ventana, era mi obsesión en las noches, me gustaba verlo porque me parecía que tenía mucho miedo. Un día, después de comer, me fui corriendo para contemplarlo desde la ventana; ya no estaba. El muerto tímido había sido robado por alguien, la tierra se quedó dibujada y sola. Me dormí aquel día soñando en que fusilarían otro y deseando que fuera junto a mi casa (2000: 88).

La narradora considera el cadáver como una de sus pertenencias, y se entretiene mirando su dibujo (otra práctica lúdica), verificando la permanencia del objeto. Esta relación se asemeja mucho al concepto de objeto transicional, es decir una relación de posesión entre un niño y un tito o una muñeca: un objeto inerte que el niño elige y que constituye su primera posesión. Lo percibe como exterior a sí misma y le sirve para experimentar su potencia como sujeto (Winnicott: 89-90). El juego no solo se hace mediante objetos, sino que puede ser una imitación de lo real, lo que Caillois llama *mimicry*, es decir, un juego de

simulacro (39). A través de estos simulacros los niños se apropian de lo que viven. En *Balún-Canán*, los niños tienen cargadoras (domésticas que son compañeras de juego en este mundo todavía colonial de Chiapas de primera mitad del siglo XX). Las dos cargadoras proponen una dinámica que llaman “el juego de la frontera”. Es así que una se hace llamar México y la otra, Guatemala (238). Los niños tienen que elegir con qué país van, y cada equipo forcejea para ganar. Como lo analiza Victorien Lavou Zoungbo (157-158), este juego puede ser la metáfora de la situación peculiar del territorio chiapaneco en el siglo XIX y XX, ya que fue objeto de disputa entre Guatemala y México. Sin embargo, de forma más personal, este espacio intermedio entre dos territorios también puede evocar el conflicto interno que siente la narradora, esta vez no entre Chiapas en México sino entre los dos mundos que también experimenta en su cotidianidad, a saber: el mundo indígena y el mundo de los blancos.³ El entretenimiento en la novela viene a simbolizar no solo el mundo exterior sino también la situación personal de la narradora.

Subvertir el conflicto adulto

A través del juego los niños subvierten los referentes adultos, e inmiscuye cierta ironía o humor que crea una distancia crítica. Un ejemplo de este fenómeno está en el crucigrama de *La casa de los conejos* que la narradora inventa, en el cual incluye todas las palabras de la jerga montonera (115-117): la definición de asesino espera como respuesta Videla, o el jugador tiene que completar el lema “Patria o...” con MUERTE. Estas adivinanzas vienen a veces con faltas de ortografía, por ejemplo, la respuesta a la definición “Imitadora fracasada y

³ La narradora, aunque de una familia blanca, se cría entre la servidumbre india. La verdadera figura materna es su doméstica indígena. La niña entiende el mundo a partir de cuentos mayas, e imita las costumbres indígenas, tanto es así que la nana la advierte de un terrible peligro “Te vas a volver india” (6).

odiada”, Isabel, se escribe con zeta: la niña tuerce el lenguaje de los adultos, y la imitación fallida permite evidenciar el carácter monolítico de ideología montonera. En esta novela, el simulacro (o *mimicry*) también puede ser una parodia del mundo adulto. En la escuela católica San Cayetano, dos alumnas imitan a la Virgen María con un pañuelo blanco. Cuando la monja pide explicaciones, la niña responde:

Estamos jugando a la Virgen María [...]. Leonor es la Virgen María y yo me arrodillo ante la Virgen María. Pareció orgullosa de sus explicaciones, pero la monja arrancó con rabia el pañuelo blanco que la mayor tenía sobre la cabeza y puso en pie brutalmente a la otra, zarreándola por un brazo. La chiquita gritaba: ¡pero es la Virgen! (90).

Este entretenimiento de imitación es una subversión del culto católico que reina en la escuela, pero también, como lo anota Silvana Casali (57-58), una prefiguración de las Abuelas de la Plaza de Mayo, con la mención del pañuelo blanco. Está claro entonces que el juego se vuelve recurso polisémico: reemplaza a la Virgen María por un nuevo icono de feminidad contemporáneo, los sujetos históricos que son las Madres de la Plaza de Mayo.

En *Pequeños combatientes* los niños se inventan juegos que se asemejan al sacrificio y a la disciplina montonera que se les ha inculcado como el Ejército infantil de resistencia que inventa el hermano, en el que vemos que recrea la jerarquización de la célula militante:

Eran un grupo pequeño pero fuerte. Mi hermano era el Comandante, por supuesto —siempre tuvimos pasta de líderes los dos, no por nada teníamos la mejor educación política de todos los niños de nuestra área— y habían pensado una estrategia defensiva para cuando fuéramos atacados por el Enemigo.” (15).

Hay mucha ironía en esta cita, el juego parodia de la organización militante.

Conclusión

Con un primer análisis más bien sociológico del corpus, podemos observar que la violencia perturba las categorías entre adulto/niño, por lo que los mayores se entregan a la violencia con una despreocupación y una libertad propia de la *paidia*, mientras que, para sobrevivir, los niños tienen que seguir reglas estrictas: sus juegos en muchas ocasiones se asemejan al *ludus*. Sin embargo, al nivel poético, el juego es una ficción dentro de la ficción que permite configurar y representar el conflicto de forma simbólica. El punto de vista infantil permite situar a ras de suelo la mirada sobre la violencia y los conflictos nacionales, y una de las herramientas de esta recreación en clave infantil es el juego. Es un recurso irónico que permite distanciarse de las ideologías imperantes en el conflicto y abre grietas en el discurso hegemónico adulto.

***Sarah Diraison.** Licenciada de Letras clásicas e hispánicas, profesora de español (concurso de la agregación), e imparte clases de español, traducción, civilización iberoamericana en el departamento de lenguas aplicadas (LEA) en la Universidad Paris 3 Sorbonne-Nouvelle. Desde 2017 realiza una tesis de doctorado titulada “Mémoires de conflits nationaux en Amérique Latine au XXème siècle et récits d'enfance au féminin (1931-2013)” en la misma institución sobre narradoras niñas en novelas que abordan periodos de violencia. Estudia cómo este dispositivo narrativo es una herramienta poética y retórica que permite renovar la memoria colectiva de lo traumático en conflictos nacionales. Se interesa por los vínculos entre literatura e Historia, el testimonio, la autobiografía femenina, la escritura de la violencia y la literatura del siglo veinte en América Latina.

Bibliografía

- Alcoba, Laura (2008). *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa.
- Caillouis, Roger (1958). *Les jeux et les hommes*. Paris: Gallimard.
- Campobello, Nellie (1931 [1era ed.]). *Cartucho*. México: Ediciones Integrales.

- Campobello, Nellie (2000). *Cartucho*. México: Edición Era.
- Casali, Silvana (2021). *Lo político en la ficción. Un abordaje comunicacional de la literatura de hijos durante el período kirchnerista (2003-2015)*. Tesis de doctorado, Universidad Nacional de La Plata.
- Castellanos, Rosario (2014, [1era ed.1957]). *Balún-Canán*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lavou Zoungbo, Victorien (2001). *Mujeres e indios, voces del silencio: estudio sociocrítico de "Balún Canán" de Rosario Castellanos*. Roma: Bulzoni.
- Piaget, Jean, Inhelder, Bärbel, (1966). *La psychologie de l'enfant*. Paris: Presses universitaires de France.
- Ricoeur, Paul (1983). *Temps et récit*. Paris: Seuil.
- Robles, Raquel (2013). *Pequeños combatientes*, Buenos Aires: Alfaguara.
- Vanden Bergue, Kristin (2013). *Homo ludens en la revolución: una lectura de Nellie Campobello*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert; México: Bonilla.
- Winnicott, Donald (1975). *Jeu et réalité. L'espace potentiel*. Paris: Gallimard.

Escenas de lectura en dos novelas de Horacio Castellanos Moya

Susana F. Ramírez*

“El Salvador es una herida a la que siempre vuelvo”

H. Castellanos Moya

Los textos de Horacio Castellanos Moya, Rodrigo Rey Rosa, Franz Galich, Carlos Cortés, Arturo Arias, entre otros narradores centroamericanos de los noventa, integran las denominadas “narrativas de la violencia”, “narrativas de posguerra”, “narrativas del desencanto” o “poéticas del fracaso”. Las aproximaciones críticas coinciden en señalar el desencanto y la desesperanza como afecciones predominantes en estas escrituras luego del derrumbe de los proyectos políticos revolucionarios que prometían el progreso para El Salvador y otros países de la región istmeña, acentuadas en la democracia de signo neoliberal ante la agudización de las asimetrías socioeconómicas y culturales. Estas ficciones desplazan el interés por los temas históricos y la escritura testimonial predominante durante el período de la lucha armada, hacia la exploración de la subjetividad en el espacio urbano (Cortez 2010: 27). Mediante discursos que revisan la idea de Nación, impregnados de escepticismo y de incertidumbre ante el futuro, estas narrativas apuntan “a visibilizar la descomposición del tejido social para mostrar las vísceras de un estado criminal que ha forjado una cultura de la violencia que permea vidas y subjetividades” (Aguilar: 123). En términos generales, los rasgos de la nueva literatura son: a) desplazamiento de lo público a lo privado y lo íntimo; b) salida de las fronteras nacionales a través de una serie de subjetividades diaspóricas y nomádicas que cuestionan el propio concepto de literatura nacional (Pérez: 164). En la narrativa de Castellanos Moya, donde se amalgaman ficción y memoria histórica, predominan las subjetividades perturbadas

debido a la inseguridad reinante en todos los órdenes de la vida cotidiana.

Acuciados por los atropellos de gobiernos autoritarios, envueltos en el horror de la guerra civil u obligados al exilio y con la memoria atezada por un pasado impronunciable en la nueva residencia, los protagonistas y testigos arrastran —en la etapa posrevolucionaria y en las primeras décadas del siglo XXI—, las traumáticas secuelas de la extrema violencia que conmoviera a la región durante el siglo anterior. La acertada representación estética del habla particular de los personajes narradores constituye el elemento fundamental para la construcción de estas subjetividades dañadas.

En las novelas *Insensatez* (2004) y *Moronga* (2018), los protagonistas son lectores de textos testimoniales, documentos referidos a los violentos acontecimientos ocurridos en la región del istmo centroamericano en la segunda mitad del siglo XX, quienes realizan esta actividad en la denominada “posguerra”. A través de las escenas de lectura, el discurso narrativo se focaliza (en) y explora la intimidad de los personajes, la cual constituye “algo así como el laboratorio de la verdad”, mientras “lo público es un tejido de creencias” (Aira: 25). Es decir, en el fuero íntimo el sujeto puede despojarse del condicionamiento impuesto por las creencias o la moralidad social, y en este sentido estaríamos más cerca de sus más auténticos pensamientos y sentimientos. En los modos de leer, en las condiciones materiales de esta práctica, los usos de la lectura y sus efectos se advierte la sensibilidad del sujeto centroamericano de posguerra, un sujeto, como se ha dicho, desencantado por la pérdida de la utopía revolucionaria pero también por las contradicciones de la nueva etapa. Los lectores protagonistas no están “cortados de lo real” porque leen documentos relativos a situaciones vividas y/o cercanas que los interpelan. Tampoco encuentran hedonismo en la lectura, que ejercen solo a cambio de una remuneración, ya que los materiales por leer (testimonios, en *Insensatez*; mails

y cables desclasificados en *Moronga*) no suscitan su entusiasmo. El acto de leer, en vez de refugio o escape del entorno hostil, es para ellos motivo de perturbación, pues dispara la memoria hacia los hechos pavorosos del pasado reciente, reaviva la angustia experimentada, reconfigura la percepción de la propia identidad y los enfrenta a lo real de su situación presente, plena de temor e incertidumbre respecto del futuro. En cambio, la lectura y la escritura de textos literarios, con su solicitud de repliegue en la soledad, resultan actividades imposibles de concretar en el universo narrativo de ambas historias, aunque conformen el horizonte de deseo de los protagonistas. Consideradas en conjunto las historias que el escritor aborda en sus libros, en ellas los personajes letrados ejercen el periodismo político y han abandonado la lírica por no encontrarle sentido dentro del contexto de violencia y desesperanza. Así, en la primera novela, *La diáspora*, un ex colaborador de la guerrilla salvadoreña puede recuperar su gusto por la lectura de ficción cuando acaba por romper toda relación con la actividad política. Entonces, toma un libro (una novela) y goza de ese momento de abstracción y olvido de las amenazas externas. En efecto, la ficción había sido relegada a un lugar secundario en la producción literaria durante la guerra civil, por ser vista como un instrumento para evadir la urgencia revolucionaria (Cortez 2000). En la posguerra, la lucha cotidiana por sobrevivir en un contexto de sufrimiento, decadencia y de naturalización de la violencia tampoco alienta la disposición anímica adecuada para recogerse en la intimidad de los libros. Antes bien, trae como consecuencia el descreimiento en el potencial simbólico de las ficciones.

En las novelas seleccionadas, las situaciones de lectura tienen una función constructiva. En *Insensatez*, la voz narrativa es la de un escritor/periodista, exiliado en un país centroamericano vecino a su lugar de procedencia, a cargo de la corrección del informe donde constan los testimonios de un genocidio étnico perpetrado en las postrimerías

del siglo XX. El discurso subraya los efectos de esa tarea en la sensibilidad del corrector: un miedo incontrolable crece con el avance de la lectura del extenso documento y trastorna su ya frágil equilibrio psíquico hasta la enajenación; de este modo se actualiza en la novela el horror de las masacres perpetradas contra las poblaciones indígenas, cuyo referente histórico es sugerido en el párrafo final de la novela.¹ Pero en el texto no leemos los testimonios sino que accedemos a fragmentos de estos relatos por la mediación de un lector instalado en el escenario donde sucedieron los hechos, muy cerca de algunos protagonistas. El trabajo de lectura y corrección –encomendado al narrador por las autoridades del Arzobispado– lo conmueve por el extremo grado de crueldad de las torturas y ejecuciones e incide prontamente tanto en su imaginación como en sus reacciones corporales de ahogo, escalofríos, sudoración y ataques de pánico. Las reiteradas escenas donde se insiste en la repulsión provocada por las atrocidades reveladas en el documento señalan el efecto contundente de la lectura, el poder de involucramiento y conmoción interior para quien proyecta en lo que lee su propia situación de extrema vulnerabilidad, y acaso también su posible destino: además del alto impacto emocional de los testimonios, lo altera principalmente la peligrosidad de su tarea, realizada en ese país donde los conflictos políticos no han finalizado y el poder continúa en manos de los perpetradores del genocidio. La lectura agita sus instintos primarios; el miedo de los otros lo afecta en mente y cuerpo y provoca que la interrumpa con frecuencia: “me ponía de pie y empezaba a pasearme como animal enjaulado” (16). La violencia consignada en los testimonios, que ha reducido lo humano a la pura materia (carne para ser destazada, vísceras, sangre y huesos), hace que comience a percibirse como partícipe de ese universo bestial y se agigante su tendencia paranoide en una identificación que bordea

¹ En este párrafo, la noticia del asesinato del monseñor alude al del obispo Juan Gerardi, uno de los impulsores del informe, y permite ubicar la historia narrada en los últimos años de la década del noventa, en la capital guatemalteca.

lo absurdo pero que acaba por desequilibrarlo.² De su lectura, selecciona frases que lo impactan por la fuerza expresiva y que traslada a su libreta de apuntes personales, pero la razón última de esta apropiación es que los fragmentos desglosados resultan operativos en el plano subjetivo: el editor identifica esas expresiones con su situación existencial, es decir, encuentra que le están destinadas porque condensan sus propios temores y angustia: él mismo fue perseguido por razones políticas en su país, del que ha debido emigrar. A medida que su lectura avanza y aumenta el grado de conmoción emocional, cada acontecimiento cotidiano es interpretado como una nueva amenaza persecutoria, y las frases seleccionadas son repetidas y definitivamente asumidas como propias. La serie de fragmentos incorporados a lo largo de su relato irá describiendo la espiral paranoica en que queda atrapado. La elección de un narrador descreído de las normas morales, carente de todo heroísmo y al borde del colapso nervioso impone un modo discursivo distinto respecto del narrador racional y en apariencia objetivo de la narrativa precedente. Así, en la lectura ficcional y sus efectos en el lector-personaje se fusionan de manera acertada el referente histórico y su abordaje estético: la irracionalidad y el salvajismo de las masacres tienen su correlato en la insensatez del narrador. La voz sarcástica del lector protagonista sumada a las voces de las víctimas desplazadas del cuerpo del informe vuelven aún más estremecedoras las escenas narradas y así potencian y actualizan la magnitud del genocidio. Para el protagonista de la novela, acaso el más cínico y escéptico

² En el plano extratextual, es una referencia a *Guatemala. Nunca más. Informe del Proyecto Interdiocesano de Recuperación de la Memoria Histórica*. Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala, 4 vols., 1998. Otro documento que contiene la memoria de más de tres décadas de guerra fratricida es *Guatemala, memoria del silencio* (1999). Comisión de Esclarecimiento Histórico. 12 vols. Véase Grinor Rojo (2018), “Lectura de *Guatemala, memoria del silencio*”.

de los lectores, leer esos testimonios resulta una actividad perturbadora pues constituyen el espejo que le devuelve la imagen vulnerable de su existencia y la de otros centroamericanos, atravesadas por acontecimientos traumáticos.

En *Moronga*, el espacio ficcional es la pequeña ciudad universitaria de Merlow City, en el territorio estadounidense, donde residen los narradores: Zeledón, un excombatiente guerrillero de la guerra civil, y Aragón, un profesor visitante en la universidad, ambos migrantes salvadoreños que dan nombre a las dos primeras partes. Pese a los veinte años transcurridos desde el fin de los conflictos armados en su país, las dolorosas vivencias del pasado permanecen indelebles en el recuerdo de ambos y resurgen ante cualquier detalle evocador. El malestar existencial se acentúa al percibir, enfocada en ellos, la rigurosa vigilancia de la sociedad receptora. En ese marco hostil transcurren las escenas de lectura y los derroteros de los protagonistas. Pero esta percepción no es meramente subjetiva, como lo demuestra el informe de la Agencia de Inteligencia que sirve de epílogo, donde se detallan las actividades de seguimiento y espionaje enfocadas en Aragón. Muchos elementos de la novela la acercan al *thriller* psicológico y a las historias de acción y espionaje abundantes en la cinematografía estadounidense.³ Al respecto, Nicasio Urbina (2002) señala que la apropiación de estructuras narrativas de los géneros populares en las obras de Castellanos Moya y otros escritores centroamericanos de los noventa, lejos de ser una vulgarización, resulta un paso adelante para la inserción de Centroamérica en los mercados literarios internacionales y a la vez para revelar las problemáticas que afectan a las naciones de esta región.

³ En la historia de Zeledón, la referencia a las series televisivas policiales *Breaking bad* y *The Wire* realza este aspecto de la novela.

Las escenas de lectura tienen una doble función en el texto: a) la remoción de la memoria sepultada, con la consiguiente alteración emocional e identitaria del lector, y b) la articulación de las dos partes principales de la novela, pues el protagonista del segundo relato, Aragón, es presentado a través de los *e-mails* que Zeledón inspecciona desde su puesto en la universidad, y de las imágenes capturadas en las pantallas desde donde también ejercerá su papel de observador-espía del profesor Aragón, por encargo de un superior.

Al revés de Zeledón, quien lee *e-mails* y opera cámaras de seguridad para controlar las actividades ajenas, Aragón confirmará, lectura mediante, su condición de sospechoso en el país extranjero, lo que afectará su frágil estabilidad emocional. En definitiva, Aragón y Zeledón, que no se conocen entre sí, y pese a sus diferencias sociales, culturales y de personalidad, resultan dos facetas de una misma historia de violencia y desmoronamiento nacional. De este modo, la novela traza líneas de continuidad dentro de la producción narrativa moyana en diferentes aspectos. Por un lado, pareciera completar, con el último de los Aragón, una historia familiar/nacional signada por el desarraigo, la impotencia y la disolución. Por otro, hilvana con textos anteriores los ominosos episodios de traición y delación en el seno de la izquierda revolucionaria, fusionando hechos históricos con elementos ficcionales. Teresa Basile destaca en su lectura de *La diáspora* que la profundidad y gravedad de esta escena traumática —la traición de los propios— “provoca el desencanto y la pérdida del aura revolucionaria” (2015: 201). Asimismo, Castellanos Moya vuelve a la historia de Roque Dalton, que había abordado en *La diáspora* al tratar el asesinato del poeta y sus posibles motivaciones. En *Moronga*, el investigador Aragón indaga los entretelones de la captura de Dalton por la CIA, en 1964, en especial la red de espionaje y contraespionaje montada en torno al escritor y otros militantes de la izquierda revolucionaria. Por último, otra línea en los textos moyanos señala la persistencia de ope-

raciones de vigilancia/espionaje ejercidas en la región centroamericana desde mediados del siglo XX y perfeccionadas en el XXI con dispositivos tecnológicos cada vez más precisos para controlar a los migrantes, como se infiere del minucioso informe final. Sin embargo, al ojo del poder que lo ve y registra todo no le interesa el relato de la verdad sino la estabilidad y eficacia del propio sistema, por lo que el profesor Aragón es injustamente acusado, mientras el exguerrillero, diestro en esquivar los aparatos de control, logra escabullirse (Perkowska: 28).

En la continuidad narrativa que venimos analizando, un tercer aspecto no menos importante resulta la exploración de subjetividades profundamente afectadas por la violencia, tal el caso del protagonista de *Insensatez* y el de Aragón en *Moronga*, personajes-lectores perturbados hasta la enajenación, manifiesta en una discursividad verborrágica, incontenible, exasperada por la ansiedad y el miedo, caracterizados además por una continua inseguridad que se vuelve paranoica. Así, durante el proceso de acreditación en los Archivos Nacionales, Aragón dice padecer el “síndrome del infiltrado” (182), un miedo que le crispa los nervios y que se acentúa al percibir una expresión de sospecha en el personal encargado de entregarle las cajas con los documentos clasificados. Su investigación está centrada en los cables relacionados con el caso Dalton, su secuestro y el intento de la CIA de convertirlo en doble agente en 1964. A medida que los lee, el investigador va reconstruyendo aquella operación a cargo de un oficial de contrainteligencia, en El Salvador. Si bien en los documentos Aragón halla el reporte minucioso de este agente, “muchas líneas y hasta páginas enteras estaban tachadas con un grueso plumón negro para evitar que el investigador supiera los nombres de los informantes de la CIA aún en activo” (219). El hallazgo de un cable repetido, donde quedará sin tachar el nombre de un doble agente cubano, le depara la sorpresa de reconocer al escritor de izquierda con quien había integrado un grupo de apoyo a las actividades revolucionarias, siendo muy joven.

Para su espanto, piensa que el soplón pudo haber informado quiénes eran los miembros del grupo. Tal descubrimiento acelera la ansiedad y paranoia pues supone la existencia, allí mismo, de un expediente con su nombre, y “con la vista fija en el cable, como si pudiese pasar leyendo tanto tiempo una sola línea” (223) es víctima de un ataque de pánico. De este modo, al revelarles aquel episodio de delación, la lectura profundiza su desencanto respecto de la utopía de juventud, y acentúa la percepción desasosegada de su vulnerabilidad al enfrentarlo con su condición de sospechoso, pese a los muchos años transcurridos.

En síntesis, nuestro abordaje, sobre la base de la amplia producción crítica acerca de la literatura moyana, ha intentado centrarse en las escenas de lectura ficcional que hacen visibles cuestiones estéticas e ideológicas vinculadas con la colocación del escritor (Zanetti: 14), ya que estos textos ilustran la crisis del optimismo progresista moderno, con su confianza en los libros y los beneficios de la lectura, a través de protagonistas-lectores expertos, para quienes sin embargo la actividad lectora no solo carece de hedonismo sino que provoca sufrimiento al volverlos conscientes de su impotencia para mejorar la existencia cotidiana. Tales ficcionalizaciones, además de cooperar en el trazado de las circunstancias en que se realiza la lectura, suponen la búsqueda de una modalidad narrativa que reemplace el predominio del testimonio como garante de la verdad histórica y, en cambio, recurra a la relativización y se oriente a indagar las subjetividades devastadas por el derumbe de las ilusiones y el imperio de la violencia.

* **Susana F. Ramírez.** Profesora de Enseñanza Secundaria, Normal y Especial en Letras (UBA) y Magister en Letras Hispánicas (UNMdP). Ejerció la docencia en establecimientos de nivel secundario. Sus reseñas y artículos literarios se han publicado en revistas y diarios de Mar del Plata, Ciudad de Buenos Aires y otras localidades de la provincia, y sus trabajos académicos

en medios digitales. Ha participado como expositora en congresos de literatura en la Argentina. De su autoría son los libros *El quehacer literario local* (1974), *Escritoras casarenses* (1975) ambos publicados por el Archivo Histórico Antonio Maya, Carlos Casares, y *Tensiones en la narrativa de Roberto Bolaño* (Saarbrücken, 2015). Es integrante del proyecto de investigación “Tradición y ruptura VIII. Escenas de lectura y escritura en la literatura contemporánea” (Ce.le.his.).

Bibliografía

- Amar Sánchez, A. M. y Basile, Teresa (eds). “Derrota, melancolía y desarme en la literatura latinoamericana de las últimas décadas”. Introducción. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXX. Abril-junio de 2014, núm. 247, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh.
- Aguilar, Paula. “Violencia neoliberal y narrativas urbanas. Aportes desde la literatura centroamericana”. *Palimpsesto* Vol. IX, N°12 (agosto-diciembre 2017): 114-125. Univ. de Santiago de Chile.
- Aira, César [et al.] (2021). *Veinte ensayos sobre literatura y vida en el siglo XXI*. Compilación de Judith Podlubne y Julieta Yelin. Rosario: CET y CLI; CELA; EMR, 2021. Libro digital, EPUB.
- Basile, Teresa (2015). “Las memorias perturbadoras: revisión de la izquierda revolucionaria en la narrativa de Horacio Castellanos Moya”. *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente*. Teresa Basile coordinadora (2015). UNLP, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Colectivo crítico. Colección digital del Centro de Teoría y Crítica Literaria.
- Castellanos Moya (2004). *Insensatez*. Barcelona: Tusquets Editores, 2005.
- _____ (2018). *Moronga*. Barcelona: Penguin Random House.
- _____ (1989). *La diáspora*. Barcelona: Penguin Random House, 2018.
- “Castellanos Moya: ‘El Salvador es una herida a la que siempre vuelvo’”. Entrevista en *El País, Babelia libros*. 28/02/18, por Antonio Jiménez Barca. Consultado 08/09/21.
- Cortez, Beatriz. “Estética del cinismo: la ficción centroamericana de posguerra”. *Áncora*. Suplemento Cultural de “La Nación”. San José, 2001.

-
- (2010) *Estética del cinismo: pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. Introducción. Guatemala: F&G editores.
- Perkowska, Magdalena (2020). “Cuando todo se sabe: sociedad de la vigilancia y desplazamiento del policial en *Moronga* de Horacio Castellanos Moya”. Revista *Istmo* N° 41, julio-diciembre 2020, 13-29. Consultado 15/08/21.
- Rojo, Grinor. “Lectura de *Guatemala, memoria del silencio*”. *A contracorriente. Una revista de estudios latinoamericanos*. Vol. 15, Núm. 3 (Spring 2018): 260-275. Universidad de Chile. Consulta: 30/06/21.
- Pérez, Yansi Y. “Historias de metamorfosis: lo abyecto, los límites entre lo animal y lo humano en la literatura centroamericana de posguerra”. Rev. *Iberoamericana*. Vol. LXXIX. Núm. 242. Enero-mayo 2013. 163-180.
- Urbina, Nicasio. “La literatura centroamericana” (Palabras de apertura de la II Conferencia Internacional de Literatura, Cultura y Cine). Revista *Istmo* N° 03 (sin número de página), enero-junio 2002. www.istmo.denisson.edu/03/articulos. Consultado 24/09/21
- Zanetti, Susana (2010). *La dorada garra de la lectura: lectoras y lectores de novela en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

VII.

Formas híbridas: murga, ensayo, crónica y lecturas intermediales

Poemas y fotografías: una lectura intermedial de *Parque de las ruinas*, de Marília Garcia¹

Quimey Juliá*

Parque de las ruinas (2020) es un libro de la poeta brasileña Marília Garcia, en el que confluyen poemas e imágenes. Este trabajo tiene como objetivo evaluar las relaciones entre los poemas y un tipo particular de imágenes que se encuentra en esta obra: las fotografías. Aunque en rigor las reproducciones de pinturas también son fotografías, al tratarse de disciplinas diferentes, el análisis solo se abocará a las imágenes fotográficas desde su origen. En concreto, se buscará mostrar que en el libro hay una colaboración entre palabras y fotografías, donde ninguna se ubica por encima de la otra (Perkowska 2013). Así, texto e imagen se “alían” para lograr un objetivo particular: retomar y/o cuestionar desde estrategias propias de la ficción las ideas sobre las fotografías de dos autores célebres en el campo literario: Susan Sontag y Roland Barthes.

Este trabajo se va a centrar en la primera parte del libro, “Parque de las ruinas”, homónima del título, pues es donde se observan los vínculos entre ambos discursos. En él, poemas y fotografías se adentran en el espacio del inframundo, en las ruinas de la sociedad moderna, y la escritora deviene fotógrafa, con su “*diario sentimental de pont marie*”. También se hará una breve mención al colofón, por tratarse de un paratexto en el que se condensan varios de los elementos que aparecen en los poemas.

“Parque de las ruinas” comienza con lo que Garcia denomina “epígrafe en forma de imagen” (15). La fotografía que aparece luego de esas palabras se asemeja a la toma aérea de un terreno. Para reflexionar

¹ Artículo realizado en el marco de la investigación financiada por la Beca Estímulo a las Vocaciones Científicas (EVC) del Consejo Interuniversitario Nacional (CIN).

sobre esta perspectiva, es útil retomar el concepto de *viewer-reader* (de ahora en más, “lector-observador”), planteado por Liliane Louvel y citado por Perkowska (58). En esta primera página de *Parque de las ruinas*, se produce una disociación entre el observador y el lector: el segundo está leyendo la fotografía como una parte textual (el epígrafe), mientras que el primero ve una toma aérea. Sin embargo, las palabras desmienten la interpretación geográfica, a la vez que la evidencian: “la artista americana rose-lynn fisher/sacó una serie de fotos/que son como fotos aéreas:/[...] estas imágenes podrían ser una especie de/‘atlas del tiempo’ pues consisten en registrar/un pequeño instante en la vida de una lágrima” (15). Aquí aparece algo que Susan Sontag menciona en *Sobre la fotografía* (2006): “no sabemos cómo reaccionar ante [una fotografía] (si la imagen es visualmente ambigua: por ejemplo, tomada desde muy cerca o desde muy lejos) hasta que sabemos de qué fragmento del mundo se trata” (135). Como acompañamiento de una fotografía, la palabra tiene el gran poder de generar una interpretación unidireccional que en la imagen no se encuentra implícita. Al retardarse por unos instantes la información de que se trata de la imagen de una lágrima, al no enunciarse antes de la fotografía y al presentarse la imagen como una parte textual, se le da un espacio amplio al observador. En esta posición de igualdad, dialogan, en los diferentes discursos, dos elementos que van a ser centrales a lo largo del libro: desde la fotografía, la espacialidad; desde el poema, la emocionalidad. La fotografía dirige a los lectores-observadores al poema, mientras que este los remite nuevamente a la fotografía, que ahora se puede interpretar de otra forma.

Después del epígrafe, hay un primer apartado en el que la idea de ruina es central. Allí, tanto en el plano del lenguaje como en el de las imágenes surge un problema. El yo lírico anuncia: “*es difícil mirar las cosas directamente/más aun cuando están destruidas*” (20). Además, aparece una especie de nota dentro del poema: “[*definir: *ruina*]” (21). En un mundo en el cual “todo parece desmoronarse” (21), como

enuncia el yo lírico, el rol de la fotografía se vuelve central: se convierte en esa mirada indirecta que permite percibir las ruinas. Estas se capturan con un ojo no humano, sino mecánico, y esa mirada previa es la que las personas pueden observar. Así, mediante las fotografías de ruinas que se encuentran en este apartado, el observador puede acceder al concepto que le es vedado al lector: hay un saber que va más allá del lenguaje y que solo puede ser apresado por la cámara. Sontag afirma que “Todas las fotografías son un *memento mori*. [...] Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo” (32). Pero lo que plantea este texto va un paso más allá: las fotografías son las que pueden mirar la disolución directamente, sin mediaciones. Por su parte, las palabras reenvían a las fotografías al presente, las sacan del “pasado absoluto de la pose” (165) que menciona Barthes como propio de estas imágenes. Si la primera fotografía de las lágrimas tenía el rol de una parte textual (el epígrafe), las imágenes de este apartado ocupan el lugar de la definición de “ruina”. En ambas ocasiones, los poemas colaboran, en términos de Perkowska, con las fotografías, llevándolas un paso más allá de su lugar habitual.

En el cuarto apartado, comienza una parte relevante y extensa: el “*diario sentimental de pont marie*”. Este es mencionado en el último verso del apartado anterior, pero está introducido en forma de fotografía incluso antes del tercero: se trata de una imagen que ocupa una página entera, en la que se ve el Pont Marie (un puente de París que cruza el río Sena) tras un cartel que indica su nombre. Este recurso anticipatorio también sucede con otro espacio, la “Chacra del cielo”, al que se alude en el primer apartado, pero cuya fotografía (que ocupa una carilla entera e incluye un cartel con el nombre del lugar, al igual que sucede con el puente) se encuentra una página antes. El observador accede al tema antes que el lector, pero también hay lectura en los carteles de las imágenes, que indican de qué lugares se trata. No obstante,

las ventajas innatas de la lectura como establecedora de una interpretación unidireccional, indicadas por Sontag, son aminoradas por el lugar privilegiado que las fotografías tienen en el libro: al introducirse antes del texto, el observador puede “leer” la imagen sin condicionamientos verbales.

El diario de Pont Marie tiene el siguiente objetivo: “todos los días a las 10h sacar una foto/desde el mismo ángulo del puente/una foto diaria que pueda decir algo sobre estar aquí:/cuál es la geometría de la ciudad el color de los carteles/quién pasa en aquel momento exacto” (29). El yo lírico también se convierte en fotógrafo. El lector-observador se espeja con una figura que podríamos denominar “fotógrafa-escritora”: tanto la mirada como la lectura, la fotografía como la escritura, son centrales en el libro. Lo que busca esta fotógrafa-escritora es ver el lugar y se pregunta si es posible “ver el paso del tiempo en esta repetición” (33). Sontag no considera que la fotografía pueda capturar procesos:

Así como una fotografía fija, que permite demorarnos cuanto nos apetezca en un solo momento, contradice la forma misma de la película, un conjunto de fotografías que congela momentos en la vida o en la sociedad contradice su forma, la cual es un proceso, un caudal en el tiempo. [...] La vida no consiste en detalles significativos, iluminados con un destello, fijados para siempre. Las fotografías sí (119-120).

Sin embargo, la fotógrafa-escritora de *Parque de las ruinas* se resiste a esa limitación. Así como las fotografías de lágrimas son consideradas “un atlas del tiempo sentimental” (36), es decir, el espacio de un tiempo, el diario de Pont Marie también busca capturar un tiempo. Para lograr este objetivo, la propia fotógrafa-escritora debe convertirse en lectora-observadora y jugar con los espacios y los tiempos. En los poemas, plantea que “a veces la lectura es un juego de escalas:/es

necesario acercarse al punto de perder el todo/pero otras veces es necesario alejarse mucho del texto” (36). En otras ocasiones, se necesita “una distancia temporal/para leer” (38). Encontrar “algo que ya estaba ahí/pero necesita una mirada desde afuera para volverse/acontecimiento extraordinario” (42) requiere de práctica y perseverancia. Hay cosas que no se pueden apresar con la mirada, o que esta no puede encontrar significativas, porque es necesaria esa distancia temporal o espacial. ¿Pero no son parte de la vida?

En relación con los campos de concentración que unos pilotos norteamericanos fotografiaron sin saber y que recién muchos años después fueron reconocidos como tales, el yo lírico afirma: “cuando empezaron a ver/las fotografías con otros ojos/algo aparece:/una verdad que aún no existía” (38). La distancia temporal crea una verdad que permite volver a mirar el pasado con otros ojos. La fotografía no es solo un momento en la vida, sino una puerta que posibilita una relectura del pasado. Lo infraordinario de la existencia, lo más banal y cotidiano, concepto que el yo lírico toma de Georges Perec, se convierte en extraordinario mediante esa mirada alejada espacial y temporalmente. La fotografía captura el paso del tiempo porque permite leer el pasado desde su propio tiempo, pero también desde el presente, y contrastar esas temporalidades. Si bien la fotógrafa-escritora no logra encontrar indicios de los acontecimientos antes de que sucedieran, tampoco parece posible hallarlos en la propia vida. Se plantea: “¿tendremos cómo ver aquí algo más allá de este instante?” (51). Tal vez, la única forma de hacerlo, aunque muchas veces falle, sea la fotografía, que, mediante la captura de un instante del pasado y la distancia temporal y espacial, permite redescubrirlo, ver algo más allá del instante en el cual fue tomada la imagen.

Esta primera parte del libro termina con un apartado que se titula “DESPEDIDA”. Comienza con la historia del fantasma de una francesa que, durante la guerra, tuvo un amorío con un oficial nazi y ahora

ronda Pont Marie. La fotógrafa-escritora mira el puente en busca del espectro, pero no lo encuentra: “*no veo nada ¿ustedes ven algo?*” (54). En las dos primeras carillas no hay ninguna fotografía. Esta es la segunda vez en todo el libro donde, al dar vuelta la página, el lector-observador se convierte solo en lector. La primera ocurre en el sexto apartado, donde también se alude a una mujer muerta: la esposa de Paul, personaje de la película *Smoke*, que aparece en las fotografías de su amigo Auggie. Este último personaje fotografiaba, como la fotógrafa-escritora de *Parque de las ruinas*, el mismo lugar todos los días. La reflexión final del apartado reenvía al lector al fantasma de la guerra:

en la película auggie no parece buscar
algo específico con este procedimiento
pero en determinado momento algo
aparece en las fotos
 una aparición
 un espectro:
el fantasma de paul surge
ella ya estaba en las fotos antes
pero solo pudo ser vista por una cierta lente

la lente de quien está viendo (33).

La mirada es equiparada con el lente de una cámara. Nuevamente, la fotografía es una mediación necesaria (y que posibilita la percepción) entre el ojo y el objeto, y también entre presente y pasado. La fotografía de la esposa de Paul es de un período anterior al comienzo de su relación. Si él la hubiera visto cuando fue tomada, su vínculo con la imagen habría sido completamente diferente. Ahora, desde un tiempo posterior, puede reinterpretar el pasado, hecho que sería imposible si no fuera por la fotografía, que, a su vez, es reenviada al presente.

Si volvemos a “DESPEDIDA”, después de las palabras, que evidencian su imposibilidad de mostrar al fantasma, se encuentran cuatro fotografías: cada una ocupa casi una carilla y solo está acompañada por un verso de no más de tres palabras. Las imágenes de Pont Marie muestran a una mujer que se aleja y son seguidas por estos versos: “ella camina/entre los autos/en plena luz/del día/y desaparece” (55-59). ¿Qué hay aquí sino “un proceso, un caudal en el tiempo”, palabras con las que Sontag definía a la vida y a la sociedad? Los grandes avances tecnológicos permiten la captura de numerosas imágenes consecutivas, lo cual genera una sensación de temporalidad, que es acentuada por la distribución de las fotografías en el libro: no están todas en la misma carilla, lo que permitiría una visualización en simultáneo, sino que hay que mirarlas una tras otra, superponerlas cuando se da vuelta la página.

¿Y cuál sería el rol de las palabras en esta parte? Aunque están relegadas a una porción mínima de las páginas, son centrales, ya que, sin ellas, un lector jamás podría relacionar las imágenes con el fantasma de Pont Marie (solo se ve una sombra que se aleja). Asimismo, si no hubiera fotografías, el fantasma no aparecería. Por lo tanto, el único que puede percibir al fantasma como tal es el lector-observador: “la lente de quien está viendo” sería en este caso la mirada mediada por las palabras, que permiten un enfoque particular.

Además, es imposible no vincular este apartado con tres ideas y conceptos centrales planteados por Roland Barthes en *La cámara lúcida* (1994): el *Spectrum*, el *punctum* y “la inmovilización del Tiempo”. El primero “mantiene a través de su raíz una relación con «espectáculo» y le añade ese algo terrible que hay en una fotografía: el retorno de lo muerto” (39). En *Parque de las ruinas*, esta idea se vuelve literal mediante un mecanismo de duplicación: la persona real, que estaba cruzando el puente, se transforma en un *Spectrum* al ser fotografiada; también, mediante los versos ya mencionados, se convierte de nuevo

en un espectro, en este caso de una mujer realmente muerta. Así, cuando el lector-observador contempla las imágenes, se encuentra con un *Spectrum* y, luego de leer los versos, es reenviado a las fotografías, que ahora evidencian esa operación de la cámara. Se produce el “retorno de lo muerto”, pero en su sentido más literal (y ficcional), y esto solo ocurre mediante las palabras. Sin embargo, aunque ayudada por los versos, la fotografía tiene un rol central: es la capacidad de volver muerto lo fotografiado la que posibilita la aparición del fantasma.

Para Barthes, el *punctum*, que se refiere a los detalles que “punzan” y lastiman en las fotografías, y que no están puestos intencionalmente por el fotógrafo, es algo personal: a algunas personas las “punzan” ciertos detalles, mientras que a otras ni siquiera las conmueven. Mientras que el autor ofrece numerosos ejemplos de fotografías orientados a visualizar el concepto de *punctum*, en el libro de García se invita al lector-observador a participar de la experiencia de descubrir por él mismo el detalle punzante. De hecho, se lo interpela directamente: “veo a lo lejos el fantasma de ella yéndose/¿ustedes también lo ven?” (55). El lector-observador se pone en igualdad de condiciones con la fotógrafa-escritora: ambos miran a la vez y descubren ese *punctum*, que es la aparición de un espectro en la forma de un *Spectrum*.

En otro momento de su libro, Barthes afirma que “En la Fotografía, la inmovilización del Tiempo sólo se da de un modo excesivo, monstruoso: el Tiempo se encuentra atascado” (158). Nuevamente, en “parque de las ruinas”, la operación se complejiza y se cuestiona en algunos aspectos. El Tiempo no está del todo inmóvil, sino que se superponen dos temporalidades en la misma espacialidad: el presente, que se vuelve pasado cercano al ser capturado por la cámara, y el pasado lejano de la resistencia. Asimismo, hay un tercer tiempo: el de la lectura/visualización. El caudal en el tiempo se inclina hacia el presente por la interpelación al lector-observador que ya se mencionó.

Podría decirse que los tiempos se encuentran atascados en Pont Marie, y que solo la cámara fotográfica puede capturarlos en su variedad. El pasado lejano se toca con el cercano, y ambos se hacen presentes en el momento de la lectura/visualización. Así, la fotografía ya no es solo una evidencia del pasado, sino un reenvío del pasado al presente, un puente entre ambas temporalidades.

Por último, es imprescindible aludir al colofón del libro, ya que en este se fusionan varios elementos que aparecían en los poemas. En vez de ser un clásico paratexto que solamente indica el lugar y la fecha de publicación, enuncia:

parque de las ruinas fue impreso por primera vez en Brasil en octubre de 2018, un mes después del incendio del Museo Nacional (UFRJ), que aparece en las dos imágenes de esta página; arriba, en una litografía de Jean-Baptiste Debret, de 1831, y, abajo, en una foto tomada el día 03/09/2018 (105).

Aquí, se contrastan dos temporalidades: el pasado, representado por la litografía de Debret, y el presente, signado por la ruina. La denuncia política es evidente. Durante los poemas, el yo lírico menciona la falta de fondos de la Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), que provoca una crisis en la institución. La escasez de dinero es la misma razón que origina el incendio del Museo Nacional. Se presenta nuevamente el interrogante sobre cómo se pasó de un estado a otro, que ya aparecía en el libro.

En el primer apartado, el lector no podía acceder a las ruinas. Aquí, todavía le falta algo de esa forma de ver que permite “*mirar las cosas directamente*” (20). El yo lírico enunciaba que el mundo parece desmoronarse, pero no podía definir la palabra “ruina”. Ahora tampoco hay una definición textual; de hecho, las palabras ni siquiera se refieren a las ruinas y se limitan a indicar de forma descarnada fechas, lugares y nombres. Sin embargo, después de haber transitado todos los

poemas, en compañía del observador, el lector puede aliarse con él y ver por primera vez las ruinas. Las palabras están ubicadas en el medio de las dos fotografías, como puente entre las temporalidades. Hay que pasar por ellas para transitar desde la antigua gloria del museo hasta los escombros. En referencia a la “Chacra del cielo” y el “Parque de las ruinas”, el yo lírico reflexionaba: “y me quedé pensando cómo hacer para pasar del cielo/a las ruinas y después volver al cielo/los dos museos quedan uno al lado del otro/-hay entre ellos solo una pasarela de unión-/¿por qué uno había sido bautizado/como *cielo* y el otro como *ruina*?” (19). Si en el “*diario sentimental de pont marie*” el paso entre las temporalidades se veía vehiculizado por las imágenes, aquí se lleva a cabo mediante las palabras, que son el vínculo entre pasado glorioso y presente en ruinas. Como afirma Sontag, la realidad es la ruina de los modernos. Para entender cómo se llega de un lado a otro, está la fotografía: “El fotógrafo está comprometido, quiéralo o no, en la empresa de volver antigua la realidad, y las fotografías mismas son anti-güedades instantáneas” (118). En el colofón, se suman las palabras, nuevo puente entre ambos polos. Solo una fotógrafa-escritora puede tender un lazo, mediante el poder de la cámara (que se mueve hacia el pasado) y de los versos (que empujan a las imágenes hacia el presente); solo un lector-espectador es capaz de capturar este vínculo utilizando su lectura y su observación.

Como conclusión, una lectura intermedial del libro requiere repensar los lugares de enunciación: ya no se trata de un lector y una escritora, sino de un lector-observador y una fotógrafa-escritora. Mediante una disociación entre el observador y el lector, la palabra funciona en numerosas ocasiones como impulso de las fotografías, en vez de como limitación. Los versos no llevan a cerrar las interpretaciones, sino a ir más allá de las posibilidades que Sontag y Barthes le asignan a la fotografía. Así, no hay una “inmovilización del Tiempo”, como plantea el escritor, sino un “caudal en el tiempo” que, para la autora de *Sobre la*

fotografía, es innato de la vida y no de las imágenes fotográficas. Además, el *Spectrum* y el *punctum* de Barthes se potencian gracias a las relaciones entre palabra e imagen.

Tal como afirma Perkowska, retomando a Horskotte y Pedri, “hasta hace poco la fotografía en la literatura era un tema marginal para los estudiosos de palabra e imagen” (16), pero en los últimos años se convirtió en un eje central en este campo. Sin embargo, aunque se publicaron diversos trabajos sobre el tema, todavía hay mucho que investigar. *Parque de las ruinas*, traducido muy recientemente (en 2020) y escrito en 2018, tiene una enorme cantidad de fotografías y otros tipos de imágenes que abren diversas posibilidades para el análisis. Este trabajo solo fue uno de los muchos enfoques posibles, en el cual quedaron numerosas fotografías por analizar y no se incluyeron las imágenes de cartas, dibujos, etc. Todavía queda pendiente un análisis pormenorizado del conjunto de imágenes que incluye el libro.

***Quimey Juliá** (27 de enero de 1999 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina). Licenciada en Artes de la Escritura (Universidad Nacional de las Artes). En la misma institución, fue adscripta a la cátedra Narrativa Universal I y becaria (EVC/CIN). Actualmente, forma parte del grupo de investigación de la UNA “Escrituras como instalaciones (parte II): la literatura en la trama artística del presente” (dirigido por Mario Cámara). Además, es miembro de la AALFF (Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona). Publicó diversos artículos, cuentos y poemas en soportes digitales y físicos.

Bibliografía:

- Barthes, Roland (1994). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- García, Marília (2020). *Parque de las ruinas*. Buenos Aires: Mandacaru.

Perkowska, Magdalena (2013). *Pliegues visuales: narrativa y fotografía en la novela latinoamericana contemporánea*. Madrid: Iberoamericana-Vervuet.

Sontag, Susan (2006). *Sobre la fotografía*. México, D.F.: Alfaguara.

La murga de estilo uruguayo: un acercamiento semiótico

Florencia Montenegro*

Si bien en la cultura occidental la solemnidad de ciertos géneros literarios y discursivos gozó durante mucho tiempo de prestigio y estimación, la risa es parte esencial de la vida humana y, como tal, ha sido pensada y problematizada por intelectuales, filósofos y teóricos del arte a lo largo de la historia. Desde la antigüedad (quizá el pionero fue Aristóteles con su *Comedia* perdida), pasando por los teólogos cristianos medievales, los filósofos de la Modernidad y la Ilustración, y llegando hasta tiempos contemporáneos, se ha reflexionado sobre el lugar que ésta ocupa en la vida del individuo, pero también acerca del rol que cumple dentro de un grupo social particular y en un contexto determinado pues cada cultura y contexto determinará qué pertenece a la esfera de lo risible y qué estará fuera de ella.

Henri Bergson afirma que “fuera de lo que es propiamente humano, no hay nada cómico” (2002: 12), y que este efecto se estructura a partir de un diálogo entre inteligencias; se trata de un “eco” que surge de un otro que también ríe, por lo que

para comprender la risa hay que reintegrarla en su medio natural, que es la sociedad [...]. Lo cómico habrá de producirse, a lo que parece, cuando los hombres que componen un grupo concentren toda su atención en uno de sus compañeros, imponiendo silencio a la sentimentalidad y ejercitando únicamente la inteligencia (Bergson 2002: 15).

Así, la complicidad con otros que ríen es fundamental para establecer (o tal vez destruir) vínculos sociales, porque de esta manera se deja en claro que quienes participan de la risa pertenecen a un grupo particular en el que se comparten experiencias, formas de pensar o de enten-

der el mundo, mientras que quienes no rían quedarán inevitablemente fuera del círculo. Siguiendo este razonamiento, aquellos que rían con el que hace reír verán reforzadas sus relaciones interpersonales y, además, reafirmarán su participación a ese conjunto. ¿Qué sucede, entonces, con el objeto de la risa? ¿Con qué intención se hace foco en él para provocarla?

La murga de estilo uruguayo toma elementos de múltiples prácticas artísticas: los miembros de una compañía son poetas, cantantes, músicos, artistas plásticos, actores y teatristas. No es casual el uso de este último término, ya que, si bien en estos días hay una gran profesionalización en el mundo murguero, la construcción artesanal de esta praxis teatral atraviesa todas las agrupaciones y goza de una gran valoración. El humor es uno de sus componentes fundamentales: a partir del acto de compartir la risa con el público se establece un entendimiento mutuo que da cuenta de una cultura en común. “Hay dos formas diferentes de pensar la ‘identidad cultural’”, afirma Stuart Hall en *Sin garantías*, “la primera posición define la ‘identidad cultural’ en términos de una cultura compartida, un verdadero sí mismo [*one true self*] colectivo oculto [...], y que posee un pueblo [*people*] con una historia en común y ancestralidad compartidas” (2013: 360). Por lo tanto, las expresiones artísticas harán uso de experiencias históricas y códigos comunes para poner en funcionamiento la identidad cultural de una comunidad. Pero también es posible pensar, siguiendo el razonamiento de Hall, en una segunda definición, en la que este *one true self* no es algo que ya exista sino que está en perpetua construcción. En otras palabras:

desde esta perspectiva, la identidad cultural no es una esencia establecida del todo, que permanece inmutable al margen de la historia y de la cultura. No es un espíritu universal y trascendente en nuestro interior, en el que la historia no ha hecho ninguna marca fundamental a través de la memoria, de la fantasía, de la narrativa y del mito. Las

identidades culturales son puntos de identificación, los puntos inestables de identificación o sutura, que son hechos dentro de los discursos de la historia y de la cultura (Hall 2013: 362).

Esta última definición nos permite considerar las letras de los cuplés como enunciados que tienen la potencialidad de construir identidad cultural, de tomar tanto el pasado como el presente para explicitar una experiencia de lo cotidiano, de lo contemporáneo y de lo propio. Por lo tanto, cuando se produce la risa se confirma que entre hablante y oyente hay una vivencia o una cosmovisión en común.

Yamandú, uno de los integrantes de Agarrate Catalina, en el cuplé “Diccionario” que pertenece al espectáculo *Gente común*, afirma que es la primera vez que viene a una “terapia grupal”, refiriéndose a la representación. Quiere, según sus palabras, asumir lo que le pasa para poder curarse, al igual que todos los asistentes que están allí con él; luego de titubear y mostrarse nervioso y avergonzado confiesa que su problema es que es uruguayo. Utilizando un tono y ciertas palabras propias de la situación de enunciación que se tracciona desde un principio, es decir, el de la terapia de grupo, el murguero toma las dimensiones del país, la muletilla “bo”, el mate como una extensión del cuerpo, el andar parsimonioso, o la similitud con el resto del territorio rioplatense como síntomas de ese mal que lo aqueja (se permiten, además, numerosos juegos irónicos respecto a la vanidad argentina y el conflicto en Fray Bentos). En el cuplé, Yamandú recupera en tono burlesco eventos, personajes, costumbres y formas propias del ser uruguayo, interferidos por comentarios sagaces orientados a la crítica social. A medida que se desarrolla el cuplé, el murguero va articulando una serie de características que, se podría pensar, definen a alguien de su país pero que vemos, gracias a la risa que le provoca al público porteño, se extiende también a éste. La risa, en este caso, cumple una función dual: la de crítica social en la construcción del estereotipo uruguayo, por un lado, pero también, la de celebración de una identidad

en común, de una unión entre el murguero y el espectador. La orientación del discurso, entonces, es también doble pues en el acto de reír se refuerza la pertenencia por medio de la complicidad. El nombre “Gente común”, indica a quién se dirige el espectáculo: a los propios espectadores, quienes viven la fiesta de la murga, aquellos que si bien no comparten nacionalidad (pues debemos recordar que aunque se trate de una compañía uruguaya el material con el que estamos trabajando en esta oportunidad es de un espectáculo presentado en Buenos Aires), sí sienten la cercanía de lo rioplatense; quienes son capaces de identificar como propia la denuncia frente a las desigualdades e injusticias que se mencionan. La risa es, entonces, la marca de identificación cultural, marca de pertenencia.

Precisamente, uno de los cuplé que toma como principal objeto de análisis a la gente común que da nombre al espectáculo, está dedicado al “uruguayo medio” que, hipócritamente, se ha convertido en un fanático acérrimo del fútbol en tiempos cercanos a la celebración del Campeonato Mundial y a pesar de denigrarlo cotidianamente se ha entusiasmado a medida que el equipo celeste ha ido avanzando en la competencia. La actitud aspiracional y elitista de este destinatario se critica de forma directa, ya que el coro utiliza el vocativo “usted” constantemente, interpelando directamente con la letra a los espectadores: “este cuplé no va a hablar ni del mundial, ni de fútbol, sino más bien va a analizar esta nueva algarabía suya, uruguayo medio, esta nueva efervescencia con la camiseta celeste. [...] va a hablar de usted, de usted y de usted” (Montevideo Music Group 2020: 58m22s), afirma Yamandú mientras él y el resto de los murgueros señalan a diferentes personas del público. Este pronombre condensa la caracterización del que anteriormente prefería disfrutar de una película polaca antes que de un deporte que consideraba “el opio de los pueblos más dañino desde la T.V”, es decir, aquel que busca conscientemente aumentar su capital cultural y acercarse a los usos que dan cuenta y razón de cercanía con la alta cultura. La intención de estos uruguayos medios

es ubicarse en una posición superior, mostrándose ajeno e impasible a toda “dominación de masas” pero que se han visto tentados por el éxito deportivo, volcándose a todo certamen del que no había tenido interés previo, fortaleciendo su condición de simpatizante casual y exitista. A partir de la universalización que permite el “usted”, cuyo referente es tan múltiple como indefinido, todos los presentes pueden identificarse o identificar a otros uruguayos que, ante la perspectiva del éxito mundialista se avocaron al deporte con fanatismo dudoso y un nacionalismo de cotillón, de ahí que lo tilden de “pizarrero”, un término del habla coloquial que se utiliza para llamar a un jugador que, viendo que la situación es favorable, se da el lujo de hacer jugadas o comentarios que, de otro modo, no haría; o, por el contrario, aquel hincha que frente a las adversidades desaparece de la tribuna, desamparando a su equipo. Cuán significativo resulta este término en la sintaxis del cuplé y también del espectáculo, ya que quien no esté al tanto de la situación futbolística de Uruguay respecto a los mundiales de fútbol (errática en cuestiones de desempeño y participación) y no conozca el término que justamente proviene del mundo de la cancha y la hinchada, no podrá completar el sentido. Ésta es otra de las características de la “gente común” que intenta construir el espectáculo, atravesada por las apariencias. Ese “usted” se irá trasformando hasta culminar en el “nosotros”, pues esa risa que se orienta hacia un otro también incluye en realidad a lo uno, pues todos participan de ella. El convivio del carnaval permite la unión, la celebración y la caída de los estándares aspiracionales de los que se ríe el cuplé.

Es posible pensar que quienes participen del mismo código cultural (aunque no necesariamente el mismo contexto geográfico) podrán descifrar los juegos de ironía, doble sentido y crítica satírica que plantea la murga de estilo uruguayo. Al tratarse de un género que toma la realidad social y el humor como bases constitutivas, quienes desconozcan o no pertenezcan a este espacio social no lograrán decodificar

y completar el sentido. Esa conexión que se establece entre espectador y artista es posible solamente porque

la obra de arte [...] existe como tal para quien posee los medios de apropiársela mediante el desciframiento, es decir, para quien posee el código históricamente constituido, reconocido socialmente como la condición de apropiación simbólica de las obras de arte ofrecidas a una sociedad determinada en un momento dado del tiempo (Bourdieu 2014: 72).

Es claro, entonces, la fuerte relación de las letras murgueras con el discurso político: en sus textos-espectáculos se condensa la denuncia social y eso hace que funcionen como un instrumento de crítica, defensa y reivindicación de lo popular. Éste se dirige no sólo a quienes se posicionan en un lugar común en términos ideológicos, sino también a aquellos que se ubican en el polo opuesto. Situada necesariamente en un contexto urbano, la murga enuncia y critica el Poder, las elites, los sucesos acontecidos durante el año, la hipocresía y las costumbres a partir de la burla y la ridiculización. La risa, aspecto privilegiado en el texto-espectáculo de la murga es el dispositivo identitario de este género para el ejercicio de la libertad. “La risa [...] implica la superación del miedo” (Bajtín 1994: 86), por lo que esta práctica artística es portavoz de una perspectiva-otra que utiliza la burla, la ridiculización, las imitaciones y la sátira para la construcción de una nueva realidad social. La apropiación y reivindicación de la risa transforma el castigo de la clase dominante en herramienta crítica de resistencia. El reír es, entontes, la expresión de la cosmovisión de la cultura popular que se impone ante la racionalidad, el orden y la rigidez del régimen oficial aportando una mirada que es capaz de tratar la realidad desde la inversión que implican la parodia y la sátira. Al estar íntimamente relacionada con el carnaval, la murga retoma la teoría renacentista de la risa, en la cual ésta

posee un profundo valor de concepción del mundo, [y] es una de las formas fundamentales a través de las cuales se expresa el mundo, la historia y el hombre; es un punto de vista particular y universal sobre el mundo, que percibe a éste en forma diferente, pero no menos importante (tal vez más) que el punto de vista serio: sólo la risa, en efecto, puede captar ciertos aspectos excepcionales del mundo (Bajtín 1994: 65).

Es por esto que el espectáculo murguero tiene como principal instrumento las vivencias cotidianas de un grupo social, sus preocupaciones y sus problemas usuales. Con la risa corrosiva se revaloriza lo pequeño, lo común, lo popular, frente a la solemnidad de lo serio, lo oficial y lo importante.

Iuri Lotman propone el concepto de “semiósfera” como aquel dominio en el que se realizan los procesos comunicativos y la producción de nueva información, es decir, la semiósis. En este sistema de signos artificial, convencional y capaz de condensar la experiencia humana, es importante la figura del observador, ya que de su posición depende “por donde pasa la frontera de una cultura dada” (Lotman 1996: 16). Quienes pertenezcan a esta semiósfera podrán realizar, frente al discurso murguero, la decodificación cultural necesaria que provocará la risa. Particularmente, la murga de estilo uruguayo pertenece a la semiósfera de la cultura popular: música como el rock, la cumbia, el candombe, las canciones infantiles o los hits de la radio son reapropiados en los cuplés, y utilizados como un elemento más para la significación. Esto es así porque “el texto muestra propiedades de un dispositivo intelectual: no sólo transmite la información depositada en él desde afuera, sino que también transforma mensajes y produce nuevos mensajes” (Lotman 1996: 54). Al ser la cultura un fenómeno social (Lotman y Uspenskij 1979: 71), los miembros de una comunidad deberán manejar ese sistema de reglas, el cual es necesario para traducir la experiencia inmediata de un texto (1979: 72). Por lo tanto, todo aquello que pertenezca a este espacio cultural es herramienta para los

cuplés murgueros y en cada presentación, las compañías celebran la cultura popular a partir del humor. El asado, la *selfie*, hacer las compras en un supermercado, el truco, el personaje de televisión Alf, el alfajor Jorgito, el tipo de embutido salchichón primavera y el oceanario Mundo Marino ubicado en San Clemente del Tuyú, son algunos de los elementos que pertenecen a la cultura argentina rioplatense mencionados en el espectáculo *Salvemos Le Puse Cuca* de la murga porteña Le puse Cuca. Uno de sus personajes es “Jipi, profeta de Recoleta”, quien luego de volver triste de Puerto Madrin se lanza en una campaña para salvar a las ballenas de la “situación de océano” en la que se encuentran. La hipérbole, el ridículo y el sinsentido de esta causa (llevada a cabo con consignas como dar asilo a estos animales en los hogares porteños) dan forma a la sátira del habitante joven y progresista de la capital bien posicionado económicamente que combina su espíritu revolucionario con el confort y el consumo. Así también satirizan a los usuarios de internet los integrantes de Lavate y Vamo’ en *Comunicación*, tipificando y poniendo en ridículo algunas de las prácticas que surgen en las redes sociales; el foco está en aquellos comportamientos que ponen de manifiesto la vanidad, la explotación de la intimidad, el FOMO (*fear of missing out*) y el excesivo consumo por parte de los usuarios de estas aplicaciones.

Aquí resulta pertinente el aporte del semiólogo italiano Umberto Eco quien, en *Cultura y semiótica* define el concepto de enciclopedia como “el conjunto de las interpretaciones que un grupo social e histórico da a los términos que usa”, es decir que “engloba todo lo que un grupo social sabe sobre el mundo, la que permite comprender cómo se entiende la gente” (2009:30). La enciclopedia, por lo tanto, será ese paradigma semiótico común compartido por teatrista y espectador que permitirá la generación de la risa. Este proceso se produce tanto extra como intratextual, ya que es condición necesaria para la comprensión del chiste el haber visto en la televisión los spots propagandísticos de Greenpeace con Ricardo Darín (además de estar al

tanto de su larga trayectoria ambientalista) para comprender la referencia que hacen en el cuplé de Jipi de Le puse Cuca, pero también el mismo espectáculo requiere un público atento que pueda identificar las frases risibles que se repiten a lo largo de aquél y que, con cada aparición, se resignifican y densifican. Sería posible continuar enumerando todos los instrumentos intertextuales que utilizan los espectáculos murgueros, dado que todos dependen de la enciclopedia para producir la risa; es más, el propio texto-espectáculo murguero se fundamenta en su existencia. La enciclopedia del público deberá ser maleable y activa, porque de su actualización dependerá el efecto cómico y sin este proceso de decodificación el subtexto intertextual pasa desapercibido: en efecto, al ser la enciclopedia un espacio dominado por el principio de la interpretación “genera siempre nuevas interpretaciones en función de los contextos y las circunstancias” (Eco 2009: 31). A partir de esto resulta significativo recordar que Agarrate Catalina se presenta en un teatro de Buenos Aires: no importa que el texto murguero del cuplé de Yamandú se trate sobre el ser uruguayo, porque la cercanía tanto geográfica como cultural entre los pueblos permite acompañarlo en su recorrido por los estereotipos uruguayos, aquellos que pertenecen justamente, a la enciclopedia rioplatense. De ellos se hace el murguero, apelando a la memoria cultural que se activa y permite la interpretación: se trata de un mecanismo que selecciona dentro del paradigma cultural aquellos elementos que serán necesarios para la significación y la provocación del efecto cómico.

La risa que provoca el murguero con la ironía, la intertextualidad, el grotesco y el ridículo es una risa popular que reivindica y revaloriza, se trata de una risa festiva de la que sólo puede participar quien se identifique culturalmente, quien se regocije con la crítica y la denuncia y sienta que la voz del murguero es la suya. La celebración de lo propio es un ejercicio de libertad y de liberación de las imposiciones de lo serio; así, a través del juego se invita a la rebelión.

***Florencia Montenegro.** Estudiante de la Licenciatura en Letras y del Profesorado en Letras en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Es, además, becaria CIN (2021-2022) con su proyecto titulado “Murga de estilo uruguayo: identidad y resistencia” a cargo de la Dra. María Clara Lucifora, y es miembro del grupo de investigación de la cátedra de Semiótica dirigido por la Dra. Rosalía Baltar.

Bibliografía:

- Bajtín, Mijaíl (1994). “Rabelais y la historia de la risa” en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Traducción de Julio Forcat y César Conroy. Buenos Aires, Alianza Editorial.
- Bergson, Henri (2002). *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Traducción de Amalia Haydée Raggio. Buenos Aires: Losada.
- Bourdieu, Pierre (2014). “Sociología de la percepción estética” en *El sentido social del gusto*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. Traducción de Alicia B. Gutiérrez.
- Eco, Umberto (2009). *Semiótica y cultura*. Traducción de Mario León y Consuelo Vázquez de Parca. Madrid: Ediciones Pensamiento. Círculo de Bellas Artes.
- Hall, Stuart (2013). “Identidad cultural y diáspora” en *Sin garantías*. Compiladores: Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Victor Vich. Quito: Corporación Editora Nacional. Universidad Andina Simón Bolívar.
- Le puse cuca Murga (2014). *Le Puse Cuca Murga - "Salvemos Le Puse Cuca" (DVD completo)*. [Archivo de Video]. YouTube. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=w6TSKIVZaLE&t=1s&ab_channel=LePuseCucaMurga
- Lotman, Iuri M. (1996). “Acerca de la semiósfera” en *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Selección y traducción del ruso por Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra. Universitat de Valencia.
- Lotman, Iuri M. y Uspenskij, Boris (1979). “Sobre el mecanismo semiótico de la cultura” en *Semiótica de la cultura*. Introducción, selección y notas de Jorge Lozano. Madrid: Cátedra.

Montevideo Music Group (2020). *Agarrate Catalina - Gente Común - Show Completo en Arg.* [Archivo de Video] YouTube. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=T3n25t4qrYg&t=4884s&ab_channel=MontevideoMusicGroup

Murga Lavate y vamo' (2014). *COMUNICACIÓN (2014) - Murga de estilo uruguayo "Lavate y Vamo" de Mar del Plata, Argentina* [Archivo de Video]. YouTube. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=QA-L1zzAj8Q&ab_channel=MurgaLavateyVamo

América Latina: un ensayo desde la pregunta

Jorgelina Beatriz Orellana*

Delia Noemí Peralta**

Presentación

¿Cómo hablar de lo que no se puede definir? Desde la tradición filosófica grecolatina –Parménides, Sócrates, Platón– estamos imbuidos en una cultura en la que todo puede y debe ser definido. Ambiguo, contradictorio, irónico, paradójico, ambivalente, confuso... la escritura de Volpi, una quimera para la delimitación, da por tierra este imperativo.

En el presente trabajo, emprendemos la lectura y el análisis del ensayo *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*, de Jorge Volpi. La lucidez del mexicano en su discursividad aunada a la libertad expresiva que signa al género ensayístico nos permitirá abordar la configuración de una obra en la que lo “latinoamericano” sólo puede resucitar si reconocemos –ahora sí– su muerte.

Será el ensayo el cauce expresivo más apropiado para la manifestación de la preocupación de Volpi por la construcción de una identidad y el discurso eficaz en el campo de batalla de la cultura, donde se deciden, analizan y replantean las identidades políticas y sociales. El ensayo es ese “género incitante, polémico, paradójico, problemático, pero básicamente dialogante” (Aínsa: 39). Nos interesa poner en evidencia la acción de *ensayar* como abrir espacios políticos que interroguen sobre la realidad, que apelen *al público*.

Cuando un nombre se designa desde la violencia y el poder, carga con ese peso toda la historia de un pueblo. En este sentido, a partir de la poética de Volpi, apuntamos a pensar América Latina desde su

muerte como el inicio de un invento mejor superando así el rótulo de “productores de exotismo” o “reservas de identidad”.

El ensayo

Lo seguro –dos datos provenientes del título– es la intertextualidad que se devela de entrada. “Cuatro consideraciones intempestivas” refiere a la obra de Nietzsche que lleva el mismo título¹, mientras que “El insomnio de Bolívar” nos remite al texto Marc Saint-Upéry, *El sueño de Bolívar. El desafío de las izquierdas sudamericanas*. Saint-Upéry escribe en 2007 y ve en ese momento que la erosión de la hegemonía estadounidense, la voluntad política de los gobiernos por profundizar la integración regional, la convergencia de la izquierda sudamericana, la consolidación del regionalismo y la perduración de cada uno de los gobiernos progresistas; sientan las bases geopolíticas de un proceso y escenario propicio para el “sueño de Bolívar” de la integración continental (Ramírez Gallegos). Por su parte, a modo de respuesta, Volpi, en 2009, pronostica la utopía bolivariana con la confederación de los Estados Unidos de las Américas, una pesadilla para *Nuestra América*² pero única posibilidad de la unión -y desaparición- de Latinoamérica.

La pregunta de Volpi no es búsqueda de respuesta, es re-producción de más interrogantes. En este sentido, la pregunta sobre Latinoamérica genera la duda:

¿Qué significa ese epíteto? ¿Qué nos definía y qué nos separaba de los demás habitantes del planeta? Me resisto a responder: la crueldad de la conquista y el heroísmo de los libertadores, la sublime sonoridad

¹ Publicadas entre 1873 y 1876, el filósofo alemán quiso provocar con sus polémicos escritos a la sociedad alemana.

² El concepto de “Nuestra América” es desarrollado por José Martí en *Tres documentos de nuestra América* (1979) La Habana: Casa de las Américas.

del español o las tinieblas de la religión católica. ¿Y entonces? (Volpi: 13).

No es este un molde de la pregunta, es –en parte– la manumisión del género la que posibilita que la creación literaria ensayística no se limite a ciertas preceptivas estilísticas. Esto no les quita el valor estético que manifiesta en sus letras, pues el ensayo permanece en el espacio del arte aún en su actitud política: “¿Acaso ese innato bamboleo de caderas sería la esencia latinoamericana? [...] ¿La identidad era una especie de técnica de defensa personal, una capoeira colectiva?” (Volpi: 13). La aparición del ensayo se registra con Montaigne y Bacon³ y es George Luckács, en el siglo XIX, quien inicia la crítica de la naturaleza del género (González 2011). Hemos referido a la dificultad de precisar, en el ensayo, límites de acuerdo con una coherencia estilística, sin embargo, hallamos lugares comunes en estas producciones. Por una parte, el ensayo trabaja con conceptos o referencia científicas, pero su discurso, fácil y ameno, se acerca más al desorden artístico que a la erudición documentada (Royo 2006). En este sentido, hay una tensión fundamental entre las distintas nociones de representación y participación de dos campos, el literario y el político (Weinberg 2010).

Es decir, observaremos datos externos, vinculados con la historia, la economía, la política, pero esta motivación exógena será transformada en producción literaria:

¿Cómo desaprovechar esta pachanga, esta oportunidad de oro para la reconciliación, la hermandad y el diálogo? [...] una buena borra-
chera para distraer la atención de la gigantesca crisis económica que,
como un tifón largamente anunciado, golpea con toda su fuerza a la

³ Montaigne en pleno siglo XVI con sus *Ensayos* entrecruza la experiencia personal biográfica con los saberes eruditos y la meditación sobre el orden de los acontecimientos coetáneos. En 1597 se publican los ensayos de Francis Bacon caracterizados por abstracciones, prototipos, utilizar fórmulas retóricas.

región; una cortina de humo para ocultar o al menos opacar la inseguridad, la corrupción y la miseria de nuestras repúblicas (Volpi: 162).

Construye una posición a partir de la facultad creadora del sujeto discursivo, donde surge una literatura de ideas y conceptos. A esta condición literaria del género ensayístico, se liga su naturaleza crítica. Se trata de un “despertar conciencias en períodos de crisis” (Royo: 30). La mirada del acontecer latinoamericano, permite a Volpi ensayar un cuestionamiento a esta América Latina que aparecía sólo

como la vasta extensión entre el Río Bravo y la Patagonia: y nada más. Imposible llenar ese vacío con imágenes que escapasen a un lugar común – de *Los tres caballeros* de Disney a los hinchas de fútbol – o sentir otra proximidad hacia sus habitantes que no fuese dictada por el pasado, la religión o la lengua (Volpi: 12).

Si nos remitimos a la tradición ensayística en Latinoamérica⁴, veremos que la constante es el tópico de la construcción de la identidad latinoamericana, producto de una búsqueda incesante y obsesiva. De ese modo, el ensayo se convirtió en el cauce expresivo más apropiado para la manifestación de esta preocupación y en el discurso eficaz en el campo de batalla de la cultura, donde se deciden, analizan y replantean las identidades políticas y sociales (Scarano 2006).

Consecuentemente, la intervención política que comporta el ensayo da cuenta del compromiso crítico con el andamio histórico. Interrogamos en una interacción entre el pasado y el futuro que involucra al estado actual con sus continuidades y rupturas:

⁴ En América Latina, durante el siglo XIX, la producción ensayística está ligada al proceso de la independencia de los distintos países y al proceso de formación de la conciencia nacional. Se inicia con *Ariel* del uruguayo José Enrique Rodó. Los puntos recurrentes serán: la identidad, independencia y soberanía territorial-económica. Ver Alejandra González.

El balance de estos dos siglos, hay que reconocerlo, un tanto pobre. Quizás hayamos logrado deshacernos de las cadenas que nos ataban a España, y a partir de entonces pudimos despedazarnos entre nosotros hasta construir nuestros propios Estados nacionales, pero ello no significó el fin de nuestra dependencia ni la consolidación de nuestros endebles sistemas republicanos (Volpi: 163).

Dar respuesta, desde este “enfoque convocante” (Arias Saravia 1998), es todo un desafío para Volpi. La pregunta lo atraviesa y en la procura de proximidades a la respuesta descubre una escritura dilatada. Contrario a la tradición, pero desde ella, cuestiona el presente y profetiza un futuro. Es decir, “ensayar también es encontrar en la escritura un modo de ir pensado conjeturas que se construyen bajo el peso no de la evidencia sino de la deriva de la palabra” (González: 10).

La consigna de pensar nuestra identidad es una huella disonante para Volpi. Así, se van a multiplicar las contradicciones, los cambios de posición, las divagaciones; es decir, su contenido va mutando. No es entonces la investigación de un tema dado sino la apelación a reflexionar: Volpi “nos da a pensar”, su poder como escritor es la de convocar. Por ello, “el ensayo ha sido tradicionalmente el más representativo e idóneo para reflejar la plural y compleja, cuando no contradictoria, realidad latinoamericana” (Aínsa: 39).

Para ello, el lenguaje es el disparador. Si bien hay una manera poética de trabajar con el material lingüístico, este valor literario coordina con la función apelativa. De ahí la posibilidad de digresiones, cambios de niveles y personas gramaticales en el discurso, el uso de jergas, onomatopeyas e interjecciones. Queda resonando el recurrente “-ay- latinoamericano”.

Con ello, se manifiestan las figuras literarias que más que función retórica ceden relevancia al valor perlocutivo del lenguaje. Las imágenes

hiperbolizadas –caracterizaciones fuera de medida, que elogian o defenestran en demasía, que dan una apariencia desarticulada– buscan la disonancia ante los abismos de falsedades en los discursos:

Poseen la misma propensión al populismo, los mismos tics mesiánicos, la misma tentación salvadora y, sobre todo, la misma íntima desconfianza hacia las reglas democráticas. En mayor o menor medida, unos y otros se han presentado ante su público en el papel que la sociedad del espectáculo exige sin falta a los líderes contemporáneos: *outsiders*, descastados, rebeldes que se enfrentan al estamento tradicional dominado por la ineficacia, la corrupción y el amiguismo (Volpi: 71).

Ensayar es abrir espacios políticos que interroguen sobre la realidad, que apelen “al público (-antes se decía: el ciudadano)”. Si América fue un invento, indudablemente puede ser reinventada. ¿Qué hay detrás de un constructo? Sueños, utopías, realidades, intereses, ideologías, poder.

Disolución de la literatura latinoamericana

“Yo deseo más que otro alguno ver formar en América la más grande nación del mundo, menos por su extensión y riquezas que por su libertad y gloria” (Volpi: 1). Con el más elevado sueño de Simón Bolívar –en la Primera Carta de Jamaica– el escritor mexicano Jorge Volpi despunta su ensayo *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*. Nos aventuramos a afirmar que el texto se manifiesta como una disolución de la literatura latinoamericana propia de un “agreste y poderoso territorio imaginario que algunos todavía llaman América Latina”.

Volpi revive el sueño bolivariano al resucitar al Gran Libertador. Con una “tos que le desgarrar los músculos”, Bolívar no puede dormir, el insomnio no quita de su cabeza la utopía de “una América española

libre, una América española unida, una América española próspera” (19).

El ensayo crítico sobre la América Latina de los bicentenarios permite reflexionar sobre un “sueño cumplido”. A precio de la pesadilla de la extinción, la “América española unida” es “Estados Unidos de las Américas”, una confederación fundada a razón del tercer centenario del inicio de la independencia del continente en el año 2110. En este sentido, en la profecía futura, salta la duda del tiempo presente:

¿Qué queda hoy de la América soñada por Bolívar? Muy poco: un conjunto de democracias aquejadas por numerosos problemas, el mayor de los cuales continúa siendo la desigualdad. Políticamente, la situación no es mejor. [...] quizás la única manera de llevar a cabo el sueño de Bolívar sea dejando de lado a América Latina [...] quizás a Bolívar no le disgustaría tanto la idea (Volpi: 95).

“A vuelo de pájaro”, cual *flaneur*, Volpi pone entre signos de interrogación la permanencia de América Latina y de una identidad común. Nombrar como acto de violencia se afianza como construcción política e ideológica, de allí la propuesta de Volpi de “deshacer la América” y, con ello, propiciar cambios en las imposturas de la palabra designada que deviene imposiciones. El ensayo involucra la delimitación del acto interpretativo, Volpi apela al lector como lector activo, el enunciado tiene dos caras: “el comentario del enunciador sobre la propia enunciación” (Weinberg 141).

América Latina ha sido vista al mismo tiempo como una porción indispensable de Occidente -el lugar en donde su imaginación fue puesta en práctica- y como un territorio perdido para Occidente. Este carácter ambiguo ha marcado en buena medida la interpretación -y el uso- que las grandes potencias han hecho de la zona: territorio bárbaro y civilizado, patio trasero y extensión de Estados Unidos, tierras de oportunidades y agreste *Far South* (Volpi: 35).

Durante el siglo XX el término Latinoamérica apuntaba a un conjunto de rasgos que Volpi diferencia con el copyright. Estas ideas como productos protegidos –por lo tanto, inmodificables: dictador latinoamericano©, guerrillero latinoamericano©, intelectual latinoamericano©, formaban parte del más repudiado rótulo, estigmatizando a toda la literatura, el realismo mágico©: “si uno decía “estudio literatura latinoamericana”, el 98 por ciento de los oyentes asumía que uno era experto en mariposas amarillas, doncellas voladoras y niños con cola de cerdo” (Volpi: 45).

Las transformaciones políticas y culturales, en los albores del siglo XXI han propiciado la desaparición de esos lugares comunes:

la fascinación por las dictaduras sangrientas y las guerrillas derrotadas, la algarabía futbolística, la venerable corrupción de nuestros políticos, la avaricia de los millonarios y la coquetería de las mujeres, el surrealismo como regla de vida, la crisis y la crisis de la crisis, la afición al sol y al ron con coca-cola, la hospitalidad hacia los extranjeros, la violencia ritual y la pereza elevada a la categoría de virtud (Volpi :14).

Esto sobrevino en la medida en que sus referentes históricos han desaparecido y ya no pueden nutrir las expectativas de un colectivo relativamente homogéneo como entonces. Por eso, no quedará otra opción que deshacer la América: deconstruir la imagen idealizada y parcial de lo que fue la América Latina de los siglos XIX y XX:

Se marcharon dictadores y guerrilleros; el realismo mágico© y nuestro exotismo tropical han perdido su atractivo; los intercambios culturales en nuestros países se han vuelto irrelevantes; y las altas y bajas de la democracia nos han normalizado hasta el aburrimiento (Volpi: 55).

La metamorfosis llega también, como lo venimos anunciando, al campo literario. Son los escritores quienes se van deshaciendo de la condición de latinoamericanos. En la época del llamado *Boom* compartían estéticas similares y solían reunirse en el exilio para pensar nuevas formas de escribir en contra de los dictadores en sus respectivos países. En los inicios del siglo XXI, han perdido el contacto entre ellos y se orientan de forma totalmente diferente en un campo literario determinado por la globalización:

Descubríamos entonces, pasmados, que apenas entendíamos nuestros acentos, que no teníamos la menor idea de lo que ocurría en nuestros países y que la literatura, el arte, el cine o el teatro producidos más allá de nuestras fronteras nos resultaban tan ignotos como la caligrafía china o la artesanía maorí [...] Cualquier cosa parecida a una comunidad cultural se tornaba un espejismo: ni siquiera los países limítrofes, o acaso éstos menos que los demás, tenían acceso a los libros, las películas o los periódicos de sus vecinos. América Latina se derrumbaba ante nuestros ojos. O al menos esa América Latina viva, real, contemporánea, a la que creíamos pertenecer (Volpi: 14).

Madrid, 1999, congreso organizado por la editorial Lengua de Trapo y la Casa de América; más tarde, repetido en un congreso sevillano convocado por Seix Barral a los que asistieron Roberto Bolaño y Guillermo Cabrera Infante, y uno posterior, Bogotá 39, donde participaron 39 escritores latinoamericanos menores de 40 años, son los puntos de partida de la nueva generación de escritores latinoamericanos. La manía del color local confundió el oficio de escritor con un deber patriótico, así se los llegó a etiquetar de apátridas literarios por no ofrecer pruebas contundentes de su nacionalidad:

Exótico por ser latinoamericano. Y más exótico aún por no escribir sobre América Latina (¿cuándo se ha cuestionado a un escritor inglés o francés por no escribir sobre Inglaterra o Francia?). De nada servía aclarar que antes de *Klingsor* todas mis novelas se situaban en México

o que había escrito dos ensayos sobre historia intelectual mexicana: esta novela me transformó en un apátrida literario, celebrado y denostado por las mismas razones equivocadas (Volpi: 16).

El latinoamericanismo, símil a una especie de nacionalismo expandido, se erigía como el imaginario colectivo de integración e identificación entre los países de América Latina por el hecho de compartir historia, idioma y vecindad geográfica. Volpi dispara y despliega la pregunta:

¿Qué compartimos, en exclusiva, los latinoamericanos? ¿Lo mismo de siempre: la lengua, las tradiciones católicas, el derecho romano, unas cuantas costumbres de incierto origen indígena o africano y el recelo, ahora transformado en chistes y gracejadas, hacia España y Estados Unidos? ¿Es todo? ¿Después de dos siglos de vida independiente eso es todo? ¿De verdad? (Volpi: 55).

Estas simplificaciones y prejuicios tienen como estribo al realismo mágico, pues, consiguieron confundir una categoría artística con una etiqueta sociopolítica, exhibieron al latinoamericano como un buen salvaje al margen del mundo moderno occidental, poblador de un territorio mágico donde ningún milagro sea capaz de sorprenderlo. ¿Cómo explicar la disolución de los vínculos con el *Boom*? A estos nuevos escritores nada los une como latinoamericanistas: ni las convicciones políticas de izquierda revolucionaria o la indiferencia, ni la aspiración a convertirse en conciencia de América Latina. Su caricaturización apunta a desacreditar la vigencia de una estética caduca, que agotó su potencial y que se fundó en coyunturas de base política e histórica que han desaparecido; con lo cual, “el realismo mágico fue sepultado en la selva”.

¿Convergen sólo en la oposición al *Boom*? Entre esta incipiente filiación hayamos otros denominadores comunes. Lo genérico es funda-

mental, sus producciones están desvaneciendo tanto las fronteras entre autobiografía, ensayo, novela, poesía y periodismo como las situadas entre ficción y no-ficción.

Verbigracia, el texto de Volpi, cuyo género es el ensayístico, se caracteriza por la hibridez en tanto su materia prima es la intertextualidad no sólo literaria sino también el diálogo con textos históricos, económicos, políticos, etc. Esta mixtura que disipa los límites entre lo real y lo ficcional es evidente: por un lado, son ciertas las figuras de los “caudillos latinoamericanos” (Cristina, Chávez, Castro, Morales...) y las descripciones geográficas e históricas, por otro, la visión del futuro bien documentada con fechas históricas es ficticia. Para destacar la simbiosis con lo ficcional, basta transitar la “Cronología del futuro”: cien años (justamente el siglo de Macondo ¿coincidencia?) para ver qué ocurrirá con esta anacrónica Latinoamérica.

Conclusión

No se hizo realidad el gran sueño bolivariano de una América unida y libre. Es momento de despedirse de una utopía antigua para hacer sitio a otra. Resucita Simón Bolívar para que descanse en paz. Con esta idea concluye Volpi.

Contundentemente, inquieta al lector, despierta su pensamiento crítico para romper con los modos fijos de percibir una realidad construida bajo lemas que paralizan cualquier reflexión crítica, desata la pregunta, ensaya argumentos, bifurca contradicciones, elogia la incertidumbre. Con Volpi aseveramos que cada lectura es una resonancia y el compromiso de una respuesta tentativa.

Entonces, ¿qué es lo latinoamericano?, ¿existe Latinoamérica?, ¿hay quienes se definen como escritores latinoamericanos?, ¿podemos llamarnos de otro modo?, ¿seríamos los mismos?, ¿quiénes somos?... La escritura del mexicano, con sus tintes tan próximos, nos contesta

desde lo popular, desde la mezcla, desde lo ametódico, desde lo indefinible, desde la voz cotidiana, desde la crítica caricaturesca, así tal vez encontremos la mejor respuesta:

Y la condición latinoamericana surgía allí, de repente, entre cervezas Mahou, pasitos pa'lante y pasitos p'atrás, cuando venezolanos, ecuatorianos y mexicanos nos asumíamos por un segundo parte de ese *no-sotros* y, no menos importante, cuando aquellos españoles celosos y aquellas españolas insinuanes – se me dispense la vulgaridad – nos consideraban parte de un *vosotros* único, guapachozo y danzarín (Volpi: 13).

Cuando un nombre se designa desde la violencia y el poder, carga con ese peso toda la historia de un pueblo. Pensar América Latina desde su muerte sea, tal vez, el inicio de un invento mejor. No podemos mantener el rótulo de “productores de exotismo” o “reservas de identidad” porque la literatura latinoamericana será entonces una entelequia, una agrupación artificial sin sustento.

Aquí, construir es el imperativo necesario, donde los “vínculos sean fluidos, líquidos, nunca estáticos”, donde el escritor sea un escritor embelesado por *patrias múltiples*, “como hormigas atraídas por un rastro de azúcar (*jazúcuúúcar!*)” (Volpi: 13).

***Jorgelina Beatriz Orellana.** Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Salta. Actualmente, se desempeña como JTP de las cátedras Introducción a la Literatura y Prácticas Críticas de la carrera de Letras en Sede Regional Tartagal (UNSa). Se encuentra en la escritura de la tesis “Fantasy y perspectivas de género: modos de enunciación literaria en los cuentos de Samanta Schweblin y Mariana Enríquez”, de la Licenciatura en Letras y es docente colaboradora en el Proyecto de investigación “Voces disidentes/vozes emergentes: sujeto, cuerpo y escritura en la narrativa urbana hispanoamericana contemporánea (1990-2015)”.

****Delia Noemí Peralta.** Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Salta. Actualmente, se desempeña como JTP de las cátedras Investigación y Seminario de Tesis de la carrera de Letras en Sede Regional Tartagal (UNSa). Se encuentra en la escritura de la tesis “Relaciones topológicas en el español hablado en la comunidad guaraní “La Bendición” (Prof. Salvador Mazza, Salta, Argentina)”, de la Maestría en Ciencias del Lenguaje y es docente colaboradora del Proyecto de investigación “La enseñanza en escuelas interculturales en tiempos de pandemia: el desafío de la organización de la comunicación con herramientas analógicas y digitales en el presente- futuro de la educación”.

Bibliografía

- Aínsa, Fernando (2010) “¡Atrévete a utilizar el entendimiento! Reivindicación del ensayo latinoamericano”. En Maíz, Claudio et. al. *El ensayo latinoamericano: revisiones, balances y proyecciones de un género fundacional*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras. UNCuyo. 39-58.
- Arias Saravia, Leonor (1998) “El juego de la metáfora en el ensayo argentino”. En *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Vol. VI. Universidad de Birmingham.
- González, Alejandra. (2011) “El ensayo político en nuestra América”. En *Claves*, marzo 2011.
- Martí, José. (1979) “Nuestra América”. En *Tres documentos de nuestra América*. La Habana: Casa de las Américas.
- Martínez Pérsico, Marisa. “Tránsitos sin aduana. Reflexiones en torno a *El insomnio de Bolívar*”. En *Revista Luthor*, Vol. 3. Núm. 13. Disponible en línea: www.revistaluthor.com.ar
- Peters, Michaela. (2012) “¿Apocalipsis o utopía? Contraposiciones de la cultura popular en México en el marco del Bicentenario: Volpi y Monsiváis”. En *México Interdisciplinario. Interdisciplinary México*, Año 2, N° 3.
- Ramírez Gallegos, Franklin (2009) “Cuando las izquierdas gobiernan: una perspectiva comparada”. En *Nueva sociedad*, N° 220, marzo-abril de 2009. 211-214 Disponible: www.nuso.org

- Royo, Amelia. (2009) “El discurso del ensayo”. En *Imposturas del ensayo (para releer tramos de la Literatura Argentina e Hispanoamericana)*. Córdoba: Recovecos.
- Scarano, Mónica Elsa (2006). “Pensar Latinoamérica: Tradición Ensayística y Políticas Culturales”. En *Actas del II Congreso CELEHIS 2004*, Universidad Nacional de Mar del Plata
- Volpi, Jorge. (2010) *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intertemporales sobre América Latina en el siglo XXI*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Weinberg, Liliana (2010) “El ensayo: presentación y representación”. En Maíz, Claudio et. al. *El ensayo latinoamericano: revisiones, balances y proyecciones de un género fundacional*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras. UNCuyo. 139-148.

Mariano Picón-Salas y la tradición de la historia de la cultura

Martín Sozzi*

En 1944, el venezolano Mariano Picón-Salas edita en el Fondo de Cultura Económica de México, su libro *De la Conquista a la Independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana*. Dedicado a Alfonso Reyes y prologado –a partir de la segunda edición– por Pedro Henríquez Ureña, lo que representa un esfuerzo de filiación intelectual, de encuadramiento dentro de una determinada línea de pensamiento y de analizar e inquirir a la América española, resulta uno de los primeros intentos de lograr una síntesis a nivel continental.¹ El libro de Picón-Salas es producto de la “refundición” –como él mismo señala– de diferentes cursos que dictó en universidades y *colleges* norteamericanos, fundamentalmente en el departamento de español de la Columbia University y en el Smith College de Northampton.

La tarea emprendida por el venezolano consiste en otorgar un orden al caos de los acontecimientos a partir de la incorporación del punto de vista de lo que denomina la “alta intuición poética que reclama toda historia para que sea algo más que un amasijo de datos ordenados cronológicamente” (1985: 16). Poco más adelante, en la Advertencia que encabeza el libro, el autor señala:

Ya las gentes del siglo XXI pondrán todo su énfasis en asuntos que a nosotros se nos escapan. Así, el pasado siempre se rehace para responder a la perenne y cambiante inquietud de las generaciones (1985: 17).

¹ Lo que a partir de la segunda edición del libro aparece como “Nota”, y que funciona como prólogo, había sido originalmente una reseña que Henríquez Ureña había publicado en el diario *La Nación* el 25 de febrero de 1945.

“Asuntos que a nosotros se nos escapan”. Desde un preciso punto de enunciación, anclado en su época, Picón-Salas establece las posibilidades y las limitaciones con las que cuenta. El trabajo del historiador está, en cierta medida, atrapado por las coordenadas de su tiempo, acotado por una serie de parámetros que no puede traspasar, y son esas restricciones las que, en buena medida, determinan su mirada. Pero el crítico señala también una actividad transformadora: el pasado se rehace, se modifica, cambia, de acuerdo con un propósito determinado, con un objetivo fijado de antemano que permite encontrar en ese tiempo pretérito ciertas huellas que habían permanecido invisibles o carentes de utilidad desde otras perspectivas. De ese modo, el relato histórico se reorganiza a partir de ciertas piezas olvidadas, negadas, descalificadas, sobre las que comienza a alumbrar una nueva luz.

Si en la cita anterior, Picón-Salas se manifestaba y presentaba recaudos respecto de una hipotética historiografía futura, pocas páginas después se manifestará y tomará distancia respecto de las concepciones históricas del pasado:

Sobre numerosas materias se impone, además, una revisión y cambio de métodos. Los hombres de hoy no podemos mirar nuestro proceso histórico con las limitaciones y prejuicios de los historiadores del siglo XIX. Problemas que ellos no advirtieron, o no destacaron, al advertirlos, cobran ahora, para nosotros, señalada importancia (1985: 17).

No es posible saber lo que sucederá en el futuro y es necesario alejarse de las concepciones historiográficas del pasado. La imaginación histórica, como formuló Reinhart Koselleck (1993), puede ser pensada en los términos de la dinámica existente entre un espacio de experiencias previas (el bagaje con el que cuenta el historiador, su conocimiento del pasado) y un horizonte de expectativas (vinculado con la posibilidad, la esperanza, el deseo) acorde con –precisamente– esas

experiencias previas, aunque –según se encarga de aclarar Koselleck– “el espacio de experiencia no es suficiente para determinar el horizonte de expectativas” (1993: 342). El historiador, desde su propio presente, es capaz de establecer, de recortar, un espacio de experiencia que no es fijo ni determinado de una vez y para siempre; por el contrario, las dimensiones de ese pasado y los sectores que decide destacar varían en consonancia con las perspectivas futuras que logra divisar y distinguir. De esa manera, las percepciones del futuro determinan las apropiaciones del pasado. Y esas percepciones se encuentran mediadas por las concepciones teóricas, las posiciones ideológicas, históricas y políticas del historiador.

De la Conquista a la Independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana, de Mariano Picón-Salas –como lo hará también por los mismos años *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, del dominicano Pedro Henríquez Ureña–, produce un corte con concepciones historiográficas anteriores y diseña una nueva propuesta. Postula, en definitiva, una realidad histórica diferente.

El título y el subtítulo del libro resultan ya amablemente denotativos, dado que anticipan una serie de datos clave para percibir su orientación historiográfica. Por una parte, el venezolano especifica un recorte temporal de algo más de tres siglos, que abarca desde el comienzo del proceso de Conquista de América –con alusiones concretas al pasado precolombino–, hasta el inicio de las sucesivas independencias nacionales en las primeras décadas del siglo XIX, es decir, todo el período vinculado con la historia colonial americana. El lapso temporal constituye para Picón-Salas un período de estudio privilegiado, un momento de concentración que brinda las condiciones de posibilidad de lo que será, de lo que comenzará a ser, a partir de los movimientos independentistas.

Por otra parte, instauro y explicito con claridad un tipo de abordaje metodológico específico, vinculado con la historia cultural. Plantearé en la “Advertencia”:

Cómo se forja la cultura hispanoamericana; qué ingredientes espirituales desembocan en ella, qué formas europeas se modifican al contacto del Nuevo Mundo, y cuáles brotan del espíritu mestizo, son los interrogantes que quiere responder este *ensayo de historia cultural* (1985: 15. Las cursivas son nuestras).

Apelando a una metáfora vinculada con el mundo de la herrería, la cultura hispanoamericana “se forja”, esto es, se convierte en otra cosa, se transforma, en caliente, a partir de una serie de procesos más o menos impetuosos. Por eso el verbo resulta adecuado: el acto de “forjar” no consiste en una mutación consensuada, serena o amigable, sino en un “choque” (1985: 42), una “colisión” (1985: 41), un “violento impacto” (1985: 46) –todas expresiones utilizadas por el escritor–, como el que se produce entre el martillo y una pieza de hierro una vez extraída al rojo vivo de la fragua. Y en ese proceso de transformación –cuando traspolamos la metáfora al terreno cultural americano– intervienen tanto elementos europeos como indígenas que, como fruto de ese mismo proceso, se transfiguran: ya no son europeos, ya no son indígenas, al menos en un sentido “puro”.²

Ese proceso de interpenetración cultural, esa mixtura, esa metamorfosis de los “elementos espirituales” que conformaban, previamente, un mundo u otro, intentará ser explicado –luego de postularlo– por

² En este sentido, el movimiento propuesto por Picón-Salas complejiza y presenta con mayor sutileza ideas que Arturo Torres-Río seco –en *The Epic of Latin American Literature*, publicado en 1942 en Estados Unidos (y cuya traducción al español, *La gran literatura iberoamericana*, se editará en Buenos Aires en 1945)– presentaba como parte de un proceso algo lineal y esquemático, en el que las formas europeas aparecían transidas y complementadas por los paisajes, los rasgos, la vida americana.

Mariano Picón-Salas en este, su “ensayo de historia cultural”, sin-tagma en el que podríamos distinguir dos partes: por un lado la adscripción del libro al género ensayo, lo que no resulta extraño dado que el venezolano será catalogado como uno de los grandes ensayistas latinoamericanos;³ por otro, en tanto historiador –y un historiador que ha reflexionado mucho sobre la práctica histórica–⁴, Picón-Salas ubica su texto dentro del marco metodológico de la historia cultural, que contará con una larga tradición en el ámbito de la historiografía, fundamentalmente, de los siglos XIX y XX.⁵

En relación con esta vertiente historiográfica, Peter Burke (2006) señala que la historia de la cultura cuenta con una amplia tradición que puede remontarse a fines del siglo XVIII. A partir de ese momento, comienzan a proliferar “historias de la cultura” respecto de objetos de estudio variados: pueblos, territorios, naciones. Dentro de la gran tradición de la historia cultural, Burke incluye la obra de dos destacados historiadores: el alemán Jacob Burckhardt y el holandés Johan Huizinga.

En “Problemas de historia de la cultura”, un artículo publicado originalmente en 1929, Huizinga presentará algunos rasgos propios de ese tipo de historia y la diferencia que asume respecto de otras formas de historiar, como la historia de la economía, la del arte y la literatura, la de la religión, entre otras, que se encuentran restringidas a un campo

³ “A mí ya me pusieron el título de ‘ensayista’”, dirá -precisamente- en uno de los textos que dedica al género: “Y va de ensayo” (1983: 501).

⁴ Al respecto pueden consultarse sus textos “Notas sobre el problema de nuestra cultura”, “Vicisitudes en el arte de historiar”, “Rumbo y problemática de nuestra historia”, entre otros.

⁵ En un texto de homenaje, Julio Ortega destacó este carácter ensayístico de la obra de Picón-Salas: “Fue [...] un historiador de la cultura, que en lugar del tratado académico utilizó el ensayo histórico, no menos erudito pero más expositivo” (2010: 79).

particular de objetos. Estas últimas –siempre de acuerdo con el historiador holandés– estudian por separado algunas formas de la cultura, pero “aisladas del proceso del acaecer” (2005: 68). Y agrega:

Lo que a la pura historia de la Literatura le interesa es la obra poética concreta en su valor propio y peculiar o el concepto general de literatura: tal es el objeto último y definitivo de sus investigaciones. Ante la mirada de la Historia de la cultura, en cambio, las formas del espíritu pasado que se esfuerza en comprender aparecen siempre situadas en medio de la corriente de acaecimientos. Esta historia se vuelve a sus objetos, concentra en ellos su mirada, pero retorna constantemente de los objetos mismos al mundo en que estos tuvieron lugar (2005: 68).

A diferencia de las historias particulares, que presentan diversos sectores de lo real de forma aislada, el propósito central de la historia de la cultura consiste en manifestar el desarrollo total de una época, de un pueblo, de una sociedad.

El historiador de la cultura, en este sentido, no se contenta con estudiar algunos sectores de lo real, es decir, con recortar la historia en parcelas, sino que la aspiración central consiste en recuperar e integrar en un relato histórico coherente y abarcador las diferentes facetas que componen el proceso de conformación cultural de un determinado espacio histórico.

Mientras que los historiadores especializados en una disciplina en particular aíslan sus objetos de estudio e instauran series dentro de la propia disciplina (la literatura, la pintura, la música), los historiadores culturales establecen los vínculos entre las diferentes artes a partir de lo que, en dependencia directa con Hegel, denominaban el *Zeitgeist* o “espíritu de época”. Las obras resultantes están vinculadas de forma directa con la concepción del mundo del período particular en el que fueron producidas. Según Burke, al obrar de esa forma, los historiadores de la cultura “ampliaban la noción de hermenéutica, el arte de

la interpretación” (2006: 21), lo que nos conduce a ciertas ideas de Wilhelm Dilthey: desde la perspectiva diltheyana, existe una *ratio* histórica que puede ser descubierta, interpretada, a partir del fluir de los acontecimientos; el modo en que se van conformando las obras pone de manifiesto, a los ojos interpretativos del historiador, la concepción del mundo propia de una época determinada.

En relación con esto último, en la *Historia de la cultura griega* publicada de forma póstuma en cuatro tomos entre 1898 y 1902, Burckhardt añadirá:

El detalle, el acontecimiento si se quiere, será traído a cuento como testimonio de aquello general que tratamos de captar, y no por razón de sí mismo; porque las realidades que nosotros buscamos son maneras de pensar, que también son, a su modo, hechos. Pero las *fuentes*, consideradas con esa intención, hablarán de muy distinta forma a como suelen hacerlo en la mera investigación a la busca de material arqueológico (1964: 9).

Por otra parte, y como ya percibiera Susana Zanetti (2002), el libro del venezolano, en cuanto a su intención interpretativa, continúa la línea de la escuela de los *Annales*, fundamentalmente de dos de sus principales representantes: Marc Bloch y Lucien Febvre. Como Burke (2006) ha manifestado y sistematizado, la escuela francesa de los *Annales* provoca una serie de transformaciones con respecto a cierta historiografía anterior. Entre esas transformaciones pueden señalarse la postulación de un problema que guía la interpretación histórica; la incorporación al discurso histórico de una serie de actividades humanas que orientan la explicación en desmedro de una historia exclusivamente destinada a la consideración de sucesos políticos; la incorporación a la disciplina histórica de otras disciplinas que contribuyen a esa búsqueda de totalidad de las ramas del saber (la lingüística, la antropología, la sociología, la psicología...) y que llevaba a

Fevbre a combatir *l'esprit de spécialité*. Otro integrante de la escuela, Fernand Braudel, señalaba en un artículo de 1958 que

El historiador ha querido volver su atención a *todas* las ciencias del hombre. Eso es lo que da a nuestro oficio extrañas fronteras y extrañas curiosidades. [...] Todas las ciencias del hombre, comprendida la historia, están contaminadas unas con otras. Hablan el mismo lenguaje, o pueden hablarlo (1991: 51).

Burckhardt, Huizinga, Bloch, Fevbre, –historiadores posiblemente conocidos por Picón-Salas– dan fuerza a un movimiento vinculado con la historia cultural, que busca diferenciarse de intentos que – como el de Ranke y sus seguidores positivistas– se centraban en la historia de los grandes hombres y, fundamentalmente, en la historia política.⁶

La formación de Fevbre (como también la de Bloch) había estado imbuida por las enseñanzas de –entre otros– un lingüista –Antoine Millet– y un destacado antropólogo –Lucien Lévy-Bruhl–, parte de cuya obra discurría sobre el estudio de la mentalidad primitiva, sobre el pensamiento prelógico.

Este trabajo de exploración en esas fuentes alternativas, propias de la historia cultural, se percibe –y aparece conceptualizada de forma explícita– también en Picón-Salas, quien retoma indagaciones de esos sustratos ajenos a los documentos, pero que de todas formas permiten reconstruir la historia –en este caso– de América Latina. “Se hace así,

⁶ En *De la Conquista*, aparecen alusiones directas a Burckhardt (1985: 60-121). Algo más dispersas son las referencias a Huizinga: hay una mención directa en el “Prefacio” a *Los malos salvajes* (1962: 12); también localizamos un artículo del historiador holandés en el número 4 de la revista *Babel*, de 1939, en cuyo número anterior había publicado Picón-Salas. No encontramos referencias a Bloch, ni a Fevbre en la obra de Picón-Salas, aunque, como dijimos, las ideas de ambos sobrevuelan las concepciones historiográficas del historiador venezolano.

urgente, ampliar lo que yo llamaría las fuentes de nuestra Historia” (1983: 43) –dirá. Y abogará por una “revaluación de esas fuentes iniciales de América” (1983: 44).

En *De la Conquista* se suceden los nombres de arqueólogos, antropólogos, lingüistas: los norteamericanos Byron Cummings, Herbert Spinden, Silvanus Morley, Ellsworth Huntington; el británico Thomas Joyce; los mexicanos Antonio Caso y Ángel María Garibay; el peruano Luis Valcárcel; historiadores del arte, como Ángel Guido y Martín Noel, el propio Jacob Burckhardt o Manuel Toussaint; historiadores, intelectuales, políticos, escritores.

En algunos de sus ensayos, Mariano Picón-Salas planteó una reflexión sobre la escritura de la historia. En “Rumbo y problemática de nuestra historia”, texto que Picón lee en ocasión de su ingreso a la Academia Venezolana de la Historia en 1947, presenta una serie de fundamentos respecto de su modo de comprender y desarrollar el proceso histórico. Agotadas la historia romántica y la positivista –señalará–, de lo que se trata es de pensar “los rumbos posibles de una futura Historiografía”, que él mismo ya venía desarrollando en sus escritos –en *De la Conquista*, por ejemplo– desde hacía algunos años.

Diríase que la interpretación personal llevada a cabo por nuestros más eximios historiadores, requiere ampliarse a la luz de las necesidades y exigencias venezolanas de este momento, con una sistemática tarea de grupo en que colaboren, por igual, lingüistas, etnógrafos, antropólogos, folkloristas, etc. (1983: 41).

En ese trabajo de 1947, Picón se refiere puntualmente a la historia de Venezuela, y a la necesidad de alcanzar, a través de la ampliación de las fuentes históricas, “una visión más completa de lo venezolano” (1983: 43). Sin embargo, esa visión limitada al territorio nacional, ya había sido traspolada por Picón al ámbito continental en su libro de 1944. Desde ese enfoque, el mundo indígena, tan desdeñado por oleadas de

historiadores, pasa a cobrar un lugar nuevo. Apunta a revalorizar los tratados de ciertos protoetnólogos quienes, como fray Bartolomé de Sahagún o el padre José de Acosta, “comienzan a ser para la Cultura universal tan valiosos como han sido para el hombre europeo, durante veintitantos siglos, las obras de Estrabón o Heródoto” (1983: 44). Es decir, una fuente ineludible, de primera mano, que permite acceder a los orígenes y la incidencia, el proceso de conformación, de la cultura latinoamericana.

Ese proceso no se producirá meramente por el trasplante de las ideas europeas a territorio americano, sino por las “reacciones, cambios y reajustes [que] suscitaron aquellas ideologías –las europeas– en su choque con un medio social distinto” (1983: 47). Las ideas de Fernando Ortiz, quien acuña el concepto de “transculturación” y establece la mutua transformación de culturas en contacto (aunque se encuentren en una situación de diglosia), y la categoría de intrahistoria, propuesta en las primeras décadas del siglo XX por Miguel de Unamuno, inciden en el modo de pensar la historiografía por parte de Picón-Salas.⁷ En su libro *En torno al casticismo* (1922), el pensador español había señalado:

Las olas de la Historia, con su rumor y su espuma que reverbera al sol, ruedan sobre un mar continuo, hondo, inmensamente más hondo que la capa que ondula sobre un mar silencioso y a cuyo último fondo nunca llega el sol. Todo lo que cuentan a diario los periódicos, la historia toda del «presente momento histórico», no es sino la superficie del mar, una superficie que se hiela y cristaliza en los libros y registros, y una vez cristalizada así, una capa dura, no mayor con respecto a la vida intrahistórica que esta pobre corteza en que vivimos con relación al inmenso foco ardiente que lleva dentro. Los periódicos nada dicen de la vida silenciosa de los millones de hombres

⁷ A ambos –Ortiz, Unamuno– alude Picón-Salas en “Rumbo y problemática de nuestra historia” (1983: 46).

sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna, esa labor que como la de las madreporas suboceánicas, echa las bases sobre que se alzan los islotes de la Historia. Sobre el silencio augusto, decía, se apoya y vive el sonido; sobre la inmensa Humanidad silenciosa se levantan los que meten bulla en la Historia. Esa vida intra-histórica, silenciosa y continua como el fondo vivo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición, la tradición eterna, no la tradición mentira que se suele ir a buscar al pasado enterrado en libros y papeles y monumentos y piedras (1972: 27-28).

La larga cita de Unamuno permite apreciar algunas de las ideas que encontraremos pocos años después en Picón-Salas. La labor que realiza el historiador es una tarea sutil, que consiste en internarse por debajo de las apariencias, de los elementos más obvios, hasta alcanzar un sustrato olvidado, pero que, sin embargo, conserva una existencia real respecto de manifestaciones culturales posteriores.

Lo que venimos señalando permite hipotetizar la amplitud del objeto de estudio diseñado por el venezolano, y la búsqueda de una suerte de comprensión total que recupere estratos olvidados que permitirán una ampliación –y una nueva comprensión– de la realidad latinoamericana o –directamente– la postulación de una realidad diferente. Contradiendo la propuesta hegeliana de que “Todo cuanto en América sucede tiene su origen en Europa” (2005: 269) (o la menéndezpelayiana que, glosando a Hegel podría transformarse en “Todo cuanto en América hispana sucede tiene su origen en España”), el primer capítulo de *De la Conquista* comienza con la alusión a “El legado indio” y se inmiscuye en el ámbito de la arqueología.⁸ Al matizar la

⁸ Menéndez Pelayo excluye de su *Antología* y del ámbito de la poesía hispanoamericana todas las producciones en lenguas indígenas: no solo porque se trate de producciones escritas en “lenguas primitivas” escritas por “gentes bárbaras y degeneradas” (viii).

idea de trasplante propuesto por –entre otros– Menéndez Pelayo, Picón-Salas –como también Henríquez Ureña– se vincula con la posibilidad del surgimiento de un “alma criolla”, una *psique*, que atraviesa el largo período de conformación colonial, los tres siglos que van desde el momento del descubrimiento al de las independencias y que, hegelianamente, pone de manifiesto una historia del espíritu latinoamericano.⁹ Este despliegue del espíritu, esta manifestación del proceso de conformación de una cultura y de una mentalidad, implicará un tipo de periodización particular, acorde con el objeto definido por el autor.¹⁰ En ese sentido, los sucesivos capítulos de su libro darán cuenta de un proceso, una continuidad, una persistencia.

Guillermo Sucre, compatriota de Mariano Picón Salas, lo caracteriza con tres palabras: “un clarificador, un intérprete, un ordenador” (1983: XLI). Es una buena síntesis de lo que debe ser un historiador; de lo que debe ser, también, un crítico cultural.

* **Martín Sozzi.** Profesor y licenciado en Letras (UBA) y especialista en lectura, escritura y educación (Flacso). Cursó la maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos (Untref) y es doctorando del programa de doctorado en Teoría Comparada de las Artes de la misma universidad. Se desempeña como investigador del Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA), de la Universidad Nacional de Hurlingham y de la Universidad Nacional Arturo Jauretche en la que dirige el Programa de Estudios Latinoamericanos.

⁹ En las líneas finales de la “Explicación inicial” de *Formación y proceso de la literatura venezolana*, Picón-Salas se refiere a su libro como “esta pequeña, pero ferviente Historia, del espíritu venezolano” (1940: 16).

¹⁰ Como señala Rafael Gutiérrez Girardot, “El problema de la periodización de cualquier historia de la literatura presupone la clarificación del objeto de dicha historia” (1985: 119).

Es profesor de la cátedra de Literatura Latinoamericana I en la Universidad de Buenos Aires, del Seminario de literatura argentina y latinoamericana contemporánea en la Universidad Nacional de Hurlingham y del Taller de Lectura y Escritura en la Universidad Nacional Arturo Jauretche, del que es coordinador.

Su ámbito de investigación está relacionado con el estudio de la literatura colonial latinoamericana y la historiografía literaria hispanoamericana. Sobre esos temas ha presentado comunicaciones en congresos y jornadas nacionales e internacionales, ha publicado artículos en libros y revistas especializadas y ha participado en numerosos proyectos de investigación en el marco de diferentes universidades.

Bibliografía

- Braudel, Fernand (1991). "Historia y ciencias sociales. La larga duración". En *Escritos sobre Historia*. México: Fondo de Cultura Económica. 39-74.
- Burckhardt, Jacob (1964) [1898]. *Historia de la cultura griega*. Volumen I. Barcelona: Gráficas Diamante.
- Burke, Peter (1999). *La revolución historiográfica francesa. La escuela de los Annales (1929-1984)*. Barcelona: Gedisa.
- Burke, Peter (2006). *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós.
- Gutiérrez Girardot, Rafael (1985). "El problema de una periodización de la historia literaria latinoamericana". En Ana Pizarro (coord.). *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. 119-131.
- Hegel, [George Wilhelm Friedrich](#) (2005). *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal*. Madrid: Tecnos.
- Huizinga, Johan (2005). "Problemas de historia de la cultura". En *El concepto de historia*. México: Fondo de Cultura Económica. 7-83.
- Koselleck, Reinhart (1993). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1893-1895). *Antología de poetas hispanoamericanos*. Madrid: Estudio Tipográfico "Sucesores de Rivadeneyra".

- Ortega, Julio (2010). "Conversaciones con Picón Salas". En *Romance Notes* N° 50, Vol. 1. 77-81.
- Picón-Salas, Mariano (1940). *Formación y proceso de la literatura venezolana*. Caracas: Editorial Cecilio Acosta.
- Picón-Salas, Mariano (1962). *Los malos salvajes. Civilización y política contemporáneas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Picón-Salas, Mariano (1983). *Viejos y nuevos mundos*. Selección, prólogo y cronología de Guillermo Sucre. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Picón-Salas, Mariano (1985) [1944]. *De la Conquista a la Independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Torres-Río seco, Arturo (1945). *La gran literatura iberoamericana*. Buenos Aires: Emecé.
- Sucre, Guillermo (1983). "Prólogo". En Mariano Picón-Salas (1983). *Viejos y nuevos mundos*. Selección, prólogo y cronología de Guillermo Sucre. Caracas: Biblioteca Ayacucho. IX-XLI.
- Torres-Río seco, Arturo (1961) [1942]. *The Epic of Latin American Literature*. Berkeley: University of California Press.
- Unamuno, Miguel de (1972) [1922]. *En torno al casticismo*. Madrid: Espasa Calpe.
- Zanetti, Susana (2002). "Mariano Picón-Salas. El viaje como desplazamiento entre memoria y culturas". *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Año 11, N° 14. 94-111.

Asedios a la modernidad: interpelaciones de la crónica a la institución literaria

Julieta Viú Adagio*

La crónica breve producida en América Latina hacia fines del siglo XX y principios del XXI, lejos de descansar en un género que, a un siglo de su emergencia, ha consolidado una forma, se encuentra en un proceso de reinención significativo en relación con principios heredados de una modernización literaria arraigada en valores burgueses, vinculada a la postulación de una autoridad específicamente estética y a la construcción de sujetos autorizados en dicho saber.¹ Este proceso de asedio a la modernidad incluye reposicionamientos frente al campo artístico, distanciamientos de los rituales de consagración literaria, redefinición de las estrategias para consolidar un nombre de autor y la búsqueda de nuevos espacios de circulación de la escritura, entre otros. En este trabajo, se focalizará en el cuestionamiento a la literatura como institución que supone pensar en escrituras producidas durante los últimos cuarenta años que intervienen en la esfera pública desafiando nociones, estrategias y jerarquías propias del campo literario moderno.

Dentro de ese orden de ideas, se ha verificado en una serie de escritores entre los que se encuentran el argentino Miguel Brascó, el peruano Jaime Bedoya y el chileno Álvaro Bisama, que: permanecen en el

¹ La modernidad referida tiene su origen a fines del siglo XIX y puede sintetizarse en cinco rasgos: “1) especialización artística y literaria, que cristalizará en la profesionalización del campo; 2) formación de un público culto (vg., letrado) urbano; 3) integración de los productores locales al mercado internacional; 4) autonomía artística respecto de los centros imperiales español y portugués; 5) emergencia de “formas [artísticas] modernizadoras” que permitirían integrar otras, “tradicionales y populares” (Rama, “Autonomía...” 1982 sistematizado por Brunner, [1994] 1996: 307)” (Roman 2021: 332).

campo periodístico, carecen del deseo por construir una obra, conciben a la literatura como valor (no como privilegio) y toman distancia de la figura de escritor. Posicionamientos asumidos en un contexto artístico en el que el género presenta una vuelta a la institucionalidad. De allí, la relevancia del tema. El llamado Periodismo narrativo o Periodismo literario, la vertiente hegemónica, ha consolidado sus propias instituciones (Fundación Gabo en Colombia, Fundación Tomas Eloy Martínez en Argentina y Fundación Elena Poniatowska en México), sus colecciones editoriales (“Ficciones reales” de la editorial Marea, “Realidades” de Sexto Piso) y revistas especializadas (*Etiqueta Negra*, *Anfibia*, *El Malpensante* y *Gatopardo*). Así, ha conseguido nuclear una gran cantidad de escritores a través de cursos, talleres, festivales y premios y, en especial, ha vuelto a encumbrar al libro como parámetro de consagración artística.²

² La entrevista que Jeovanny Moisés Benavides Bailón (2020) le realiza a Guillermo Osorno, editor de la revista *Gatopardo*, es un ejemplo paradigmático de la ponderación del libro a la que hacemos referencia: “Es un proceso muy largo y exhaustivo. Lo primero que tienes que hacer es conocer bien al autor. [...] En un autor nuevo y joven debes enterarte qué es lo que en verdad le interesa, tienes que conocer aquellas cosas que le despiertan curiosidad y todas sus manías y obsesiones. Y después tienes que sentarte a discutir con él la forma en que puedes convertir esos temas en crónicas o reportajes periodístico-literarios. Por ejemplo, el autor Emiliano Ruiz Parra. Él había reportado sobre la Iglesia Católica en el periódico *Reforma* y aunque es ateo tiene un interés por la Iglesia como poder político. Eso me pareció interesante. Por eso empecé a hablar con él sobre las figuras que le interesaban. [...] Y entonces comenzamos a escribir perfiles sobre estos curas, perfiles de largo aliento con el objetivo de que posteriormente se pudiera hacer un libro que terminó escribiendo y que se llama *Ovejas negras*” (Benavides Bailón 2020: 144). Para la tradición del Periodismo narrativo, el editor asume un lugar importante no solo al discutir los temas, supervisar el reportaje e intervenir la escritura en miras al mercado editorial (la referencia al número de ediciones es un dato en el que se insiste en la entrevista) sino también al apuntar a los reconocimientos institucionales (premios, distinciones o menciones).

En dicho contexto de tendencia institucionalizante, las crónicas sobre televisión abierta de Álvaro Bisama,³ las crónicas sobre vinos de Miguel Brascó⁴ y las columnas “Mal Menor” y “Disculpen la pequeñez” de Jaime Bedoya⁵ iluminan una contramarcha –para recuperar las palabras de María Moreno (2020)– y enfatizan la opción por el desvío, por salirse de la norma. Estos cronistas, firmes en sus convicciones, transitan otros caminos, despliegan otras estrategias, entablan otros diálogos (ni más fáciles ni más difíciles). Ello encuentra un correlato en escrituras que, entre otras cuestiones, impugnan la especialización disciplinar, la autonomía estética y la autoridad concentrada en espacios históricamente legitimados.

Un aspecto en el que se advierte el desinterés de estos cronistas hacia la institución literaria, sus mecanismos de legitimación artística y sus parámetros de consagración es en que la literatura constituye para ellos un valor y no un privilegio. Asociado a una práctica laboral cotidiana, el arte de trabajar con el lenguaje los gratifica sin ubicarlos en una situación excepcional. En tal sentido, resulta esclarecedora la idea de concebir a la crónica como texto en el sentido barthesiano del término porque antes que una propiedad a resguardar, la escritura adquiere el valor de bien común. La noción de texto resulta iluminadora sobre todo en la diferenciación con la categoría de obra concebida en estrecha vinculación con el espacio de los libros, la academia y la biblioteca. Justamente, la permanencia deliberada de los cronistas en el territorio periodístico, en las páginas de diarios y revistas, les ha per-

³ Antologadas bajo el título *Televisión. Antología en doce pulgadas*.

⁴ Se trata de un corpus amplio de textos que incluye: las crónicas dispersas publicadas entre fines de los años setenta y la primera década del siglo XXI en las revistas *Status*, *Siete días*, *Cuisine&Vins*, y el diario *La Nación*; las antologadas en *Pasarla bien* y *Manual del degustador inteligente*.

⁵ La columna “Mal menor” en la revista *Caretas* y “Disculpen la pequeñez” en el diario *El comercio*.

mitido el desapego hacia el objeto libro, mercancía codiciada de la referida Modernidad literaria. Hecho que puede ser interpretado como un gesto de los cronistas de retacearle materiales al mundo libresco y a la cultura letrada.

El escritor argentino Miguel Brascó, escéptico respecto del éxito literario, sintetizó la cuestión con notable claridad cuando hacia fines de los años sesenta, entrevistado por Paco Urondo, planteó: “Descubrí que editar era un ejercicio más del comercio, es decir, el ejercicio literario consiste en escribir el libro y una vez que está escrito, el libro se convierte en un producto comercial” (Urondo s/n). El escritor identifica a la literatura con la práctica escritural y, en esa asociación, la desvincula del libro. Desvinculación que se justifica en su deseo de llegar a la mayor cantidad de lectores posibles. De hecho, precisa:

Yo creo que soy un poeta –dice– pero es evidente que la poesía es un género difícil, exige una actitud del destinatario que la gente pocas veces tiene; nosotros escribimos hermosos poemas y nos comunicamos con muy poca gente; en última instancia creo que nuestro objetivo es comunicarnos con la mayor cantidad de gente y modificarlos en algún sentido; así empezamos a buscar formas literarias que tengan más posibilidades en materia de comunicación (Urondo s/n).

En la respuesta de Brascó se encuentra contenido su proyecto literario: el desarrollo de una escritura en revistas abocadas en gran medida al ámbito gastronómico en las que se desempeñó como director, editor y colaborador. Espacios periodísticos destinados a un público amplio en los que se propuso conquistar lectores a través del tratamiento estético de la prosa. Su concepción de la literatura vinculada a un hacer, a un valor en el trabajo con la palabra más allá de formatos de publicación, establece un sistema de prioridades distinto del consolidado por el campo literario moderno sostenido en buena parte en la santificación del libro referida anteriormente.

En la tradición inaugurada por los modernistas, escritores como Miguel Brascó, Álvaro Bisama y Jaime Bedoya, a fines del siglo XX, se forjan un nombre de autor en las páginas de diarios y revistas. Aunque es necesario señalar una diferencia no menor (más marcada en Miguel Brascó y Jaime Bedoya y más matizada en Álvaro Bisama): la ausencia de aspiración a la llamada obra. La indiferencia hacia la publicación de sus escritos en formato libro obedece, entre otras cuestiones, a que no encuentran allí rédito alguno. Lejos de significar una motivación, la edición de un libro viene acompañada de exigencias propias del mercado editorial que los obliga a cumplir con rituales socioculturales que los distrae de lo que les produce verdadero placer: la escritura.

El lugar secundario otorgado al libro, símbolo de la cultura libresca y, en especial, de la consagración de todo escritor que se precie de tal, resulta una consecuencia de la decisión de ubicar en primer plano a la escritura misma y, en ese movimiento, descentrar el lugar solemne otorgado al escritor. Operaciones que confluyen en el “intervenir en clave menor” (2020: 131), planteado por Viviane Mahieux, como modo de exhibición característico de un tipo de intervención pública que supondría el gesto de disminuirse en “un doble giro que tiene el potencial de desestabilizar jerarquías de saber y de generar nuevos discursos políticos y estéticos” (131). La investigadora estadounidense piensa en la práctica de María Moreno, cronista paradigmática de ese transitar esquivo y reticente a autoridades y jerarquías. Hago extensible dicho accionar a los cronistas bajo estudio para apuntar a una cuestión nodal de un posicionamiento que, más allá de la resistencia a la autoridad del experto, busca destacar la capacidad de iluminar “el potencial no siempre obvio de un acontecimiento” (Mahieux 141).

Más aún, el intervenir en clave menor habilita a ser pensado como contracara de la conversión del escritor en intelectual, ese sujeto que iluminado por los flashes del reconocimiento público opina sobre temas prioritarios en términos sociales, económicos y políticos. Desde

esta óptica, la noción “intervenir en clave menor” resulta más potente aún para pensar en los cronistas bajo estudio: sujetos que participan con su palabra en la esfera pública aunque se muestran reacios a construir algún tipo de aura en torno suyo. Además, no hay que perder de vista que eligen abordar temas que no aparecen en la agenda mediática ni tratan asuntos político-sociales urgentes. En tal sentido, la apuesta política de estas crónicas anida en la desobediencia a seguir los temas que la opinión pública juzga importantes, la política establece como prioritarios y el campo social, como urgentes. La apuesta por lo que se encuentra en potencia, lo que todavía no es, supone optar por significaciones no percibidas en un hecho, situación o personaje. Estos cronistas posan su mirada en aspectos en principio banales, anodinos e insustanciales sin necesidad de ser autorizados por otros, creyendo en su propia intuición, motivados siempre por originales búsquedas personales. Sus crónicas constituyen entonces un esfuerzo entre otros por otorgarle sentido al presente en el que viven.

Un ejemplo de este accionar lo brinda la sostenida labor del chileno Álvaro Bisama como cronista de televisión abierta, tarea desempeñada por más de una década. Recupero el gesto de construirse en crítico de televisión abierta en pleno auge de la televisión por cable y las series de Netflix, es decir, vincularse a algo en extinción o, en todo caso, a un formato que ocupa un lugar importante en la vida diaria aunque vuelto actor secundario ante el estrellato de las series. Elección temática que no está fundada en un gesto anacrónico sino al contrario, para Bisama, hablar de televisión supuso la posibilidad de hacer una columna de política sin que la política sea el tema central del texto. De todas maneras, la imbricación entre el mundo televisivo y la política constituye un tópico de *Televisión, antología en doce pulgadas* (2015), compilación que reúne parte de esa producción. La televisión crea realidad y de ahí la relevancia del tema.

En tal sentido, la crónica breve contemporánea marca una diferencia respecto de los mandatos modernos por medio de su impugnación de la autonomía estética a través del sentimiento de ajenez hacia el libro (recién señalado) y, a su vez, por el rechazo a identificarse con la figura de escritor. Desde los años ochenta del siglo XX, estos cronistas han revalorizado el oficio de trabajador de prensa inscribiéndose en un ámbito laboral más popular que el elitista oficio de escritor al tiempo que optan por un espacio de circulación de la escritura más accesible en términos económicos (tan difícil de medir su consumo como el literario) y menos protocolar que el ámbito libresco (sin reseñas, sin apadrinamientos). Simbólicamente, desde principios del siglo XX, el periodismo ha estado asociado a una escritura plebeya ligada a los intereses mercantiles de las revistas o magazines (un caso paradigmático, Roberto Arlt). De modo que, es contra los prejuicios del arte culto y el valor de las formas supuestamente puras que estos cronistas postulan innovadores mitos de origen asociados a expresiones de la cultura masiva como el cómic, el radioteatro, la transmisión de fútbol y la literatura en ediciones de divulgación, entre otras.

En aparente estado de ebriedad, el último libro del cronista peruano Jaime Bedoya, pone de manifiesto la tensión literatura/periodismo desde las primeras páginas. La antología comienza con un epígrafe que menta el oficio periodístico al recuperar el momento de un cierre de edición: “¡Todo es una mierda!” ENRIQUE ZILERI⁶ durante un cierre de edición” (2017: 7). Interesa, sobre todo, el protagonismo de Enrique Zileri, referente de la prensa peruana por haber sido durante décadas director de la emblemática revista *Caretas*, a quien Bedoya considera uno de sus maestros. Dicha referencia permite advertir que el epígrafe subvierte el uso clásico en el que prevalece el enunciado al autor o al menos, estos se encuentran en pie de igualdad. Mientras

⁶ Las mayúsculas son del original.

que, en el caso referido, cobra más valor el enunciador y la supuesta situación de enunciación que el enunciado en sí. Este comienzo cobra un valor particular ya que pareciera que, al migrar al libro y encontrarse en un territorio sino ajeno al menos impropio, el cronista necesita recuperar su comienzo en el diario. Sabemos del valor del comienzo en cuanto a la construcción de la figura de autor (Premat 2016) y, en este caso, evidencia la estrategia de filiación periodística en un país como Perú con una larga tradición de crónica literaria. En este contexto, el paratexto no deja lugar a dudas: el comienzo literario de Jaime Bedoya es, a la vez y sobre todo, periodístico. De hecho, sus libros publicados (siempre antologías) han sido iniciativas de distintos editores y no del escritor.

Cabe destacar que la ponderación del periodismo patente en identificaciones y preferencias debe entenderse no en detrimento de lo literario en sí mismo (el carácter estético del lenguaje) sino de sus instituciones y formas de autorización. Este constituye un punto neurálgico de la crónica breve contemporánea forjada en la tensión autonomía/heteronomía. Las reflexiones de Ticio Escobar (2021) al respecto resultan esclarecedoras:

Tal disyuntiva [autonomía/heteronomía en el arte contemporáneo] [...] no puede ser resuelta de antemano en cuanto depende de coyunturas contingentes y se encuentra sujeta a los azares de lugares y momentos determinados. Despojada la obra de sus fundamentos que acrediten su estatuto artístico, éste debe ser conquistado en situación: en espacios específicos, pero también en tiempos específicos. Estos espacios y tiempos son inseguros.” (36).

Podríamos volver al tema de la literatura como valor (no como privilegio), pero quiero avanzar en otra dirección: el tratamiento estético de escrituras enmarcadas en contextos eminentemente informativos, publicitarios y/o mercantiles, esto es, escritores para quienes el mer-

cado no constituyó un enemigo sino un aliado. Aspecto que evidencia otra diferencia con la tradición moderna que, en su afán autonomista, condenó al mercado porque limitaba a los escritores. El Modernismo hispanoamericano legó al siglo XX la antipatía por el mercado que los movimientos vanguardistas latinoamericanos retomaron con su fervor contestatario y su retórica bélica. Ello sin mencionar, el férreo rechazo que cobra el mercado bajo el signo de la cultura de masas hacia los años sesenta y setenta del siglo XX (para brindar un ejemplo próximo con las crónicas trabajadas).

A la identificación con el periodismo, se le agrega el hecho de que estas crónicas se escribieron por fuera del llamado periodismo cultural que podría haber resultado homologable a una intervención bajo la venia del campo literario. Lejos de secciones o revistas que por sus temas o tratamientos presentaban intereses comunes al campo artístico, estos cronistas indagaron zonas sin legitimación institucional alguna. El caso tal vez más osado es el de Miguel Brascó, reconocido públicamente como periodista de vinos, quien forjó su estilo en una alianza estratégica con la publicidad y el mundo del consumo. Se volvió un cronista *bon vivant* de revistas gastronómicas en las que desarrolló una escritura, en el sentido barthesiano del término, una forma comprometida de la palabra en un contexto artístico al menos adverso a la representación del consumo y el ocio. En definitiva, la principal tarea de este cronista fue producir valor estético al apostar por la estilización de la prosa cualquiera sea el contexto de publicación y los lectores. Más aún, en temas no legitimados por el género. Estas operaciones de escrituras cuestionan la supremacía del mensaje noticioso, la linealidad comunicativa y la economía discursiva, en parte, porque desconfían del paradigma comunicativo del periodismo en su versión más tradicional. La literaturidad radica en introducir la duda o plantear la discordia por medio del lenguaje. En ese plus de sentido, aparece, en estos textos, la literatura.

A modo de síntesis, la puesta en cuestión de la institución literaria en la escritura de Miguel Brascó, Jaime Bedoya y Álvaro Bisama se vuelve patente en la elección de permanecer en diarios y revistas como posibilidad de retacearle materiales al libro; la identificación con el oficio periodístico antes que con la glamorosa y aurática figura de escritor; y la concepción de la literatura entendida como trabajo con la palabra más allá de formatos de publicación y rituales de consagración. Aspectos todos que constatan la vitalidad y la vigencia de un género que se *aggiorna* a las demandas de los nuevos tiempos.

***Julieta Viú Adagio.** Doctora en Humanidades y Artes con mención en Literatura por la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Becaria posdoctoral del CONICET. Miembro del Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (IECH-UNR) y de la Red Académica de Docencia e Investigación en Literatura Latinoamericana Katatay. Integra equipos de investigación en el área de literatura latinoamericana. Se desempeña como docente adjunto de Problemas de literatura latinoamericana en la Universidad Nacional de Río Negro (UNRN) y es Auxiliar de Investigación en la Cátedra de *Literatura Iberoamericana I* de la Facultad de Humanidades y Artes (UNR). Ha publicado artículos en revistas nacionales e internacionales sobre crónica latinoamericana.

Bibliografía

- Barthes, Roland (1971). “De la obra al texto”. *Revue d’Esthetique* n.º 3.
- Bedoya, Jaime (2004). *Mal menor*. Colombia: Norma.
- Bedoya, Jaime (2017). *En aparente estado de ebriedad*. Lima: Literatura Random House.
- Benavides Bailón, Jeovanny Moisés (2020). “El cuidado por el estilo y la lucha por la prosa de calidad. Entrevista a Guillermo Osorno, ex editor de la revista de periodismo literario Gatopardo”, *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, n.º 20, vol. 9. 142-147.

- Bisama, Álvaro (2015). *Televisión, antología en doce pulgadas*. Santiago: Lecturas ediciones.
- Brascó, Miguel y Elisabeth Checa (1998). *Manual del degustador inteligente*. Santiago de Chile: Cuisine&Vins.
- Brascó, Miguel (2006). *Pasarla bien: restaurant*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Escobar, Ticio (2021). *Aura latente. Estética/Ética/Política/Técnica*. Ciudad autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.
- Mahieux, Viviane (2020). “Hacia una ética de la intervención menor. Reflexiones en clave de María Moreno”. *El affair Moreno*, Claudia Darrigrandi, Viviane Mahieux y Mariela Méndez (comp.). Buenos Aires: Mansalva.
- Moreno, María (2020). *Contramarcha*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ampersand.
- Premat, Julio (2016). *Érase esta vez. Relatos de comienzo*. Buenos Aires: Eduntref.
- Roman, Claudia (2021). “Modernidad literaria latinoamericana”. En *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*, Beatriz Colombi (coord.), Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO.
- Urondo, Francisco (1967): “La hermosa gente 2. Miguel Brascó ¡Un argentino bestial!”, *Juan* n.º 11, 26 de julio. Artículo en línea disponible en <https://www.revistafierro.com.ar/revistafierro/series/paco-urondo-revisado/9/miguel-brasco-el-escurridizo/viewer> [consultado el 19 de diciembre 2020].

VIII.
**Desbordes de la identidad, el espacio y los afectos en
la narrativa latinoamericana**

Identidades promiscuas. Sujetos quebrados y espacios superpuestos en la narrativa de *Imposible salir de la tierra*, de Alejandra Costamagna (2021)

Guillermina Feudal*

A diferencia de las indagaciones de *Había una vez un pájaro* (2013) – los padecimientos internos de familias medias y de militantes de Argentina y Chile durante los setenta–, el último trabajo de Alejandra Costamagna editado en Buenos Aires, *Imposible salir de la tierra* (2021), explora alteraciones en la vincularidad familiar y laboral del nuevo milenio.¹ Enfoca los comportamientos de un grupo social ampliado y diverso, acuciado por un momento histórico que si en los regímenes políticos de ambos países luce más de treinta años de democracia, en el espacio social y económico verifica transiciones y flexibilidades cuyos signos dominantes, y sobre todo el legado de sus traumas, aún están por verse.

Entre los diez relatos que componen el volumen, vemos entonces una variedad etaria y de estrato más compleja –adolescentes, jóvenes, hombres y mujeres maduros; clase media alta donde hay músicos o empresarios; clase baja de secretariado y empleadas de comercio; miserables vendedores de feria, de droga y de su cuerpo–. Son grupos sociales atravesados globalmente por devaneos entre opciones casi siempre dilemáticas, que empalman el conflicto con la necesidad de

¹ Cruces cordilleranos, silenciosos vaivenes amorosos entre cuñados y amigos (acaso formas epocales de cierta liberación/rebelión), problemáticas filiales y fraternales en el contexto de las dictaduras chilena y argentina constituyen los ejes principales sobre los que se montan los tres relatos de *Había una vez un pájaro* (2013). Un volumen fundamental no solo por la atención detallista a los pliegues que configuran la vecindad de los países y develan una transversalidad necesaria sino por el trabajo sobre las formas del dolor y el crecimiento de los jóvenes padres e hijos en situaciones de vulnerabilidad extrema.

alguna acción resolutive. Así, vivir o morir; amar o ser abandonado; superar la juventud o permanecer en la inmadurez; trabajar para tener mucho dinero o residir en la miseria; encontrar a la madre o no tenerla; decir las cosas o callar para siempre; ansiar la maternidad o repelerla constituyen las disyuntivas polarizadas entre las que hay que decidir. No obstante, si se trata para estos personajes de salir de situaciones engorrosas o de alcanzar momentos de claridad, sus volantazos emocionales y su candor específico sobre las condiciones materiales y subjetivas que sostienen sus vidas les ofrecerán un margen prácticamente nulo para para construir una estabilidad o crear estrategias de reconstrucción de las tramas vinculares.

Las situaciones de *Imposible salir de la tierra* registran así un pasaje de época y un estado de la imaginación para el que las seguridades están diluidas, las coordenadas difusas, el futuro incierto, las pasiones desanimadas. De hecho, la política, tal como aparecía en *Había una vez un pájaro* es un mecanismo vivencial del ámbito público y privado ausente por completo de este último texto, en el que mantener un trabajo o conseguir el amor de otra persona tomaron el lugar de una revolución personal, antes que colectiva. En este sentido la exposición de las diferencias de edades (que no impiden el cortejo ni la necesidad súbita de tener una amante) revela tanto la pérdida del sentido político que la vida cotidiana tenía en el fragor de los setentas latinoamericanos como la herencia descoordinada de esas prácticas en las identidades de las nuevas generaciones. En “El olor de los claveles”, por ejemplo, tiene lugar una escena en la que la transición epocal y el desfase generacional permiten ver muy claramente el modo en el que los más jóvenes permanecen desconectados de las tradiciones y los más grandes atomizados en un mundo cuyos parámetros han caducado:

—¿Cuál es su nombre?

—Libertad.

—¿Libertad? ¿Por qué? — preguntó Gómez sin pensar.

- ¿Cómo por qué?
- Digo, ¿por qué le pusieron así?
- No sé.
- Pero, ¿usted nació en qué año?
- ¿El ochenta? –respondió ella con tono de pregunta.
- ¿Sus padres son de izquierda?
- Sí...–vaciló-. No, no tengo idea. ¿Por qué me pregunta eso? (2021: 66).

En este intercambio sordo, en el que los implícitos que entiende Gómez son totalmente ajenos a la portadora del nombre “Libertad” impregna los diálogos en general de la serie de cuentos de *Imposible*, dejando la huella de una estética del malentendido generacional y de un estado de la alienación de la época.

De esta manera, la ampliación del radio de la mirada en estos últimos textos atiende a una cantidad de imposibilidades que impregnan la atmósfera social general y no parecen ceñirse a territorios delimitados, a linajes determinadas o a grupos políticos que, en algún sentido, deban demostrar cómo se las arreglan para tramitar sus con lo mucho o lo poco que tienen.

Sin embargo, aunque desde los años setenta al nuevo milenio los hitos históricos modificaron no solamente los mapas sino los horizontes profundos de la existencia, *Imposible salir de la tierra* despliega una serie de problemáticas relativas a las superposiciones de paradigmas que muestran una transición en tránsito (valga la redundancia) o más bien inconclusa, poniendo de relieve la pervivencia de modelos/parámetros percibidos como aquellos que mejor funcionarían armando tejidos y redes de contención –aunque no funcionen– allí donde la atomización y la miseria podrían ganar la partida.

En efecto, puede decirse que la unidad familiar y del trabajo, tal como se entendían en aquellos viejos setentas en sus formatos rígidos y per-

durables, siguen siendo células percibidas por los protagonistas de estos cuentos con cierto optimismo en cuanto a su poder regenerador de los lazos primarios, evidentemente dañados por las crisis políticas y económicas que sus contextos refieren. Aunque el desembarco del neoliberalismo haya alcanzado a la totalidad del orbe, sus consecuencias y el encuentro con los modelos convivenciales locales dan como resultado la coexistencia confusa de las formas tradicionales con las demandas atomizadas de los estilos económicos inestables y precarizadores. Por eso, las plataformas situacionales que desencadenan los conflictos están ligadas a la inminencia de la desintegración de la familia entendida como una composición de relaciones afectivas de primera línea tanto como una unidad de provisión del sustento material.

De esa manera, el desenvolvimiento en esas esferas se basa en un repertorio de acciones que desde el punto de vista del presente de los personajes resultan tan anacrónicas como disfuncionales. La fuerza de las evocaciones genera movimientos que más que alternativas buscan tapar baches, acelerar los procesos o, incluso, negarlos, para lograr mantener un *statu quo* que se parezca lo más posible a lo conocido, equivalente en apariencia a lo seguro, aunque nada, en el fondo, ofrezca esa garantía de igualdad. Un tío puede ser un amante encubierto; un trabajo de secretaria puede ser la excusa para una compañía pasajera; un deseo puede ser fugaz; una señora puede ser parecida a una madre, pero no serlo; una hija puede saludar como una amante, pero ser una pequeña que busca reconocimiento frente a la familia de su padre. Así, distintas variantes de sustituciones –hija por madre–, rechazos –de la madre, de la amante–, simultaneidades –tío/amante; abuela/madre– y omisiones –de datos, de la paternidad–, concluyen en inscripciones difusas y amenazantes de los roles mismos invocados como típicos, únicos posibles de estos sistemas supuestamente salvadores. Junto con el trabajo como principal ordenador económico y movidos por la aspiración de mantener, o conformar, un tendido afectivo de cercanía, madres, padres, hijos, hermanos, tíos, amantes

entran en una espiral turbulenta de la que ningún participante sale indemne para terminar en el peor de los desconocimientos, el de sí mismo.

La noción de promiscuidad refiere entonces aquí a algo más que a una conducta sexual y a su signo culturalmente negativo. Toma más bien las referencias de la fluidez de los contactos, del pasaje de un rol a otro, de una situación a otra, y de la superposición, incluso, que se ejercitan cuando la fijeza invocada para resolver una cuestión necesita cumplirse como sea a partir de reemplazos, omisiones o mentiras. De cierto, y lejos de sospechar el anacronismo de ciertas configuraciones, los personajes de *Imposible* se conducen como si no hubiera alternativas, en la creencia arraigada en los aspectos más tradicionales, conservadores de la estructura organizacional de la cercanía, para lo cual necesitan paradójicamente desplazarse, moverse de un espacio a otro sin que ello signifique mudar posturas, sino por el contrario, afianzarlas.

Acompaña las confusiones de los personajes un espacio ficcional lábil, sin puntos claros de orientación, que por momentos superpone escenarios de Santiago y Buenos Aires –un Zárate próximo a un Retiro da forma a un escenario dislocado para una pasión entre chilenos en “Naturalezas muertas”–, incluso de Japón, como en “La epidemia de Traiguén”, haciendo las dificultades extensibles a un espacio globalizado que ha perdido los trazados políticos de las fronteras. Los desplazamientos espaciales sin marcas reconocibles hacen difícil, muchas veces, decidir bajo qué reglas culturales se mueven estos sujetos desesperados. Y así y todo, *Imposible* es un texto que señala con primeros planos la elección de la chilenidad como foco de atención. La oralidad de los *tête à tête* permite apreciar sin dudas una dinámica del habla regional bien acentuada, con sus diminutivos –“hasta luegoito”–, sus términos locales –“guagua”, “la micro”–, el uso del tú, la velocidad de las respuestas y los malosentendidos:

–¿Es de por acá?

- No
- ¿Trabaja por acá?
- Mmm– dijo la niña, cortante.
- Oiga, disculpe lo del auto... Yo creo que usted se atravesó, pero igual le pido disculpas, porque en este país nadie respeta a los peatones. Y menos a los ciclistas.
- Yo no soy ciclista.
- Pero andaba en bicicleta.
- ¿Usted es alcohólico?
- No, ¿por qué?
- Porque va a tomar un chopp (2021: 66).

Es un Chile por momentos expandido, extrañado de sí mismo, a la vez reconocible e irreconocible, como las esferas en las que los personajes intentan recomponerse, aunque en su interior solo se desintegren. Esos rastros de cultura que permanecen en el habla, en los gestos, en los tonos, y cuyas “texturas” permiten la inmersión en la chilenidad, no impiden sin embargo el desborde global de cierta abulia, o desdiferenciación, para usar un término de Josefina Ludmer (2004), que veremos más abajo, que marcan y desmarcan a la vez las políticas lingüísticas y de sociabilidad.

Costamagna va tramando así un contraste espeso entre las expectativas puestas en las fuerzas cohesivas de estas instituciones tradicionales y las formas endebles que los sujetos despliegan en sus contactos con los otros, formas desesperadas que al cabo del tiempo no solo no mantienen ni refuerzan esos lazos, sino que más bien exhiben la podredumbre y la inercia de las leyes consuetudinarias. Finalmente, se pone de manifiesto una urgencia de renovación que los personajes por sí mismos de ningún modo alcanzan a entrever: porque están alienados, porque son obstinados, porque esos caminos son los únicos que conocen o a los que reconocen en su validez, hombres y mujeres, jóvenes

y viejos, permanecen estáticos en sus posturas inflexibles, sobreadaptados a la dudosa normalidad familiar y laboral intercordillerana/transoceánica.

De señalar estos desfasajes se ocupa un narrador testigo en el presente de la enunciación, una figura equivalente en protagonismo a los personajes: con voz potente y enfocada en detalles que parecen nimios pero revelan los traspiés más ostensibles, hace gala de las habilidades de la dramaturgia para dirigirse al lector y evitar su desentendimiento, como lo vemos en diferentes cuentos: “La muchacha, *d.* La cursiva es nuestra *icen*, es muy pero muy loca” (2021:11. La cursiva es nuestra); “*Véanla*: una cicatriz en el mentón, los pómulos hundidos como calavera, el pelo negro colgando desparejo (2021: 65); “*Estar* lista, *cruzar* la cordillera, *sustituir* a la madre” (2021: 43. La cursiva es nuestra); “Romina lo había mirado, *eso era cierto*” (2021:59. La cursiva es nuestra). Es un narrador que constituye un punto de fuga del dispositivo, una exterioridad que impone una fisura en la unidad del relato e impide, al dotarlo de opacidad, que el realismo imponga sus leyes ilusionistas cerradas sobre sí mismas.² La pregunta que puede hacerse es a qué voz/mandato social remite ese narrador testigo, qué piezas pretende mover cuándo realiza aclaraciones que desarman la inocencia del lector pero deja intacta la mirada alienada de los personajes.

² Este narrador de *Imposible* que interrumpe flujo de la diégesis adquiriendo una función directiva e interpeladora se contrapone a los más tradicionales (omnisciente y primera persona) de los relatos agrupados en *Había una vez un pájaro* (2013), un texto de Costamagna también abocado a la problemática familiar, pero en el marco de las urgencias de las dictaduras de Argentina y Chile. Entre una obra y otra hay entonces un salto en la ubicación de esta voz, una necesidad, acaso, de remarcar sus funciones en el dispositivo. En principio, de imprimirles a las situaciones narrativas un marco crítico que desestabilice el ilusionismo realista en el que podrían funcionar sin esta salida hacia el nivel de la narración.

Estos aspectos generales del libro permitirán entonces discutir, en primer lugar, algunas hipótesis respecto del caso puntual de “Cachipún”, un cuento que por la contundencia de sus imágenes “promiscuas” evidencia descarnadamente el estado de confusión y pegoteo entre despojos de roles, espacios y lenguajes de esta comunidad próxima que Costamagna investiga desde diferentes plataformas situacionales. Y ensayar, luego, posibilidades de inscripción y divergencias de *Imposible salir de la tierra* en la literatura latinoamericana de los últimos años de acuerdo, fundamentalmente, a la caracterización que Josefina Ludmer (2004) hace de la ubicación y las prácticas de sus sujetos en el territorio político y social de sus imaginarios.

Dobles siniestros

“Cachipún” es un relato que expone descarnadamente una duplicación fracasada del modelo familiar y económico vigente en una sociedad latinoamericana, el remedo fallido de un modelo reconocido como único. Allí, dos jóvenes hermanas esperan ansiosas su debut laboral en un bar/whiskería (suponemos de los suburbios de Santiago) para asegurar su futuro, pero antes de empezar a trabajar sus deseos se vienen abajo frente al repentino cartel de clausurado que las espera sobre la marquesina. Sin saber a quién reclamar, retornan a su casa, donde las espera una mujer mayor (una tía-abuela-vieja) que asume en la familia el rol del cuidado doméstico y el ingreso de dinero, un padrastro que parece desocupado y un joven hermano, también sin ocupación reconocible.

Para empezar, ante la promesa de volverse billonarias, las mellizas acatan concienzudamente las condiciones impuestas por su virtual empleador:

Que llegaran culeaditas. Eso les había pedido Orozco la semana anterior en la entrevista. En realidad les pidió que llegaran “culeaditas y comiditas, por favor”. Como si temiera que las nuevas empleadas

aparecieran con cara de hambrientas, demasiado voraces. Por temor, seguro, a que las mellizas se fueran al chanco y le arruinaran la noche (Costamagna 2021: 23).

La promiscuidad familiar aparece de entrada como el eje central: las mellizas Sandra y Rita tienen sexo con el hermano y su tío-padrastro respectivamente para alcanzar un fin laboral (llegar al trabajo sin signos de padecimiento) pero luego también porque sí, porque les vienen ganas, o están “ganosas”, como describe, en la distancia que define el dispositivo narrativo, la voz y la mirada del narrador.

Estas escenas tan absorbentes que, además, dan título al relato (mediante el cachipún chileno, nuestro argento piedra-papel-tijera, las chicas se sortean el amante de turno) son sin embargo la punta del iceberg de un universo mucho más denso, el síntoma palpable de un mundo vital atravesado por el deseo y la necesidad de un bienestar tan alejado de lo posible que solo puede basarse en la ilusión sobredimensionada de las promesas falsas. La ropa usada, la comida basada en huevos, la densidad ancestral de lo que nunca se cumple son finalmente la atmósfera propicia para restituir lo normal:

La tía abuela, el padrastro y el hermano parecían esperarlas. En realidad era como si las hubieran estado esperando ahí mismo –sentados en esas sillas añosas del comedor, con las tazas a medio llenar– desde el comienzo mismo de la civilización. Al principio nadie dijo nada. Les hicieron espacio en la mesa y soltaron un par de monosílabos huérfanos. La tía abuela fue a la cocina, preparó huevos revueltos y ya todo volvió a la normalidad. Qué tanto, si era un trabajito no más, dijo el padrastro (Costamagna 2021: 24).

De este modo, los roles y los modos de encarar la generación de dinero y la subsistencia no sufren en este relato simplemente alteraciones sino más bien sustituciones degradadas. Mientras los roles y las aspiraciones permanecen identificados con los viejos modelos, cambian

las “personas” que cumplen sus funciones, y sus éticas se desplazan levemente hacia cierta zona de lo inaceptable pero difícilmente condenable, porque hay una normalidad en ese universo, una aceptación del modelo imperante que no es nunca interrogado ni puesto en cuestión.

En realidad, si el interior de esta unidad familiar sufre la pérdida de ciertos principios culturales, no es a causa de una decisión transgresora, asumida como posibilidad de liberación, ni tampoco de una posición transformadora.³ No es la recomposición de la identidad o las múltiples formas del amor aquello que Costamagna ausculta en “Cachipún”. Por el contrario. El asunto de la indagación es el atrapamiento simbólico y real que se trama en la miseria que sabe de sí misma, que se reconoce muy bien en sus mecanismos disfuncionales, aunque en la superficie no lo parezca. Porque es una miseria que aspira a una superación, que mueve, o intenta movilizar recursos sin por

³Respecto de algunas novelas argentinas, Paola Cortés Rocca y Luz Horne (2021) apuntan a rescatar ciertas potencias transformadoras emergentes de imaginarios alrededor de zonas marginales o villeras donde conviven desechos materiales con vidas humanas “desnudas” y despojos de esperanzas racionalizadoras. Acerca de los que denominan espacios de transformación y resistencia afirman: “Así, una serie de ficciones que van desde *La aventura de los bustos de Eva* (2006) de Carlos Gamerro, hasta *El último Falcon sobre la tierra* (2019) de Juan Ignacio Pisano, pasando por *Dame pelota* (2009) de Dalia Rossetti, le cambian el signo al territorio de la villa y a la noción misma de residualidad, al usarla como motor estético y político –como un tipo de material y de sensibilidad, una forma de rejunte barroco, verbal y económico– ‘para recuperar ciertas estrategias de supervivencia y negociación, nuevas formas de asociación y reconstrucción de lo común’” (9). Aunque esta línea narrativa e incluso crítica observa prácticas activas donde predominarían la supervivencia y la resignación, Costamagna se detiene en la persistencia de modelos laborales y convivenciales cuyas bases resultan no solamente caducas sino por completo inútiles a los fines buscados por sus personajes. En ese sentido, ni el espacio ni el grupo social resultan tan representativos como la vigencia paradójica de modelos residuales que, en la familia y en el ámbito del trabajo, se perciben como hegemónicos y dominantes.

ello conseguir siquiera aproximarse a los cambios subjetivos o económicos perseguidos.

Aun cuando una ley del afuera se presenta de improviso en el cartel de clausurado de esa suerte de whiskería para definir la regularidad del mercado de trabajo, el adentro doméstico vuelve nuevamente al estado de roto y a la escasez imperante. Como consecuencia de todo ese vano agitar el aire, de la creencia en que el orden del trabajo podría transformar el presente deplorable en futuro billonario, los personajes se encaminan, tras el fracaso, nuevamente a la normalidad. Y ello encuentra en las protagonistas una notable aceptación.

El cuento trata así el estado de una parálisis paradójica: los integrantes de esta unidad familiar se mueven, pero en realidad no mueven nada, porque el rumbo económico con el que se identifican imita a su vez un ordenamiento de corte empresarial implantado en la miseria:

Tenían tantas ganas de trabajar para Orozco. Si todo resultaba bien, las tomaría jornada completa. Lo había prometido en la entrevista: cuando el negocio anduviera con ruedas propias, Dios me libre, ya verían. De cajeras podrían pasar a meseras, de meseras a delantalcito abierto, culebreo de la cintura, uno que otro agarrón y mucha propina, no saben cuánta propina suelta un hombre acalorado (Costa-magna 2021: 23).

Así, tanto la carrera ascensional como los núcleos estructurales de la familia donde se trama la subsistencia (comer, amar, vestirse) apenas rozan el esbozo de una alternativa. La existencia de un potente modelo subyacente, inmutable configuración social y económica percibida y tratada como única, modelo conductual y contractual que rige para todos, actúa en plena vigencia de sus poderes y transfiere, por eso mismo, toda la carga de la frustración a quienes no cumplen con las condiciones estipuladas para su funcionamiento.

Es el narrador el encargado de señalar permanentemente los corrimientos y los desfasajes respecto del supuesto camino rector, y allí donde se producen los fallos de los personajes apunta las correcciones: “Le decía tío, pero era su padrastro” (23); aclara “la vieja” cuando se trata de la tía abuela de las mellizas (24); precisa que la ropa usada era aquella que los feriantes no vendían y “dejaban ahí, abandonada” (24). La voz del narrador desenmascara con ironía y sin conmiseración los desfasajes entre lo que asumen los personajes y una “realidad” aún más cruel que aquella en la que intentan superarse. Puede decirse que es la instancia verdaderamente crítica del dispositivo, una voz que interfiere/interrumpe la regularidad de los sucesos y desarticula, frente al lector/espectador, la óptica distorsionada de sus personajes.

Adentro y afuera de las literaturas del presente

Desde un punto de vista general, *Imposible salir de la tierra* podría enmarcarse entre las llamadas literaturas del presente, aquellas que para Josefina Ludmer (2004) establecen un contraste con las literaturas de fines del siglo XIX y principios del XX, basadas en el reconocimiento de los géneros y en las matrices identitarias de los sujetos populares u oligarcas que encarnan las reparticiones del espacio y el poder. A diferencia de estas literaturas nacionales, Ludmer observa que las escrituras del presente ponen en escena otros territorios y otras subjetividades que se definirían antes que nada por su condición diaspórica: sujetos que, por su posición exterior-interior de la ciudad, la nación, la sociedad, el trabajo, la ley o la razón están afuera y adentro al mismo tiempo, afuera y atrapados simbólicamente en esas esferas (2021: 288). Este último es, sobre todo, un atributo muy resaltado en los personajes de *Imposible*, una característica que puede constatar en sus movimientos erráticos y en la necesidad de permanecer y de salir, al mismo tiempo, de situaciones que conferirían cierta estabilidad –ser amante, tener madre, tener marido, ser un trabajador– pero que, en su fijeza arquetípica, paralizan/obturán toda posibilidad de

consumar una felicidad posible. De modo que a lo largo de estos textos se trama un fuerte interrogante acerca del porqué de ciertos obstinamientos y de la ubicuidad de modelos convivenciales que, pese a la atracción que ejercen y a los cancelamientos que conducen, resultan jurásicos desde el punto de vista del presente.⁴

Ludmer añade otra cuestión a las literaturas del presente: la conformación de zonas al interior de las grandes metrópolis latinoamericanas –sótanos, terrazas, barrios– que funcionan adentro del territorio

⁴En *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* (2017 [2016]), el escritor y crítico inglés Mark Fisher anota algunas hipótesis acerca de las consecuencias que dispara en las subjetividades del presente el pasaje entre el modelo fordista y el posfordista, una transición no terminada, cuyos “residuos” conviven en tensión con las nuevas exigencias a las que los sujetos se exponen. Acerca de la intrincada relación entre familia y trabajo sostiene de un modo general que: “Los valores sobre los que la familia se asienta (la noción del deber, la confianza, el compromiso) son ideas viejas desde la perspectiva del nuevo capitalismo. Y al mismo tiempo, con la esfera pública bajo ataque y las redes de protección del “Estado niñera” (Nanny State) cada vez más desmanteladas, la familia se convierte en un refugio, un lugar para tomar descanso de las presiones en un mundo en el que la inestabilidad es una constante. La situación de la familia en el capitalismo posfordista es contradictoria, tal como lo entrevió el marxismo clásico: el capitalismo, por un lado, necesita de la familia como medio esencial para la reproducción y el cuidado de la fuerza de trabajo y como un bálsamo para las heridas psíquicas que la anarquía de las condiciones socioeconómicas deja en las personas. Por otro lado, el capitalismo socava las relaciones familiares y afectivas de forma permanente” (64). Las palabras de Fisher registran un estado general de las contradicciones entre las necesidades del sistema capitalista y la unidad afectiva inmediata de sus fuerzas de trabajo, acerca de cuyo desenvolvimiento específico en Argentina y Chile se reflexiona en estos cuentos. Por otra parte, si bien la imbricación contradictoria que Fisher observa entre familia y capitalismo resulta representativa de un estado general, su definición de familia todavía responde a un sistema cohesivo, seguro, de padres e hijos, ni por armarse ni por desarmar sino estable y estabilizado. Esto es algo que en el texto de Costamagna se trabaja con mucha más sutileza al poner en movimiento diferentes formas de montar ese sistema que, de lejos, podría parecer siempre el mismo pero que, de cerca, exhibe transgresiones permanentes a sus cimientos.

mayor con sus reglas propias, y cuya proliferación en el imaginario literario respondería a la crisis de la subdivisión de la experiencia humana. Afirma, y esto es lo que vamos a discutir, que “estas escrituras [del presente] mostrarían la pluralidad de “políticas” que aparecen cuando se borran las políticas institucionales y las ideologías que conllevan. O cuando sus sujetos diaspóricos y críticos se ponen a la vez afuera y adentro, en el subsuelo-superficie de la sociedad naturalizada, en un fondo “natural” compartido por todos y por ende desdiferenciante” (2021: 293).

Sin embargo, es justamente esta idea de proliferación de submundos y políticas propias como respuesta a las crisis institucionales/ideológicas aquella que Costamagna aborda de una manera totalmente diferente. Si bien cuestiona con aspereza las posiciones obcecadas de quienes, como sus personajes, no levantan sus cabezas para imaginar otras vías o espacios de acción, reconoce la vigencia (y las consecuencias de su vigencia) de políticas e ideologías laborales y familiares desfasadas del presente que alcanzan a todos los sujetos independientemente de su voluntad. Esas coordenadas que para Ludmer aparecen en los nuevos imaginarios literarios como un fondo en vías de descomposición, o como una presencia testigo de algo fluyendo en otra dirección, tienen en los personajes de Costamagna una presencia percibida como necesaria, incluso como un deseo propio que, sin embargo, se presenta como inmanejable.

Una hipótesis preliminar podría consistir en afirmar que en los cuentos de *Imposible* esas esferas (ciudad, nación, sociedad, trabajo, la ley, la razón, la familia) figuran/se siguen invocando como modelos ejemplares a los que se pretende llegar o en los que se quiere permanecer pero que resultan inaccesibles para quienes carecen del tendido básico de condiciones subjetivas y materiales para lograrlo. Se produce entonces una suerte de conservadurismo impotente en esos personajes

que quieren y no pueden hacer algo dentro del entramado que visualizan, y la imposibilidad se verifica en la ausencia de toda clase de ideas emancipadoras o de resistencia, en la sistemática emergencia de la frustración o la resignación.

En este sentido, si bien *Imposible* se acerca a algunos parámetros estipulados por Ludmer en cuanto a la discordancia o más bien ambivalencia entre las aspiraciones de los sujetos y el horizonte ideológico en el que se insertan, se distancia en forma clara de la proliferación asignada a las prácticas alternativas o de resistencia pergeñadas para subsistir en entornos hostiles, o desplazados hacia la marginalidad. Los mecanismos adaptativos de los personajes de estos cuentos se expresan mediante un repertorio de conductas tenaces que son señalados por un narrador testigo desde el presente de la enunciación, mostrándole al lector el grado de anomalía que discurre bajo la superficie normalizada de ese universo alienado, detenido en un tiempo que no termina de satisfacer ninguna de sus ansias de superación.

A diferencia de la hipótesis de Josefina Ludmer, que deposita cierta esperanza en esas islas urbanas donde se gestan prácticas de resistencia, en los textos de Costamagna tienen lugar las desfiguraciones patéticas de paradigmas ordenadores de los cuerpos y la economía familiar que acaso no es que no hayan perdido vigencia, sino que se recortan como las salvaciones posibles y todavía registrables en un horizonte despolitizado y fragmentado. Apuntando en otra dirección y más atenta a los efectos siniestros de lo viejo conocido, Costamagna retoma y atraviesa la identidad nacional y familiar para interrogar los parámetros de esas instituciones residuales que resultan difíciles de reconocer, pero de las que parece, también, imposible despedirse.

* **María Guillermina Feudal.** Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Desde 2009 se desempeña como investigadora docente en el

Profesorado de Lengua y Literatura de la Universidad de General Sarmiento, donde dicta “Introducción a los estudios de la literatura” y el seminario “Escritura de mujeres argentinas del último decenio: del género discursivo al dispositivo textual”. Ha publicado los artículos “Valorización del arte en los textos periodísticos de Clarice Lispector y Sara Gallardo (1967-1973)”, tema de su tesis doctoral, y “Tiempo presente y documentación: la mirada de Boris Groys sobre el arte contemporáneo en El mono en el remolino de Selva Almada”, entre otros.

Bibliografía

- Cortés Rocca, Paola y Horne, Luz (2021). “La imaginación material. Restos, naturaleza y vida en la estética latinoamericana contemporánea” en *Estudios de teoría literaria. Revista digital: artes letras y humanidades*. vol. 10, n° 21, pp. 4-15.
- Costamagna, Alejandra (2013). *Había una vez un pájaro* Santiago de Chile: Editorial Cuneta.
- Costamagna, Alejandra (2021). *Imposible salir de la tierra* Buenos Aires: Años luz.
- Fisher, Mark (2017). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.
- Ludmer, Josefina (2004) “Ficciones cubanas de los últimos años: el problema de la literatura política” en *Lo que vendrá. Una antología*. Selección y prólogo de Ezequiel de Rosso Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Formas del afecto: afectos fantasmales en *Los ingravidos*, de Valeria Luiselli

Amaranta Gallego*

Introducción

En el conjunto de ensayos que componen el libro *Mundos en común* (2015), Florencia Garramuño estudia la escena artística latinoamericana de las últimas décadas y observa en ella una emergente “apuesta por lo inespecífico”, es decir, “un modo de elaborar un lenguaje de lo común que propicia la invención de modos diversos de la no pertenencia” (26). Para esta autora, el arte contemporáneo se expresa en prácticas que erosionan toda idea de especificidad de un medio al utilizar diversos soportes y materiales que nos permiten reflexionar sobre nuevos modos de organizar nuestros relatos. En lo que refiere a la literatura, estos ensayos plantean la inoperancia de las definiciones formalistas de lo literario y de la estética al momento de abordar el estudio de prácticas que escapan a cualquier intento de clasificación.

Nos encontramos ante lo que Garramuño denomina “literatura fuera de sí”, esto es, una literatura que se figura parte del mundo y que “se propone para sí funciones extrínsecas al propio campo disciplinario” (48). Esta “expansión de la literatura” contemporánea (Chiani: 7) es el resultado de un fenómeno de contacto y contagio con otras disciplinas. Como consecuencia de esta penetración y destierro simultáneos, comienzan a observarse producciones que experimentan en el cruce con diversas formas del arte verbal (narrativa, ensayo, poesía, testimonio) e incluso establecen conexiones con otros códigos semióticos y lenguaje artísticos. De esta manera, la literatura amplía y modifica su territorio, constituyendo de este modo “poéticas transversales” (7).

Enmarcada en la escena descripta no encontramos con *Los ingravidos* (2011), de la escritora mexicana Valeria Luiselli. Compuesta por dos

voces que transitan múltiples temporalidades entre Nueva York y México, esta novela construye un relato que franquea toda posibilidad de lectura lineal. Esto se debe fundamentalmente al carácter fragmentario de su composición, en donde los distintos presentes de la narración se yuxtaponen constantemente y comparten su indeterminación al tiempo que son también penetrados por las voces de otros personajes que ponen en jaque el tejido entre realidad y ficción sobre el cual se sostiene el texto. Al detenernos puntualmente al nivel de las voces narrativas que transitan la novela, observaremos que, lejos de constituirse como la representación literaria de un sujeto único, individualizable y monológicamente cerrado, estas tienden por el contrario a su apertura y multiplicidad como resultado de este contacto. De esta manera, la escritura de Luiselli ejecuta una composición sensible en la cual la potencia del afecto “hace vacilar el yo” (Deleuze y Guattari 2015: 246) y, por lo tanto, lejos de postular una conceptualización del sujeto cerrado y consciente, podemos sostener, siguiendo a Jean-Luc Nancy, una zona de producción literaria reciente en la cual las voces e identidades son definidas como “un existente singular expuesto al mundo” que “*es* solamente en el movimiento que lo expone al mundo” (2017: 9).

Fantasmas y dobles

Los ingravidos, nos cuenta Luiselli en una entrevista,¹ es una novela narrada por dos voces distintas: Por un lado, una mujer que habla de su asado y de su juventud como editora en Nueva York y en donde intenta convencer a su jefe de publicar a Gilberto Owen; por otro, el

¹ La breve entrevista a la cual nos referimos se titula “Todos morimos de algún modo muchas veces” y fue publicada en el portal *Casa América* en el año 2011, con motivo de la presentación de *Los ingravidos* en España. Disponible en: <https://www.casamerica.es/literatura/todos-morimos-de-algun-modo-muchas-veces>

propio Owen, quien en los años 20' escribe los textos que la primera narradora irá recuperando años más tarde. El relato se organiza en cuatro tiempos distintos, en donde los personajes se van desmaterializando o “afantasmando” a medida que avanza la novela, hasta convertirse “en meras voces”.

En torno a esta idea de afantasmamiento que menciona la autora, Teresa González Arce (2016) rastrea las distintas definiciones que la Rae ofrece de la palabra “fantasma” y a partir de ellas llega a dos conclusiones. La primera, y quizás la más debatible, es que vivos y muertos conviven en todos los niveles de la narración (256). Sin embargo, pensar el espacio narrativo de *Los ingravidos* como una zona de coexistencia simultánea de estos dos estados parece no ser del todo adecuado. Principalmente, porque ninguno de los personajes está precisamente muerto. En efecto, la estructuración del relato en cuatro tiempos permite que ocurra justamente lo contrario, que los sujetos que habitan una misma ciudad en distintos momentos históricos *convivan*. De hecho, si reparamos en el momento en que la narradora cuenta por primera vez que ha visto a Gilberto Owen en la estación del metro, veremos que no describe el encuentro como un suceso sobrenatural ni como una aparición inoportuna, sino más bien como una interacción en la que ambos sujetos se reconocen mutuamente: “Detrás de Dakota me pareció ver el rostro de Owen entre las muchas caras del metro. Fue sólo un segundo. Pero estuve segura de que él me había visto también.” (2013: 44). El contacto entre ambos personajes está mediado por la mirada, y sucede en un espacio que propicia este tipo de encuentros fugaces. Entre los miles de caras que transitan el metro, esta mujer reconoce aquella que pertenece a Owen, no hay una percepción extrañada de la experiencia, sino que, muy por el contrario, se la narra como un suceso totalmente posible en la cotidianeidad urbana.

Es en este intercambio recíproco de miradas en donde se comprueba que los “fantasmas” que circulan en la novela de Luiselli lejos están de su acepción más esotérica. De hecho, el vínculo que une a la protagonista con de Gilberto Owen se acerca más a la noción del Doble que propone Nicolás Licata. Para el crítico, lo que sucede en *Los ingrátidos* es principalmente un desdoblamiento del Yo, el cual “se esconde dispersándose” (2020: 82). La figura del fantasma, en este caso, lo que lograría es hacer de esta dispersión un fenómeno más literal.

Diremos entonces que el contacto entre los personajes no está dado entre planos, sino entre tiempos. En este sentido, la estación del metro se presenta en el relato como punto de intersección, en la que los cuatro tiempos de la novela se cruzan y confunden. Es ese “pasaje de bulto ahí, con la doble profundidad, o eso que llaman la cuarta dimensión del tiempo” (44), en donde los trenes reconstruyen una cartografía alternativa de aquella ciudad que está en la superficie y que cambia radicalmente año tras año. Por su inmutabilidad el metro resulta ser el lugar predilecto para el empalme atemporal en donde la primera persona que narra se desdoble y cede, con ello, parte de su lugar en el mundo a ese Otro a quien reconoce como su Doble.

La segunda conclusión a la que llega González Arce sostiene que, en tanto “versión quimérica” asociada a lo onírico y a lo imaginativo, “el fantasma es la clave interpretativa que permite acceder a la dimensión metaficcional” (2016: 257). Es decir, lo que ella observa es “la puesta en abismo de los diferentes niveles del relato, subrayando con ello el proceso de transmutación que ocurre al escribir sobre la vida real” (257). En efecto, el contacto entre ambos protagonistas marca el momento inicial de este proceso de “afantasmamiento” por medio del cual comienzan a desaparecer, a difuminarse y a volverse cada vez más ingrátidos.

Este último aporte, con el cual coincidimos, se evidencia en la lectura de la novela de Luiselli a nivel de la constitución de los espacios urbanos. El metro, sin ir más lejos, también opera como punto de cruce entre biografía y ficción, es decir, entre la historia de la escena poética del Nueva York en los años 20 y su reescritura fantástica en el libro. La voz narrativa de Owen, a la que Luiselli da forma a través de su escritura, entabla un vínculo espectral con la figura de Ezra Pound, y el suceso es representado en la novela bajo las mismas condiciones bajo las cuales el norteamericano habría visto la imagen de su difunto amigo Brzeska, allá por 1916, y a partir de lo cual habría escrito su famoso poema “In a station of a Metro”. Si volvemos a la cita precedente, comprobaremos que el encuentro entre la narradora y el poeta mexicano sucede en circunstancias similares. De esta manera, la ficción recrea infinitas veces lo anecdótico y lo convierte en un elemento más sometido a lo fantástico. Aquello que ocurre entre Pound y Brzeska tiene su serie de simulacros en la novela y con ello se convierte en nada menos que una cita, un compromiso no versado entre ambos personajes principales.

Lo biográfico penetra en la ficción, también, a partir del ingreso en el texto de fragmentos reales extraídos de los diarios y notas escritos por el verdadero Owen durante su estadía en Estados Unidos. Lo interesante de este procedimiento radica en que el orden en que estos recortes son introducidos en el relato está por completo subordinado al aparato ficcional. La narradora, que en la novela realiza el trabajo de investigación y recopilación de los documentos biográficos y literarios, coloca recortes de sus descubrimientos en las hojas de un árbol seco que habría pertenecido al poeta. A medida que la planta muere y se desprende de sus extremidades, también lo hace de aquellos escritos que, en ese mismo orden, son copiados textualmente en la novela. De esta manera, el documento encuentra su puerta de acceso en la muerte de lo ficcional de la misma manera que la ficción es la que reordena lo biográfico. Simultáneamente, cada una de las citas de

Owen que ingresa en el texto exige el redireccionamiento y la relectura del relato al tiempo que prepara los cimientos del espacio narrativo que vendrá a ocupar la voz de ese otro Owen, ahora creación ficcional de Luiselli, y que habrá de constituirse como segunda voz enunciativa.

Al igual que el metro de Nueva York, existen otros espacios que desestabilizan y vuelven inasibles los distintos niveles del relato. Pensemos por ejemplo en el presente de la enunciación de esa primera persona que inaugura la novela. Se trata de aquella mujer que menciona Luiselli, la que recuerda su pasado en Nueva York. Ahora es una mujer casada, es madre de una bebé y de un niño mediano con quienes vive en una casona en México. Allí, esta mujer escribe “una novela silenciosa, para no despertar a los niños” (13), pero también “una novela de fantasmas” que “no están muertos” y que “no son fantasmas” (22), y ante todo “una novela compacta, porosa” (37). Su escritura es doble: es sobre su juventud, pero también es “un libro sobre el fantasma de Gilberto Owen” (63). *Los ingrátidos* es también una novela sobre la escritura.

Encerrada, como lo hiciera Emily Dickinson, en esa casona y aislada voluntariamente del mundo, la narradora sabe que debe generar “una estructura llena de huecos para que siempre sea posible llegar a la página, habitarla” (20). Por esos huecos, por esas puertas y ventanas que la escritura deliberadamente deja abiertas, penetran otras voces: la bebé con su llanto, el niño mediano con sus preguntas, y ocasionalmente su marido, quien todas las mañanas lee lo que ella escribe por las noches. Estas interrupciones o intromisiones de la voz resultan desestabilizadoras en la medida en que entablan puentes que conectan los distintos niveles del relato y exigen la reformulación y reescritura constante del relato intradieético:

Mi marido lee algunos de estos párrafos y me pregunta quien es Moby. Nadie, le digo, Moby es un personaje.

*

Pero Moby existe. O tal vez ya no. Pero entonces existía. Y también existía Dakota (18).

La voz del marido ingresa en la historia que se está escribiendo en *Los ingravidos* y con ello los personajes de difuminan, se “afantasman” en la medida en que su ficcionalidad es puesta en evidencia. En cada una de estas intromisiones vuelve a insistir el interrogante que apunta hacia los límites que separan realidad y ficción, o, mejor dicho, entre aquello que tiene referencialidad con el mundo real y aquello que no. ¿Cuánto de ficción hay dentro de la ficción de *Los ingravidos*? Pero esa voz inquisidora también es ficción, lo es dentro del libro de Luise-lli, pero también lo es dentro del relato que escribe su esposa. Es un personaje dentro y fuera de esta otra novela que se va engendrando y disseminando continuamente:

Mi marido nos anunció durante el desayuno que se irá a Filadelfia pronto, que no sabe cuánto tiempo tendrá que estar fuera (71).

*

¿Cuándo te vas a Filadelfia?

La próxima semana

¿Y por qué estás empacando desde ahora?

Porque eso escribiste. Dejaste tu computadora abierta y leí un fragmento (82).

Así como los documentos escritos por Owen modifican la estructura del libro de Luiselli, las intromisiones del esposo alteran el argumento del relato de la novela de la narradora. Hacia el final, este personaje, que como todos transita los distintos niveles de la narración, no será más que un espectro, un eco de sí mismo que resuena cada vez menos hasta desaparecer por completo, o hasta ser sustituido por otros ecos.

Afectos fantasmales

La novela de Luiselli está plagada de fantasmas. Esto es innegable en tanto que el mismo texto los menciona constantemente. De hecho, en la casona de México “hay un fantasma que nos acompaña y observa” (16) dice el niño mediano, el cual ha sido bautizado con el nombre de “Consincara”. Sin embargo, los de *Los ingrátidos* no son fantasmas en los términos en que se los precisa en los diccionarios. Muy por el contrario, lejos están de aquellas acepciones esotéricas tan populares y poco tienen en común con las definiciones platónicas que los asocian a la impresión de imágenes en la fantasía. Estas entidades que transitan el texto habitan una zona de indeterminación, no pertenecen a la realidad, pero tampoco a la imaginación, sino en un “entre”. “Consincara”, de quien eventualmente sabremos que no es otro más que el propio Owen, deviene fantasma en la medida en que se ve privado de verse a sí mismo a causa de su progresiva ceguera. La imposibilidad de auto percibirse, y por lo tanto de verificar su propia presencia, es lo que lo conduce a una existencia noemática.

¿Qué significa entonces “afantasmarse”? En *Lógica del sentido*, Deleuze recupera la noción de “fantasma” propuesta por el psicoanálisis y dedica su trigésima serie al desarrollo de los tres caracteres que el autor considera principales al momento de pensar en este concepto. El primero de ellos consiste en entenderlo como la representación de un “puro acontecimiento” o mejor, como el “resultado de acciones y pasiones”. En este sentido, los fantasmas no son “ni activos ni pasivos, ni internos ni externos, ni imaginarios ni reales” (1993: 214-215). Para Deleuze, el “fantasma-acontecimiento” se encuentra sometido a una doble causalidad. Primero, remite a las causas externas e internas de las que resulta en su profundidad. Luego, remite a la “casi-causa” que

lo opera en la superficie y lo hace comunicar con todos los otros acontecimientos-fantasmas (215). Teniendo esto en cuenta, es posible interpretar el proceso de “afantasmamiento” que Luiselli menciona como una progresiva indefinición de los cuerpos visibles que se da en el momento en que un individuo establece contacto y se reconoce en la mirada de su doble, produciendo así una forma de *afecto fantasmal*.

Existe una leyenda que emerge hacia el final y que pretende dar cierta lógica a los sucesos que ocurren en *Los ingravidos*. Esta sostiene que “la gente se muere, deja irresponsablemente un fantasma de sí mismo, y luego siguen viviendo, original y fantasma, cada uno por su cuenta” (114). Owen muere en numerosas ocasiones y de cada muerte deja una parte sí, volviéndose más liviano: “Todo lo que me empezó a suceder desde que llegué a Filadelfia -mi cuerpo cada vez más gordo, mi rostro desapareciendo ante mí en el espejo”. También ocurre lo mismo con la narradora. Ella muere por primera vez la noche en que queda atrapada en la terraza de un edificio en el que habría vivido Owen, allí donde encuentra la planta seca que luego habrá de ir volcando en su escritura, invadiéndola, las notas escritas por el mexicano. Allí por primera vez se sentirá “habitada” por esa “otra posible vida”, como si todo el interior que se vacía del cuerpo de Owen fuese a ocupar el interior de ella. Progresivamente, el documento biográfico que penetra la ficción deviene sujeto de enunciación que ocupa a la primera voz narrativa y constituye con ella una zona de indiscernibilidad:

Me vuelvo a cubrir el rostro. Siguen zumbando los mosquitos o las moscas [...] La bebé se despierta y se pone a llorar. Entre su hermano y yo la consolamos [...] Creo que los mosquitos son unas voces. Se distinguen dos: una de un niño, y otra de un bebé. El bebé llora mucho y el niño le recita una nana inquietante. [...] El mediano canta. Tiene una voz hermosa, bien afinada [...] Siento elevarse el saco que me cubre los ojos, el calor del cuarto entrar y sacudirme el cuerpo, la voz excitada de un niño golpearme la cara (245-246).

Hacia el final, estas voces son lo único que sostiene la novela. La linealidad del tiempo y las distancias geográficas son límites que ahora se han difuminado por completo. Ya no quedan rastros de la casona en México o del departamento de Owen en Nueva York, sino un espacio doméstico, oscurecido por la ceguera y ocupado por ecos, por los espectro de esas voces: una mesa, debajo de ella una mujer y sus dos hijos o tres gatitos sin cola; sobre ella cucarachas o un poeta ciego que no puede ver su propio reflejo, pero sí ve a Ezra Pound tomar notas en una libreta, a Nella ocupar el baño, a William Caros William lavarse las manos en el fregadero y a García Lorca rasurarse las piernas al pie de una cama.

El metro, la casa, el departamento son todos perceptos urbanos en los que la escritura emplaza vínculos atemporales. Los tres constituyen microcosmos autónomos que alzan sus fronteras y se distancian así del exterior, elaborando para sí un conjunto de nuevas leyes. En ellos, el pasado y el presente coexisten porque se pierde la referencia externa que confirme la linealidad del tiempo y ordene el mundo. Dentro de este microcosmos, el cuerpo físico es una limitación. Por su carácter finito y perecedero, por su inevitable mortalidad, representa una contrariedad, un fuera-de-la-lógica, y por lo tanto entra en contacto con otros cuerpos, hace alianza con ellos y se constituye a sí mismo y con los otros como una zona de indeterminación por medio de la cual los sujetos parecen haber alcanzado, como sostienen Deleuze y Guattari, “ese punto en el infinito que antecede inmediatamente a su diferenciación natural” (2001: 174).

Al respecto de este fenómeno que observamos en *Los ingravidos*, conviene volver a Deleuze y su caracterización del fantasma. El segundo elemento que señala es su “situación respecto al yo, o mejor, la situación del yo en el fantasma mismo” (1993: 216) y para su desarrollo retoma Laplanche y Pontalis. En definitiva, lo que Deleuze sostiene es que “la individualidad del yo se confunde con el acontecimiento

del fantasma mismo; con el riesgo de que el acontecimiento representado en el fantasma sea captado como otro individuo, o más bien, como una serie de otros individuos por los que pasa el yo disuelto” (217). En lo que refiere a la novela de Luiselli, es posible decir que la narradora alcanza una zona en la que ya no se distingue a sí misma de Gilberto Owen. De hecho, las voces que transitan la novela parecen desplazarse a través de las variaciones de un continuo hasta coincidir en algún punto del mismo en el cual se vuelven visibles entre sí, se reconocen mutuamente y a partir de lo cual el yo pierde por completo su individualidad:

Iba mirando por la ventana -nada salvo la oscuridad espesa de los túneles- cuando se acercó por atrás otro tren y por unos instantes anduvo a la misma velocidad que el tren donde iba yo. Lo vi sentado, en la misma posición que yo había adoptado, con la cabeza reclinada sobre la ventana del vagón. Y después nada. Su tren aceleró y pasaron frente a mis ojos, barridos y afantasmados, muchos otros cuerpos. Cuando otra vez hubo oscuridad detrás de la ventana vi contra el vidrio mi propia imagen difusa. Pero no era mi rostro; era mi rostro superpuesto al de él -como si su reflejo se hubiera quedado plasmado en el vidrio y ahora yo me reflejara dentro de ese doble atrapado en la ventana de mi vagón (65-66).

Esta superposición de su rostro con el de Owen puede pensarse como el momento inicial en la constitución de esta zona de indeterminación que venimos mencionando, de estos *afectos fantasmales* en donde una deviene fantasma del otro y viceversa. El efecto del espejo, implícito en la cita a partir de la yuxtaposición de ambos rostros, es lo que da origen a este devenir. A partir de este momento es que ambos comenzarán a confundirse. Por un lado, la escritura de la narradora comenzará a ser invadida por la de Owen. Por otro lado, el cuerpo del Owen narrador se irá desintegrando. De la misma manera que su reflejo queda plasmado en el vidrio, inseparable del rostro de esta mujer

que es su doble y su fantasma, su imagen se irá desvaneciendo del espejo, y su cuerpo se irá volviendo cada vez más liviano, más ingrávido.

A modo de conclusión

La novela de Valeria Luiselli, nos propone un auténtico problema crítico. En primer lugar, por su carácter inespecífico: *Los ingrávidos* es un libro que dialoga con distintas formas del arte verbal, no sólo la novela, sino con otras tales como la biografía y el ensayo literario. Por esta razón, su abordaje crítico se complejiza en la medida en que se resiste a cualquier definición. Luego, por su estructura fragmentaria y su organización en cuatro tiempos y en dos voces, escapa a la constitución de un sujeto cerrado y único y constituye, por el contrario, voces múltiples que atraviesan los distintos niveles de la narración, hacen alianza las unas con las otras y entran en un constante devenir fantasma.

Deleuze y Guattari sostienen que “nada sabemos de un cuerpo mientras no sepamos lo que puede, es decir, cuáles son sus afectos” (2015: 261). Hemos propuesto, por lo tanto, el concepto de *afectos fantasmales* como herramienta crítica que nos permita pensar la relaciones contacto y contagios que establecen los dos narradores de *Los ingrávidos*. En este sentido, el afecto espectral sería ese movimiento o flujo de mutuo vaciamiento y habitación que resulta en la constitución de una zona de indeterminación, resultado de un desdoblamiento y desindividualización del yo enunciativo.

***Amaranta Gallego.** Estudiante avanzada del Profesorado y Licenciatura en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Se desempeña como adscripta estudiante en la asignatura Introducción a la Literatura, Área de Teoría Literaria, Departamento de Letras, Facultad de Humanidades (UNMDP). Profesora de Literatura y Prácticas del Lenguaje en el Nivel Secundario. Es Becaria EVC-CIN. Es miembro del grupo de investigación

"Escritura y productividad", dirigido por la Dra. Clelia Moure y radicado en la Facultad de Humanidades (UNMDP). En sus trabajos, se ha dedicado al estudio de las relaciones entre arte, vida e historia en escritores argentinos y latinoamericanos.

Bibliografía

- Chiani, Miriam N. (2014) *Escrituras compuestas: letras, ciencia, artes: sobre Silvina Ocampo, Arturo Carrera, Juana Bignozzi y Marcelo Cohen*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Katay.
- Deleuze, Gilles (1993) *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- (1996) *Crítica y Clínica*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (2001) *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- (2015) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: PRE-TEXTOS.
- Garramuño, Florencia (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- González Arce, Teresa (2016) "Del ensayo a la novela. Los procesos autoficcionales de *Papeles falsos* y *Los ingravidos* de Valeria Luiselli" en *Sincronía*, núm. 69, pp. 254-268.
- Licata, Nicolás (2020) "Doble, fantasma y madre: vasos comunicantes en *Los ingravidos*, de Valeria Luiselli" en *Brumal. Revista de Investigación sobre lo fantástico*, Vol. VIII, Núm. 1, pp. 71-92.
- Luiselli, Valeria (2012) *Los ingravidos*. Madrid: Sexto Piso.
- Nancy, Jean Luc (2017) *¿Un sujeto?* Adrogué: Ediciones La Cebra.

El espacio y lo siniestro en dos obras de Carolina Sanín

Sofía González Mozzi *

Introducción

Con este trabajo nos proponemos el análisis de dos obras de la autora colombiana Carolina Sanín, *Los niños* (2014) y *Somos luces abismales*¹ (2018), y las diferentes maneras en que estas representan el espacio (Bachelard 2000; De Certeau 2000) desde la modulación de lo siniestro² (Freud 1986), dando cuenta de una posición ética y estética de la autora con respecto a la representación de Colombia y los espacios latinoamericanos ligada a las problemáticas de la memoria (Jelin 2002; Sarlo 2012) y la violencia (Basile 2015). La falta de memoria histórica y la evasión de la violencia en el ámbito contemporáneo, como también los usos biopolíticos³ (Foucault 1978) de los cuerpos de las mujeres representados en las obras comprenden puntos clave para entender el extrañamiento que se produce en los espacios.

Nos enfocaremos en tres ejes principales, profundamente ligados entre sí, para el análisis de los espacios. El primer eje, “Lo local y lo extranjero”, da cuenta de las representaciones de Colombia a partir de una mirada extranjerizante y universal; el segundo, “Lo público y lo privado”, refiere a cómo dichos espacios configuran las expectativas y las actitudes de los sujetos, particularmente los femeninos; y en el tercero, “El entre-lugar”, se plantea la representación de los lugares-límites o entre-lugares como zonas de suspensión y evasión del tiempo y del espacio.

¹ A partir de este momento esta obra será referida como *SLA*.

² Lo siniestro es entendido como el paso de lo familiar a lo extraño.

³ Se entiende a la biopolítica como las diferentes formas de poder de las instituciones que se ejercen sobre la vida de los individuos.

Lo local y lo extranjero

Las representaciones de lo colombiano y latinoamericano en estas obras se presentan a partir de un sesgo universalista y europeizante. Bogotá se percibe como una ciudad que representa a todas las ciudades, sin rasgos específicos que impliquen necesariamente lo local. Este borramiento de las particularidades da cuenta de un olvido por parte de la sociedad de su historia y realidad. A primera vista se dejan de lado problemáticas como la violencia y el narcotráfico para representar al espacio como una ciudad universal (entendiendo esto como lo europeo y lo hegemónico). Sin embargo, esta universalización responde a una forma de extrañamiento del espacio. Aquello que pertenece al orden de la violencia, como lo son las muertes en las infancias, las deportaciones, la orfandad, etc., se inserta en un ambiente que intenta negar toda esa realidad. Es en esa inserción donde se produce la sensación de lo siniestro, en la que aquella realidad considerada familiar se torna extraña, ominosa, por el retorno de lo reprimido (Freud 1986), que es la historia y realidad de Colombia.

En la novela, *Los niños*, la protagonista, Laura, se encuentra en este estado de extrañamiento, en el que se siente una extranjera en su propio país. Su personaje no percibe (o deja pasar por alto) aquello que incumbe al ámbito de la violencia y de la historia, por lo que le resulta extraña y absurda. Recorre los espacios como una turista, y los demás personajes la perciben como tal.

- [...] ah, cierto que la señora es extranjera.
- ¿Extranjera de dónde?
- No, usted. ¿No es extranjera?
- No, yo soy de aquí.
- Disculpe. Es por la manera como habla. Pensé que era española o algo (Sanín 2014: 70-71).

La característica principal del personaje de Laura es su falta de memoria. Constantemente se cuestiona a sí misma acerca de sus propios recuerdos, si es que efectivamente realizó las acciones que otros aseguran que hizo, o si es que esos rostros que le resultan familiares lo son realmente. Podemos considerar que esta falta de memoria no sólo se reduce a lo que incumbe la vida cotidiana, sino también a la historia y a la realidad colombiana. Estas parecerían estar, a primera vista, borradas en la narración, en la que la protagonista se encuentra en un estado total de olvido. Sin embargo, esta realidad se introduce en varios ámbitos en esta ficción creada por ella. Citando a Beatriz Sarlo:

proponerse no recordar es como proponerse no percibir un olor, porque el recuerdo, como el olor, asalta, incluso cuando no es convocado. Llegado de no se sabe dónde, el recuerdo no permite que se lo desplace; por el contrario, obliga a una persecución, ya que nunca está completo (2005: 9-10).

Algo similar ocurre en la novela, en la que la realidad se le aparece a la protagonista sin que esta lo espere, por lo que se produce este extrañamiento. El olvido de la realidad y la historia latinoamericanas, este intento de asimilación a la cultura europea, produce que el sujeto se encuentre en un estado de no-lugar, en el que se mueve por el espacio como turista (Baumann 1999), sin poder pertenecer:

Los turistas se convierten en viajeros y privilegian los sueños agrícolas de la nostalgia por el calor de hogar porque así lo desean; ya sea porque lo consideran el plan de vida más razonable "dadas las circunstancias" o porque los seducen los placeres reales o imaginarios de un cosechador de sensaciones (12-13).

Esta invasión de la memoria en el ámbito del olvido también se produce en *SLA*, pero de manera diferente. Al no tratarse de textos ficcionales, sino de textos más cercanos a lo ensayístico, es la autora la que pone su voz en primer plano. En su mayoría, los textos tratan

acontecimientos cotidianos de la autora, que se expanden y desembocan en cuestiones más profundas. Se citan obras literarias, religiosas y críticas, en general provenientes de Europa, Norteamérica y Asia, con escasos referentes latinoamericanos.

El uso de obras del exterior como intertextos de los temas de este libro apunta, por un lado, a una apropiación de aquello que es externo para poder interpretar la propia realidad, y por otro lado a una asimilación a las culturas dominantes y una evasión de lo propio. Esta evasión puede, sin embargo, postular un posicionamiento político, en el que no se pretende borrar lo latinoamericano, sino dar a conocer este borramiento dentro del ámbito académico y de la sociedad contemporánea.

Entonces uno recorría por Bogotá su trayecto con su visor virtual, pero todo lo que veía a su alrededor era Moscú: las calles, los vehículos, la gente, las fachadas. Podía hacerse con cualquier par de ciudades (Sanín 2018: 95).

Pensar Colombia a partir de lo extranjero requiere de cierta distorsión y negación de la realidad, es ignorar a lo inmediato y a los siglos de violencia que ello implica, para posicionar la mirada en lo considerado “universal”. Sanín cuestiona constantemente estas políticas de olvido, pero lo hace desde la perspectiva de aquel que las ha asimilado. De esta manera, se puede percibir la representación del espacio como extraño, distorsionado, que deja a sus sujetos en un estado de inadecuación y perplejidad.

Lo público y lo privado

El espacio es, en ambas obras de la autora, determinante en lo que respecta a las actitudes y las expectativas de los personajes. El espacio público, el exterior, se encuentra configurado por aquello que la socie-

dad espera, lo que se considera “correcto”, mientras que el espacio íntimo, el interior, se presenta como un refugio del anterior, en donde los sujetos se mueven sin necesidad de una performance.

El personaje de Laura en *Los niños*, cuando se encuentra en espacios públicos se siente extrañada por los mismos, que significan una presencia hostil y absurda en la novela. Sin embargo, dentro del ámbito privado, en la casa, ella no siente esta hostilidad del exterior, al menos al comienzo. La casa se configura como una zona en la que ella es libre de las obligaciones de la sociedad, de sus expectativas, entre estas, la maternidad. Es un espacio en el que ella no debe cumplir ningún rol.

Este refugio, sin embargo, se ve amenazado con la llegada de Fidel, el niño. El mandato de la maternidad se inserta en el ámbito íntimo, que de a poco se va convirtiendo a su vez en una zona hostil. El niño en la casa es una presencia siniestra, que desestabiliza lo conocido, y que obliga a la protagonista a presentarse a sí misma bajo una máscara, cumpliendo un rol que no quiere ejercer en realidad, pero que siente el deber de realizar. Se ve de esta manera una internalización (tanto física como metafórica) de aquello que es considerado correcto y lícito en la sociedad.

Pensó que haría como una madre: entraría en el mundo, se presentaría entre las mujeres y reclamaría un reflejo de agradecimiento a cambio de la gratitud que demostraría al criar a una persona humana. Se propondría hacer del niño un hombre amable. Lo vería crecer y formar una familia del futuro (Sanín 2014: 94).

Laura ve a la maternidad como un acto público, algo que se presenta frente a la sociedad, mientras que en el espacio íntimo resulta siniestro y desestabilizante. Ella siente que debe seguir con este mandato por una cuestión de aceptación social, no por un deseo personal. La novela desenmascara la violencia inherente de esta biopolítica, reforzada

en esta obra por las instituciones tales como los orfanatos y las escuelas.

En *SLA*, la casa se presenta como el espacio en donde la memoria comienza a instituirse, para poder asentarse y expandirse hasta abarcar todo lo externo a ella. La memoria y el pasado, representados a partir de la figura del espectro, surgen con aquellos primeros habitantes de la casa, y cuya figura se va transformando después de su muerte. El recuerdo de estas figuras del pasado se convierte en algo más, en algo separado del individuo y que adopta rasgos más abarcativos. Al expandirse hacia lo público, deja de ser un recuerdo para convertirse en mandato, en el *status quo*, que se arraiga tan profundamente en la sociedad que no se puede pensar en una sin este.

(Una nota: se me ha ocurrido que es posible imaginar la casa no sólo como nuestro segundo cuerpo en sentido espacial, sino también temporal; que por eso se dice que los espectros de quienes estuvieron vivos quedan por un tiempo en la casa que ocuparon en vida, hasta que se liberan también de ese segundo cuerpo arquitectónico. Se puede imaginar que después de coincidir con la casa, el espectro pasa a tener por cuerpo la ciudad o el campo que contiene la casa. Más lejos de la vida, sigue tomando cuerpos más y más grandes, y deja de caber en el planeta [...] Los espectros siguen saliendo de un cuerpo hacia otro mayor que contiene al anterior, y abarcan más, al tiempo que son cada vez menos cuerpo, más imagen (Sanín 2018: 223-224).

El mandato, la violencia de las expectativas de la sociedad, propone Sanín, no es algo que surja desde lo público, sino que, desde el ámbito privado, desde la casa, se expande progresivamente hasta que no se distingue de los deseos de la comunidad.

Ella plantea, además, su negación a seguir con estos mandatos, particularmente el de la maternidad. En este ámbito, la biopolítica se ve reforzada no por las instituciones públicas, sino por su misma familia, su madre, desde el espacio privado. La casa, para ella, es un refugio

incluso de su familia, cuerpo que debería ofrecer contención. El vivir en soledad se presenta como algo (en ciertos momentos) positivo, en donde una es dueña de su propio mundo, a pesar de que se sienta la falta de compañía:

Yo tenía veintidós años y creía que un día tendría un hijo. Había jugado con muñecas y me había enamorado, y en uno y otro trance había escogido nombres para el varón que algún día me naciera. Pero quizá ya sabía que la sangre de mi abuelo no correría a través de mí hacia nadie nuevo, y el jalón en la carne fue la despedida del cuerpo recién muerto, que no iba a renacer de mí (Sanín 2018: 159).

Sanín se posiciona frente a las instituciones que ejercen un poder biopolítico sobre la vida de las personas de manera contestataria, con respecto a las expectativas de las mujeres en la sociedad latinoamericana contemporánea. Presenta a las mismas desde una estética siniestra, extraña, como un modo de desestabilización de las mismas.

El entre-lugar

En las obras de Sanín también tiene una gran presencia la figura del entre-lugar (Bhabha 2002). Los espacios-límites, tales como los hoteles, el mar y la frontera entre el campo y la ciudad, se presentan como zonas de suspensión, separadas de su realidad, tiempo y sujetos. Estos son lugares que tienen cierto grado de abstracción, no llegan a ser del todo concretos y parecerían carecer de historia y memoria.

En *Los niños*, resalta la figura del mar y las figuras acuáticas a lo largo de toda la novela, representada como un espacio de evasión, pero que es también poseedor de zonas de refugio, búsqueda y encuentro. Se nos muestra una protagonista que evade su realidad constantemente, acudiendo a su propia “isla” mental. Es una zona de delirio, en la que la narración se torna sumamente poética y metafórica, aludiendo a un estado mental frágil del personaje.

Laura no sabía hablar sobre la isla que tenía en otro mundo, la montaña oscura que había fundado y poblado con personas lejanas y pasadas. Era un lugar sin esperanza, pero estaba al final de la desesperanza. Se podía decir que era una tierra dulce, pero en realidad no podía decirse nada. Nadie que hubiera ido había vuelto. Era una isla vacía, aunque estaba llena de gente. Solo había gente, nada más (Sanín 2014: 113).

Observamos una zona de total suspensión con respecto a la realidad. Un lugar de escape para refugiarse del presente hostil, sin tiempo, espacio, ni memoria. No es un ambiente que ofrezca soluciones, sino un último recurso para los desolados. Es un espacio lleno de gente, pero vacío de memoria.

La figura marítima, además, se presenta como un espacio de búsqueda, sobre todo a través del intertexto *Moby Dick*, novela sobre la cual a la protagonista le cuesta inmensamente avanzar en la lectura. De esta manera, advertimos la pasividad del personaje con respecto a la búsqueda, tanto de respuestas como de soluciones a su situación. Se puede pensar que siente miedo con respecto a estas, ya que implica ponerse en riesgo y salir de su zona de confort, de su isla. El mar es aquello que nos conecta con los otros continentes, es un lugar de aventura, pero es también hostil, amenazante, y para algunos no significa más que la muerte.

Otro espacio-límite destacable en la novela es el de la frontera entre la ciudad y el campo. Mientras la primera es representada como un lugar extremadamente dinámico, multitudinario y caótico, el campo aparece casi como un vacío. Este último también se presenta como una zona suspendida, sin gente, con puro paisaje “-Mira a la gente, Fidel. Viven todos aquí juntos. En un rato, cuando salgamos al campo, va a parecer como si se hubiera desocupado el mundo.” (Sanín 2014: 97). El campo es un lugar al cual se puede escapar del caos de la ciudad, es

un espacio preservado en el tiempo como si la civilización nunca hubiera llegado hasta allí. Se mantiene una memoria anterior, casi idealizada, de lo que era Colombia e incluso Latinoamérica durante el siglo XIX, cuando significaba un lugar de oportunidades y no de perdición (como sería percibido en las obras). Es un recuerdo irreal, al que se quiere volver para no enfrentarse con el presente abrumador. Podemos pensar que esta representación del campo responde a la idea que se tenía de América en el Romanticismo, como un vacío que debe ser rellenado. Sin embargo, los personajes no tienen ningún interés por poblar ese espacio, sino que sólo sirve como un breve escape.

La ciudad, el caos, es inescapable, por el simple hecho de que nunca se plantean alejarse de ella por mucho tiempo. Los personajes se resignan a su condición, cuya única salida es la negación, sin plantearse soluciones concretas. La vuelta al pasado es sólo posible mediante la imaginación y el delirio, que nunca son permanentes y afectan profundamente a los sujetos.

En *SLA*, una de estas zonas de suspensión es la del hotel. Es un espacio vacío, ya que está desprovisto de gente y de particularidades. El estar en una habitación de hotel significa desligarse del contexto, simular que uno pertenece al mundo universal y no al local. En esta no existen ninguno de los problemas del exterior, ninguna expectativa de las demás personas. Es donde se puede existir sin condiciones externas.

Aquí es donde siempre quiero estar: en una habitación de hotel que es igual a las otras habitaciones de este mismo hotel y a las habitaciones de muchos otros hoteles. Nadie me conoce. No me encontraré con nadie. Hay una ventana con vista a los árboles o al agua (Sanín 2018: 29).

Hay un deseo de evasión, de no pertenecer. Se muestra como preferible vivir en un ambiente sin rasgos, totalmente despersonalizado, antes que enfrentar la realidad.

Otro de estos entre-lugares es el espacio de la escritura. Desde el comienzo, los textos de *SLA* parecerían fluctuar entre los géneros cuento, ensayo, diario íntimo, narrativo y lírico, ficticio y no ficticio. Se produce una escritura de tipo híbrida, que funciona como una forma de búsqueda de la identidad, que al mismo tiempo se presenta como una imposibilidad de encuentro con la misma.

Ponerse en el texto es ubicarse. Hablar en el texto es decir que desde aquí veo cuanto me rodea, y que, desde este lugar, ningún otro lo había visto. Escribir es manifestar que mi cabeza es el centro del cielo, y es hacer que lo sea.

Ponerse en el texto es desubicarse. Escribir es perder la posición. Es manifestar que los ojos que me son desconocidos son todos la estrella central de la galaxia y es hacer que lo sean.

Tratar de conocer el lugar es moverse. No parar. No ir a parar a ningún lado. No moverse (Sanín 2018: 23).

La autora plantea a la escritura como un posicionamiento, una forma de presentar una perspectiva particular e individual, pero que a su vez se enfrenta con una multitud de posturas externas, cada una con su propio nivel de relevancia. Es una manera de ganar protagonismo entre esta inmensa cantidad de protagonistas. Escribir, para Sanín, es un tipo de movimiento que a su vez resulta inmóvil. Se intenta buscar algo que se sabe que jamás se podrá encontrar.

Su narrativa provoca una sensación de extrañamiento, que impide que los lectores puedan encasillar su escritura dentro de algún género particular. Este extrañamiento da cuenta de una realidad híbrida, inestable y monstruosa, que ha dejado a sus sujetos desamparados, en busca constante de su propia identidad.

Los lugares-límites por los que incursiona la autora se presentan tanto como un deseo de escape y evasión como de búsqueda e intento de encuentro. Hay un anhelo por vivir en otra parte, en donde la realidad

es más fácil de asimilar, pero a la vez este deseo es representado como algo irreal. La evasión desubica a los personajes de su contexto, provocando que se tornen extraños y siniestros el uno para el otro.

Conclusiones

Podemos observar que en estas dos obras de Carolina Sanín las representaciones del espacio funcionan como una forma de resistencia frente a las políticas del olvido y los mandatos de las mujeres en el país. La autora, que adopta una postura frente a estos de manera particular, presentando a las mismas desde la estética de lo siniestro, da cuenta del absurdo y de la violencia inherente a los mismos. Ella pretende desestabilizar ciertas expectativas y problemáticas que se encuentran insertas en la cultura latinoamericana, desenmascararlas y ponerlas en tela de juicio.

De esta manera, Sanín se posiciona dentro de una tradición de escritoras latinoamericanas que denuncian su propia realidad a través del uso de lo terrorífico y lo siniestro, y que plantean, a través de su escritura, problemáticas tales como la violencia y la memoria.

Como afirmamos en los tres ejes desarrollados a lo largo del trabajo, la representación de los espacios, tanto concretos como límites, funciona como metáfora para las actitudes y las expectativas que existen en y sobre los sujetos dentro de nuestra sociedad contemporánea, y la hostilidad de la misma sobre estos. El extrañamiento de estos ambientes desestabiliza el *status quo* y las creencias que se encuentran arraigadas a la cultura latinoamericana actual, disputándolas y representando la desolación de los personajes insertos en ella.

***Sofía González Mozzi.** Estudiante avanzada de la Carrera de Licenciatura en Letras y Ayudante Estudiantil de la materia “Literatura Latinoamericana II” en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán.

mán. Integrante del Proyecto de Investigación PIUNT “Políticas de la literatura en América Latina” en el Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos (IIELA) como estudiante con la beca de investigación EVC del Consejo Interuniversitario Nacional (CIN), Convocatoria 2020.

Bibliografía

- Bachelard, Gastón (2000) *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A.
- Basile, Teresa (2015). *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP).
- Bauman, Zygmunt (1999). Turistas y vagabundos. *La globalización: consecuencias humanas*, 103-133. Buenos Aires: FCE.
- Bhabha, Homi K. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Cavarero, Adriana (2009). *Horrorismo. Nombrando a la violencia contemporánea*. Barcelona, Trotta.
- De Certeau, Michel (2000). *La invención de lo cotidiano: artes de hacer. I* (Vol. 1). México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Foucault, Michel (1978). *Historia de la sexualidad/Vol. 1. La voluntad de saber* (Vol. 1). México D.F.: Siglo XXI Editores México.
- Foucault, Michel (2009). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. México D.F.: Siglo XXI.
- Freud, Sigmund (1986 [1919]). “Lo siniestro” en *Obras completas*. J. L. Etcheverry (trad.). Buenos Aires/Madrid. Amorrortu.
- Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria* (Vol. 1). Madrid: Siglo XXI de España editores.
- Sanín, Carolina (2018) *Los niños*. Buenos Aires: Blatt & Ríos. (Orig. 2014) --. (2020) *Somos luces abismales*. Buenos Aires: Blatt & Ríos. (Orig. 2018)
- Sarlo, Beatriz (2012). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina S.A.
- Sommer, Doris (2004) *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América latina*. Bogotá: Fondo de cultura económica.

Suicidio y existencialismo en *Los Adioses* (1954) de Juan Carlos Onetti y *Los Suicidas* (1969) de Antonio Di Benedetto

Mateo Green*

Antonio Di Benedetto: narrar la muerte de otra manera

La relación de Di Benedetto con el suicidio es, primero, biográfica. Néspolo habla de la “lista de suicidados que componen la familia di-benedettiana” (2004: 9). Su padre muere en la niñez de Di Benedetto bajo circunstancias atribuibles a un suicidio y con antecedentes familiares: su abuelo y su tío habían muerto del mismo modo (Zaragoza 1974: 41). La muerte del padre coincide con las primeras aproximaciones a la escritura. En 1934, Américo Calí publica en la revista *Sendas* el primer relato registrado de Di Benedetto: *Soliloquio de un príncipe niño* (Néspolo: 29).

Los Suicidas es la obra de Di Benedetto que más a fondo se ocupa del suicidio. Publicada en 1969 por Sudamericana, la novela había sido galardonada por el concurso *Primera Plana-Sudamericana* en 1967 bajo decisión unánime de un jurado compuesto por Leopoldo Marechal, Augusto Roa Bastos y Gabriel García Márquez (Néspolo: 203). Al momento de escribir *Los Suicidas* Di Benedetto domina sus recursos formales, otrora clasificados de experimentales,¹ y los pone en práctica en una obra que planteó desafíos a la crítica. La novela se estructura en dos partes y un interludio. En la primera parte, “Los días cargados de muerte”, un periodista –narrador y protagonista nunca nombrado– investiga tres casos de suicidio a partir de fotografías que

¹ Sobre las dificultades que ha tenido la crítica para clasificar la escritura de Di Benedetto y su uso a veces desconcertante de los procedimientos, sobre todo respecto de los intentos por reducirlo a la categoría de escritor experimental, puede revisarse la tesis de Jimena Néspolo y los trabajos de Premat consignados en bibliografía.

le entrega su jefe, señalándole en el rostro de los muertos una expresión de espanto, pero con “una mueca de placer sombrío” (Di Benedetto 2016: 12). A medida que la investigación avanza, su compañera Bibi-fichero le acerca material de diferentes campos sobre el suicidio; a contrapunto de la investigación el narrador cuenta las vicisitudes de su propia vida en las cuatro semanas que dura la acción en la novela y la manera en que se va comprometiendo personalmente con el tema, además de periodística y filosóficamente. En el “Interludio con animales”, se problematiza la posibilidad del suicidio animal a partir de una cita de Aristóteles sobre el suicidio de un caballo. Por último, en la Segunda Parte, “Las ordalías y el pacto”, el protagonista y Marcela, la fotógrafa de quien se enamora, concluyen la investigación y establecen un pacto suicida que concluirá en el suicidio de Marcela y la decisión de vivir del narrador.

Podría decirse que *Los Suicidas* es una historia de investigación en varios sentidos. Por un lado, del suicidio-problema que remite a otras voces, sirve de base reflexiva y alimenta a las otras dos: la periodístico-policial de los casos de suicidio, y la introspectiva, de la propia relación del narrador con el suicidio. En la investigación se recopilan los fragmentos de textos provistos por Bibi-Fichero y las voces que el mismo narrador busca; estas voces son puestas en diálogo con el fin de establecer una serie de conclusiones éticas. En la investigación periodístico-policial se tratan los tres casos de suicidio en una trama que volverá hacia sobre el jefe del periódico que la encargó; esta investigación se nutre de la anterior, pero en ninguno de los casos los objetivos corresponden a los de la ciencia o el policial, sino que son filosóficos: “el periodista de *Los Suicidas* aplica los métodos del especialista de arte y del detective en la búsqueda de un sentido en lugar del autor del delito o de una pintura” (Néspolo: 208). Por último, estas dos investigaciones se entrelazan con el viaje personal del héroe y le permitirán develar el lugar del suicidio en su propia historia. La búsqueda de sentido se encara desde tres frentes, dando lugar a una novela que funciona

como aparato reflexivo (Seifert 2012: 6). Pero la experiencia del héroe es lo que le da el estatuto de obra literaria filosófica y, a Di Benedetto, de “escritor filósofo” (Néspolo: 173). El suicidio del padre es el motivo que desencadena *Los Suicidas*: “Mi padre se quitó la vida un viernes por la tarde. Tenía 33 años. El cuarto viernes del mes próximo yo tendré la misma edad.” (Di Benedetto 2016: 11). Origen del trauma y peso de la memoria trágica, la elaboración filosófica e investigativa del héroe respecto del suicidio es también la revisión de su propia subjetividad suicida. Para Premat, en la última escena de la novela el protagonista vuelve, con su declaración final –“Completamente desnudo. Así se nace.” (Di Benedetto 2016: 196)–, metonímicamente sobre las primeras líneas y reelabora su propia historia: “El peso de la muerte, transmitido por el recuerdo del padre, parece haber quedado atrás. [...] el presente es una página en blanco.” (Premat 2017: 28). La posibilidad de libertad surge en la cercanía a la muerte/nacimiento como vaciamiento: “el final es lo neutro” (28).

En la segunda mitad de la década del sesenta, Di Benedetto es ya un narrador consagrado; había publicado varios de sus volúmenes de cuentos y tres novelas: *El Pentágono*,² *Zama* y *El Silenciero*. Es, además, un investigador periodístico, experiencia que utilizará para el proceso de construcción de la novela y que su protagonista encarnará. Entre experiencia personal, investigación de fuentes y especulación filosófica se juega la escritura de *Los Suicidas*:

Entonces, el ejemplo me incitó a meditar, no solo en el caso de los muertos sino a abordar el tema general de los suicidios, sus motiva-

² Para la discusión acerca de si *El Pentágono* —y su reescritura, *Anabella*— constituye una novela o un volumen de cuentos pueden revisarse Premat (2004) y Green (2021).

ciones, la moralidad o la inmoralidad del suicidio. Orquesté este material tan abundante en forma de narrativa, encadenando episodios, porque el libro es una sucesión de episodios (Vázquez 1984: s/p).

Néspolo afirma que la novela está estructurada en torno al deseo suicida (203), aquí sostenemos que no es solamente el deseo, sino la búsqueda de sentido en sí misma a través del suicidio como problema, y que el dispositivo de conocimiento que el narrador despliega para poner en diálogo a las voces, es parte de ese objetivo. Además, esa búsqueda de sentido desde el suicidio une a Di Benedetto con el *El mito de Sísifo* desde el epígrafe, llevando adelante en la narrativa ficcional el pensamiento que los existencialistas –Camus particularmente– abordaron en el ensayo. Di Benedetto no se conforma con la argumentación ensayística ni con encarnar en los personajes formas del pensamiento acerca del suicidio, quiere las dos: sus personajes están “minados” (Camus 2010: 16) por la idea del suicidio y dialogan con una tradición al respecto. El suicidio se convierte en el tema central y, paradójicamente, en la posibilidad de encontrarle un sentido a la vida.

En la obra de Di Benedetto, el tema no es privativo de *Los Suicidas*. En 1951 la revista *Mundo Argentino* publica un cuento –que no aparece en sus otros volúmenes– anterior a *Mundo Animal* (1953) llamado “Ya me he suicidado”.³ Allí se narra la historia de dos amigas, Caty y Lina. Caty se encuentra con un amor perdido quince años atrás y corrobora, con horror, que él permaneció “puro” a su vínculo

³ Este cuento no solo no aparece en sus libros de cuentos, sino que además no fue recopilado en la edición de sus *Cuentos Completos* por Adriana Hidalgo en el 2006. Aparece publicado por primera vez en libro en una pequeña antología, también por Adriana Hidalgo, que lleva el nombre de *Prefiero la noche, prefiero el silencio*. La edición tardía se debe al descubrimiento del cuento gracias al bibliófilo Lucio Aquilanti, como reza en la nota al pie que introduce al relato en esa edición (Di Benedetto 2016b: 127).

adolescente mientras que ella no. Angustiada, mantiene una conversación con su amiga en la que se habla de la posibilidad de ser suicida en vida, en referencia a abandonar una condición anterior que supondría un estado más elevado de existencia ahora perdido. El relato no tiene gran valor desde el punto de vista procedimental, ni como ejemplo de la cuentística posterior de Di Benedetto. Pero lo que aquí interesa es que, siendo uno de sus primeros textos publicados, el tema del suicidio ya aparece como preocupación central. Preocupación que crecerá en su obra y cobrará diferentes modos de expresión.

Si bien en *Mundo Animal* el suicidio no es tema relevante, nos interesa señalar el cuarto cuento de *Mundo Animal* llamado “Reducido”. En este breve relato, un hombre sueña todas las noches con un perro al que le toma cariño; eventualmente, desea que el perro se vaya con él y sea su perro en el mundo de la vigilia para tener, en sus palabras, “en esta miserable vida mía, sin sol, aunque sea bajo el sol, un sueño” (2015: 77). El cuento cierra cuando Reducido, el perro, le propone lo contrario, que se vaya con él al mundo de los sueños. Se trata la cuestión de la autodeterminación por acabar la propia vida frente a una situación de angustia y miseria. El narrador busca un objeto que ilumine sus días grises, pero es el mismo objeto que le sugiere abandonar esos días y dirigirse a un mundo inmaterial.

En el tercer capítulo/relato de *El Pentágono*, “La suicida asesinada”, Santiago, el protagonista, planifica una coartada para asesinar a Laura, su esposa. Por la naturaleza experimental y ambigua del relato, el lector nunca sabe si Laura ha sido asesinada, se suicida o está viva. Esta obra de Di Benedetto se encuadra en su proyecto de principios de los 50’ de “contar de otra manera” (Di Benedetto 1974: 12) y, por tanto, la narración difusa y el desplazamiento del género lo hacen un texto complicado de leer y clasificar. Sin embargo, está claro es que el suicidio aparece problematizado. En las primeras líneas Santiago le

dice a Laura, quien dice que morirá de amor: “Nadie sabe de qué morirá. Si te suicidaras, tal vez.” (Di Benedetto 2018: 53), recordando que es solo en el suicidio donde el sujeto tiene algún poder, por auto-determinación, sobre la muerte; pensamiento propio de la obra de Camus. Es probable que Di Benedetto haya leído *El mito de Sísifo* para entonces ya que las primeras traducciones de Luis Echávarri las publicó Losada en la Argentina en 1953 y la obra de Camus ya había sido difundida en los 40’ por el Grupo Sur,⁴ de cuyas publicaciones Di Benedetto estaba al tanto. En la reescritura de *El Pentágono* de 1974, *Anabella*, Di Benedetto introduce una gran cantidad de cambios,⁵ entre ellos una presencia más fuerte y literal del suicidio, sobre todo en el primer relato. Di Benedetto corregía las nuevas ediciones, a veces introduciendo modificaciones importantes, pero en el caso de *Anabella* se trata directamente de una reescritura; la presencia más explícita del suicidio, con la supresión de juegos metafóricos y algunas ambigüedades propias de su periodo experimental, es allí esperable considerando que Di Benedetto ya había publicado *Los Suicidas* y, por tanto, atravesado el proceso de investigación y recopilación de fuentes respecto del tema que esa novela supuso.

Zama y *El Silenciero* no trabajan específicamente el suicidio, pero en ellas gravita un pensamiento que las une a su reflexión. Para Malva Filer, Zama “No elige el suicidio, pero decide hacer suya su muerte, que otros decretan, asumiéndola como un acto propio.” (1982: 79) como única actitud que lo liberaría de “la alienación del hombre que vive solo de la espera” (Néspolo: 226). En *El Silenciero*, a través de la

⁴ Las primeras traducciones de Camus al español fueron llevadas a cabo en México y Argentina con muy pocos años de diferencia de los originales, ya que en España la difusión de su obra estuvo prohibida hasta 1958, solo después de que le entregaran el Nobel (Cruces Colado 2006).

⁵ Para un estudio más detallado sobre las diferencias entre *El Pentágono* (1955) y *Anabella* (1974) puede revisarse *Variante y reescritura en Anabella y El pentágono de Antonio Di Benedetto: dos obras, un mismo proceso escritural* (Green 2021).

búsqueda obsesiva de un silencio imposible, “sucede el conocimiento del absurdo de la existencia” (226). Estas dos líneas, junto a la reflexión y recorrido por la muerte voluntaria en *Los Suicidas*, conectarían a las tres novelas directamente al pensamiento camusiano:

Tres grandes temas definen el ensayo *El mito de Sísifo* de Albert Camus, y tres grandes temas organizan la trilogía novelística de Di Benedetto. La espera, la búsqueda metafísica que deviene en comprensión y aprehensión del absurdo y el suicidio son los tres ejes temáticos sobre los que se construyen las novelas *Zama*, *El Silenciero* y *Los Suicidas*, respectivamente (Néspolo 2004: 220).

Y, más allá de la obra de Camus, con el núcleo de las preocupaciones existencialistas: la muerte como condición intrínseca al hombre y la necesidad de asumir frente a ella diferentes actitudes que nos ligarán a la fatalidad de nuestra propia libertad de sentido, ya sin las garantías metafísicas que ofrecían las filosofías esencialistas; en palabras de Diego de Zama hacia el final de la novela: “se me ocurrió que era como buscar la libertad, que no está *allá*, sino en *cada cual*” (Di Benedetto 2014: 265).

Antonio Di Benedetto vivió una vida signada por la escritura y desarrolló, a través de ella, una literatura atravesada por el pensamiento de la muerte, con quien él mismo tendría su cita definitiva el 10 de octubre de 1986. *El País* de España publicaría dos días después: “El periodista y escritor argentino Antonio di Benedetto murió en la noche del pasado viernes a los 64 años de edad, de un derrame cerebral, en el hospital Italiano de Buenos Aires. Ha muerto, como en una transposición de su obra literaria, solo, pobre, abandonado, olvidado.” (Prieto 1986).

Juan Carlos Onetti: soñar la muerte

En *Onetti: la muerte tan temida* (1970), Fernando Aínsa destaca que en *Cuando ya no importe* (1993) Onetti pone fin a la compleja relación de su obra con el tema de la muerte y, también, a su obra, entendida como un “largo monólogo existencial” (32). Quesada Gómez (2009) postulará que Onetti obtuvo a lo largo de toda su obra “rentabilidad narrativa” del suicidio y que “le dio la máxima relevancia en la estructura de cuentos y novelas” (40). En Onetti, el suicidio es indisoluble de la ficción.

A diferencia de Di Benedetto, en Onetti el interés continuo por la muerte no es extrapolable de su biografía temprana. Nace en Montevideo el 1º de julio de 1909, en una familia de clase media, tiene una infancia aparentemente feliz y rodeada por el amor cariñoso de sus padres y hermanos (Gilio y Domínguez 1993: 12). Sin embargo, fuera de la ficción, Onetti contempló seriamente la posibilidad del suicidio durante su encarcelamiento. En 1974, en la dictadura de Bordaberry, el semanario *Marcha*, del que Carlos Quijano era director y Onetti secretario de redacción, organiza un concurso de cuentos cuyo jurado estaba integrado por Onetti; en él resulta premiado un relato de Nelson Marra denominado *El Guardaespaldas* que trataba, en parte, sobre la tortura. Las fuerzas armadas clausuran *Marcha* y encarcelan a Quijano, Marra y al jurado. A Onetti lo llevan al “Cilindro” (190), un estadio cubierto que se utilizó como centro de detención clandestino, donde cayó en una depresión y dejó de comer. Gracias a las gestiones de Dorotea “Dolly” Muhr, su esposa, y algunos de sus amigos, la comunidad literaria internacional comenzó a ejercer presión para que se lo liberara (193), y consiguen que se lo traslade a un psiquiátrico privado donde comienza a recuperarse y vuelve a comer. Poco después llega allí Mercedes Rein y la alojan en la proximidad de Onetti. Rein cuenta que por entonces Onetti tenía dos obsesiones, el Quijote y el suicidio: “Hablabla del suicidio con frecuencia, del suicidio de

Quiroga y del de José María Arguedas” (196). En la entrevista concedida a Ramón Chao, Onetti dice: “Hubo un tiempo en que estuve juntando pastillitas. Esperaré lo que venga.” (Chao 1989). Era evidente que en 1974 consideró seriamente la posibilidad de acabar con su vida, sea por inanición o por otros medios; probablemente no era la primera vez.

Rein cuenta que Onetti ficcionalizaba sus propias obsesiones en el psiquiátrico y que operaban en él “como una novela” (Gilio y Domínguez 196). Dolly cuenta que la ficción era en él, a veces, una forma de la evasión: “Cuando la cosa se ponía brava entraba en una especie de irrealidad. Novelaba todo” (Guerriero 2016). Ainsa y Quesada Gómez sugieren que esa posibilidad de ficcionar el trauma de la muerte, de soñarla, proveía un terreno especulativo sobre la experiencia del suicidio y su posibilidad capaz de mantenerlo alejado de la propia realidad biográfica. Quesada Gómez señala que lo sorprendente no es que sus personajes se suiciden de tanto en tanto, sino que, en el ambiente nihilista y opresivo de sus novelas, no tomen tan seguido esa decisión (39). El suicidio, sin embargo, siempre está presente como posibilidad, flotando por encima de los argumentos y de los personajes minados por la idea.

Podría decirse que los planteos que los existencialistas franceses sistematizan a partir de la primera mitad del siglo y exportan al mundo corresponden a una sensibilidad epocal nacida en entreguerras que ocupará casi todo el siglo, cobrando especial fuerza en las décadas del 50 y 60 (Thomas Dublé 1995: 7). Durante dichas décadas el ideario existencialista se verá en las literaturas latinoamericanas de manera más integrada y sistemática gracias a los esfuerzos de traductores y divulgadores de textos de importancia —como el grupo *Sur*— que arribarían a un terreno fértil y maduro para dichas ideas. Onetti leyó a Sartre y a Camus —como lo confirma Dolly en una entrevista para

ABC (Martín Rodrigo 2014)—, probablemente a través de los mismos canales que Di Benedetto —Onetti vivía en Buenos Aires y no era ajeno al trabajo de *Sur*—, pero no podría decirse que fue una recepción directa, sino más bien de una reflexión paralela que se vio nutrida y confirmada por estas filosofías en auge. Sobre todo, en algunos puntos particulares que se verán encarnados en los héroes onettianos: la renuncia a toda trascendencia para asumir la propia existencia, el absurdo como tercera opción (Thomas Dublé: 11) —expresado en *El mito de Sísifo*—, y la preocupación por la muerte y por la libertad frente a la muerte en su autodeterminación.

Para Saer, a pesar de que Onetti guarda un deliberado silencio teórico, la relación que su literatura tiene con imaginar posibilidades dentro de posibilidades —el complicado juego de cajas que vuelven sobre sí en la *Vida Breve* o el doble final de *El Astillero*— hacen que en sus obras mayores se evidencie un “deseo de desplegar una forma significativa” (Saer 2020: 228). Interés por la ficción y silencio teórico respecto de tal interés que lo transformarán, como Brausen, su famoso personaje y demiurgo de Santa María, en un “soñador discreto” (221). Para Quesada Gómez, en Onetti un hecho luctuoso puede ser “vivido como liberación, gracias a la dimensión onírica” (42-43). La posibilidad de ficcionalizar el trauma de morir, de imaginar un suicidio, especularlo en otro, de soñarlo, o transferirlo como una forma de posponerlo, encuentra su lugar en las novelas.

Los Adioses (1954), escrita después de *La vida Breve*, tiene como uno de sus problemas centrales al suicidio, así como la imposibilidad de distinguir verdad de discurso. El relato gira alrededor del almacén de una comunidad junto a un sanatorio de tuberculosos donde llega un hombre, famoso ex basquetbolista, a internarse. El almacenero se constituirá como narrador de la novela y organizará las voces que le llegan sobre el deportista y su historia en tanto chisme —o, mejor,

como mercancía (Molloy 1979) –. Muy poca información tiene el lector que no sea de segunda mano o como pura especulación del almacenero sobre el hombre y su suicidio final. *Los Adioses* presenta como un juego de voces en el que dialogan las historias de los héroes que sobreviven y de los que se matan, héroes atravesados por el absurdo —que la enfermedad y la degradación ponen de relieve— y la posibilidad de decisión sobre la muerte como rescoldo de libertad humana: “al hombre no le quedaba otra cosa que la muerte y no había querido compartirla.” (Onetti 2011: 778).

Si bien los héroes onettianos no siempre se suicidan, parecieran estar al borde de hacerlo. A veces aceptan el absurdo como posibilidad de ver más allá de la desgracia: la “celebración de la supervivencia” (Quezada Gómez: 39), de la que los héroes obtienen vitalidad y, Onetti, rentabilidad narrativa. Lo que nos lleva a preguntarnos no por qué se matan sino quiénes se van y quienes se quedan y qué efectos opera la muerte por mano propia. El ahorcamiento de Julita en *Juntacadáveres* parece salvar a Jorge Malavia que lo narra, cumpliendo “esa regla implícita de la ficción onettiana de que quien escribe no se mata” (45).

En *Un sueño realizado* (1943) una mujer adinerada encarga a un empresario teatral y director de una pequeña compañía una representación en la cual se escenifique un sueño suyo. El relato se articula entre el pedido de representación y su efectiva escenificación que dejará como resultado el cadáver de carne y hueso de la mujer que se mata al ver su sueño realizado en escena. Por ser una historia de locura y amor, el narrador encarnado en el empresario, dialoga constantemente en su discurso con *Hamlet* y, naturalmente, el personaje de Ofelia. Se actualiza el motivo shakesperiano de la representación dentro de la representación y también a la misma Ofelia en el personaje de la mujer suicida.

En “El infierno tan temido” (1957) se relata el suicidio trágico de un hombre a raíz de una venganza de amor y un equívoco fatal. La historia proviene, curiosamente, de una anécdota que le contara Luis Battle Berres que el autor ficcionalizó (Gilio y Domínguez 134).

En “La novia robada” (1968) se trata el problema de la responsabilidad de los otros en las muertes autoinflingidas: “La defunción que se certifica ocurrió el día del mes del año a la hora y minutos. Estado o enfermedad causante directo de la muerte: Brausen, Santa María, todos ustedes, yo mismo.” (2009: 199).

En “Montaigne” (1986) retomará la escenificación de un suicidio espectacularista. Los amigos de Charlie, el protagonista, asisten a la representación de su propia muerte: se mata ante sus ojos, sin que lo noten, con pastillas y whisky. Esta acción tiene lugar en el texto junto a un diálogo con el ensayo de Montaigne, *Costumbres de la isla de Cea*, en el que se encuentra una apología del suicidio como salida razonable ante una situación de sufrimiento (2011: 323-335). Como en “Un sueño realizado” se dialogaba con Shakespeare en forma y contenido alrededor del suicidio, en este cuento con Montaigne, en torno a la problemática moral que la muerte voluntaria implica. Al igual que Di Benedetto, rescata aquí una tradición específica sobre el suicidio, pero no la introduce como cita directa en el texto, sino que dialoga con ella a nivel de la trama.

En *Cuando entonces* (1987) el narrador organiza el relato que le ofrece en un diálogo Lamas, un personaje, sobre Magda, una prostituta mantenida económicamente por un militar que no se decide a abandonar a su esposa. Sin ceder a la demanda del militar, Magda sigue ejerciendo su oficio hasta que un día termina con su vida al mismo tiempo que el avión en el que viaja el militar sufre un accidente. De la historia sale de algún modo victorioso Lamas que, enamorado de Magda, no se mata frente a las posibilidades que le ofrece el relato y su enfermedad de amor. En Onetti, los que narran no mueren:

La escritura, como experiencia vicaria, pareciera eximir a los que la padecen de esa muerte; el paréntesis del botiquín escritor en su narración viene a confirmar tal hipótesis. [...] la acción misma de escribir inmuniza a prácticamente todos los narradores onettianos contra el suicidio [...] ninguno de sus narradores-escritores abandona el relato motu proprio (Quesada Gómez 42).

En *Cuando ya no importe* (1993), la última novela de Onetti, uno de sus alter egos, Díaz Grey, con quien es fácil confundir a Onetti (Gilio y Domínguez 301) encuentra su final definitivo por suicidio cuando, como al autor, lo alcanza la vejez y decrepitud.

Si consideramos, con Aínsa, a la obra de Onetti como un gran soliloquio sobre la posibilidad de morir y, sobre todo, de matarse, aquí es donde pone el punto final. Si en su obra gran cantidad de sus personajes han muerto por suicidio, Onetti se mata en la ficción, sosteniendo su voluntad de escribir hasta el final: “el acto tal vez inútil de escribir en el umbral de la nada” (Saer: 232). Elegir vivir a través de y gracias a esa escritura como precaria pero poderosa posibilidad de sentido.

El abandono físico al que se sometió el propio Onetti, sin levantarse de su cama por elección en los últimos años de su vida, entregado a costumbres marcadamente autodestructivas, parece un coqueteo con la muerte, pospuesta gracias a la escritura, hasta su llegada el 30 de mayo de 1994, al año siguiente de la publicación de su última novela, cuando ya no había nada más que ver:

En todas mis novelas está subyacente la idea del suicidio. Una vez me preguntaron esto que vos me acabás de preguntar, por qué había abandonado la idea del suicidio. Yo le dije que hiciera él primero la prueba, y después me contara. Quiero saber antes si es mejor que todo esto (Barnechea 1997: 209).

***Mateo Green.** Profesor en Lengua y Literatura (UNVM) y maestrando en Culturas y Literaturas Comparadas (Facultad de Lenguas, UNC) con tesis en proceso de finalización. Fue becario de maestría (SeCyT-UNC) por la Facultad de Lenguas (UNC) y es ahora becario doctoral CONICET por el CIT (UNVM). Docente de nivel superior. Adscrito en la Licenciatura en Español (FL-UNC). Miembro del proyecto de investigación "Discurso literario: espacialidades y afectividad en la narrativa del Siglo XXI" (FL-UNC). Asiste habitualmente a eventos científicos y ha publicado artículos en revistas especializadas. En paralelo, ha publicado un breve poemario: *el retorno*.

Bibliografía

- Aínsa, Fernando (1970). *Las Trampas de Onetti*. Montevideo: Alfa.
- Barnechea, Alfredo (1997). *Peregrinos de la lengua: confesiones de los grandes autores latinoamericanos*. Madrid: Alfaguara.
- Camus, Albert (2010). *El mito de Sísifo*. Buenos Aires: Losada.
- Cruces Colado, Susana (2006). "Las traducciones de Camus en España durante el franquismo: difusión y censura". *Transitions. Journal of Franco-Iberian studies*. Nº 2, 82-113.
- Di Benedetto, Antonio (1974). *Anabella*, Buenos Aires, Ediciones Orion.
- (2014) *Zama*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- (2015) *Cuentos completos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2016) *Los suicidas*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2016b) *El silenciero*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2018) *El Pentágono*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Filer, Malva (1982). *La novela y el diálogo de los textos. "Zama" de Antonio di Benedetto*. Mexico: Oasis.
- Gilio, María Esther y Dominguez, Carlos María (1993). *Construcción de la noche: la visa de Juan Carlos Onetti*. Buenos Aires: Planeta.
- Green, Mateo (2021). "Variante y reescritura en Anabella y El pentágono de Antonio Di Benedetto: dos obras, un mismo proceso escritural". *Biblioteca de Babel: revista de filología hispánica*, Nº. 2, 61-77.

- Martín Rodrigo, Inés (2014). “A Onetti no le dieron el Nobel por ser muy depresivo”. *ABC Cultura*. Versión en línea: <https://www.abc.es/cultura/libros/20141019/abci-onetti-viuda-nobel-201410171649.html> [Revisada 16-5-2021]
- Molloy, Sylvia (1979). “El relato como mercancía: *Los Adioses* de Juan Carlos Onetti”. *Hispanamérica*. Nº 23/24, pp. 8-18.
- Montaigne, Michel Eyquem de (2011). *Ensayos*. Buenos Aires: Losada.
- Néspolo, Jimena (2004). *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Onetti, Juan Carlos (2011). *Obras Completas I. Novelas I*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (2007) *Obras Completas II. Novelas II*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (2007) *Obras Completas III. Cuentos, artículos y miscelánea*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Premat, Julio (2004). “Un pentágono triangular. Orígenes de la narrativa de Antonio Di Benedetto”. En *Río de la Plata* nº 26-27, *Los años sesenta en el Río de la Plata*, 295-302.
- (2017): “Así se nace, Vanguardia, estilo, extrañeza en Di Benedetto” en Reales, Liliana (ed.), *Homenaje a Antonio Di Benedetto*. Mendoza: Universidad de Cuyo, 11-28.
- Primer Plano, Revista (1967) Año V, Nº 249.
- Prieto, Martín (1986). “Benedetto murió solo, pobre y abandonado”. *El País*. URL: elpais.com/diario/1986/10/13/cultura/529542007_850215.html. [Revisada 1-5-2022].
- Quesada Gómez, Catalina (2009). “Absurdamente, más vale persistir. Onetti frente al Suicidio”. *Revista Letral*. Nº 2, 39-51.
- Saer, Juan José (2020). *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Seifert, Marcos (2012). “Por irnos y no. Muerte y escritura en tres novelas de Antonio Di Benedetto”. En *Rassegna iberistica*, Nº 95, 3-16.
- Thomas Dublé, Eduardo (1995). “Desesperación y creación en Juan Carlos Onetti”. *Revista Chilena de Literatura*. Año, Nº 46, 7-20.
- Vázquez, María Esther (1984). “Con Antonio Di Benedetto”. *La Nación*. Buenos Aires. 14 de diciembre.

Zaragoza, Celia (1974). “Antonio Di Benedetto: los cuentos de mi madre me enseñaron a narrar”. *Crisis*, Nº 20. Buenos Aires.

Diablo de mineral: las representaciones de lo diabólico en novelas mineras de Bolivia

Lucia Maria Terán Vidal *

Al intentar explicar lo extraño y lo desconocido, nunca debemos perder de vista lo profundamente extraña que es nuestra propia realidad.

(Taussig 2009:21)

La llegada de Occidente a las tierras americanas estuvo justificada con el plan evangelizador, las ansias de expansión imperial a través de los océanos y, por supuesto, la búsqueda de nuevos recursos y riquezas. Las cartas de Colón instauraron en Europa imaginarios donde riquezas y abundancias antes desconocidas aguardaban en América para ser apropiadas por Occidente. Desde la sistematización de la minería en América Latina detectamos relatos, crónicas y diversos discursos dado que la extracción de minerales fue uno de los grandes motores del proyecto colonizador.

La historia de la minería en América no puede desentenderse de las costumbres y prácticas de los pueblos nativos ya que ellos eran (y son) explotados como mano de obra barata dentro de los socavones. Como resultado de este violento choque cultural, surgen entre el sincretismo religioso y la resistencia por parte de los nativos, diversas mitologías y creencias propias del espacio minero que cobran sentido desde la mirada de sus obreros. Una de las simbologías centrales que estructura el universo minero es la figura de lo diabólico, y es la que vamos a analizar en este trabajo.

Bolivia particularmente fue (y es) uno de los centros mineros más grandes del continente, siendo esta la fuente más fructífera de plata y

estaño extraídas del Cerro Rico de Potosí, confirmando las creencias occidentales sobre las “maravillas” y abundancia del Nuevo Mundo. En la actualidad, la extracción de minerales permanece como uno de los bastiones económicos de este país, por lo que también pervive la explotación masiva de obreros del campesinado boliviano que migran a las hostiles condiciones de vida mineras en busca de una mejor vida.

Mi corpus de trabajo está comprendido por dos novelas bolivianas con temática minera, una del siglo XX, *Metal del Diablo: La vida del Rey del Estaño* (1965) de Augusto Céspedes, y otra del siglo XXI *Las tres cruces del diablo* (2013) de Jaime Aduana Quintana. Si bien hay un lapso de tiempo extenso entre ambas obras, estas se encuentran bajo el eje temático de lo diabólico como zona estructurante. Podemos vincularlas a los dos tipos de discursos predominantes en la narrativa minera a los que refiere Salazar Espinoza (2017): una veta orientada al discurso social, donde el foco está en los mineros como masa obrera que se organiza en sindicatos para manifestarse y luchar por mejores condiciones de trabajo y de vida. La otra veta, el discurso metafórico, transcurre generalmente en el interior mina “se introduce en un mundo oscuro, laberíntico, que relaciona los dominios opuestos de lo real y lo fantástico, y en el que mora la “población subterránea”, es decir, la comunidad intersubjetiva minera” (Sanjinés 1989:26). Así este autor hace referencia a las creencias y supersticiones de los mineros, donde la “realidad” de la superficie se desdibuja en los oscuros y laberínticos socavones donde habitan duendes, espíritus y por supuesto la figura del Tío¹, quien en su carácter ambivalente puede representar la perdición o salvación de los trabajadores. La literatura en Bolivia, y sobre todo la narrativa minera boliviana, se ha volcado a lo fantástico como una manera de poder apprehender, reflejar y

¹ El Tío es la deidad que protege y castiga a los mineros dentro de los socavones en Potosí. Sus orígenes se rastrean desde la época colonial fruto del sincretismo religioso de occidente y la cosmovisión andina.

reflexionar sobre aquella realidad en algún punto inenarrable, con condiciones infrahumanas de trabajo y de vida.

Augusto Céspedes, con los lineamientos de un discurso social, narra la biografía ficticia de quien fue uno de los “barones del estaño” en la Bolivia del siglo XX: Simón I. Patiño. Este fue uno de los magnates que administró la explotación y mercantilización del estaño y otros minerales durante las conflagraciones mundiales. Amasó fortunas incommensurables gracias a la explotación masiva no sólo de minerales, sino también de vidas. La referencia a lo diabólico, a grandes rasgos, evoca en esta obra el sufrimiento y las penurias por las que tienen que pasar los obreros por la extracción de los minerales. Situaciones en las que su vida misma está en riesgo y donde prácticamente no obtienen recompensas.

Las Tres Cruces del Diablo, en cambio, se aproxima a un discurso metafórico y trae consigo la representación de lo diabólico desde la figura del Tío, deidad de las minas a la que los mineros rinden pleitesía a cambio de su favor. Esta novela es el relato de un ex-minero quien cuenta a su familia su pasado como obrero dentro de los socavones, específicamente en un episodio surgido a causa de un pacto que él junto con unos compañeros realizaron con el Tío para encontrar una buena veta y obtener más ganancias que el resto.

Propongo entonces indagar en las modulaciones de lo diabólico dentro de la narrativa minera boliviana. Con “narrativa minera” hago referencia a un subgénero dentro de la literatura latinoamericana que abarca discursos escritos y orales en torno a la explotación del mineral en la región andina de nuestro continente.

El Diablo desde el discurso social

En el diálogo establecido entre las representaciones de lo diabólico y el discurso social en *Metal del Diablo*, notamos que las dinámicas laborales y el fetichismo por el sistema capitalista juegan un rol fundamental en estas simbolizaciones. El nombre de la novela y la portada del libro lo mencionan como un eje dentro de la biografía ficticia de Simon I Patiño. En este sentido, Michael Taussig aporta que “el diablo simboliza algunos rasgos importantes de la historia política y económica. Resulta virtualmente imposible separar la historia social de este símbolo de la codificación simbólica de la historia que crea este símbolo” (1980: 23).

El autor de la novela establece equivalencias entre las actitudes de sometimiento y explotación de Omonte con gestos asociados al mal o lo diabólico, carentes de compasión y cuidado para con los obreros campesinos.

Podemos entender en paralelo dos líneas de desarrollo de la novela. Por un lado, se muestra la transformación de Zenon Omonte quien nació siendo un campesino del altiplano hasta su conversión en un magnate multimillonario. Al lado de esta progresión, podemos visualizar las variaciones en los sistemas económicos virando de una economía pre capitalista propia del campesinado a otra capitalista en la cual los obreros representan el último eslabón de una cadena de sometimientos y explotación. Con respecto a un sistema económico precapitalista, Taussig explica cómo

Su cultura, como su trabajo, conecta orgánicamente el alma con la mano, y el mundo de seres encantados que ellos crean parece tan intensamente humano como las relaciones que entran en sus productos materiales. La nueva experiencia de la producción de artículos de consumo fragmenta y desafía esa interrelación orgánica (Taussig 1980: 39).

Mientras que “En la cultura capitalista [...] las cualidades esenciales de los seres humanos y sus productos pasan a convertirse en mercancías, en cosas que se compran y se venden en el mercado” (Tausig 1980: 30), Céspedes reniega de que el protagonista ha vivido en carne propia los sufrimientos y la exclusión de la comunidad indígena y aún así elige luego darles la espalda frente a los beneficios materiales de la explotación de mineral. En el capítulo “Amor al terruño”, se representa una suerte de evocación bucólica de lo que fue parte de su vida campesina, faceta que ahora negaba y a la que no pretendía retornar:

Una emoción instantánea, un retorno verde, veloz y milagroso del tiempo campesino, tomó a Omonte por el olfato y convirtió el pasado en presente. Oh, el merodeo por debajo de los durazneros... Oh, los baños en el Rocha... (1965:115).

Su origen campesino es una marca identitaria a la cual debe sobreponerse para lidiar con la competencia de los grandes capitales occidentales. Las señaladas circunstancias [...] de “inferioridad racial” no impidieron que le rindieran acatamiento pulcros torios ingleses, junkers alemanes, magnates norteamericanos y estadistas bolivianos de la pre-revolución. Muchas veces les hizo aguardar en su antesala, hasta mandarles notificar que no le daba la gana de ver a nadie [...] ...jamás aprendió a hablar otros idiomas que el castellano y el quichua o keshua, lengua nativa de los indios, esta última, que aún perdura en el Ecuador, el Perú y el centro de Bolivia. [...] ¿Para qué hablaría todos los idiomas de los países de su imperio si le basta conjugarlos bajo la clave sorda y muda del estaño? (1965:13-14).

Las comunidades indígenas que administraban sus bienes bajo sistemas precapitalistas tenían una visión orgánica del cosmos, donde lo humano, la naturaleza, lo divino y lo material están interrelacionados y en constante equilibrio. Tanto el trabajo como el arte, los cultivos y

creencias son complementarios en la totalidad del universo. Se obtienen los frutos de la naturaleza y se puede trabajar con ella en la medida en que los seres humanos ofrezcan parte de esa producción; la base son los contratos de reciprocidad con las fuerzas de la naturaleza.

Con la llegada del capitalismo se priorizó el valor de cambio por sobre el valor de uso, la entidad “dinero” pasó a ser la principal y las aspiraciones de los trabajadores son las de acumulación excesiva de ese capital. Este fuerte cambio en el paradigma de producción generó un quiebre en los indígenas (ahora proletariado) no sólo desde el punto de vista económico sino desde su percepción de la vida y de la realidad en su totalidad. Esto no quiere decir que algunas prácticas o instancias precapitalistas no hayan resistido, y es ahí donde viene a colación la asociación de estos sistemas de producción a lo diabólico.

en las minas de estaño de las tierras altas de Bolivia, queda claro que el diablo es intrínseco al proceso de proletarización del campesino y a la mercantilización de su mundo. Esto quiere significar una respuesta al cambio de sentido fundamental de la sociedad en cuanto ese cambio queda registrado en la conciencia precapitalista. Los proletarios neófitos y sus pares campesinos que los rodean entienden que el mundo de las relaciones de mercado está íntimamente asociado al espíritu del mal (Taussig 1980: 47).

En la novela, Zenón Omonte desea medrar desde su condición de campesino, pero se niega a trabajar dentro de los socavones. Consigue entonces una mina considerada ya inútil pero que en su interior guardaba las vetas más ricas. Una vez que instala la “mina Omonte” y contrata personal para el trabajo, se especifica la forma de pago a los obreros: “...tasaban las labores a destajo, con que, según la costumbre, se organiza la economía de la mina, en un sistema mixto entre el destajo y el jornal y entre el pago con dinero y el pago en especie” (1965:102).

Esta diversificación entre el modo de pago intercalando pautas precapitalistas y capitalistas demuestra los choques entre las nuevas formas de producción y sometimiento de la masa obrera campesina:

Bullía la actividad en las minas, en el campamento y en el pueblo. Como dioses silenciosos y sanguinarios, los cerros estañíferos, con sus bocas abiertas, devoraban el alma de los seres humanos y recibían el culto de la borrachera, de la prodigalidad, de la codicia y de la sangre (1965: 190).

El minero boliviano se desdobra y cada uno de sus desdoblamientos le capacita para aumentar su superficie financiera en nuevas partidas de lucro. Así, transformado en correa sin fin, el industrial Omonte no hace más que cobrarse a sí mismo [...] La correa sin fin sale de Bolivia cargada de estaño que se transforma en oro, pero regresa a Bolivia vacía, para salir nuevamente cubierta de estaño [...] perfecta pirámide del capitalismo internacional (1965:238).

Como ya dijimos, la imposición del sistema capitalista trajo no sólo cambios en el ámbito económico de los campesinos sino en la totalidad de su realidad y relación con el entorno. Para explicar en parte esta situación, el crítico boliviano Javier Sanjinés acuña el término de “grotesco social”. En este, Sanjinés afirma que al querer representar en el discurso literario una realidad tan hostil e indigna, la mayoría de los autores opta por lo fantástico o irreal para poder captar de alguna manera esa realidad inenarrable. No hay otro modo para aprehender un espacio como ese sin que intervengan las creencias y rituales donde los mineros buscan protección y amparo más que explicaciones:

El directorio de New York calificó de derroches algunos gastos del grupo minero, entre ellos el de las indemnizaciones por accidentes de trabajo y seguros de invalidez y retiro forzoso. Los accidentes constituían una epidemia; más espectacular pero menos mortífera que el mal de mina debido al aire viciado de los “bochornos” o la inhalación

permanente de polvo metálico y de sílice en el trabajo de perforación o en los molinos del ingenio (1965: 253).

Los obreros no son más que una herramienta para la obtención de las ganancias, sus condiciones laborales y de vida están en otro plano donde nunca llegan las inversiones; las rocas preciosas son más valiosas que las propias vidas:

-Las minas no valen nada si no hay un mercado para el estaño. El único valor del subsuelo de Bolivia es el valor que le da el mercado de Londres.

-¿ Y el ingenio?

- El ingenio es obra de la ciencia universal y su valor está en las acciones de Omonte Tin, en la Bolsa de New York.

- ¿Y los 5.000 peones?

- El trabajo de los indios no vale por sí mismo. Son los compradores del metal quienes señalan el precio de este trabajo [...]

Ahorro en el material y en el hombre, máximo rendimiento al menor costo (1965: 257).

Como consecuencia del capitalismo los obreros se encuentran alienados, sometidos a un sistema diferente al suyo en el cual trabajan hasta morir y no son retribuidos; como dice el fragmento su trabajo no vale por sí sólo, entonces no sólo su trabajo sino sus vidas están fundidas con el metal.

En el último capítulo, el autor recrea un hipotético encuentro entre Zenón Omonte después de su fallecimiento con el Diablo. Al comienzo del libro hay una suerte de advertencia sobre esto:

El principal protagonista de esta novela debía entregar su alma al Diablo, conforme la última frase del capítulo final. Se añade a la presente edición un Epílogo sobre la ceremonia de dicha entrega en ultratumba (1965:1).

En dicho epílogo, el Diablo entabla una conversación con Zenón, llevándolo por un *racconto* de su vida desde sus inicios en la vida campesina hasta su construcción como magnate del metal.

Más de setenta años han pasado. Ahora te encuentro dormitando frente a la chimenea, llenando con tu presencia de carne y de manteca tu aposento en Park Avenue - alfombras de Persia y colchas de vicuña - respetado y temible, transformado como una leyenda.

¡Cómo cambiaste, compadre!

Pero no cambiarán más, porque el tiempo ya nada tiene que hacer en este tu perfil definitivo, con el que entrarás al lado de los grandes barones del capitalismo en la galería de intestinos que conduce al infierno, para posesionarse de tu estatua de estaño, con calefacción permanente (1965:297).

Al final dice:

En la cabeza del y en el pecho del viejo monarca hay una fatiga tan oscura como si sobre el sueño pesara el millón de toneladas de estaño extraídas durante cuarenta años en sus minas de Bolivia. Hasta aquí la novela de Zenón Omonte. Ahora venga el Diablo y concluya con su historia (1965:301).

Luego de esta serie de citas, concluimos que las referencias explícitas al Diablo se encuentran sólo al inicio y al final de la novela, pero entendemos que la presencia diabólica es constituyente en la comprensión y aprehensión del universo minero. Se refleja en el choque e intercambio entre un sistema precapitalista donde los medios de producción y el trabajo estaban regulados por los mismos indios en contraposición a un sistema donde empresas extranjeras les quitan el control sobre la producción y se les sobreexige bajo dinámicas de trabajo modernas y asalariadas. Lo humano, el alma, el equilibrio ecológico

se desdibuja en los mandatos y exigencias de los grandes capitales dispuestos a la explotación masiva de minerales y de vidas. El mercado mundial absorbe la producción y los materiales del Tercer mundo, pero la cultura de las grandes masas campesinas que devinieron en proletariado resisten desde sus creencias y relación con el ecosistema.

El Diablo desde el Discurso metafórico

Con respecto a la novela *Las Tres Cruces del Diablo*, la relación con lo diabólico en este caso puede establecerse desde el discurso metafórico donde entran en juego las creencias y rituales de los mineros.

La voz principal de la novela es la de un ex minero quien narra a su familia una experiencia particular que vivió en los socavones y por lo que abandonó por siempre esa labor.

-Recuerdo que hace muchos años en el campamento minero, perdí a tres compañeros de trabajo, el “Tío” se apoderó de sus almas destruyendo sus cuerpos, esto a causa de la búsqueda del precioso metal del estaño o como algunos lo llaman “El metal del diablo” (2013:3).

Al comienzo se narra los itinerarios por los que pasan generalmente los obreros en busca de trabajo en las minas ya que esto le aseguraría al menos una vivienda y alimentos para su familia en los campamentos mineros. En el “exterior mina” conocemos las condiciones de vida infrahumanas en las que los obreros viven. Es necesario aclarar esto ya que por más que el Tío y su presencia pertenezcan exclusivamente al “interior mina”, es la realidad tan hostil del exterior la que también abona la perpetuación de dichas creencias.

Lo que viene a continuación y que articula la totalidad de la novela tiene que ver con un pacto que el protagonista junto con sus compañeros realizan con el Diablo ya que las ganancias en la mina eran muy

pocas y las vetas muy pobres. La literatura universal abunda en representaciones de humanos que pactan con el Diablo pero en el contexto de la minería ese mismo pacto cobra diferentes matices.

-¿Por qué no adoramos al “Tío de la Mina?... Posiblemente tengamos suerte. [...]

-Sí, buena idea, eso hizo Simón I. Patiño para encontrar una buena veta en la mina Salvadora..., ¿por qué no? También estoy dispuesto a vender mi alma al Diablo a cambio de riqueza... Y ¿ustedes? (2013:25).

El ritual para invocar y pedir el favor del Tío está explícitamente narrado y describe las ofrendas que se le hacen, la manera de entablar el diálogo con la deidad, etc. No resulta casual que sean los mineros y peones los que realizan estos rituales y no los ingenieros ni los dueños de las minas. Como afirma Pascale (2005), el orden de los rituales se organiza en consonancia con los niveles de producción en las minas lo que legitima las relaciones de trabajo arraigadas en lo religioso. Anteriormente mencioné el carácter ambiguo de esta deidad, ya que por un lado es la entidad que puede interceder y ofrecerles las vetas más ricas para explotar o puede ser la perdición de los mineros debido a accidentes, desapariciones o la muerte misma dentro de la mina.

El diablo es más que un símbolo de la nueva economía: este media los significados y sentimientos opuestos que engendra el desarrollo de esta economía(capitalista) [...] El surgimiento de esta metáfora viene provocado por el significado que una cultura de valores de uso adjudica a las metáforas generadas por la organización mercantil de la sociedad, la producción y el intercambio. El pacto con el diablo registra el significado humano de este tipo de organización, y le pone el sello de cosa mala y destructiva (Taussig 1980: 176).

Como es de esperar, los pactos no suelen salir como se espera; el Tío siempre encuentra la manera de sacar provecho en su favor. Los mineros reiteran los rituales y *c'ballas* a la espera de una respuesta positiva, y al seguir sin encontrar las vetas ricas en metal, surgen las amenazas y desafíos hacia el Tío por no cumplir con los pedidos. Al respecto, Pascale comprueba en sus pesquisas etnográficas:

No obstante, el Tío es un socio puntilloso y susceptible. Cualquier descuido, por insignificante que sea, se paga con la desaparición de las riquezas acumuladas. A veces incluso la muerte del "empactado" consuma la posesión definitiva de su alma para el Tío. Aunque el rompimiento del pacto es siempre consecuencia de la negligencia del minero, no por ello es menos ineluctable. Por naturaleza, el pacto es insostenible a largo plazo, y ninguna precaución puede impedir al Tío recuperar sus riquezas. (Pascale 2005: 212).

El capataz de la novela, cegado por la desesperación y la impotencia, maldice y trata de inútil al Tío por no ser capaz de darles lo que piden. Al otro día aparece ante sus empolvados rostros la tan añorada veta, acompañado de un agridulce sentimiento de alegría y preocupación; tendrían las riquezas prometidas pero ahora sabían que sus almas ya no les pertenecían a ellos sino al Tío. El trabajo de todos los días es arduo y las condiciones laborales indignas:

no nos importaba el cansancio de nuestras piernas que temblaban por el agotamiento físico, con nuestros rostros mojados y empolvados, nuestro cuerpo se empapaba de losos, pero nuestra ilusión por mejores ingresos nos daba fuerzas (2013:41).

Cuerpos que se someten a las peores condiciones, que sufren y se laceran motivados por los favores cumplidos por el Tío luego de muchos rituales e incluso amenazas, lo que se entiende como un mal presagio.

Tal como temían, la muerte de varios de los compañeros que desafiaron y ofendieron al Tío mostraron la venganza de este como una realidad. Para poder entender el accionar del Tío, los sobrevivientes convocan a un “yatiri”. Es un chamán que a través de rituales establece la comunicación con el Tío:

Pero el “Yatiri no se dio por vencido, insistió con sus súplicas al Tío para que le perdonara a Don Carmelo:

-¡”Tío”! ¡ ”Tíito”!; perdónale nomás pues, te lo pido por sus hijitos...

Bastante molesto volvió a responder:

-¡No!, y que agradezca que no haya hecho perder su cuerpo y su alma en la ch’alla..., cuando nos hemos encontrado me gritó, me insultó... ahora me lo voy a llevar porque se ha olvidado del pacto, además yo no lo he buscado, él me ha buscado, ha hecho una promesa y por eso le de dado la veta, pero es un malagradecido.... (2013:98).

A pesar de todos los contratiempos, el protagonista se mantiene firme en sus rituales y ch’allas de adoración al Tío empujado por el miedo a sufrir las consecuencias del enojo del Tío. Al respecto, un minero entrevistado por Taussig afirma que:

Esta tradición dentro de la montaña debe continuar porque no hay comunicación más íntima, más sincera o más hermosa que la que ocurre en el momento del ch’alla, el momento en que los trabajadores mastican coca juntos y se la ofrecen al Tío. Allí dan rienda suelta a sus problemas sociales, dan rienda suelta a sus problemas laborales, dan rienda suelta a todos los problemas que tienen, y allí ha nacido una nueva generación tan revolucionaria que los trabajadores comienzan a pensar en realizar cambios estructurales. Esta es su universidad (Taussig 1972: 231-232).

Es así como este minero es el único que sobrevive y decide alejarse de las minas. Fue el único abnegado que a pesar de todas las tragedias que lo rodeaban decidió no subestimar al Tío y cumplir con su parte del trato hasta el final.

Conclusiones

A partir del corpus de trabajo junto con los aportes etnográficos y antropológicos podemos entender las modulaciones de lo diabólico en el universo minero como componente constitutivo en su entendimiento e interacción con el entorno.

El estilo y las expectativas de vida en los campamentos mineros, la explotación a la que se someten los obreros, las luchas sindicales y represiones hacen de este entorno una realidad muy hostil, incomprensible e incluso grotesca. Retomamos los modos de producción de las comunidades campesinas del altiplano; sociedades precapitalistas donde la reciprocidad y la armonía orgánica del trabajo involucra la subjetividad, el alma de los sujetos y su correlación con el entorno. La Conquista de América y la sistematización de la minería enfrentaron este modo de producción con el capitalismo más acérrimo y despiadado. Los campesinos recurren a las minas seducidos por la promesa de una veta pura de metal que los haga ricos, al igual que a Simón I. Patiño. Lo diabólico, entonces, proviene de las sensaciones y sentidos que se manifiestan luego del choque y tensión entre diferentes cosmovisiones y modos de producción. Sean producciones pertenecientes al discurso social o metafórico dentro de la narrativa minera, en ambas confluye la presencia del diablo en forma de sistema capitalista, en forma del Tío, y entre ambas se establecen diálogos, donde un discurso enriquece y posibilita la existencia del otro. Ambas perspectivas denotan un circuito y contexto social y económico hostil, injusto e incomprensible para los sujetos que allí viven.

***Lucia María Teran Vidal.** Profesora en Letras de la UNT. Participa como Miembro del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos (IIELA) y del PIUNT Políticas de la Literatura en América Latina dirigido por la Dra. María Jesús Benites. Actualmente es becaria del CONICET bajo la dirección de la Dra. María Jesús Benites donde investiga las narrativas mineras contemporáneas de la región andina. Comenzó su investigación como becaria SCAIT sobre las configuraciones espacio-temporales de la narrativa minera de Bolivia y Perú (CIUNT 2018). En el año 2019 fue Becaria AUGM del programa ESCALA con el que cursó un semestre en la Universidad Estatal de Campinas (São Paulo). En el año 2021 cursó una Diplomatura de Posgrado sobre Literatura Latinoamericana de la UNTDF. Participa del seminario del IIELA sobre discusiones críticas en América Latina. Tiene publicaciones de reseñas en la revista TELAR (IIELA) y otras revistas científicas.

Bibliografía.

- Absi, Pascale (2005). *Los ministros del diablo: el trabajo y sus representaciones en las minas de Potosí*. La Paz: IRD, Instituto de Investigación para el Desarrollo; Embajada de Francia en Bolivia; IFEA, Instituto Francés de Estudios Andinos; Fundación PIEB.
- Aduana Quintana, Jaime (2013). *Las tres cruces del diablo*. Editorial kipus, quinta edición, 164p.
- Céspedes, Augusto (1998). *Metal del Diablo*. Editorial Juventud, décimo octava edición, La Paz, Bolivia, 307p.
- Salazar Espinoza, David E. (2017). “El realismo social y metáforas del Socavón en la novela minera peruana”. En *Opción: Revista de antropología, Ciencias de la Comunicación y de la Información, Filosofía, Lingüística y Semiótica, problemas del desarrollo, la Ciencia y la tecnología*. 33.84. (323-358) Maracaibo, Venezuela.
- Sanjinés, Javier C. “Discurso minero y lo simbólico en la recomposición popular” en *Hispanérica, Año 18, No. 53/54 (Aug. - Dec., 1989), pp. 25-34*. URL: <http://www.jstor.org/stable/20539433>
- Taussig, Michael T. [1980](2021). *El diablo y el fetichismo de la mercancía en Sudamérica*. Traficantes de sueños, Madrid.

IX.

Miradas contemporáneas sobre la literatura medieval: símbolos, historia y ficción

Cazadores y cazados: la simbología de los animales en las escenas de caza en *El Conde Lucanor*

Mariana Alejandra Casado*

Breve presentación

En el siglo XIV hispánico, Don Juan Manuel escribe la obra *El Conde Lucanor* en la que, a través de los diálogos entre el Conde Lucanor y su consejero Patronio y los versos finales, manifiesta su intención didáctica y moralizante. Para transmitir aquellos valores tradicionales y señoriales que se hallaban en crisis, el autor utiliza una serie de *exempla* que ilustran los modos en los que debería conducirse un aristócrata. En varios de ellos, una imagen recurrente y de gran importancia es la escena de cacería. En esta actividad cinegética se ponen en juego las cualidades y las acciones tanto de los cazadores como de los cazados y, aunque suelen ser animales, su representación también alude a los seres humanos. Recordemos que en este período histórico la caracterización simbólica e ideológica de los animales no está dada tanto por los hechos o datos científicos, sino que resulta de una amalgama de las creencias, fe y organización social de la época.

En este trabajo rastreamos los animales, ya sean víctimas o victimarios de la caza, y analizamos su uso simbólico en el marco de la obra. Hemos decidido recortar el corpus a una serie de cuatro *exempla*, que ilustran en escenas de caza nobiliaria la representación simbólica de los animales más apreciados en la Edad Media y que poseen una valoración positiva dentro del imaginario colectivo, entre ellos: el halcón, el perro, el caballo y el ciervo. Para nuestro análisis, indagamos en cuál es el significado social y político que otorga el autor a cada uno de ellos y cómo se transforma o no en las distintas apariciones dentro de la narración con la finalidad de analizar hermenéuticamente la relación entre animal y persona elaborada en estas escenas.

La caza en *El Conde Lucanor*

Comencemos por recordar que existen diferentes tipos de cacerías, según el tipo de presa, el tipo de arma o animal de ataque o la finalidad del cazador. Asimismo, en la Edad Media no era igual la cacería que podían realizar los reyes o nobles que la caza popular. Los estamentos más altos podían dedicarse a la cetrería y montería, prácticas que requieren de “una gran capacidad económica y organizativa” (Rodrigo Estevan: 85). Implican, por ejemplo, el poder adiestrar y mantener a los perros, aves, caballos. Don Juan Manuel, en el *Libro de la caza*, detalla los rigurosos cuidados que deben tenerse para con los halcones que son el ave de cetrería más preciada: se debe atender a su correcto adiestramiento y, también, a su salud, su alimentación, su higiene, etc. Es interesante también tener en mente el hecho de que estas actividades son, en muchas ocasiones, situaciones propicias para resolver conflictos, entablar matrimonios, hacer tratados, cometer traiciones, urdir conspiraciones, etc. (86). Así, veremos en *El Conde Lucanor* cómo las escenas de caza obtienen un significado simbólico no solo por los animales involucrados, sino también por las acciones y actitudes de los hombres que en ellas participan.

Debido a que nuestro foco de interés está centrado en la caza nobiliaria es menester considerar, además de los recursos que esta clase posee, la concepción de la caza que poseen. Alfonso X de Castilla dice que

practicar la caza aportaba a los reyes el ánimo necesario para poder aguantar mejor sus trabajos, pesares y preocupaciones y proporcionaba dos grandes beneficios: en primer lugar, ser fuente de salud porque su práctica invita a comer y dormir mejor, alarga la vida, acrecienta el entendimiento, aleja las preocupaciones y pesares y permite hacer las cosas mejor y con más provecho; y, en segundo lugar, ser arte de luchar y vencer, pues apresar aves y bestias bravas para convertirlas en obedientes y servidoras requiere todo un elenco de conocimientos (Rodrigo Estevan: 84-85).

Entonces, la caza para los nobles no se trataba de una cuestión tanto alimenticia o económica como de ocio, de disfrute y de poder. Es decir que la podemos diferenciar de la caza defensiva o con fines puramente económicos y asociar a la caza lúdica. El mismo Don Juan Manuel en su libro sobre el arte de cazar dice: “la caza es cosa noble et apuesta et sabrosa” (1879: 14) y describe el placer que se siente al ver colaborar perros y halcones en el ataque: “es caza muy placentera de veer” (16).

Hirel-Wouts propone una lectura de las escenas de caza en *El Conde Lucanor* relacionadas a la dialéctica entre amistad y enemistad y como metáfora de escenarios políticos y define a la cacería como “una relación despiadada al otro” (s/p). Con respecto a la amistad, lazo pragmático y necesario para la supervivencia, es una práctica opuesta a la caza. En una cacería se valen de engaños, trucos y mentiras para poder atrapar la presa, se ataca al otro y se demuestra poder, no se pretende construir alianzas sino la victoria. Además, la caza reivindica los derechos propios y los del estamento nobiliario. Los *exempla* de escenas de montería permiten una lectura que interprete estos enfrentamientos como defensas de los valores y del estatus de los nobles. En muchas ocasiones, esta interpretación es guiada y reforzada por la simbología de los animales presentes.

La simbología de animales de caza en *El Conde Lucanor*

Antes de realizar un análisis hermenéutico de algunos *exempla* de *El Conde Lucanor*, es menester comprender que “el mundo animal era eminentemente simbólico porque en él el hombre hallaba una vía de descubrimiento individual y un modelo en el que podía reflejarse, es decir que le permitía enseñar y moralizar a través de la figuración o la alegoría” (Miranda y Lell 2021: 19). Es con esta intención didáctica y moralizante que Don Juan Manuel representa a la fauna en su obra. Y es doblemente formativo: en el espacio ficcional pretende educar al

Conde Lucanor a través de las historias de su consejero Patronio y en el espacio extraliterario espera instruir a la clase noble en general sobre el honor, los valores y las obligaciones de su estatus.

Recordemos, además, que durante la Edad Media, la carga simbólica otorgada a un animal (ya sea real o ficticio) es una compleja composición en la que se unen diversas creencias, las preexistentes y las del momento medieval. Rodrigo Estevan explica que en esta época se combina la herencia pagana, especialmente la que otorgaba poderes curativos y mágicos a los animales, con las construcciones conceptuales del cristianismo, que los ligaban a sus propias imágenes, y con las ideas de la sociedad feudal, que los valora según su utilidad.

De este modo, los animales pueden variar su significado simbólico, por ejemplo, por la influencia de la religión o hacer valer más su relación con el mundo feudal que la mirada impuesta por la Iglesia. Por ello, algunos de los animales que mencionaremos pueden demostrar un significado ligado más a lo religioso o a lo práctico.

Focalizamos nuestra atención en algunos animales que tienen una valoración positiva, ya estén del lado de los cazadores o de los cazados. En el primer grupo, el ave más estimada para la cetrería es el halcón. Asimismo, no podemos dejar del lado al perro y al caballo, compañeros del hombre. Como presa de la cacería analizamos al ciervo.

El halcón

En *Libro de la Caza*, Don Juan Manuel se dedica a explicar a los halconeros cómo tratar con halcones para que formen un buen equipo de caza, cómo adiestrarlos, alimentarlos, curarlos, etc. En un principio, realiza una clasificación de esta especie y sentencia que los mejores halcones son los girifaltes, luego los siguen los sacres pues “matan grandes prisiones et muchas” (11). Sin embargo, algunas de las otras clases son más propicias para cazar ciertas presas: los halcones baharís

son los mejores para obtener grullas. Continuamente destaca el entendimiento del halconero para resolver aquellas cuestiones que no están plasmadas en su libro o aquellas que no le son prácticas para un halcón o situación particular. Es decir que el cazador deberá ser un sujeto capaz de visualizar el problema y resolver por sí mismo. Para que esta práctica venatoria resulte exitosa es clave el adiestramiento del halcón, que debe entender que “está en poder del hombre” (30). Todo esto refuerza la idea de que la cetrería era una práctica nobiliaria y que en ella el halconero reafirma simbólicamente su posición social.

Con respecto a la simbología del halcón, Morales Muñiz (1996) explica que, si bien en su mayoría las aves tienen una significación positiva debido a que su elemento es el aire y representan la espiritualidad, en algunos casos, debido a algunas referencias bíblicas, pueden aludir a pensamientos inoportunos. En una comparación con los hombres, el halcón representa a los confiados y también a la nobleza. Su relación con la cetrería reafirma esta significación: caza especial de los nobles y a manos de halconeros que deben confiar tanto en su capacidad como en su entendimiento. Rodrigo Estevan explica que, en su asociación con el estamento nobiliario, esta ave representa el placer de la caza en tiempos de paz y encarna el espíritu caballeresco del amor cortés. Ambas prácticas, la cacería y el cortejo amoroso, se equiparán al ser considerados un arte que debe aprenderse y luego ponerse en práctica.

En los *exempla* XXV y XXXIII de *El libro del Conde Lucanor* podemos observar situaciones de cetrería en las que participa el halcón.

En el *exemplum* XXV Patronio narra la historia de cómo un hombre rescata a su suegro, el Conde de Provenza que estaba retenido por Saladino, sultán de Babilonia. El yerno fue elegido para el matrimonio durante el cautiverio de su suegro y es tan grande su entendimiento que reconoce que es menos poderoso que este y que su estatus es inferior. Para demostrar su valor, decide rescatar a su suegro. Así, llega a las tierras de Saladino pretendiendo querer aprender de este y le

ofrece aves y perros de caza. Luego, un día que estaban cazando con halcones unas grullas, el yerno aprovecha que Saladino se aleja velozmente en su caballo hasta donde se desarrollaba la lucha entre los animales, y lo captura mientras el sultán estaba absorto mirando la cacería. Le explica sus intenciones y consigue liberar al Conde. Tanto Saladino como el Conde, que tras tantos años ya habían entablado una relación, alaban “el entendimiento et el esfuerço et la lealtad” del yerno (1992: 156). Lo primero que se destaca son los animales que ofrece el yerno a Saladino: “muchas et muy buenas aves, et muchos canes” (154). Entre esas aves se hallan halcones, que son luego quienes participan del día de caza. Entre nobles, el regalar animales ya adiestrados es recibido gratamente, es muestra de riqueza y también del conocimiento del código de intercambio. El halcón, símbolo de la nobleza, funciona aquí para establecer una relación entre estos dos hombres. El día de caza, el halcón es el distinguido cazador que ataca a la grulla. Sus habilidades son tan sobresalientes que el sultán queda obnubilado y, así, puede ser cazado él mismo. Se destaca, entonces, el valor del halcón (además de otras aves y perros) como regalo entre nobles, presente que indica cierto estatus y el conocimiento de cómo debe conducirse alguien perteneciente a la nobleza al encontrarse con un par. Y, también, la belleza de la que hablaba Don Juan Manuel en su libro de cetrería: el sultán no atiende a la amenaza que sufre por observar absorto la lucha entre los halcones y las grullas. El yerno, cuyo entendimiento es resaltado en la historia, conoce el valor y el poder del halcón y por eso lo usa para cazar, en este caso, a Saladino. Hirrel-Wouts (2015) define esta escena como una típica situación del cazador cazado. El halcón permite en un primer momento entablar una relación y luego sirve como arma y distracción. Lo observamos cumplir sus roles más significativos: símbolo del estatus nobiliario, compañero de ataque y luchador placentero de ver.

En el *exemplum* XXXIII, es el halcón sacre del Infante don Manuel el protagonista. Cuando es lanzado a atacar una garza, un águila lo

ataca, por lo cual debe huir y solo puede volver al ataque cuando el águila se aleja. Así sucede repetidas veces, por lo que el halcón decide embestir al águila y romperle su ala para luego poder matar a la garza. La enseñanza de Patronio hacia el Conde Lucanor es que debe actuar como el halcón y nunca cesar de enfrentarse a los moros, ya que es el mejor camino de salvar su alma y estar en gracia con Dios. De este modo, el halcón representa a la nobleza cristiana que defiende sus valores, su reino y su religión. Además, es destacable el hecho de que el halcón sea el emblema del linaje manuelino. Pero debemos considerar, también, que el enemigo del halcón es en este caso el águila, símbolo de la realeza y del poder. La lectura política de la crítica es que la realeza se ve “defraudada por la potencia y la superioridad estratégica del falcón sacre” (Hirel-Wouts: s/p), símbolo manuelino y de la nobleza. En este caso, el halcón es representativo del estatus y valores que la clase nobiliaria debe defender frente a los cambios generados por la crisis del siglo XIV. Asimismo, destaca la perseverancia y el éxito de los nobles en la lucha contra los moros.

El perro y el caballo

Es imprescindible mencionar a los ‘dos amigos’ del hombre: el perro y el caballo. Ambos, además de ser reconocidos por su lealtad a su amo, son grandes ayudantes en las prácticas cinegéticas. Por ello comparten con el halcón la característica de ser preciosos regalos entre los nobles. Los perros son quienes levantan las presas capturadas por los halcones y los caballos dan gran ventaja de velocidad al hombre. Así los vimos actuar en el *exemplum* XXV, en la escena venatoria analizada en el apartado anterior: los perros acompañando a los halcones y Saladino y el yerno en sus caballos que les permiten alejarse rápidamente del grupo.

Morales Muñiz (1996) explica los cambios que han atravesado estos animales con respecto a su significación metafórica. El perro es el símbolo de la fidelidad y de la amistad desde las creencias paganas; estas se combinan con las de la sociedad feudal y le suman al perro la representación del noble buen vasallo. El caballo, por su parte, transforma las referencias bíblicas negativas a partir de su papel en la sociedad feudal y así logra ser emblema de orgullo y de la nobleza.

Estos animales tan estimados y valiosos se representan como presas de cacería en el *exemplum* XXXV. En esta historia, un joven se casa con una mujer rica e ilustre pero muy violenta y colérica. La primera noche juntos, durante la cena, el novio le pide a su perro que le lleve agua y cuando este no obedece, lo persigue y lo despedaza. Luego, sucede lo mismo con su gato y su caballo. Finalmente, se lo pide a su mujer. Esta, por temor, obedece. De este modo es como el joven se impone por sobre la rebelde mujer y consigue que acate sus órdenes. La fuerza de la amenaza reside, justamente, en el valor simbólico de los animales a los que da caza esa primera noche. No hay persecución de animales conocidos por ser presas, sino al contrario. Se atacan los animales domésticos e incluso a los dos reconocidos tanto por su lealtad como por su valor en la vida cotidiana y en las prácticas cinegéticas. Si el joven es capaz de arremeter contra su perro y su caballo de modo tan sanguinario y feroz, la mujer no tendrá mejor suerte que ellos si no respeta las órdenes de su marido. Este ha logrado adiestrar y domesticar a la mujer conocida por su rebeldía atacando justamente a dos símbolos del perfecto adiestramiento. Hirel-Wouts destaca esta comparación entre alianza matrimonial y lucha que reafirma el carácter estratégico de la caza como método de dominación, en este caso de su mujer.

Ciervo

El *exemplum* XXVII repite la simetría entre la dominación del arte de cazar y la dominación de la mujer esposa. En este caso, se menciona al ciervo como futura presa de la práctica venatoria, aunque esto es, en verdad, un plan para deshacerse de una esposa demasiado rebelde y prácticamente antagonista de su esposo. El Emperador Federico estaba casado con una mujer de alto linaje pero que hacía todo lo opuesto a lo que él decía. Este comportamiento de la emperatriz podía traer grandes desgracias a su reino, pero el hombre no sabía cómo resolver su problema. Le consulta al Papa, pero éste le dice que no puede anular su matrimonio ni darle penitencia antes de cometer el pecado. Entonces, Federico le informa a su esposa que se irá a cazar ciervos y unta unas flechas con un ungüento venenoso y le pide que por nada del mundo se lo aplique en ella misma. Luego, toma otro ungüento y se lo aplica él sobre unas llagas que se curan inmediatamente. Hace todo esto delante de otras personas que sirven de testigos. Una vez que el emperador parte, su esposa les dice a todos que su marido la engañó y que es mejor el otro ungüento, el que él presentaba era veneno, pero que no la deja usarlo para que ella no se pueda curar y, por lo tanto, se aplicará ese. Todos intentan convencerla de que no lo haga, pero ella está decidida. Lo hace y muere. Hirel-Wouts lo define como una caza interior para poner orden en su casa. Además de imponer su control en su hogar, también lo hace en su reino que ya no sufrirá las contradicciones de su emperatriz.

La caza de ciervos se asocia solo a la nobleza por lo complejo de la organización, como ya lo explicamos y, además, por su valor simbólico. De acuerdo con Morales Muñiz, el ciervo representa lo perfecto, el árbol de la vida, a Cristo. Es, entonces, una ayuda casi divina la que recibe el emperador Federico. El Papa no podía ayudarlo directamente, pero sí podrá mandar penitencia a este siervo de Dios que se sintió obligado a urdir un plan contra su propia esposa por un

bien mayor: el de su casa y el de sus tierras. Finalmente, no es él quien comete el pecado, sino ella misma, por su carácter rebelde. Fue su personalidad nociva lo que la llevó a contradecir a su esposo. Él dejó su destino en manos de Cristo y del carácter de su esposa, confió en que ambos se comportarían como él esperaba: él de su lado, ella en su contra.

Comentario final

Tras recorrer solo algunos ejemplos de la importancia simbólica de los animales en las escenas de caza en *El Conde Lucanor*, se llega a la conclusión de que esta lectura es fundamental para una comprensión más acabada y profunda de la obra, pero que no puede agotarse en este sencillo y breve trabajo. Los animales llevan consigo una fuerte carga simbólica, en este caso hemos mencionado a aquellos que son estimados positivamente. El halcón, el perro y el caballo figuran como los compañeros más fieles y útiles de la nobleza en las prácticas cinegéticas. Y el ciervo es la presa más valorada, por su imagen perfecta y su cercanía a Dios. Todos ellos requieren una interpretación social, política y religiosa de su funcionalidad dentro de la obra y dentro del imaginario y momento social medieval hispánico. Esperamos poder continuar con esta labor en otros trabajos que completen la somera aproximación que hemos realizado en este.

***Mariana Alejandra Casado.** Estudiante avanzada del Profesorado y de la Licenciatura en Letras en la Universidad Nacional de la Pampa. Es, además, becaria en las becas de Estímulo a las Vocaciones Científicas del Consejo Interuniversitario Nacional y asistente de investigación del Proyecto “Persona, personae. La metáfora corporal y la representación discursiva de la persona en el seno de las instituciones” de la UNLPam. Es co-autora del capítulo “Pierde el pelo pero no las mañas: la presencia del zorro en *El Conde Lucano* y el *Libro del Buen Amor*” en *El espejo de las bestias. Persona y animales en la literatura medieval española* (EdUNLPam, 2021).

Bibliografía

- Blecua, José Manuel (Ed.) (1992). *Don Juan Manuel. El Conde Lucanor*. Madrid: Clásicos Castalia.
- Don Juan Manuel. *Libro de la caza*. En Gutiérrez de la Vega, José (Ed.) (1879). *Libros de Cetrería de El Príncipe y El Canciller*. Madrid: Imprenta de M. Tello.
- Hirel-Wouts, Sophie (2015). “El *Conde Lucanor* como escenario político: reflexiones sobre amigos y enemigos”. *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*. Disponible en <https://journals.openedition.org/e-spania/24720?lang=es>. Fecha de acceso: 21/06/22.
- Miranda, Lidia Raquel y Helga María Lell (2021). “Persona y animales entre el Medioevo y la actualidad: representación, simbolismo y proyecciones”. En *El espejo de las bestias. Persona y animales en la literatura medieval española*. Santa Rosa: Editorial de la Universidad Nacional de La Pampa. 19-43.
- Morales Muñiz, Dolores Carmen (1996). “El simbolismo animal en la cultura medieval”. *Espacio Tiempo Y Forma*. Serie III, Historia Medieval, (9). <https://doi.org/10.5944/etfiii.9.1996.3607>
- Rodrigo Estevan, María Luz (2004). “Cazar y comer caza en el Aragón medieval: fueros, normativas, prácticas y creencias”. *El ruego. Revista de estudios históricos y sociales*, N°5. 59-123.

Ideología y política en *El Conde Lucanor*: la expresión de la resistencia nobiliaria en la Castilla del siglo XIV

Agustina Chiozza*

El propósito de este trabajo es analizar algunos *enxemplos* del texto *El Conde Lucanor* y su vínculo con el contexto de la crisis del siglo XIV. Mi hipótesis consiste en que los relatos ejemplares de *El Conde Lucanor* están atravesados por una línea ideológica señorial. Esta última tiene como objetivo la producción de ideas y discursos que justifiquen la organización trifuncional tradicional de defensores, oradores y labradores. De esta manera se busca la preservación de los privilegios que posee el estamento nobiliario, en el marco de la lucha de poder entre la nobleza y la monarquía por el gobierno del reino. Esta disputa se ve concretizada en el enfrentamiento entre Don Juan Manuel y el rey Alfonso Onceno.

Estos conflictos sociales forman parte del proceso de crisis del sistema feudal, causada por el agotamiento de su modo producción. De esta manera, se agudizan las contradicciones internas de esta sociedad de clases que se basa en la explotación del campesinado por parte de los señores feudales. A lo largo de este trabajo, se reflexionará en torno a las formas en que el texto nos habla de dicha crisis y la gestación incipiente de un nuevo orden social, el capitalista. Concretamente se indagará en las relaciones que el texto presenta entre la ideología señorial con otras dos líneas ideológicas: la monárquica y la burguesa.

En primer lugar, para abordar algunos de los valores que sostiene la ideología señorial, me centraré en los relatos ejemplares 3 y 1.

El *enxemplo* 3 en un primer nivel de sentido ofrece consejos para alcanzar la salvación del alma. El conde Lucanor expresa su pedido a Patronio en estos términos: “ruégovos que, segund el estado que yo

tengo, que cuydedes et me conseidedes la manera mejor que entendiéredes por que pueda fazer enmienda a Dios” (Juan Manuel 1980: 69).¹ En este fragmento aparece un concepto que se nos presenta como imprescindible para saber cuáles son las maneras en que cada hombre puede salvar el alma; esto es el estamento en que nació. El texto, para remarcar su importancia, itera tres veces en una misma página en torno a la importancia del rol social del hombre a la hora de determinar los modos de salvar el alma y mantener la honra. En el marco del relato, Patronio hace una introducción bastante extensa previa al apólogo explicando el triple daño que podría provocarle a un hombre a su alma, fama y cuerpo la búsqueda de la salvación dejando de lado su función en la sociedad. Explicando esas razones hace referencia al *enxemplo* primero. Esta es una de las pocas veces en las que un *exemplum* refiere a otro previo en *El Conde Lucanor*, lo cual pone en evidencia el interés en relacionar y equiparar la situación planteada en el *enxemplo* 3 con los consejos dados en el 1 por el privado al rey. En esta situación el monarca plantea sus deseos de llevar una vida ascética apartado del mundo, frente a lo cual el consejero lo exhorta a abandonar esas ideas dado que la renuncia de sus deberes regios para con su pueblo “faría muy grant deservicio a Dios.”

Este consejo pone de relieve la disyuntiva entre una vida contemplativa y activa que aparece nuevamente en el *enxemplo* 3 con la historia del rey Richalte que se gana el paraíso, no por llevar una vida aislada como el ermitaño, sino por luchar contra los moros. En boca del ermitaño se cuestiona el que el rey de Inglaterra se merezca la gloria en la vida celestial: “el conocía muy bien al rey et sabía que era omne muy guerrero et que avía muertos et robados et deseredados muchas

¹ Todas las citas del texto se harán sobre la edición de José Manuel Blecua (1980).

gentes, et siempre viera fazer vida muy contralla de la suya” (Juan Manuel 1980: 70) con el fin de refutarla más adelante haciendo referencia a la lucha contra los moros:

Et desde que los christinos llegaron al puerto, mataron muchos de los que pudieron alcançar et fueron muy bien andantes, et fizieron dese camino mucho servicio a Dios. Et todo este bien vino por aquel salto que fizo el rey Richalte de Inglaterra (Juan Manuel 1980: 72).

Ambos enxemplos apuntan a mostrar el carácter divino de la organización social: los roles que cumple cada estamento fueron establecidos por Dios, por lo que la mejor forma de servirle es cumplir la función que nos otorgó a cada uno. Valdeón Baroque lo señala claramente cuando dice que: “Constituida a semejanza del orden celeste, la sociedad estamental se basaba en la desigualdad de derechos y deberes de cada uno de los grupos que la integraban.” (1977: 183). En este sentido, las injusticias y las relaciones de dominación pasan a tener un motivo divino incuestionable.

La guerra santa se presenta como el deber para con Dios que cumple el estamento defensor, una excelente forma de justificar su rol social y los privilegios que ello conlleva. Esto le permite a Juan Manuel “lanzarse sin escrúpulo moral alguno a la lucha política social y al ensanchamiento de la base económica de la misma” (Rodríguez Puértolas 1976: 52). De esta manera, la ideología señorial legitima la apropiación de la riqueza producida por los campesinos y el ejercicio de la guerra para acrecentar el poder político y económico. Además, dentro de este entramado ideológico está implícito el hecho de que el resto de los estamentos también deben salvar su alma “según su estado”, cumpliendo el rol que Dios les asignó socialmente; en caso contrario arderían en el infierno. Esto implica que el campesinado tiene que trabajar y sostener la pirámide social: es “su deber moral” dejarse explotar por la clase dominante, dado que cualquier intento de transformación de la realidad sería visto como una herejía.

En *El Conde Lucanor* la problemática del campesinado aparece invisibilizada. Sin embargo, lo que no se expresa implica también un mensaje, una huella que puede leerse en el texto; es esta misma ausencia la que nos habla del desprecio que Don Juan Manuel tenía por este estamento y que plasma en *El libro de los Estados*.

El Conde Lucanor se concentra mayormente en ilustrar distintos problemas que podría afrontar el estamento nobiliario ya que uno de sus fines es enseñar a la nobleza los modos de comportamiento propios de la esfera pública y política. Esto se ve reflejado en los numerosos *enxemplos* que ilustran el ámbito cortesano y el manejo de las decisiones políticas.

El ambiente de la corte aparece retratado reiteradas veces como un mundo de apariencias, de engaños y contra engaños, de secretos. Estos aspectos atraviesan tanto el apólogo, como el marco y el contexto en el que se inserta el texto. Uno de los pocos rasgos que esboza la obra sobre la situación de diálogo entre Patronio y el conde Lucanor es el carácter de “poridat” de su encuentro y que aparece ya desde el primer *enxemplo*. No da detalles del lugar ni del momento de sus reuniones, pero sí de una situación de amenaza constante que se respira en el aire, en la que una información que llegue a oídos equivocados puede significar tu muerte, deshonra o derrota. En los marcos de los distintos *enxemplos* aparecen consejeros, vecinos, amigos que ofrecen sus consejos al conde Lucanor sobre cómo obrar en tal conflicto político o las maneras de acrecentar su patrimonio y poderío, sin embargo, siempre recurre al consejero en quien más confía, Patronio. Este hecho señala la hostilidad que impregna el mundo de *El Conde Lucanor*: rodeado de personajes que no sabe si son amigos o enemigos, teniendo que dilucidarlo para vencer a sus rivales y conseguir sus objetivos económicos y políticos.

Esta escena del marco, que aparece con claridad en el *enxemplo* 1, se retoma en el mismo apólogo para mostrar cómo manejar las intrigas

palaciegas que anidan en la corte del rey. El encadenamiento de mentiras para llegar a la verdad nos habla de cómo es la lucha de poder: frente a un mundo engañoso e injusto, la única forma de sobrevivir y no ser eliminado es engañar, actuar con el triple de astucia que tu enemigo, anticiparse a sus actos, saber caracterizar e interpretar las circunstancias a la perfección para dar el paso indicado. Muchas de estas enseñanzas se ven en *enxemplos* como el de las golondrinas y el lino que muestra las consecuencias de adelantarse a una situación que puede perjudicarnos frente a los que actúan cuando ya es tarde:

Ca no es cuerdo el que vee la cosa desque es acaesçida, mas es cuerdo el que por una señaleia o por un movimiento qualquier entiende el daño quel puede venir et pone ý conseio porque nol acaezca (Juan Manuel 1980: 82).

Por otro lado, el *enxemplo* XV y el XIX ilustran el enfrentamiento con un enemigo poderoso y las consecuencias de un buen accionar y de uno nocivo: el *enxemplo* XV señala la importancia de no arrebatare en una batalla llevado por el miedo y de esperar el momento indicado para atacar, mientras que el XIX manifiesta las consecuencias devastadoras que puede tener una acción no bien meditada en la que se confía sin cuidado alguno en quien ya sabemos que es nuestro enemigo. Estos *enxemplos* revisten cierta importancia si tenemos en cuenta que esta obra fue escrita durante el enfrentamiento entre Don Juan Manuel y el rey Alfonso Onceno. La sentencia del *enxemplo* de los cuervos y los búhos “Al que tu enemigo suel seer, nunca quieras en l’ mucho creer” (Juan Manuel 1980: 122) pareciera ser fruto del aprendizaje de una de las trampas en las que cayó Don Juan Manuel engañado por el rey: aceptar romper la alianza nobiliaria y dejar en manos del rey a su hija con la promesa de desposarla. Es en estos puntos donde vemos cómo texto y contexto se entrecruzan, cómo las intrigas palaciegas durante la época de Juan Manuel pueden recuperarse a partir de elementos presentes en los distintos relatos ejemplares.

Las alianzas con el enemigo pueden hacerse, pero caracterizando con astucia cuáles son sus verdaderas intenciones y no creyéndose lo que aparece en el primer plano de sentido. El *enxemplo* V y el XXVI nos previene de los engaños y de cómo reconocerlos, al mismo tiempo que nos transmite de forma implícita cómo aplicar eficazmente dicha herramienta en la lucha política. Nos da en el *enxemplo* XXVI una clasificación de las mentiras: la senziella, la doble y la treble, y es esta última la que es puesta en práctica en el *enxemplo* V de manera exitosa: esta es la “verdat engañosa [...] la quel miente et le engaña diziéndol verdat” (Juan Manuel 1980: 154). En el apólogo, el raposo busca persuadir con argumentos muy bien razonados al cuervo, todos haciendo referencia a cualidades propias de la honra masculina y nobiliaria: la nobleza, la gentileza, la fuerza física, la ligereza en el movimiento. Pareciera ofrecernos un ejemplo de cómo engañar al rival con “palabras fremosas” y un uso adecuado del arte retórico.

Las mentiras aparecen justificadas en algunos *enxemplos* al hacerse por fines supuestamente “nobles” y “desinteresados”. En el primer relato ejemplar el privado lleva a cabo una puesta en escena para desmontar el engaño de los malos consejeros, mientras que en el *enxemplo* 21 el filósofo lo hace por el bien del reino. Sin embargo, lo que parece realmente motivar al cautivo en aconsejarle seguir el juego de la mentira y al privado en hacerlo es que está “en muy grant peligro del cuerpo et de toda su fazienda” (Juan Manuel 1980: 58). Esto nos muestra que lo que rige la corte no es la lealtad sino aparentarla; el objetivo detrás de las acciones de los personajes es el interés económico y político. Esto también se ve en el *enxemplo* 21, donde la mentira del filósofo se presenta de manera positiva: es el modo en que le enseña a su joven rey a enderezar su “fazienda” y llevar bienestar al reino. Sin embargo, surge la pregunta, ¿quién es el que verdaderamente gobierna el reino? ¿Quién sería entonces el que toma las decisiones, el rey moço o el filósofo? ¿No nos está enseñando el *enxemplo*, justamente, a cómo manejar a los personajes de la corte

para que realicen las acciones que uno desea que hagan? Estas preguntas cobran aún mayor significado si entendemos la puja que se daba en el siglo XIV entre la nobleza y el rey en torno a quién tenía mayor participación en las decisiones del reino. Según Rodríguez Puértolas “Los nobles castellanos no adoptan una posición defensiva[...], cambian las dinastías, se apoderan del patrimonio real y hacen del poder un instrumento de sus ambiciones” (1976: 44-46). Detrás de estos ejemplos, se esconde el choque entre una ideología monárquica que busca concentrar el poder político en manos del rey y una ideología señorial que tiene como objetivo la repartición del poder entre los distintos señores feudales y en el que el monarca ocupe el rol de “primus inter pares”. El enfrentamiento entre Don Juan Manuel y el rey Alfonso Onceno se da justamente por este conflicto.

Este codicioso y astuto aristócrata consiguió durante la minoridad de Alfonso ser su tutor y tener casi el total control del reino en sus manos. Con la mayoría de edad del rey esto se acaba y empieza el enfrentamiento entre ellos. Según Leonardo Funes (2001) el *enxemplo* 33 en este contexto expresa una justificación a la desnaturalización de Don Juan Manuel y su ataque directo a la figura regia. El apólogo metafórico legitima el accionar de un falcón que ataca al águila, “la reina de los cielos” para poder conseguir su objetivo, cazar a la garza. Detrás de este relato operan discursos propios de la ideología señorial que recorren el texto mostrando que tanto reyes como Richalte de Inglaterra y nobles como Ferrant Gonsáles deben servir a Dios ejerciendo la guerra santa. Entonces, tanto por encima de la nobleza como del monarca está la misma ley divina, y bajo esta premisa es que Don Juan Manuel, en tanto representante del estamento nobiliario, justifica el ataque al rey simbolizado por este falcón que le corta el ala al águila: de esta manera se vuelve legítimo el ataque contra quien obstaculiza cumplir con el designio divino, aun siendo un rey.

En contraste con esta figura del monarca como un obstáculo, en el *enxemplo* 25 se nos presenta a Saladín como la imagen de un rey que sí responde a los ideales políticos de la nobleza. “El comportamiento magnánimo de Saladino” (Deyermond 2001: 229) se ve en el buen trato a sus adversarios: “Et commo quie que estava preso, sabiendo Saladín la grand vondat del conde, fazíale mucho bien et mucha onra” (Juan Manuel 1980: 144), en las riquezas y buenos consejos con los que beneficia a la nobleza:

Dio el soldán muchos dones et muy ricos al conde et a su yerno; et por el enojo que el conde tomara en la prisión, diol dobladas todas las rentas que el conde pudiera levar de su tierra [...] et todo este bien vino al conde por el buen consejo que el soldán le dio que casasse su fija con omne (Juan Manuel 1980: 150).

Estas características de Saladino se oponen a las que en esa época realizaba el rey Alfonso con Don Juan Manuel al sacarle parte de su patrimonio, asesinar a los nobles que se le oponían como Juan el tuerto y mantener presa en una torre a Constanza, la hija de Juan Manuel.

El *enxemplo* 25 también pone en escena algunos elementos propios de la ideología burguesa que entra en contradicción con la señorial. La primera promueve un discurso que tiene por objetivo generar un sostén y legitimación del acceso al poder político por parte de la burguesía. Aparecen “la tradición de las comunidades burguesa en defensa de sus libertades, una movilidad social desconocida [...] la réplica al acaparamiento de los puestos de mando por las oligarquías de los caballeros patricios” (Valdeón Baruque 1977: 187).

Para ello la clase burguesa necesita romper con la rígida organización social estamental que impone los roles en la sociedad de acuerdo al linaje y la sangre y que fundamenta el poder de la clase dominante, la señorial, en el designio divino. Esto explica la presencia en la Baja Edad Media de

un constante duelo entre fuerzas opuestas en el que adquieren particular significación el duelo entre el espíritu caballeresco y el espíritu burgués, y el duelo entre el sentimiento religioso y el sentimiento profano (Rodríguez Puértolas 1976: 48).

En los relatos ejemplares de Juan Manuel puede notarse que, por más que se defiende la organización social feudal y a su estamento, dentro de su mismo discurso aparecen elementos de la ideología de esta nueva clase que está surgiendo y contra la que la nobleza lucha para mantener el orden social imperante:

Juan Manuel vive en medio del turbulento proceso que conducirá a la catástrofe de lo que tan ardorosamente defiende, a pesar de que él mismo, desde su elevada posición, contribuya a su modo, a esa catástrofe (Rodríguez Puértolas 1976: 49).

En este sentido, se genera una fisura en los modos de expresar la legitimación de los intereses de los señores feudales a través del ingreso de valores de la clase emergente con la que se está en lucha antagónica.

En el *enxemplo* 25 se presenta a los méritos y los buenos hechos realizados por los hombres como cualidades valiosas a tener en cuenta a la hora de formar una alianza matrimonial:

et tovo que más de preçiar era el omne por las sus obras que non por su riqueza, nin por nobleza de su linaje” (Juan Manuel 1980: 146). Este fragmento en boca de Patronio pone de relieve el comienzo de un cambio en la mentalidad de la sociedad feudal. La ideología nobiliaria legitima como hemos visto los privilegios de su clase a partir de su condición de caballeros de Dios en el ejercicio de la guerra santa, y en oposición a esto, la ideología burguesa se sostiene a partir de otra escala de valores en la que los privilegios vienen dados ya no por la sangre ni el estamento, sino por el mérito propio. Esta cuestión es señalada por el texto cuando menciona que el esfuerzo de uno es lo que

acrecienta “muncho en sus onras et en sus faziendas (Juan Manuel 1980: 150).

Este *enxemplo* también menciona a “muchos omnes de grand guisa que les dexaren sus padres et muy ricos et muy onrados, et pues non fueron tan buenos commo devían, fue en ellos perdido el linage et la riqueza” (Juan Manuel 1980: 150). En este fragmento aparece la problemática del empobrecimiento de la nobleza frente a “los nuevos modos de producción que harán saltar en pedazos al sistema estamental” (Rodríguez Puértolas 1976: 51) y ante lo cual muchas veces conciertan alianzas matrimoniales con la burguesía para acrecentar sus riquezas. En el *enxemplo* VIII vuelve a tratarse esta temática cuando el conde Lucanor se encuentra ante el dilema de vender o no parte de su patrimonio, y, a diferencia del *enxemplo* XXV, la ideología señorial se impone: por más “mengua de dineros que haya”, lo último que se pierde son las tierras y señoríos, el medio de producción en el sistema feudal que posee la clase señorial en tanto clase explotadora.

Se ha procurado en esta ponencia realizar un recorrido que permita una iniciación en el análisis de las inscripciones textuales del conflicto ideológico propio de una sociedad en crisis. La ideología señorial en *El Conde Lucanor* busca esbozar la imagen de un orden perfecto, jerárquico, divino e inmutable que subyace la organización feudal y que carece de contradicciones internas. Esta idea alude a la posición del realismo en el marco de la Querella de los Universales; sostiene que detrás del caos aparente y accidental de la crisis se encuentra la sociedad jerárquica perfecta e ideal. En este sentido, la idea y lo universal es lo real, y no el mundo particular y concreto. Este postulado forma parte del entramado de justificaciones morales y didácticas que presenta el texto como verdades universales de la conducta humana, cuando en realidad responden a la lógica de la ideología estamental nobiliaria. Esta universalización de las conductas morales tiene como fin mantener la frágil imagen de una armonía dentro de la sociedad

trifuncional que sustenta ideológicamente el sistema feudal. Sin embargo, el mismo texto presenta a una ideología señorial en contradicción con las voces de otras ideologías: la monárquica y la burguesa. Esto permite leer en el texto cómo se inscriben las contradicciones que se dan en las relaciones materiales entre los distintos grupos sociales en la crisis del siglo XIV.

Por un lado, el conflicto entre los intereses monárquicos y nobiliarios no es antagónico: la disputa es por el dominio político y económico del reino, sin que se ponga en cuestión la base de la organización social ni se intente transformarla cualitativamente; al contrario, tanto los nobles como los reyes son la clase dominante que se benefician del sistema feudal y buscan su conservación y perpetuación. De hecho, tanto la ideología monárquica como la nobiliaria apelan a principios ideológicos comunes como el ideal caballeresco que en *El Conde Lucanor* se encarna en nobles como el conde Ferrant Gonsáles por ejemplo y en monarcas como el rey Richalte de Inglaterra.

Por otro lado, la relación entre la burguesía y la nobleza es antagónica dado que la resolución de dicha contradicción implica que desaparezca uno de las dos clases enfrentadas. Los nobles buscan la inmutabilidad del orden feudal mientras que la burguesía persigue una transformación radical de las relaciones de producción que destruya el sistema estamental y geste una nueva sociedad en la que la burguesía se erija como clase dominante. Este grupo social emergente irrumpe en la escena y comienza a resquebrajar los pilares de la vieja sociedad feudal, y son estas contradicciones en el seno de una sociedad que empieza a morir las que pueden recuperarse en *El Conde Lucanor*, en tanto producción verbal que se engendra en el período de crisis del siglo XIV.

***Agustina Chiozza.** Estudiante avanzada del profesorado y la licenciatura en Letras de la UBA. Docente interina en escuela de nivel primario. Adscripta en la cátedra de Literatura Española 1. Sus investigaciones versan sobre *El Conde Lucanor*, el relato ejemplar en el Siglo XIV y sus vinculaciones con el discurso historiográfico y los conflictos sociales.

Bibliografía:

Deyrmond, Alan (2001). "Cuentística y política en Juan Manuel: *El Conde Lucanor*". En: L. Funes y J. L. Moure (eds), *Studia in honorem Germán Orduna*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá (225-239).

Funes, Leonardo (2001). "Univocidad y polisemia del *exemplum* en *El conde Lucanor*", en *Literatura y Cristiandad. Estudios sobre hagiografía, mariología, épica y retórica. Homenaje al Prof. Jesús Montoya Martínez con motivo de su jubilación*. Granada: Universidad de Granada (605-611).

Juan Manuel (1980). *El Conde Lucanor*. Madrid: Castalia.

Rodríguez Puértolas, Julio (1976). "Juan Manuel y la crisis castellana del siglo XIV". En: su *Literatura, historia, alienación*, Barcelona: Labor (45-69).

Valdeón Barunque, Julio (1977). "Las tensiones sociales en Castilla en tiempos de don Juan Manuel". En: Ian Macpherson (ed), *Juan Manuel Studies*, London: Tamesis Books (181-192).

Los pájaros lo cuentan todo.
Simbología y funcionalidad de las aves en la serie *El Cid*

Lidia Raquel Miranda*

Breve nota sobre el héroe literario e histórico

“El Cid es el ejemplo de un héroe histórico enaltecido por la leyenda, la literatura y el teatro, al reunir los diferentes factores que producen el imaginario heroico: la memoria del pueblo, la poesía, el teatro y la intervención genial de algunos artistas” (Le Goff 2013: 143). Estas palabras del historiador francés resumen perfectamente la valoración de la figura heroica de Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador.

Como es sabido, la vida histórica del Cid ofrece una imagen más compleja que la de la historia oficial, que lo ha convertido en un adalid de la lucha de los cristianos contra los moros. En efecto, la España medieval era el escenario de constantes combates a menudo entremezclados, pues no solo tenían lugar entre musulmanes y cristianos sino también entre los cristianos y, en cierta medida, también entre los mismos musulmanes. El Cid encarna el modelo de aquellos guerreros que, posicionados entre la pequeña y la gran nobleza cristiana, ofrecían sus servicios militares a cualquier soberano cristiano e incluso, de manera ocasional, a los jefes musulmanes. Por otro lado, el Campeador no fue un noble desinteresado, sino que se empeñó en construir un territorio propio en el entramado político y religioso de su tiempo, por lo que representa, no solo en la escala española sino también en la europea, el ascenso social de un pequeño noble (Le Goff 2013).

Nacido hacia 1043 en la pequeña aldea castellana de Vivar, cerca de Burgos, sirvió como alférez al rey Sancho II de Castilla, quien murió a manos de un traidor durante el cerco de Zamora el 7 de octubre de 1072. Ese funesto suceso significó el comienzo de los problemas políticos del Cid, ya que a partir de ese momento Alfonso VI, rey de León

y hermano de Sancho II, recobró su propio reino y agregó Castilla a sus dominios. Las relaciones de Rodrigo con Alfonso fueron bastantes tirantes, ya que el rey lo desterró desde 1081 a 1087 y, por segunda vez, desde 1089 a 1092.

Por sus hazañas obtuvo el sobrenombre de *Campidoctor* en las crónicas latinas y el de *El Campeador* en los relatos vernáculos. Sin embargo, el título más reconocido con el que se lo nombró fue *Mio Cid*, derivado del árabe *Sayyidi* (“mi señor”).

Además del *Poema de Mio Cid*, varios otros textos proclaman las hazañas de Rodrigo Díaz. Según Michael (1981), el primer relato histórico sobre el Campeador, posiblemente escrito en el siglo XII por algún testigo presencial de ciertos hechos, es la *Historia Roderici*, breve crónica latina procedente del este de la Península Ibérica. No obstante, aun antes de su muerte Rodrigo había figurado como tema de un panegírico latino, probablemente compuesto en el monasterio de Ripoll (Cataluña) y conocido con el título de *Carmen Campidoctoris* (¿1093-1094?). De este poema solo existe un fragmento de 129 versos, de tono alegre y popular. Esta primitiva memoria poética hace suponer que la gesta cidiana había llegado a ser legendaria en vida del héroe; asimismo, puede indicar que ya existían canciones celebratorias populares en romance, especialmente en las regiones orientales del país donde el Cid cosechó sus mayores éxitos militares. A excepción de la *Historia Roderici*, los demás relatos históricos solo aparecen en algunas historias árabes, de carácter anticidiano.

Rodrigo murió en Valencia en julio de 1099. Su viuda Jimena Díaz trasladó sus restos embalsamados a Castilla en mayo de 1102, para que fuesen enterrados en el monasterio de San Pedro de Cardeña, cerca de Burgos, cuyos monjes benedictinos mantuvieron la reputación de gloria, incluso de santidad, del Cid y su esposa, también enterrada allí, con lo que contribuyeron grandemente a la *construcción* de su figura desde el mito y la leyenda más que desde la historia (Payo

Herranz 2006). En efecto, la inhumación y las donaciones dinerarias al monasterio habilitaron una tradición legendaria que se relacionaría un siglo más tarde con el desarrollo de un culto sepulcral, que posiblemente haya atraído a juglares que habrían recitado cantares sobre las hazañas del Cid. De cualquier modo, salvo la breve noticia contenida en la *Crónica najerense* (h. 1160), primera obra en incorporar las hazañas del Cid a la historia general de la España del siglo XI, el siguiente relato existente de los hechos cidianos se encuentra en el *Poema de Mio Cid*. Como es esperable en una narración hecha más de cien años después de los acontecimientos narrados, el cantar exhibe cierta vaguedad en algunos aspectos y contiene material ficticio; pero, a diferencia de otras epopeyas medievales, concentra muchos hechos históricos y alusiones veraces a varios personajes referenciales (Miranda 2018).

La serie *El Cid* y el campo de las indagaciones

La serie española *El Cid* (Zebra Producciones, España, 2020),¹ en las dos temporadas difundidas hasta la fecha, se concentra en la etapa histórica del reinado de Fernando I de León y el inicio de la sucesión, luego de su muerte en 1065, en la que sus hijos reciben los reinos de Castilla (Sancho), León (Alfonso) y Galicia (García) y las ciudades de Zamora (Urraca) y Toro (Elvira). El joven Rodrigo Díaz de Vivar, personificado por Jaime Lorente, es un escudero de Sancho y llega a ser nombrado caballero por él hacia el final de los episodios emitidos.

La serie ofrece muchas aristas para el análisis. En primer lugar, permite plantear el problema de si una historia y unos personajes se mantienen idénticos a sí mismos, o no, independientemente de su forma y de las (muchas) variaciones que puede haber sufrido con el paso del tiempo,

¹ Dirección: José Velasco (Creador), Luis Arranz (Creador), Adolfo Martínez Pérez, Miguel Alcantud, Marco A. Castillo, Arantxa Echevarria. Guion: Luis Arranz, Adolfo Martínez Pérez.

es decir autoriza el interrogante sobre si existe un texto ideal o un texto primigenio que puede reconocerse en cada uno de sus estados, de los cuales, en este caso, la serie sería el último.

Ciertamente, si bien el *Poema de Mio Cid* no tuvo ecos directos en la literatura medieval contemporánea o posterior –su único influjo probable aparece en la *Estoria del Cid* (siglo XIII), texto lamentablemente perdido (Michael 1981)– existen muchas elaboraciones posteriores a la Edad Media del tema cidiano:

La reputación del Cid siguió hasta el siglo XVI, especialmente por la *Crónica del famoso cavallero De Cid Ruy Díaz Campeador*, publicada en Burgos en 1512, reeditada en 1552 y 1593. La obra del siglo XVII, *Las mocedades de Rodrigo*, de Guillén de Castro, transformó al Cid en personaje de teatro que se debatía entre el respeto paterno y el amor conyugal. Casi de inmediato esta pieza inspiró la célebre tragicomedia francesa de Corneille, *Le Cid* (1636). Finalmente el siglo XX prolongó y transformó la imagen del Cid en héroe de la guerra y del amor con la publicación de la magnífica obra *La España del Cid* de Ramón Menéndez Pidal en 1929. El teatro y el cine ampliaron aún más la gloria del Cid mitificado al asociar el mito de Rodrigo al nuevo mito del joven actor Gérard Philipe en París y en el Aviñón de Jean Vilar al inicio de la década del 1950 (Le Goff 2013: 146).

En las películas y en la serie de la progenie textual, el dilema se amplifica porque la narrativa *crossmedia*, si bien recupera el argumento y el elenco del *Poema*, difunde en diversos medios y con diferentes formatos culturales adaptaciones, en el sentido que le atribuye Barthes (1977), es decir el ‘texto’ concebido como un ente que se experimenta en una actividad de producción y cuyo movimiento constitutivo es el de traspasar la o las obras, pero que conserva una configuración o “una *Gestalt*, una relación constante entre sus elementos, aunque esos elementos ya no sean los mismos” (Eco 2011: 109). Estas propiedades diagnósticas o esenciales, que permiten reconocer en los textos como

ocurrencia la obra primera, resultan más evidentes en el caso de los personajes de la ficción, como el del Cid, y los constituyen en “objetos de orden elevado” (Barbero 2005) ya que mantienen una identidad aunque el contexto cambie.

Por otro lado, el formato seriado permite una indagación novedosa sobre el tema de la heroicidad y la funcionalidad de las figuras heroicas en la cultura contemporánea, tanto desde la perspectiva que las considera categorías semánticas que condensan un punto de vista sobre el mundo como desde la que problematiza los personajes del mundo heroico en un marco de discusión más amplio sobre las tipologías de personajes (Gómez Ponce 2017). Este autor sostiene que las series de contenido histórico/épico, muy consumidas en la última década junto al policial, el gótico y el de ciencia ficción, acuden a los personajes históricos “para rellenar, en sede ficcional, ciertos ‘vacíos’ de la memoria” (Gómez Ponce: 101), cuyo estudio puede arrojar luz sobre la construcción de sentido, las formas de subjetivación y el funcionamiento ideológico en nuestra época.

Otra vía de investigación que puede impulsar la serie es la conceptualización actual de la corporalidad en relación con las identidades, en la que la idea de cuerpos y sentidos medievales opera como una clave hermenéutica válida para pensar las sociedades contemporáneas en clave semiótica. En ese marco, en el espacio de la ficción seriada sobre el Campeador, algunos personajes y núcleos narrativos encarnan determinados tipos de cuerpo que representan las disputas, las tensiones y las necesidades identitarias del mundo medieval, plasmadas tanto en formas y tecnologías corporales como en experiencias sensoriales específicas, que se proyectan, desde ese imaginario, a las dimensiones de identidad y alteridad que caracterizan al mundo actual en tanto categorías antropológicas y políticas: imágenes de cuerpos prohibidos, bárbaros, mutilados y exóticos, entre otros, habilitan un correlato entre historia, literatura y semiótica y expresan una pluralidad semántica

y diacrónica de la noción de cuerpo que promueven una simbolización de alto contenido estético de la condición humana en la obra, tales como el sexo y el deseo, la palabra y el grito, el yo y el otro y el dolor y la muerte.

Pero en esta oportunidad, como continuación del estudio de la representación de las aves en obras hispánicas del Medioevo, nos interesa analizar el simbolismo y la funcionalidad de los pájaros en *El Cid*, tanto para el avance de la diégesis como para la configuración de la imagen heroica de Rodrigo Díaz de Vivar mediante la pintura de paisajes sensoriales diferenciados. Con este fin, a partir de los rasgos alegóricos del mundo aviar provenientes de la literatura medieval, que la serie registra y resignifica, buscamos determinar el sentido que las imágenes de los pájaros asignan a cada instancia de la secuencia narrativa en las que aparecen.

El chico de los pájaros y los paisajes sonoros

En los episodios de las dos temporadas de la serie emitidas hasta hoy, los sonidos de las aves (cantos, gorjeos, graznidos, silbidos y aleteos) contrastan con los ruidos recios de las armas y las herramientas, los cascos y relinchos de los caballos, los gritos y ruidos de la guerra y los acordes en las fiestas palaciegas, instaurando un mundo sensorial definido y altamente expresivo. En efecto, los ambientes recreados en la serie se disponen así en dos paisajes sonoros contrapuestos, de los que participa Rodrigo de diferente manera.

Se define como paisaje sonoro (*soundscape*) la sonoridad provocada por la naturaleza y el ser humano en un determinado entorno que, como categoría teórico-metodológica, permite analizar la íntima relación que se establece entre los individuos y su contexto cultural más allá de la dimensión visual (Rodríguez, Palazzo y Coronado Schwindt 2019). Como sabemos, el sentido del oído desempeñó un papel primordial en la Edad Media como medio de aprehensión del entorno

espacio-temporal de la existencia, habida cuenta de que, por ejemplo, la distancia se calculaba por el rango de alcance de percepción de la voz y el tiempo se entendía y medía mediante los sonos de las campanadas. Asimismo, la práctica de lectura en voz alta evidencia el predominio del canal vocal-auditivo en la transmisión de los textos, especialmente los literarios, aun cuando la escritura ya se había constituido como el medio material que aseguraba la preservación del saber y desplazada a la memoria como única vía de acervo cultural (Magna- vacca 2018).

Es así que la noción de paisaje sonoro resulta útil y adecuada para identificar y describir los ambientes que la serie *El Cid* presenta y establece, a través de sonidos, como espacios relevantes en la configuración de la materia fictiva.

Como hemos anticipado, uno de esos paisajes sonoros es el de la guerra. Ríos Saloma (2019), a partir del análisis de algunas crónicas castellanas bajomedievales, reconstruye el espacio sonoro bélico que transmite el discurso histórico: los principales elementos constitutivos del paisaje sonoro de la guerra son la voz humana (manifiesta por la palabra regia y la eclesiástica),² los sonidos vinculados directamente con la marcha de las huestes cristianas y los hechos de armas (alardes, tambores, trompetas, aceros trepidantes, flechazos al aire, relinchos, esteriores y gritos de agonía) y los alaridos de los musulmanes en plena lid.³ Esa constelación de sonidos aparece muy bien recreada en la serie, la que ofrece la ventaja, con respecto al discurso cronístico medieval, de

² La primera se materializa en la enunciación de arengas y órdenes militares, acuerdos y razones y agradecimientos a Dios; y la segunda se evidencia en la motivación a las tropas, el consejo al rey, el consuelo a los combatientes (confesión y misas) y el canto litúrgico (alabanza y glorificación).

³ “El alarido es un sonido de naturaleza animal y, por lo tanto, sería un elemento más a partir del cual subrayar la barbarie del enemigo de la cristiandad” (Ríos Saloma 2019: 387), en tanto se opone a la palabra articulada que define a los actantes cristianos.

hacerlos concretos y palpables para el auditorio mediante el formato audiovisual, que permite captar los sonidos por los propios sentidos y no solo imaginarlos a partir de la descripción o enumeración discursiva. Además, la posibilidad de ver los movimientos corporales que son, en la gran mayoría de los casos, causantes de los sonidos o concomitantes con ellos, aumenta la calidad sensible en la percepción de las escenas de la historia narrada.

El otro paisaje sonoro es el que configuran las aves, claramente marcado por la sonoridad natural, opuesta a los ruidos *metálicos* de la guerra, proferidos no solo por las armas y las herramientas en la fragua sino también por los cascos de los caballos⁴ en la calzada y sus relinchos, los gritos e instrumentos de guerra, como tambores y cuernos, y la música de la mandolina y el laúd en los banquetes.⁵

Casi en el inicio, un personaje enigmático, Sádaba, caracteriza a Ruy Díaz como el “chico de los pájaros”, porque es capaz de interpretar las marcas alegóricas de vuelos y trinos de las aves y asociarlas con la realidad que le toca vivir: el héroe se manifiesta así como un buen hermenauta de la naturaleza y es, por lo tanto, capaz de ejercer una praxis adecuada en los distintos ámbitos de la vida, a diferencia de otros personajes de la historia que resultan aniquilados por sus lecturas equivocadas.⁶ El correcto conocimiento y la propicia relación de Rodrigo

⁴ Los caballos, aunque también provienen del mundo natural, son animales de la guerra, tecnologías para la lucha y el poder a la par de las armas, por lo cual tienen una funcionalidad distinta a la de las aves.

⁵ Los banquetes son un sucedáneo de la guerra porque en ellos también se exhiben las rivalidades y se tejen estrategias y alianzas: por eso, esa música festiva se asimila a los sonidos de la guerra y no a los sonidos de las aves.

⁶ Se pueden mencionar, como ejemplo, a Sancha que, por querer ayudar a su marido Fernando, se equivoca al dejar que el obispo don Bernardo y el conde de León Flaín se entrometan y termina traicionando la alianza matrimonial. También Urraca yerra y su ambición de poder y la no aceptación del lugar que le corresponde como mujer llevan a la muerte de sus padres y a la división del reino y las luchas fratricidas.

con el mundo natural se deben a que tiene *baraka*, es decir que está destinado a grandes cosas, como han predicho las estrellas según Abu Bkar.

El héroe participa activamente de ambos paisajes sonoros, pero de maneras distintas. En el caso de la guerra, como parte de un ejército y aun cuando se destaca por sus cualidades marciales, su intervención no es individual sino colectiva porque está con sus compañeros y porque no es él quien toma las decisiones políticas: Rodrigo forma parte del grupo de los castellanos y por esa pertenencia su voz y su imagen acústica concurren en el paisaje sonoro bélico.

En cuanto al paisaje sonoro aviar, Ruy Díaz no aporta voces propias sino que interviene en él como decodificador del mensaje que transmiten las melodías y los vuelos de los pájaros. Muchas de las aves en el bestiario son especialmente descritas por sus órganos vocales y sus sonos o trinos, a raíz del sentido superior que supone la comunicación y la posibilidad de hablar en el pensamiento medieval (Langdon 2018). El cornix con su canto puede anticipar la lluvia, descifrar enigmas, esquivar trampas y predecir el futuro; el grajo canta estrepitosamente pero puede aprender a hablar discretamente; la grulla guía a su bandada con voz firme; el loro logra aprender a hablar y suele ser muy locuaz; la voz de la urraca llega a expresar palabras con diferentes sonidos e incluso imitar la voz humana; y el cisne tiene una voz armoniosa con la que emite cantos agradables gracias a su estirado cuello (Naughton 2005). En el caso de la paloma y la tórtola, su gorjeo tan triste alude muchas veces al lamento de los santos en este mundo que aguardan con esperanza la vida del más allá. Las aves cantoras también representan a los Padres de la Iglesia, las voces que han proclamado y sistematizado el mensaje y labor de la Iglesia, como explica Gonzalo de Berceo en los *Milagros de Nuestra Señora*:

Las aves que organan entre esso fructales,
Que an la dulzes voces, dicen cantos leales,

Estos son Agustint, Gregorio, otros tales,
Quantos que escrivieron los sos fechos reales (26 a-d).

La incorporación de Rodrigo como buen escucha en el paisaje sonoro de las aves instauro la dupla inseparable de sonido/audición, la cual no permanece solo en el plano sensorial/corporal sino que remite a la capacidad de hablar e interpretar que sugieren tanto la condición humana del héroe como los rasgos alegóricos de las aves.

En este paisaje sonoro, el protagonista de la serie participa solo, es decir escindido del grupo sociopolítico al que pertenece. Es por ello que las connotaciones que las aves aportan a su caracterización permiten distinguirlo de los demás por su sagacidad, su capacidad de lectura de la naturaleza y la realidad y, en definitiva, su categoría superior en cuanto a dones humanos, los que lo configuran decisivamente como héroe.

Los pájaros lo cuentan todo

Según recuerda el protagonista, su padre le enseñó que “los pájaros lo cuentan todo. Solo hay que saber escucharlo”, tarea que acomete el joven en cada ocasión en que las aves aparecen.

Según la filosofía aristotélica y la literatura hexameral antigua y tar-doantigua, los animales se diferencian por sus caracteres y los modos en que se relacionan, determinados en gran medida por los lugares que habitan. Esa perspectiva pasa a la Edad Media y es aplicada en la serie *El Cid* a la figura de las aves, cuya aparición en ciertos ámbitos los cargan de sentidos simbólicos y técnicos, relevantes para el avance de la diégesis y la caracterización de los personajes.

Ciertamente, no son los mismos pájaros los enfocados en cada escenario y suceso. En Vivar, donde se ubica el solar familiar de Rodrigo, hay calandrias y ruiseñores, símbolos de la primavera y el amor trans-

mitidos por la lírica y el romancero hispánico, que remiten a la felicidad de la niñez y a la presencia de sus progenitores. La concordancia musical de la calandria que canta y el ruiseñor que responde se registra en diversas obras y lenguas con el sentido de un acople universal que indica tanto la complementariedad de lo femenino y lo masculino como la perfecta concordia cristiana. En el alegorismo cristiano, la calandria es imagen de Cristo por su blancura y falta de manchas, y el ruiseñor de la primavera y, por extensión, de la juventud, la belleza y el amor.

También aparece una paloma en la remembranza de su madre: cuando ella expira, la blanca ave se aleja volando de la ventana de la habitación, poniendo en imagen visual el tópico del alma que se eleva, presentado por la literatura clerical, que recoge los simbolismos de la paloma acuñados por varias tradiciones previas:

Vidieron palombiellas de so la mar nacer,
Quantos fueron los muertos tantas podrien ser. (599 c-d)
Vidieron palombiellas essir de so la mar,
Más blancas que las nieves contral cielo volar:
Credien que eran almas que querie Dios levar
Al sancto paraiso, un glorioso logar. (600 a-d) [Milagro XXII, El naufrago salvado].

A través de estas aves, el espacio de Vivar se presenta como el lugar del nido, el espacio vital de protección del niño, y del amor y la paz, ratificada por una muerte aceptada cristianamente.

En Zaragoza, en ocasión de un campamento castrense, aparece una lechuza. Uno de los aspectos más destacados del búho y la lechuza tiene que ver con la comunicación: los búhos se comunican unos con otros ululando, con sonidos muy fuertes que se desvanecen lentamente, y las lechuzas emiten alaridos, silbidos, graznidos y gorjeos. El hecho de que una lechuza cante fuera de una locación se interpreta

como un signo de mala suerte y cuando la lechuza es blanca se sabe que sucederá un fallecimiento. Eso se plasma en la serie pues en la batalla de Zaragoza morirá el rey Ramiro de Aragón.

El antagonismo entre Sancho y Alfonso, que marca el conflicto político y coloca en una posición incómoda a Rodrigo, se exhibe también a través de los dominios que cada uno rige (Castilla y León, respectivamente) y la presencia de determinadas aves.

Cuando Sancho y los suyos, el Cid incluido, llegan a Burgos, el trono se halla en un corral desvencijado y sucio, con una atmósfera polvorienta y cargada de plumas en suspenso, en el que las gallinas cacarean, picotean y corretean. La gallina es un ave sencilla sin mayores pretensiones, como demuestra su corto vuelo que no le permite llegar a lo alto, apenas saltar un poco. En la escena, su presencia ilustra la humildad del reino de Castilla, que se halla hundido en la pobreza, la necesidad y el abandono.

La humildad de Castilla contrasta con la opulencia de León, cuya nobleza y soberbia se evidencia mediante los halcones destinados a la cacería, actividad aristocrática por antonomasia en la que las aves cooperan con la práctica del deporte y el esparcimiento y no con la procura del sustento, como sería el caso de las gallinas y los pollos. La escena de caza es una metáfora de las disidencias entre los hermanos reales porque Alfonso regala a Sancho un halcón, pero en realidad tiende una trampa a los castellanos: Orduño, uno de los leales al leonés, manda a Ruy a buscar el halcón de Urraca con la intención de matarlo, pero el héroe se salva y sale airoso de la celada.

Otros pájaros también connotan los lugares y los personajes. Por ejemplo, los pavos reales sueltos en los jardines del palacio musulmán que visita Ruy en varias ocasiones simbolizan el exotismo y la exquisitez, más por el colorido y la suntuosidad de su plumaje que por sus sonidos. Como ave originaria de la India y Ceilán, tiene sentido que

en la serie estos animales se asocian con el mundo oriental y no con el cristiano, determinado por la rudeza.

Los cuervos y otras bandadas también aparecen en algunas escenas panorámicas, para señalar los espacios abiertos y la acción al aire libre. Los cuervos, además, tienen una clara identificación con la muerte y con la degradación de la carne: son las aves oscuras que revolotean en los campos de batalla esperando su festín, compuesto de restos putrefactos como plásticamente ha descrito Juan Ruíz en el *Libro de Buen Amor* en la lamentación por la muerte de Trotaconventos:

el que bivo es bueno e con nobleza,
vil fediondo es muerto, aborrida vileza. (1528 c-d)
en el mundo no ha cosa que con bien de ti s'parta,
salvo el cuervo negro, que de ti, muerte, s'farta. (1529 c-d)
Señores, non querades ser amigos del cuervo,
temed sus amenazas, non fagades su ruego (1531 a-b).

Comentarios finales

Historia y ficción se conjugan en el *Poema de Mio Cid* para dar lugar a una narración que se apropia del pasado y traslada temas, figuras, personajes e instituciones de una realidad pretérita al presente de los receptores contemporáneos del cantar, ajustados temporal e ideológicamente a la época de la composición.

¿Ocurre lo mismo en el caso de la serie *El Cid*, adaptación en otro formato ficcional y semiótico de aquel cantar de gesta, ya tan lejano en el tiempo? En parte sí y en parte no.

En efecto, la función primordial de la épica de entrecruzar la historia y la memoria para transmitir valores y prácticas, en especial de carácter simbólico o ritual, y consolidar una interpretación del pasado no es cumplida por la serie porque, en la actualidad, existen otros muchos modos políticos y estéticos de formar la memoria histórica y cultural

de las comunidades. Es decir que el mundo moderno no necesita de la épica o, en todo caso, exige otras épicas. Por ello, la recurrencia a la historia y la figura de un personaje medieval en la cultura popular de nuestros días debe leerse con otras claves de interpretación, como las apuntadas en el segundo acápite de este escrito.

Nuestro trabajo, entonces, ha procurado ver y comprender la representación simbólica, que deviene estética, que la serie trasunta a través de algunos elementos particulares como la presencia de aves en escenas y escenarios relevantes para el avance de la acción y la definición de Rodrigo Díaz como héroe. Hemos detectado que su eficacia opera en dos dimensiones: en primer lugar, desde el punto de vista de los sentidos, los pájaros componen un paisaje sonoro, del que participa el héroe, opuesto o distinto a otros, principalmente el de la guerra; en segundo término, las aves connotan la experiencia humana de los lugares con valores indicativos del desarrollo de la acción. En ambos casos, el simbolismo y la funcionalidad del mundo aviar remite a temas y motivos registrados en el sistema literario medieval, que recoge y consagra distintas tradiciones discursivas e ideológicas.

***Lidia Raquel Miranda.** Doctora en Letras, Posdoctorada en Ciencias Sociales, Magíster en Estudios Sociales y Culturales y Magíster en Historia de la Literatura Española. Es Investigadora Independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), docente de Literatura Española I en la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de La Pampa y Directora del Instituto Interdisciplinario de Estudios Americanos y Europeos (IDEAE) en la misma Universidad. Sus últimos libros son: *Persona, cuerpo y discursos. Aportes interdisciplinarios sobre un concepto variable* (con H. Lell, Olejnik, 2021); *El espejo de las bestias. Persona y animales en la literatura medieval española* (EdUNLPam, 2021); *Espejo sin héroes. Personajes marginales en la literatura medieval* (EdUNLPam, 2020); *La educación en la filosofía antigua. Ética, retórica y arte en la formación del ciudadano* (con V. Suñol, Miño y Dávila, 2020); *Unveiling*

Institutions. How Discourses Disguise Our World (con H. Lell, Círculo Hermenéutico, 2019); *Retórica, filosofía y educación de la Antigüedad al Medioevo. Instituciones, cuerpos, discursos* (con V. Suñol, Miño y Dávila, 2019); *Héroes antiguos en espejo. Personajes clásicos y cristianos en la literatura de la Edad Media* (EdUNLPam, 2019) y *Héroes medievales en espejo. Personajes históricos y literarios de la Edad Media* (EdUNLPam, 2018).

Bibliografía

- Barbero, Carola (2005). *Madame Bovary: Something like a Melody*. Milán: Albo Versorio.
5. Barthes, Roland (1977). "From work to text". In *Image–Music–Text*. New York: Hill & Wang.
- Bolaño e Isla, Amancio (Ed.) (1997). *Gonzalo de Berceo. Milagros de Nuestra Señora. Vida de Santo Domingo de Silos. Vida de San Millán de la Cogolla. Vida de Santa Oria. Martirio de San Lorenzo*. México: Porrúa.
- Cejador y Frauca, Julio (Ed.) (1967). *Libro de Buen Amor*. 10º ed. Madrid: Clásicos Castellanos.
- Eco, Umberto (2011). *Confesiones de un joven novelista*. Barcelona: Lumen.
- Gómez Ponce, Ariel (2017). *Depredadores. Fronteras de lo humano y series de TV*. Córdoba: Babel y CEA, UNC.
- Langdon, Alison (2018). "Introduction". En Langdon, A. (Ed.). *Animal Languages in the Middle Ages. Representations of Interspecies Communication*. Nueva York: Palgrave Macmillan: 1-9.
- Le Goff, Jacques (2013). "El Cid Campeador. 1043-1099". En Le Goff, Jacques (coord.). *Hombres y mujeres de la Edad Media*. México: Fondo de Cultura Económica: 141-143.
- Magnavacca, Silvia (2018). "Materialidad e inmaterialidad del libro en la Edad Media". *Revista Chilena de Estudios Medievales*. N° 13: 41-46.

- Michael, Ian (1981). *Poema de Mio Cid. Edición, introducción y notas*. 20ª ed. Madrid: Clásicos Castalia.
- Miranda, Lidia Raquel (2018). “Historias de un desterrado, Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador”. En Miranda, Lidia Raquel (2018). *Héroes medievales en espejo. Personajes históricos y literarios de la Edad Media*. Santa Rosa: EdUNLPam: 89-119.
- Naughton, Virginia (2005). *Bestiario medieval*. Buenos Aires: Quadrata.
- Payo Herranz, René Jesús (2006). “La imagen del héroe medieval castellano. El Cid: entre la historia, la leyenda y el mito”. *Cuadernos del CEMyR*, 14 (diciembre): 111-146.
- Ríos Saloma, Martín F. (2019). “Los sonidos de la guerra en la crónica castellana de la Baja Edad Media: tres ejemplos”. En En Rodríguez, Gerardo, Éric Palazzo y Gisela Coronado Schwindt (Dirs.). *Paisajes sonoros medievales*. Mar del Plata: GIEM, Universidad Nacional de Mar del Plata: 349-369.
- Rodríguez, Gerardo, Éric Palazzo y Gisela Coronado Schwindt (2019). “Escuchar, oír, hablar: sonidos, palabras, voces e instrumentos de la Edad Media”. En Rodríguez, Gerardo, Éric Palazzo y Gisela Coronado Schwindt (Dirs.). *Paisajes sonoros medievales*. Mar del Plata: GIEM, Universidad Nacional de Mar del Plata: 1-14.

Acerca de la vestimenta y el despojo: el valor simbólico de la desnudez en la literatura medieval española

Nora Melina Moyano*

A lo largo de la historia, el cuerpo humano, así como la vestimenta han sido objeto de análisis desde diversas esferas científicas. Las prácticas del vestir han adoptado múltiples funciones sociales acorde al contexto social y cultural en el que se desarrollan. La literatura medieval española no es ajena a esta pluralidad de interpretaciones y roles que se otorga a las vestiduras. Sin embargo, el despojo de las mismas es un tema que ha sido indagado por vario autores del medioevo

El siguiente trabajo tiene como objetivo estudiar qué significado posee el despojo de las vestiduras en tres obras correspondientes al periodo medieval: *Razón de amor con los denuestos del agua y del vino* (circa 1205), *Poema del Mio Cid* (1404-1207) y *Conde Lucanor* (1335). En las obras seleccionadas se analizarán cómo el vestido y la desnudez inciden en la percepción y representación corporal. Asimismo, se estudiará cuál es el valor simbólico del despojo de ropajes y su vínculo con los diferentes géneros literarios.

El vestido le confiere al ser humano una posición social, indica su lugar en la sociedad. A la desnudez en público podemos interpretarla como el abandono del pecado, de lo condenatorio, así como el elemento de marginación y humillación del hombre. El cuerpo humano y la vestimenta han sido objetos de análisis desde diversas perspectivas científicas, ya que las prácticas del vestir han adoptado múltiples funciones sociales, acordes al contexto sociocultural en el que se desarrollan. El vestido le confiere al ser humano una posición social, por ello,

ya sea como alusión al pecado original o como elemento de marginación y humillación, la desnudez en público ofrece un espacio hermenéutico rico en connotaciones simbólicas.

La literatura medieval española no es un ámbito ajeno a esta pluralidad de interpretaciones que se ha otorgado a las vestiduras. El problema del despojo de las ropas constituye un área de interés relevante para analizar las corporalidades medievales. Nuestro objetivo es estudiar qué significado posee el desprenderse de las vestiduras en tres obras medievales de distintos géneros: *Poema del Mio Cid*, *Razón de amor con los denuestos del agua y del vino* y *Conde Lucanor*. Analizaremos cómo el vestido y la desnudez inciden en la percepción y representación corporal y cómo se relaciona con el carácter alegórico de las obras. Asimismo, se estudiará el valor simbólico del despojo de ropajes y su vínculo con los géneros literarios, en tanto manifestaciones estéticas e ideológicas con diferentes alcances y destinatarios.

Exhibición u ocultamiento

La Edad Media es un periodo de gran producción en las diversas esferas artísticas. La literatura, la pintura, la escultura, entre otras manifestaciones del arte, han indagado en la corporeidad del hombre. Sin embargo, la cuestión del cuerpo y su desnudez es un tema que ha sido tabú en la sociedad occidental y aún persiste en algunas culturas.

Como señala Jacques Le Goff (2003), la historia del cuerpo es una parte esencial en la historia de la humanidad. La concepción del cuerpo, su lugar en el imaginario social, el exhibicionismo o el ocultamiento del mismo son factores que varían acorde a los momentos históricos. Afirma que el cuerpo es “la sede de la metamorfosis de los tiempos nuevos” (32). Es así, que siguiendo lo planteado por el autor, se puede afirmar que, mediante el estudio y análisis de la concepción medieval del cuerpo humano, podemos comprender mejor nuestro tiempo.

Es preciso recordar que gran parte de la Edad Media es, en general, la época de los opuestos, los contrarios. La dinámica social que caracterizó al Medioevo tuvo su punto central en la tensión entre dos elementos: tensión entre Dios y el hombre; el hombre y la mujer; la razón y la fe; lo alto y lo bajo; el cuerpo y el alma. Centrándonos en la tensión producida en lo corporal observamos la oposición que se establece entre el cuerpo desnudo y el cuerpo vestido. Por un lado, desde el punto de vista de la cristiandad, el cuerpo del ser humano es humillado, condenado y castigado por los pecados cometidos. La limpieza y redención del alma se produce tras la penitencia del cuerpo. Por otro lado, el cuerpo cristiano es glorificado en el cristianismo medieval. Junto al alma y al espíritu, aspectos que dotan a los hombres y los diferencian de los animales, constituyen una entidad. Esta tensión entre la penitencia y la veneración corporal es constante durante este periodo, así como lo es la consideración del hombre desnudo y el hombre vestido.

Sin embargo, desde el punto de vista del Génesis, la desnudez tiene una doble representación. Petrus Berthorius, monje francés de la orden benedictina, trazó los primeros estudios en los que establecía la división entre *nuditatis virtualis*, pureza e inocencia, y *nuditatis criminalis*, lujuriosa y vanidosa. De este modo, el despojo de todo elemento terrenal u carnal –entre los que podemos ubicar la vestimenta– significa, por un lado, el acercamiento al estado más puro del ser humano; al inicio del hombre. Pero, por otro lado, representa la aproximación al pecado original; la desnudez implica, por una parte, la degradación, la vergüenza, el despojo no solo de vestimentas sino del carácter humano y de los elementos de poder y respeto.

David Le Bretón plantea que el cuerpo humano debe ser estudiado como un fenómeno social y cultural, como materia simbólica, como objeto de representación y de imaginación; es decir, como un portador de significados. Asimismo, el autor señala que el cuerpo no puede

considerarse libre por sí mismo. Para asegurarse una libertad plena, el cuerpo debe ser resignificado y redefinido. Dicha resignificación y redefinición puede ser lograda mediante elementos como la vestimenta. El uso de ciertos atuendos otorga significados acerca del estamento de los portadores. En tanto la desnudez, también brinda información sobre la condición de los individuos.

Le Bretón también plantea que “El cuerpo es la fuente identitaria del hombre, es el lugar y el tiempo en que el mundo se hace carne” (2010: 17). Su aporte ha sido uno de los más significativos en el ámbito de la sociología para el estudio del cuerpo como una unidad de análisis de las ciencias sociales, así como una obra de la sociedad. Gómez Gavilán, en su artículo “Hermenéutica de los cuerpos” (2012) analiza la contribución realizada por el autor francés al estudio de las entidades corporales y su influencia en el estudio desde otras disciplinas.

El punto de partida de nuestro análisis será precisamente la consideración del cuerpo como una entidad construida dentro del contexto social y cultural en el cual funciona. Es central, por lo tanto, analizar desde el punto de vista semántico, cómo funciona el cuerpo en la literatura medieval, en particular, la desnudez de tanto de hombres como de mujeres. Para ello es menester tener en consideración no solo el género literario al cual pertenecen las obras, sino también quiénes protagonizan esa desnudez.

¿Cuerpo vestido o cuerpo desnudo?

La vestimenta es uno de los factores que diferencia a los seres humanos de los animales, motivo por el que la desnudez se percibe, en ocasiones, como un elemento con connotación negativa. Implica, en primera instancia, la pérdida de la condición de humanidad, de ser racional, pero, además, de la identidad individual. Estar desvestido puede significar, según las circunstancias, encontrarse en una situación en-

vilecedora y vergonzosa. Desde esta perspectiva, la primera significación de la indumentaria se vincula con su ausencia o presencia. Posteriormente, si ella está presente, será dicha vestimenta la que se convierta en un signo informativo por sí mismo.

Como se ha señalado con antelación, este trabajo pretende analizar el valor que se le ha otorgado al cuerpo desnudo en tres obras del periodo medieval: *Poema del Mio Cid*, *Razón de amor con los denuestos del agua y del vino* y *El Conde Lucanor*. Estas obras realizan, en diferentes planos, un tratamiento de la corporalidad desnuda. La Edad Media es la civilización de los cuerpos, de los rituales gestuales, de los movimientos y de las vestimentas. El desnudo oscila entre el estado más natural del ser humano y el erotismo y la desvergüenza. En tanto, los ropajes no solo simbolizan un adorno sino representan protección y confieren el estatus social al cual pertenecen quienes los visten.

Antes de comenzar el abordaje de las obras es necesario realizar una breve referencia al aspecto de la vestimenta en el periodo medieval. Al margen de la consideración del atuendo como un elemento primordial para la vida en sociedad y como necesidad básica, debemos comprender que posee un gran valor simbólico. La indumentaria medieval es representativa de la identidad de un grupo, particularmente, funciona como elemento de diferenciación social. Es así que los atuendos obedecen a diversas funciones: de necesidad, de protección corporal, de ostentación y lujo para determinar el estamento social, de distinción o profesional.

Se ponen así de manifiesto los diferentes procedimientos hermenéuticos que caracterizaron a las expresiones artísticas medievales y le confirieron su carácter alegórico. La vestimenta medieval, así como su ausencia o arrebato, postula la constante relación establecida entre el sentido literal y el sentido profundo. Esto opera no solo en el nivel individual y particular de los sujetos, sino que lo hace, además, a nivel

social o colectivo. La vestimenta es una construcción social que responde a una serie de criterios preestablecidos y acordados en una sociedad.

Para analizar este vínculo que se establece entre cuerpo, vestimenta e individuo, Joanne Entwistle propone el concepto de “práctica corporal contextuada” (2002:16). A través de este concepto la autora pretende examinar la compleja relación que se establece entre tres elementos: el cuerpo, la ropa y la cultura. Este vínculo es dinámico y, por lo tanto, su conformación dependerá de influencias sociales e históricas. El vestir integra el orden microsocial y, al momento de vestirse, se deben tener presentes las normas implícitas de los espacios. De esta manera, la premisa que postula Entwistle afirma que el cuerpo es una entidad social y que el vestirse es producto tanto de factores sociales como de acciones individuales. El modo de vestir de una persona impactará en la percepción de ese cuerpo, tanto a nivel individual como social.

Doña Elvira y doña Sol: el desnudo como elemento de castigo

En el caso del *Mío Cid* analizaremos la desnudez de las hijas de Rodrigo Díaz de Vivar retratada en La Afrenta de Corpes. Considerado uno de los episodios de mayor impacto psicológico, describe la agresión, humillación y vergüenza que sufren las jóvenes en manos de sus esposos, los infantes de Carrión.

La furia y violencia conyugal se manifiesta en un espacio solitario y abierto; las jóvenes son mancilladas y deshonoradas en un sitio alejado de la seguridad que le era concedida por su hogar. En la escena que antecede al momento de la golpiza perpetrada por los infantes se describe como las mujeres son despojadas de sus atuendos: “allí los mantos y las pieles les quitaron a las dos, sólo brial y camisa les quedó”. El arrebató de “los mantos y las pieles” simboliza el despojo de aquellos atuendos que le confieren el carácter de damas y esposas, hay una

“desnudez” de índole moral; pues son mancilladas por sus propios cónyuges. Asimismo, la “camisa” que cubre sus cuerpos puede ser considerada como una metáfora del sudario de los muertos o segunda piel. De este modo, sus cuerpos semidesnudos y castigados son exhibidos, denigrados, en represalia por la vergüenza sufrida por los infantes de Carrión al huir temerosos ante la presencia de un león. Mediante este salvaje ataque, los agresores pretendían demostrar valentía y virilidad, aspectos que fueron cuestionados por el séquito que acompañan al Cid Campeador.

La dominación ejercida sobre doña Sol y doña Elvira por parte de sus esposos es indicador del hostigamiento sufrido por las mujeres durante la Edad Media. Esta premisa responde a lo señalado por Jacques Le Goff respecto al rol femenino y masculino durante el periodo medieval respecto de la sexualidad: el cuerpo sexuado estaba totalmente desvalorizado y toda pulsión o deseo sexual debía ser reprimido. No obstante, en el matrimonio, el hombre debía ser activo y la mujer, pasiva.

La exhibición de los cuerpos semidesnudos y flagelados de estas mujeres, así como el despojo de parte de su atuendo tuvo una clara intención de deshonor. El poeta reitera la vileza y alevosía de los infantes que “con las cinchas corredizas les pegan sin compasión, hiérenlas con las espuelas”. Estos dos instrumentos forman parte de la indumentaria caballeresca, simbolizan la virilidad y fortaleza, pero, en este caso, los agresores carecen de estas virtudes. Las espuelas, asimismo, simbolizan la brutalidad y el dominio ejercido por el hombre; en cambio, para la mujer representa la indefensión, el elemento que ultraja y corrompe su humanidad.

También se insiste en que los infantes “lleváronse [...] los mantos y pieles finas”. Esto puede interpretarse de dos maneras: por un lado, al creer que las jóvenes morirían allí, ellos podrían obtener alguna ganancia vendiendo sus ropas. Pero, por otro lado, puede considerarse

que este despojo de los atuendos de mayor importe es el arrebató de su condición de damas. No solo las han violentado de manera física, sino también moral y espiritualmente.

Las vestimentas resultan imprescindibles para la comprensión del cuerpo pues, a partir de ellas, el individuo configura su identidad, ya sea de forma temporal o no. Lo que su imagen refleja es fundamental para asumir su rol ante la sociedad. Se establece un vínculo, en ocasiones, inseparable entre quien porta el ropaje y el atuendo. En *PMC* el poeta describe el momento en que “les rasgan las camisas y las carnes a las dos, sobre las telas de seda limpia la sangre asomó”. El corte de la vestimenta, así como de los cuerpos de las víctimas, se produce al mismo tiempo, lo que sugiere que la camisa es la segunda piel de las mujeres.

Hay que señalar, por otra parte, que el atuendo está confeccionado en seda, fibra textil proveniente de Oriente que comienza a extenderse por Europa hacia el Siglo VII. Su uso era muy apreciado en la España medieval y la confección y uso de indumentaria y accesorios estaba restringida para las mujeres de buen estatus social. En la descripción podemos observar, además, cómo se le otorga un carácter humano a la sangre, que se “asoma” e impregna la prenda sedosa. La sangre se presenta como un elemento paradójal y contradictorio en la literatura medieval: de un lado, simboliza la vida, la redención; de otro, la muerte, el triunfo de lo más oculto y profundo del ser humano por sobre lo externo. El psiquiatra y ensayista Carl Jung señala “una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto ‘inconsciente’ más amplio, que nunca está definido con precisión o completamente explicado” (2002: 18). Será nuestro objetivo analizar, en otra ocasión, qué significado posee la presencia de la sangre en el *PMC*.

El rey desnudo: entre el honor y la vergüenza

En el caso de *Conde Lucanor* la ausencia de atuendo responde a una finalidad diferente a la analizada en el ejemplo de *Mío Cid*. En el *exemplo* XXII “De lo que sucedió a un rey con los burladores que hicieron el paño”, el protagonista es engañado por tres individuos, quienes le ofrecen un paño que era invisible ante los ojos de los hijos ilegítimos del reino. Solo aquella persona que pudiera ver el paño reafirmaría su legitimidad ante los ojos del monarca. El rey acepta dichoso la propuesta hecha por los tres burladores pues, de este modo, podría saber quiénes eran moros y apropiarse, así, de sus ilegítimas herencias. Sus súbditos se dirigen hacia el taller para constatar la confección del paño, pero nadie es capaz de ver la vestimenta. Por temor a perder su estatus y linaje, todos mienten y le dicen al monarca que era en verdad un paño de gran magnificencia. Cuando decide controlar su encargo, el rey tampoco es capaz de ver el paño. No obstante, no tiene alternativa más que aceptarlo gustoso y alabar su belleza; de otro modo, perdería su honra y estatus. El rey se percata que no existe tal paño, pero, a pesar de ello, acepta vestirse con él para una fiesta y se presenta desnudo ante todo el pueblo. Al momento de presentarse ante sus súbditos no titubea pues su mayor vergüenza no consiste en la exhibición de su cuerpo desnudo sino en tener que admitir que ha sido engañado.

En este caso, la ausencia de ropa simboliza la vergüenza ante el engaño y burla que ha sufrido el rey. Se espera que él, como máxima autoridad entre los hombres, vista ropas acordes a su status, sin embargo, por un engaño, el rey se presenta despojado de ellas, es decir, con los modos de un salvaje. Su incapacidad para leer e interpretar la realidad lo lleva a vestir como aquellos considerados prácticamente animales. En este *exemplo*, la ropa posee un aparente poder: el de denunciar a aquellos hijos “ilegítimos”. Si bien se basa en la capacidad o no de ver el paño,

nos encontramos frente a la creencia de que es posible a través de medios y elementos externos conocer la verdadera esencia del hombre.

La Razón de amor con los desnuestos del vino

La primera parte de la obra consiste en una escena de amor, situada en un huerto que responde al tópico medieval del *locus amoenus*. Al inicio del poema, el protagonista ve allí dos vasos, uno lleno de vino, otro de agua. Si bien manifiesta sus intenciones de beber de ellos, no lo hace, pues “miedo tuve que fuese con maleficio”.

A continuación, el poeta dice:

Sobre un prado pus mi tiesta, / que nom fizies mal la siesta. / **35** parti
de mi las uistiduras, / que nom fizies mal la calentura. / Plegem a una
fuente perenal, / nuca fue omne que uief tall; / tan grant virtud en si
auiá, / **40** que de la frydor que d'i yxia, / cient pasadas ardedor non
fintryades el calor (vv. 33-41)¹.

En este fragmento, el autor describe que se despoja, de manera voluntaria, de sus vestimentas para poder dormir la siesta. De este modo, el descanso sería placentero, sin preocupaciones y sin sufrir del calor de ese horario en primavera. A diferencia de los ejemplos trabajados con anterioridad, aquí la desnudez responde a una intención del protagonista de liberarse de las vestiduras que lo acompañan.

El contexto místico con que se puede leer la obra, pensando en el sentido del huerto como símbolo del paraíso terrenal, indicaría una intención de despojarse del pecado, de recuperar la gracia. El huerto funciona, de esa manera, como el centro místico en el que el hombre

¹ En un prado puse mi cabeza / Para que no me duela la siesta / Me quité las vestiduras / Para que no me moleste la calentura. / Me acerqué a una fuente perenal, / Que no existe hombre que viese tal; / Tan gran virtud en ella había, / Que del frío que de ella salía, / A cien pasos alrededor / No entraba el calor.

alcanza su estado espiritual. Allí “no caben interrogaciones, ni restricciones”. Es allí donde ocurren, además, lo inabarcable para la conciencia y el razonamiento del hombre; lo místico, lo divino.

La literatura medieval utiliza, con frecuencia, el recurso onírico para expresar aquellos pensamientos y deseos reprimidos. Vemos, de este modo, cómo la desnudez del poeta está indisolublemente vinculada al estado más primitivo del sueño, el cual sirve de puente a las esferas celestes, abriendo los ojos del alma para experiencias místicas.

Conclusión

El cuerpo humano es portador de significados, ya sea desnudo o vestido. La Edad Media, en particular, la literatura, ha ahondado en esta problemática y, a partir de los ejemplos analizados, podemos determinar que la desnudez adopta diferentes interpretaciones. Por un lado, simboliza la humillación y deshonor, tal es el caso del *PMC* y del *Conde Lucanor*. Sin embargo, encontramos aspectos disímiles entre ambos ejemplos. En el caso de las hijas del Cid, el desnudo que ellas protagonizan las expone a la más grande vergüenza, pues han sido mancilladas y despojadas de sus ropajes por sus propios esposos. En el caso del rey en *Conde Lucanor*, él se percata que ha sido estafado, pero opta por mostrarse desnudo, simulando vestir el paño, antes que admitir que ha sido engañado.

Por otro lado, la desnudez, en *Razón de amor*, y teniendo en consideración el sentido alegórico de la obra, representa la pretensión del ser humano de liberarse de todo elemento terrenal que lo reprima y de alcanzar la espiritualidad.

***Nora Melina Moyano.** Estudiante avanzada del Profesorado de Letras (Unlpam). Docente en escuelas de nivel secundario. Se ha desempeñado como adscripta de la cátedra Literatura Española I. Expositora en diversas jornadas y congresos desde el año 2015. Autora de artículos en soporte papel

y digital, publicados en revistas especializadas nacionales e internacionales. Sus investigaciones versan sobre la metáfora corporal en la literatura de la Edad Media. En la actualidad es integrante de los proyectos El patrimonio cultural pampeano en el prisma de los estudios medievales y el medievalismo (Poire Unlpam); Persona, personae. La metáfora corporal y la representación discursiva de la persona en el seno de las instituciones (Unlpam); PIC (Promoción de la Internacionalización del Currículum) y es becaria CIN (IDEAE, Unlpam).

Bibliografía

- Entwistle, Joanne (2002). *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Paidós Contextos
- Eremieva Ivanova, Nadia (2007). *La Razón feyta d'amor de Lupus de Moros como el canticum amatorium hispánico*. Facultad de Filología.
- Gómez Gavilán, Constanza (2013). "Hermenéutica de los cuerpos". *Campos*. Vol. 1. Núm. 2
- Jung, Carl Gustav (2002). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Lumen
- Le Breton, David (1999). *Adiós al cuerpo*. París: Ediciones Métailié.
- Le Breton, David (2010). *Cuerpos sensible*. Santiago de Chile. Ediciones Metales Pesados
- Le Breton, David (1992). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Le Goff, Jacques y Truong, Nicolas (2005). *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Buenos Aires. Paidós.
- Miranda, Lidia Raquel (2018). *Héroes medievales en espejo. Personajes históricos y literarios en la Edad Media*. Santa Rosa: EdUNLPam.
- Riello, Giorgio (2012). *Breve historia de la moda. Desde la Edad Media hasta la actualidad*. Editori Laterza.
- Saavedra Lillo, Valeria Alejandra (2005). "Velare". Universidad de Chile.
- Sunyé i Barcons, Teresa (2018). "El cuerpo vestido en la sociedad occidental". *Temas de psicoanálisis*. Núm 16.

Zambrini, Laura (2010). “Modos de vestir e identidades de género: reflexiones sobre las marcas culturales en el cuerpo”. *Nomadías. Centro de Estudio de Género y Cultura en América Latina*. Núm 11. <https://doi.org/10.5354/n.v0i11.15158>

Entre el didactismo y el placer de narrar.
Tensiones discursivas en el *Libro del caballero Zifar*

Maximiliano Soler Bistué*

En esta oportunidad nos centraremos en un texto fundacional de la literatura en lengua castellana, el *Libro del caballero Zifar* (circa 1300), más específicamente en aspecto concreto de este texto: el singular tratamiento de la materia ejemplar. La crítica especializada ha señalado con razón el carácter didáctico del texto del que indudablemente participa de manera decisiva el repertorio de *enxemplos* que distintos personajes relatan en las más diversas situaciones, verdadero muestrario de formas narrativas breves en la Castilla de la primera mitad del siglo XIV.

Ahora bien, la particularidad del *Zifar* consiste en que estas piezas breves se insertan de múltiples maneras a lo largo del texto desplegando distintos niveles narrativos y configurando, de este modo, una estructura narrativa muy compleja. Veremos que esta variedad de estrategias de inserción produce una tensión entre la finalidad propia del género ejemplar y la técnica compositiva de los casos concretos, entre la argumentación de la que el relato participa y la lógica interna de su estructura narrativa. Esta tensión se pone de manifiesto en las inconsistencias entre la norma general y el caso particular que se trae a colación, entre un nivel abstracto de conceptualización de axiomas éticos y las vicisitudes concretas de los personajes, en suma, entre la ley que el texto promueve y la excepción que despliega narrativamente.

Lo que nos interesará especialmente en este primer acercamiento a las transformaciones de la estructura ejemplar es una dinámica que, en lo que hace estrictamente a sus fines didácticos, podríamos percibir como una suerte de entropía discursiva. Esta dinámica se manifiesta fundamentalmente como una tendencia a la expansión narrativa, una

de las formas de *amplificatio*. En efecto, por un lado, tal y como ha señalado Germán Orduna, “la historia del caballero Zifar funcionaría como un gran ‘enxemplo’ de los ideales expuestos en el prólogo” (1991: 288). Por otro, sin embargo, cabe preguntarse si la desmesurada extensión de ese *enxemplo* (que debería ser, por definición, breve) no atenta contra la eficacia del propósito didáctico. Es cierto que, en rigor, la trama básica del Zifar tiene una conocida fuente en la historia de Pláçidas-Eustaquio, historia referida explícitamente en el prólogo, y que las *vitae sanctorum* como la de Pláçidas circularon como muestra y modelo (*exempla* y *exemplaria*) para la emulación ética en los contextos más diversos.

Lo que se observa en el *Zifar* es una expansión narrativa de la historia del caballero de Dios, desmesurada si tenemos en cuenta que, en rigor, la historia del caballero de Dios se presenta en el prólogo como un relato ilustrativo, un simple apólogo para una problemática más general y abstracta: aunque “la obra sea muy lengua e de trabajo, non deue desesperar de lo non poder acabar, por ningunos embargos quel acaezcan” (72).¹ Esta expansión lleva a un sobrepujamiento de la forma ejemplar acompañada en el *Zifar* de una compleja estructura unitaria conformada por cuatro secciones, como bien ha demostrado Marta Ana Diz (1979), de muy distinta naturaleza: la historia del caballero de Dios (*Zifar*), la campana contra el conde Nasón, los castigos del rey de Mentón y los hechos de Roboán. Estas cuatro secciones articulan, a su vez, tres tramas argumentales: la historia de *Zifar* y *Grima*; la historia de sus hijos, *Garfín* y *Roboán*; y la segunda, dedicada a *Roboán* y su búsqueda personal.

En cuanto repertorio de relatos ejemplares, podemos identificar, en términos muy generales, tres manifestaciones de la materia ejemplar. Un primer tipo –del que hay innumerables casos en todo el texto– lo

¹ En todos los casos que se cita el texto se ha seguido la edición de Cristina González (1998) indicando entre paréntesis el número de página.

constituye la inserción convencional de relatos breves de carácter ejemplar a fin de ilustrar o moralizar una situación puntual en el plano de la historia que los incluye. Un segundo tipo guarda estrecha relación con el primero ya que se trata de una complicación estructural de la estructura ejemplar tradicional: a la inserción de un relato breve en la trama principal sigue una nueva inserción de materia ejemplar dentro de ese primer relato dando lugar a la estructura de múltiple encuadre que la crítica ha denominado de “cajas chinas” o “muñecas rusas” (Paredes Núñez 1992). Esta estructura multiplica los niveles narrativos y las voces enunciativas. El autor del Zifar ha puesto especial cuidado en que uno de estos relatos sea el umbral de todo el texto: el *enxemplo* del medio amigo que incluye a su vez el cuento del amigo entero. En efecto, más allá de que la propia historia del caballero de Dios pueda ser considerada un extenso *enxemplo*, este *enxemplo* doble se incorpora en la situación inicial del texto previa a la partida del héroe para exponer los temas centrales que atraviesan la experiencia del héroe y de la lectura: la confianza y la prueba. La tensión dialéctica se manifiesta ya en la exposición de estos dos temas en principio no tan armónicos como se quisiera pero que el texto logra sintetizar narrativamente en la historia de Zifar.

Dedicaremos especial atención a la singular reelaboración de un relato ejemplar en particular seguramente conocido por el público lector que se ensambla a una materia narrativa extensa también célebre, la historia del caballero Plácidas, relato caballeresco en prosa con una incontestable impronta hagiográfica, cuyo argumento sirve de base a toda la historia de Zifar. Ambas tradiciones discursivas (la novela caballeresca en prosa y el relato breve de carácter ejemplar) se funden notablemente en este episodio, el momento en el que tiene lugar el reencuentro familiar y el mutuo reconocimiento de sus integrantes, es decir, la anagnórisis final en la que se reúnen las tramas narrativas hasta entonces dispersas. Esta sección del texto constituye el punto culminante de toda la historia de Zifar y Grima. En el reencuentro

familiar, y esto es lo que nos interesa especialmente, se reelabora el relato tradicional a punto tal de que lo ha integrado por completo a la trama principal. A continuación ofrecemos un esquema de las principales secuencias narrativas del texto y de las tramas que se entrecruzan en el relato:

1. Separación de la familia. Hijos perdidos, esposa secuestrada.
2. Hazañas caballerescas y recuperación de la honra del héroe.

Primera trama

3. Casamiento (casto) con la princesa y recuperación de estado: Zifar se convierte en rey.

[*Adulterio aparente*]

4. Grima llega sana y salva al reino de Mentón donde funda un monasterio.

Segunda trama

Primer reconocimiento secreto entre Zifar y Grima.

5. Garfín y Roboán habían, rescatados, llegan a Mentón para ser armados caballeros.

Tercera trama

6. Reencuentro de Grima con sus hijos. Los tres duermen juntos. Los hombres del rey los descubren y son expuestos públicamente. [*Incesto aparente*]

7. El rey de Mentón (Zifar) manda traer delante a los tres y ordena quemar a Grima. Garfín relata brevemente la historia de sus vidas y del reencuentro con su madre.

8. Perdón de Zifar.

9. Episodio caballeresco (enfrentamiento con un vasallo rebelde) y fantástico (aventuras del caballero Atrevido).

10. Reunión familiar.

Anagnórisis

Recordaremos brevemente el argumento básico. Zifar y Grima han perdido a sus hijos, Garfín y Roboán: uno arrebatado por una leona y el otro extraviado en la ciudad. Luego, Grima es secuestrada por unos marineros y Zifar, en el punto más bajo de sus peripecias, se encuentra solo y a pie. El caballero de Dios logra revertir su desventura y, luego de memorables hazañas caballerescas, se une en nupcias con la princesa y logra así convertirse en rey de Mentón recuperando así el estatuto perdido (*primera trama*). Luego de escapar de manos de sus secuestradores, Grima, protegida por la fuerza de la divinidad, logra llegar al reino de Mentón donde funda un monasterio para “fijodalgos viandantes” con el favor y la asistencia de la reina (*segunda trama*). Hay en este punto un primer y mutuo reconocimiento entre Zifar y Grima pero que no se hace público: cada uno de ellos mantiene individualmente el secreto de sus identidades. Por su parte, Garfín y Roboán habían sido rescatados de la desgracia por dos acaudalados burgueses que, luego de educarlos adecuadamente, los envían al afamado reino de Mentón para ser armados caballeros (*tercera trama*). Al llegar a la ciudad no encuentran mejor lugar para hospedarse que el monasterio de Grima, quien reconoce a sus hijos a través del relato de sus primeros infortunios. Este encuentro se prolonga hasta (suponemos) altas horas de la noche, momento en que madre e hijos sucumben al sueño. Al día siguiente, un enviado de la reina encuentra a los tres yaciendo juntos bajo un manto de pieles. La reina, “muy demudada e muy triste” (211), comunica su decepción al rey quien envía a un alguacil para confirmar el escandaloso hecho que “teñía la desonrra de su dueña”, la reina de Mentón (211). Zifar, a la sazón rey de Mentón, ordena traer delante a los tres y, “con grant saña e commo salido fuera de sentido” (211), condena a Grima a ser incinerada en una hoguera. Sin embargo, antes de la ejecución, pregunta a los jóvenes caballeros qué los había traído a su reino. En respuesta, Garfín relata brevemente la historia de sus vidas y del reencuentro con su madre lo que alivia a Zifar quien, como rey, perdona y absuelve a

los tres. Despejadas las dudas sobre el adulterio de Grima, pende todavía sobre el reencuentro familiar el problemático matrimonio con la princesa de Mentón en virtud del cual Zifar había logrado recuperar su estado. Se inserta en este punto una doble digresión a la trama principal: un episodio caballeresco (el enfrentamiento con un vasallo rebelde) seguido de un episodio fantástico (el de las aventuras del caballero Atrevido y la señora del lago). La interpolación provoca un desplazamiento de secuencias y un quiebre en el relato que se ha atribuido a un refundidor posterior (Gómez Redondo 1999: 1411). Esta digresión (que interrumpe abruptamente el momento culminante de todas las tramas que vienen a reunirse en este episodio) tiene un efecto muy concreto: el de mantener la tensión narrativa generada por el doble matrimonio del protagonista. Al diferir su resolución y entrelazar un episodio bélico, el contraste genera mayor expectativa respecto del conflicto ético de Zifar que hasta entonces había aparecido en un segundo plano. Ese conflicto explica el silencio del rey luego del reconocimiento de su primera esposa, pero se diluye al recordar que el matrimonio de Zifar con la princesa de Mentón no se había consumado por casi dos años en virtud de una expiación que el rey debía realizar por un grave pecado. Faltando ocho días para culminar el plazo, la reina muere (milagrosa o convenientemente) y Zifar decide revelar a sus súbditos su identidad y la de su familia. La reacción de los presentes es muy elocuente: “Todos los de la tierra fueron mucho espantados, e se marauillaron mucho desto quel rey dezia, e començaron a fablar entresy e a murmurar” (254). Luego del consejo favorable del conde “mas anciano e mas poderoso de toda la tierra” (254), Zifar, el rey de Mentón, logra finalmente reunirse con su familia con la aprobación de todos los de la tierra.

El primer núcleo problemático (y probablemente el más inquietante) lo constituye la reunión de la madre con sus hijos. Rosa Navarro Durán ha vinculado este episodio con el *enxemplo XXXVI* del *Libro del*

conde Lucanor (1335) aduciendo, a partir de varias coincidencias textuales, que el autor del *Zifar* se habría basado en la obra de don Juan Manuel para la elaboración de algunos pasajes.

No nos detendremos en esta oportunidad en las interrelaciones e influencias entre estos textos. Sí es relevante destacar que la crítica denomina genéricamente *enxemplo* “del incesto” a este relato de don Juan Manuel ya que, tal y como ha señalado Guillermo Serés a propósito de la versión manuelina, “el supuesto incesto (aquí, no consumado) también figura en multitud de ejemplarios” (Serés 1994: 153) y puede encontrarse incluso en la *Retórica* de Aristóteles (II, 23, XXIII. En: Blecua 2018: 32). En efecto, Frederic Tubach ha identificado y descrito en su *Index exemplorum* diversos tipos de *exempla* dedicados a la temática del incesto, la mayoría de las cuales involucra a una madre con su hijo aunque nunca con dos hijos como en el caso del *Zifar* (Tubach 1969: 215-216; ver entradas 2733 a 2738 del *Index exemplorum*). Los relatos involucran generalmente a mujeres de la burguesía más que miembros de la nobleza, no suelen mencionarse sus nombres propios ni tampoco alcanzan ningún estado espiritual especial, y en ocasiones fallecen al final (Archibald 2001: 134). Este tipo de relatos participan, como es evidente, de la difundida corriente misógina medieval y, dependiendo de la versión, podrían moralizar acerca de la naturaleza débil y pecaminosa de la mujer o también sobre el ilimitado alcance del perdón divino ya que incluso estos personajes podían encontrar su redención al final de sus días. Como vemos, el tema del incesto, extendido en las más diversas culturas alrededor del globo, no ha sido elidido en la Edad Media y ha encontrado múltiples cauces en la forma del *exemplum* moralizado.

Difícilmente el autor del *Zifar* desconociera esta prolífica tradición al reelaborar este relato. Como vemos, la estructura básica y los cauces formales del *enxemplo* se ven desarticulados para encastrar un motivo

básico tradicional y perfectamente reconocible (el incesto) en un tópico diferente y acorde con el contexto inmediato de recepción y circulación, el de las reinas injustamente acusadas (Zubillaga 2001).

Por otra parte, el incesto se ve desplazado de toda centralidad ya que en todo momento lo que escandaliza al pueblo de Mentón tanto como a su rey es el monstruoso aunque solo aparente adulterio de Grima. Del mismo modo, el adulterio de Zifar al casarse con la princesa de Mentón constituye otro hecho escandaloso que se ve mitigado por el celibato de los cónyuges. El hecho incestuoso solo se percibe elípticamente al reconocer el relato tradicional en la culminación y luego apenas persiste como el ruido de fondo de la tradición. El adulterio de Zifar (real, aunque en suspenso) y el de Grima (aparente pero monstruoso) parece poner en cuestión el modelo de la “cortesía caballeresca y religiosa” y el culto de las “buenas costumbres” que constituyen las claves de cohesión del texto y el hilo conductor de las historias que se integran en el texto (Gómez Redondo 1999: 1396). El relato vacila en su resolución (y la imagen de la mujer durmiendo entre los dos fluctúa en este punto entre lo monstruoso o lo inocente) que se alcanza solo en virtud del consejo de un sabio caballero y del acuerdo de la corte, elementos que autorizan el matrimonio y habilitan que se alcance un desenlace feliz.

Habría que hacer en este punto una mínima referencia histórica. El adulterio y el incesto fueron dos acuciantes problemas políticos para Sancho IV y María de Molina. En efecto, Sancho había concertado matrimonio con Guillermina de Moncada en abril de 1270. Este enlace nunca se consumó pero tampoco fue disuelto por el papado al momento de contraer nupcias con María de Molina. En segundo lugar y en referencia al incesto, ambos pretendientes eran parientes en tercer grado y la dispensa papal que legitimase su unión nunca llegó en vida de los reyes. Las bulas de legitimación alcanzaron

a sus descendientes y fueron promulgadas por Bonifacio VIII (precisamente el papa que promulga el jubileo en el prólogo de nuestro texto). La ilegitimidad de Sancho IV, su matrimonio con María de Molina y su linaje fue un argumento político frecuentemente esgrimido por la nobleza levanterista en los múltiples embates contra la figura del rey, sea el propio Sancho sea su hijo Fernando IV.

En suma, las formas tardías y la reelaboración del relato ejemplar en Castilla manifiestan el surgimiento y la consolidación de un nuevo régimen de decibilidad: el relato ejemplar constituye un dispositivo retórico que incorpora el registro y la representación de lo profano, lo pagano, lo pecaminoso, lo fantástico y hasta lo abominable. El relato ejemplar se constituye así en una práctica discursiva que permite “decirlo todo”.

Ahora bien, la expansión narrativa y la integración del motivo del incesto a la trama mayor del Zifar tienen otros efectos de sentido en el texto: los marcos propios del *exemplo* y su moralización restringían las posibles interpretaciones y establecían una vía de sentido relativamente estable. La desaparición de estos elementos formales implica la disolución de los parámetros de construcción de un sentido previsible. La tradición del motivo del incesto activa en el receptor una expectativa de lectura de la que el texto se aleja, al encauzar el desenlace hacia una acción concreta y relativamente inesperada. De este modo, el tradicional motivo del incesto permanece en suspenso (y probablemente con mayor presencia en los públicos del *Zifar*) constituyéndose en una especie un sentido flotante, un fantasma sin realización o anclaje alguno en el texto. Esta figuración fantasmática del incesto desempeña, sin embargo, un papel narrativo toda vez que siembra en el lector una sospecha al transferir ese motivo a un afuera del texto, tanto a la tradición como al contexto histórico inmediato y a los problemas sucesorios que el cuestionado enlace de Sancho IV había implicado para la corona castellana. El incesto no se enuncia en el Zifar,

apenas queda elípticamente sugerido en su modelo previo: demasiado monstruoso como para ser representado es, sin embargo, demasiado frecuente en la tradición como para dejarlo completamente de lado y que no se active de algún modo en la lectura. En la medida en que el modelo narrativo propio del relato ejemplar apunta a un desenlace que finalmente no tiene lugar (el incesto, el adulterio) el episodio no habilita moraleja o sentencia final alguna y en consecuencia el carácter didáctico constitutivo del género cede lugar a una finalidad eminentemente literaria. Desplazada la norma, la peripecia pasa a ocupar en centro de interés del relato.

***Maximiliano Soler Bistué.** Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires e Investigador Adjunto del Conicet. Actualmente se desempeña como Jefe de Trabajos Prácticos de la Cátedra Literatura Española I (Medieval) de la Facultad de Filosofía y Letras de esa casa de estudios. Es Profesor Adjunto a cargo de la cátedra de Literatura Europea del Renacimiento y Barroco de la Universidad Nacional de Hurlingham y del Seminario de Estudios Hispánicos de Instituto del Profesorado “Joaquín V. González” de la Ciudad de Buenos Aires. Ha dictado seminarios de grado y posgrado sobre metodología de la investigación en estudios literarios y sobre derecho medieval desde una perspectiva interdisciplinar. Su tesis tuvo por objeto la edición y estudio del *Libro de los fueros de Castiella* y otros textos jurídicos de impronta señorial contenidos en el manuscrito 431 de la Biblioteca Nacional de España. Ha publicado artículos sobre el *Libro de buen amor*, *Celestina*, la obra de don Juan Manuel y Pero López de Ayala, y de textos jurídicos e historiográficos de la Edad Media castellana.

Bibliografía

Aragüés Aldaz, José (1997). “Modi locupletandi exempla’: ‘Progymnasmata’ y teorías sobre la dilatación narrativa del ‘exemplum’”. *Euphrosyne: Revista de filología clásica*, 25: 415-434.

- Archibald, Elizabeth (2001). *Incest and medieval imagination*. Oxford: Clarendon Press.
- Blecua, Juan Manuel Cacho (2018). “Los contextos del *Libro del cavallero de Dios* (*Libro del cavallero Zifar*)”, *Aula Medieval*, 7: 5-57.
- Diz, Marta Ana (1979), “La construcción del Cifar”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 28.1, 105-117.
- Gómez Redondo (1999). *Historia de la prosa medieval castellana. II. El desarrollo de los géneros. La ficción caballerescas y el orden religioso*. Madrid: Cátedra.
- González, Cristina (ed.) (1998). *Libro de Caballero Zifar*. Madrid: Cátedra.
- Orduna, Germán (1991), “Las redacciones del *Libro del caballero Zifar*”, en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*. Barcelona: Quaderns Crema, IV, 283-99.
- Paredes Núñez, Juan (1992). “La estructura del cuento medieval: el marco narrativo”, en José Manuel Lucía Megías, Paloma García Alonso, Carmen Martín Daza (eds.). *Actas II Congreso de la A.H.L.M. (Segovia, 5-19 octubre 1987)*. Alcalá: Universidad, 609- 615.
- Serés, Guillermo (ed.). Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*. Barcelona: Crítica.
- Tubach, Frederic C. (1969). *Index exemplorum. A handbook of medieval religious tales*. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia – Akademia Scientiarum Fennica.
- Zubillaga, Carina (2001). “La variación de la materia narrativa en tres romances caballerescos de reinas injustamente acusadas”, en Orduna, Germán (ed.). *Estudios sobre la variación textual. Prosa castellana de los siglos XIII a XVI*. Buenos Aires: Secrit.

X.

El Siglo de Oro español entre la alteridad y la reescritura

Lazarillo de Tormes. La formación en el deshonor como estrategia de supervivencia

María de los Ángeles Calvo*

En el año 1554 se publican las ediciones más antiguas que se conocen de *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*: una en Burgos, otra en Amberes, una tercera en Alcalá; en 1992, en Barcarrota, Badajoz, al iniciarse la refacción de un inmueble se encuentra una cuarta edición desconocida hasta entonces impresa en Medina del Campo también en 1554.

No se conoce con exactitud el año de composición y se sabe que ninguna de las cuatro ediciones mencionadas fue la primera; aunque hay sí en la novela referencias históricas concretas en los Tratados I y VII: la batalla de Gelves y las cortes de Toledo, pero por simple casualidad o intencionalmente, hay dos batallas con ese nombre (una en 1510 y otra en 1525) y dos cortes celebradas en Toledo a las que asistió Carlos I (1525 y 1538-9). Tampoco se sabe quién fue su autor ya que decidió publicar su obra anónimamente.

Pero lo más significativo es que, a pesar de la ambigüedad de ciertos aspectos, frente a la narrativa idealizante de la época surge esta “noveleta revolucionaria” (García de la Concha 1993: 13) en la que irrumpe la realidad de la España de mediados del siglo XVI. En lo referente a los lugares en los que transcurre la acción y la sociedad representada no hay oscuridad alguna, los lectores de entonces reconocen los hechos narrados como contemporáneos porque, tal como sostiene Lázaro Carreter, “esta obrita, en su momento y dentro del género narrativo, es más *realista* que las demás” (51).

Es quizá esta inmersión en la realidad social de la época la causa del voluntario anonimato de su autor; indudablemente sabía que las páginas de este “librito endiabladamente singular” (Rico 1983: 15) contenían una fuerte crítica, lo que se ve corroborado por el hecho de que

apenas cinco años después de su publicación, en 1559, por orden del inquisidor general Fernando de Valdés, pasará a formar parte del *Catalogus librorum qui prohibentur*. Recién pudo volver a publicarse en 1573 en una versión expurgada conocida como *Lazarillo castigado* en la que se suprimen los Tratados IV y V, y se corrigen varios comentarios por su irreverencia religiosa. Habrá que esperar hasta 1834 para que se edite en Barcelona una nueva versión completa. Sin embargo, a lo largo de esos siglos, sí es editado sin supresiones y en su lengua original, en Milán, Amberes, Roma, Lisboa y París.

Es esta jerárquica y rígida sociedad española representada en la novela la que formará un ser como Lázaro con lo que esto implica. La autobiografía del personaje es la presentación de un nuevo héroe, el de “un mundo abandonado por Dios” (Rodríguez Fontela: 219), como afirma René Démoiris: “L’héros est exemplaire d’une société qui subsiste dans et par l’injustice” (1975: 16).

Las narraciones folklóricas y cuentos tradicionales, *El asno de oro* de Apuleyo, los relatos lucianescos, las farsas medievales, la literatura epistolar de los siglos XIV y XV (en particular la epístola condimentada con bromas y proverbios, de estilo llano, entre las que se destacan las del médico real López de Villalobos), el pensamiento erasmista, el relato en primera persona y la autobiografía, representan una “confluencia de estímulos” (Lázaro Carreter: 47) rastreables en la novela. Todo está presente pero superado, resignificado.

Lázaro Carreter la caracteriza como “primera novela moderna” (61) porque posee aspectos novedosos: las peripecias lejos de ordenarse de manera inconexa se articulan entre sí y no desaparecen del recuerdo de los personajes, los hechos narrados se someten a una intención, un propósito, “todos los materiales, más o menos mostrencos que constituyen la vida del protagonista, son aducidos para ilustrar o justificar la situación a que esa vida ha llegado en el momento de rendir cuenta de ella” (66).

La seudo autobiografía permite dar voz a un ser que se ubica en un eslabón muy bajo de la sociedad estamental de la época por lo que, respondiendo a una intención verista, relata su historia porque (como explica en el prólogo) *vuestra merced* le solicita “se le escriba y relate el caso muy por extenso” (26); el “caso” tiene que ver con las habladurías que corren por Toledo acerca de las adúlteras relaciones de su mujer con el arcipreste de Sant Salvador (último de los amos de Lázaro). Siendo impensable que alguien con este origen y de tan bajo estamento contase su historia, la excusa narrativa es redactar un escrito de defensa ante una requisitoria. Del “caso” no se volverá a hablar hasta el último Tratado. La situación de Lázaro tiene su razón y causa en los hechos narrados en los seis Tratados precedentes, en esas *fortunas y adversidades* que se sucedieron en su vida y que contará no tomándola “por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona” (26). El hoy sobre el que debe dar explicaciones es fruto de lo que ha vivido desde su nacimiento hasta el presente de la historia en el que tiene entre veinticinco y veintisiete años, y se encuentra en lo que considera la “cumbre de toda buena fortuna” (83).

Manuel López Gallego al analizar el *Bildungsroman* hace referencia a ciertas características que bien pueden aplicarse al *Lazarillo de Tormes*: “el protagonista [...] se deja marcar por los acontecimientos y aprende de ellos [...] tiene por maestro al mundo y va integrando en su carácter las experiencias por las que va pasando” (63). No se trata de hechos aislados o episódicos sino que la narración “va imbricando mediante repeticiones, convergencias, oposiciones y simetrías, elementos de las distintas etapas de la vida, lo que hace que a nuestros ojos se vaya construyendo –y en eso consiste la novela– la memoria del vivir de un hombre” (García de la Concha: 19). Lázaro es pues el resultado de lo acaecido, no la causa. El autor selecciona lo que ha de contar y lo supedita a sus propósitos, los materiales narrados “son

aducidos para ilustrar o justificar la situación a que esa vida ha llegado en el momento de rendir cuenta de ella” (Lázaro Carreter: 66).

A pesar de las diferencias que sin duda existen, la crítica ha estimado que la picaresca española (y *Lazarillo* es sin dudas un relato protopicaresco) es un antecedente del *Bildungsroman*. Liliana Swiderski en “De la picaresca al *Bildungsroman*: el abordaje de los géneros literarios en el comparatismo” afirma:

Quienes apelan a la picaresca para caracterizar al *Bildungsroman* advierten [...] una serie de elementos comunes: la estructura episódica más o menos hilvanada, pero que siempre apunta a una sucesión que trasciende la resolución de la intriga y tiende al final abierto; la centralidad del protagonista respecto de los demás personajes, que existen en tanto y en cuanto intervengan en su evolución [...] Tanto en la novela de aprendizaje como en la picaresca, entonces, la trama sigue el derrotero del protagonista quien, al capitalizar aquellas experiencias nacidas de su desconcierto ante la conflictividad del medio, transforma su peripecia vital (152-153).

Para Rodríguez Fontela tanto en la picaresca como en el *Bildungsroman* “la iniciación autoformativa *se hace novela*” (202); se pierden los caracteres épicos en los que el héroe presenta cualidades extraordinarias para entronizar las vivencias del hombre común. Existe, al igual que en la novela de formación, un esquema autoformativo: *tesis* (Lázaro inocente), *antítesis* (fortunas y adversidades que vive) y *síntesis* (Lázaro adulto, pregonero y casado con la manceba de su amo). Como afirma Gallego la sociedad, vista como antagonista, “es percibida como escuela de vida” (66).

Rodríguez Fontela destaca “la funcionalidad autoformativa del acontecimiento” (193). Esos “acontecimientos” son los que vivirá junto a los nueve amos, “auténticos ‘maestros iniciáticos’ para el niño” (Rodríguez Fontela: 194). Pero cabe destacar que esa “formación” es muy

particular porque la autobiografía de Lázaro es “la historia de un proceso ‘educativo’ que entrena el alma para el deshonor” (Lázaro Carreter: 103).

Lázaro Carreter y Cabo Aseguinolaza destacan la importancia de la incorporación de la infancia al relato biográfico del héroe porque “situaba acaso por primera vez a su protagonista en un decurso que aprehendía integralmente su vida desde el nacimiento hasta el punto concreto en que se pone a contarla” (Cabo Aseguinolaza: 14) aunque, parafraseando a Ariès, el “descubrimiento de la infancia” se dará recién en el siglo XVIII.

En el siglo XVI “los doce años parecen marcar una linde bastante bien definida entre el período de la infancia y el mundo de los adultos, entre la época de la crianza [...] y el aprendizaje de un modo de vida con la consiguiente separación del medio familiar” (Cabo Aseguinolaza: 14). Eso es justamente lo que sucederá con Lázaro que será sacado del seno materno y entregado a una sociedad indiferente a la fragilidad e inocencia de la niñez debiendo aprender a sobrevivir por sí mismo.

La novela consta de un prólogo, que es una parte más de la ficción novelesca, y siete Tratados de variada extensión en los que relata su vida. Si bien “son muchas las obras del siglo XVI que mezclan capítulos de longitud diversa” (García de la Concha: 20), cabe preguntarse qué razones llevaron al narrador- protagonista a darle una mayor o menor extensión al relato de ciertas vicisitudes de su vida.

Lázaro no tiene en todos los Tratados un rol activo, se torna en ocasiones mero espectador de los hechos narrados (por ejemplo, en el Tratado V), extrayendo experiencias y enseñanzas de lo que observa. Gérard Genette en *Nouveau discours du récit* (1983) expresa: “le picaire observe souvent plus qu’il en participe [...] Le roman à la première personne, comme autobiographie fictive, est le plus souvent un roman d’apprentissage, et l’apprentissage consiste souvent à regarder et écouter, ou à soigner ses ecchymoses” (69).

Es posible establecer dos grandes “núcleos estructurales: el primero formado por los *Tratados I, II y III*, y el segundo por los restantes” (Sabor de Cortázar 1967: 15). En los tres primeros, que ocupan el 80% de la novela, el tema del hambre articula todos los sucesos que vive el protagonista y aparecen representados los tres estamentos sociales: el ciego (estado llano), el clérigo de Maqueda (clero) y el escudero (baja nobleza). En el segundo bloque los *Tratados* son más breves y en ocasiones la referencia al amo es mínima. El niño ha perdido ya su inocencia primera y no es casual que comience con el breve *Tratado IV* en el que se insinúa una iniciación sexual junto al fraile de la Merced. Una característica fundamental es que, en este bloque, Lázaro aprenderá oficios lo que significará el comienzo de su “progreso” en la vida. Si en los tres primeros *Tratados* el eje estructurante es el tema del hambre, en los restantes será el ascenso social.

El primer *Tratado* es muy importante en este camino formativo, Lázaro destaca el papel que el ciego desempeñó en su vida: “después de Dios este me dio la vida, y siendo ciego me alumbró y adestró en la carrera de vivir” (30), pero considero que es solo el punto de partida en la conformación de un carácter (al que predispone la vulnerabilidad que rodea su nacimiento y sus primeros años) y que la violencia como “alternativa didáctica” de la que habla Margarita Ferro (2003: s/p) centrándose en este primer *Tratado* continúa a lo largo de toda la obra con diferentes representaciones físicas y simbólicas.

Luego de establecer su genealogía y contar brevemente sus primeros años, es entregado por su madre al primer amo con un significativo consejo: “Válete por ti” (29). Si su vida desde el nacimiento estuvo signada por la fragilidad, ahora no sólo será frágil sino solitaria. Deberá valerse por sí mismo y para sobrevivir, como ha dicho en el prólogo, necesitará “fuerza y maña” (26).

Su segundo amo, el clérigo de Maqueda, es cruel, avaro e hipócrita; “es el amo más odiado por Lázaro” (Celina Sabor: 26), con él pasará

“cuasi seis meses” de penurias hasta que, maltrecho y golpeado, es echado a la calle y sobrevive “forzado a sacar fuerzas de flaqueza y, poco a poco, con ayuda de las buenas gentes” (53). Esas mismas ‘buenas gentes’ son quienes apenas lo ven un poco repuesto le gritan: “Tú, bellaco y gallofero eres. Busca un amo a quien sirvas” (53). Ac-túan casi tan impiadosamente como quien lo golpeó fuertemente y también como quienes en esos tiempos perseguían con crueldad a los que mendigaban por las calles. Como sostiene Edmond Cross hay un cambio en la imagen de la caridad en ese momento histórico, “dar li-mosna no es prestar a Dios, sino dar al diablo” (239); la pobreza deja de ser una virtud cristiana para convertirse en una enfermedad social

La estadía con el tercero de sus amos, el escudero, es un episodio muy particular de factura novelesca donde no faltan los toques costum-bristas (las escenas junto al río por las mañanas, las lloronas del entie-rro, la fabricación de bonetes) ni históricos como la prohibición de mendigar y el castigo impuesto a los que transgredían la pragmática (Celina Sabor: 19). Permanece junto a él dos meses y es el único caso en que es abandonado por el amo, y es también la única ocasión en que el personaje siente por alguien (además de su madre y su herma-nito negro) un sentimiento cercano al afecto. Entiende además que su miserable situación es consecuencia de un imperativo social: “Con todo le quería bien, con ver que no tenía ni podía más, y antes le había lástima que enemistad” (62). En este panorama alejado del cariño y la empatía, la lástima y el afecto se confunden.

De este famélico amo, a quien termina alimentando, saca una ense-ñanza fundamental para su vida, aprende que la honra no da de co-mer. Es también en este Tratado donde reflexiona no sólo acerca de la honra sino también de la apariencia:

¡Grandes secretos son, Señor, los que vos hacéis y las gentes ignoran!
A quién no engañara aquella buena disposición y razonable capa y
sayo, y quién pensara que aquel hombre se pasó ayer todo el día sin

comer, con aquel mendrugo de pan que su criado Lázaro trujo un día y una noche en el arca de su seno, do no se le podía pegar mucha limpieza, y hoy, lavándose las manos y la cara, a falta de paño de manos, se hacía servir de la halda del sayo? Nadie por cierto lo sospechara. ¡Oh Señor, y cuántos de aquéstos debéis vos tener por el mundo derramados, que padecen por la negra que llaman honra lo que por vos no sufrirían! (59).

Sin embargo, más adelante, en el Tratado VI, lo primero que hace cuando logra cierto éxito en su trabajo de pintor de panderos es “la me vestir muy honradamente de la ropa vieja” (79): se compra un jubón de fustán usado, un sayo raído, una capa “que había sido frisada”, una espada vieja y “desde que me vi en hábito de hombre de bien” (80) abandona al amo y su trabajo de aguador. Este hecho permite una doble interpretación, puede tratarse de una ironía porque ahorra cuatro años para comprar ropa vieja y pasada de moda para vestir “honradamente”, o pensarse como “una realidad polisémica, resuelta en puntos de vista [...] no hay valores, hay vidas” (García de la Concha: 55). Me inclino por esta segunda interpretación: Lázaro siente que está ascendiendo en la escala social y como el escudero se preocupa por su apariencia, pero, contrariamente a lo que hace su tercer amo, él no siente “las cosas de la honra” (66).

En este “camino de vivir”, el Tratado III es fundamental ya que el muchacho comienza a no tener hambre: “comimos bien aquel día” (66); va desapareciendo la violencia física y la angustia que vivió junto a los otros dos amos: “bebimos y muy contentos nos fuimos a dormir como la noche pasada” (62). Pero es de destacar que logra superar el hambre porque decide valerse por sí mismo haciendo uso de las mañas que ha aprendido y perfeccionado hasta entonces. Es también en este tratado donde habla explícitamente del ciego como maestro: “más como yo este oficio le hobiese mamado en la leche, quiero decir que con el gran maestro el ciego lo aprendí” (60).

Los tres primeros Tratados, desde el punto de vista formativo, significan los pilares de esta ‘educación para el deshonor’ por lo que la mayor extensión de este bloque no resulta mera casualidad. Lázaro ha adquirido la base de una formación que se irá consolidando pero el rumbo ya ha sido fijado: el ciego le enseña las mañas con que podrá sobrevivir, el segundo amo avariento, hipócrita y cruel lo forzará “a sacar fuerzas de flaqueza” (53); en cuanto al escudero le brinda la gran enseñanza que le permitirá sobrevivir siendo fuerte y valiéndose de las mañas aprendidas: para aquellos que “no heredaron nobles estados” (26) la honra resulta un mero escollo, un impedimento para salir del hambre y la miseria.

En el Tratado V ya no sufre hambre ni violencia física y con cierto cinismo observa como engañan a gentes inocentes y crédulas; es consciente de la hipocresía social: “cuántas destas deben hacer estos burladores entre la inocente gente” (78), y los burladores no son ni más ni menos que representantes de los campos político y religioso.

Habiendo logrado cierta estabilidad Lázaro comienza a visualizar un futuro: “en qué modo de vivir haría mi asiento por tener descanso y ganar algo para la vejez” (81). Consigue el puesto de pregonero, el más bajo de los empleos públicos, pero oficio real al fin aunque no sabemos por medio de quién lo consigue, solo habla de que tuvo “amigos y señores”, nada más se nos dice al respecto.

Siendo ya pregonero, el mejor de la ciudad según se jacta, conoce a su último amo, el Arcipreste de Sant Salvador “servidor y amigo de vuestra merced porque yo pregonaba sus vinos” (82), quien “procuró” casarlo con una criada que no es ni más ni menos que su manceba, les alquilará una casa junto a la suya en la que “domingos y fiestas casi todas las comíamos” (82).

Elementos presentes en el primer Tratado reaparecen en el último resignificados cerrando un círculo y como afirma Rico (1988: s/p) “aparecen al final transmutados en ingredientes del ‘caso’” del que

solo se habló en el prólogo y que fue la causa y justificación del relato. Tal como había profetizado el ciego el vino sería determinante en su destino, pero hay otros aspectos que se repiten tales como el “arrimarse a los buenos” (124), el amancebamiento, su relación con “las persecuciones por justicia” (122), la existencia de las “malas lenguas, que nunca faltaron ni faltarán” (123).

La hipocresía social en el ámbito clerical de la que se habla en el primer Tratado: “no nos maravillemos de un clérigo ni fraile, porque el uno hurta de los pobres y el otro de casa para sus devotas” (28-29) reaparecerá a lo largo de toda la obra incorporando otros ámbitos de poder como el político y el económico que participan de este entramado de falsa moralidad. El “respetable” y acomodado Arcipreste servidor de *su merced* (lo que no es un dato menor) es quien hacia el final le da un último consejo: “no mires a lo que pueden decir, sino a lo que te toca, digo a tu provecho” (82).

A modo de conclusión

Lázaro, como su madre, “se arrimó a los buenos”, calificación moral que a esta altura del relato se ha cargado de una sarcástica ironía. Contrariamente a lo que sucede en el Tratado I, donde el niño inocente, sin demasiada conciencia de lo que hacía, delata al padrastro “porque a mí con amenazas me preguntaban, y como niño respondía” (29), ahora adulto y formado en las “mañas”, fortalecido por las muchas adversidades vividas, calla el adulterio consentido, como calló ciertas “cosillas” en el Tratado IV, y la estafa del buldero y el alguacil en el Tratado V.

Al igual que en la España de la época, muchos son los “Lázaros” que pululan por la novela: el padre molinero que roba harina de los costales, la madre “sin marido y sin abrigo”(28) que sobrevive amancebándose con un negro al que “azotaron y pringaron”(28) por ladrón, el

ciego que vive de la mendicidad, los que echan a Lázaro apenas recuperado en el Tratado III debiendo mendigar de puerta en puerta porque “la caridad se subió al cielo” (53), las pobres mujeres descriptas con rasgos costumbristas en ese mismo tratado, los engañados por el buldero, etc, etc, etc.

Lázaro ha aprendido muchas mañas, pero, sobre todo, ha aprendido que la honra no da de comer en esta sociedad donde la hipocresía es moneda corriente y se expande como rizoma. Cada uno de sus amos o mentores fueron conformando, en mayor o menor medida, a ese Lázaro adulto, que calla e ignora cosas de la honra porque no es uno de aquellos que “heredaron nobles estados” (26). Es sacado del seno materno para no regresar y se encuentra solo en medio de una sociedad hostil donde su única preocupación y ocupación será sobrevivir. Es el emergente de una organización social donde a quienes no han nacido en el estamento privilegiado sino “a orillas del río” solo les cabe ser educados para el deshonor, no hay integración social, solo estrategias de supervivencia.

***María de los Ángeles Calvo.** Licenciada en Letras egresada de la UNMDP, cursando la instancia final del Doctorado en Letras (en proceso de escritura de Tesis sobre la transgresión genérica en las comedias de capa y espada de Francisco de Rojas Zorrilla). Docente titular en escuelas de nivel secundario. Ayudante en la cátedra de Literatura y Cultura Españolas I. Expositora en Jornadas y Congresos nacionales e internacionales. Autora de artículos en soporte papel y digital. Sus investigaciones versan sobre el teatro del Siglo de Oro, la obra de Cervantes, las comedias de capa y espada de Rojas Zorrilla y la reescritura francesa de las comedias de Rojas.

Bibliografía

- Alegre Peyrón, José María (1984). “Grupos sociales marginados en la España de Lázaro de Tormes”. *Boletín AEPE* n° 31. Centro Virtual Cervantes. 35-48.
- Anónimo (1980). *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*. Madrid, España: Alianza.
- Ariès, Philippe (2011). “El descubrimiento de la infancia”. En *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. 82- 110. <https://www.studocu.com/cl/document/universidad-diego-portales/ciencias-sociales/philippe-aries-el-nino-y-la-vida-familiar-en-el-antiguo-regimen-el-descubrimiento-de-la-infancia/1218343>
- Cabo Aseguinolaza, Fernando (2001). “De la narración a la metáfora”. En *Infancia y modernidad literaria: entre la narración y la metáfora*. Madrid, España: Biblioteca Nueva. 13-58.
- Cross, Edmond (1986). “Sociocrítica y antropología cultural”. En *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid, España: Gredos. 225-248.
- Défourneaux, Marcelin (1986). *La vida cotidiana en España en el Siglo de Oro*. Buenos Aires, Argentina: Hachette.
- Démouirs, René (1975). *Le roman à la première personne: du classicisme aux lumières*. Paris, Francia: Armand Colin.
- Ferro, Margarita (2003). “Perversión del aprendizaje violento en el Tratado I de Lazarillo de Tormes. La violencia como construcción –destrucción de un sujeto”. *Especulo. Revista de estudios literarios* n° 23. Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero23/lazarillo.html>.
- García de la Concha, Víctor (1993). “Introducción a El Lazarillo de Tormes”. Buenos Aires, Argentina: Espasa Calpe. 9-38.
- Genette, Gérard (1983). *Nouveau discours du récit*. Paris, Francia: Sevil.
- López Gallego, Manuel (2013). “*Bildungsroman*, historias para crecer”. *Tejuelo Numero 1*, Didáctica de la lengua y la literatura. Educación. Trujillo (Cáceres); Miajadas (Cáceres), España. 62-75.
- Lázaro Carreter, Fernando (1972). *Lazarillo de Tormes en la picaresca*. Barcelona, España: Ariel.
- Rico, Francisco (1983). *Lazarillo de Tormes o la polisemia*. Barcelona, España: Seix Barral.

- Rico, Francisco (1988). *Problemas del Lazarillo*. Versión digital. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. www.cervantesvirtual.com.
- Rodríguez Fontela, María de los Ángeles. (1996). “La novela picaresca”. En *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al ‘Bildungsroman’ desde la narrativa española*. Oviedo, España: Reichenberger. 181-230.
- Rey Hazas, Antonio (1982). “Introducción a la novela del Siglo de Oro. Formas de la narrativa idealista”. *Edad de Oro* Vol. 1, Madrid, España: UCLM. 65-105.
- Ruffinato, Aldo (2001). “Revisión del caso de Lázaro de Tormes”. *Edad de Oro*, vol. XX, Madrid, España. 163-179.
- Sabor de Cortazar, Celina (1967). “Estudio preliminar a La vida de Lazarillo de Tormes”. Buenos Aires: Kapelusz. 5-40.
- Swiderski, Liliana (2020). “De la picaresca al Bildungsroman: el abordaje de los géneros literarios en el comparatismo”. En *Literatura y derivas semióticas*. Mar del Plata, Argentina: EUEM. 145-162.

**La metamorfosis del mito:
Don Juan en *La Sombra del Tenorio* de Alonso de Santos**

Lucía Mariel Canales*

Hacia un recorrido genealógico del Don Juan en la literatura española: el triunfo del *logos* frente al *mythos*

La figura emblemática del Don Juan surge por primera vez de la mano de Tirso de Molina (1630) en su comedia *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, motivo por el cual su *burlador* es el arquetipo¹ de los donjuanes que le siguieron en las propuestas dramatúrgicas a través de los años. Como sucede con otros personajes arquetípicos de la literatura del Siglo de Oro español, a lo largo del tiempo aparecieron variaciones que, en este caso, se conjugaron para dar lugar a nuevas piezas dramáticas en donde el seductor siempre está presente, pero adobado por un tamiz que lo distingue de su obra madre. Más allá de que la obra que nos ocupa en este trabajo, nazca de la pluma de un autor español y de un texto dramático pre-escénico, lo cierto es que el mito donjuanesco trasciende España, convirtiéndose en un emblema

¹ Un arquetipo es una imagen instintiva, no creada intelectualmente. Siempre se encuentra presente en una comunidad, de forma dinámica, y produce cierto proceso en la mente de los individuos, comparable con los mitos. Específicamente, un arquetipo es un modelo de conducta pre-establecido e inconsciente que, como sociedad, tenemos sobre algo o alguien. Son símbolos que, en cierta medida, dirigen lo que hace el hombre. A partir de este carácter comunitario, popular y trascendental, es que podemos establecer una vinculación entre mito y arquetipo. En términos de Evans (1968): “La mitología es la expresión de una serie de imágenes que formulan la vida de los arquetipos” (74), por lo tanto, es en el género mítico en donde los arquetipos nacen y se reproducen. De alguna manera, entonces, podemos afirmar que los arquetipos nacen de los mitos y, en consecuencia, sostener que el arquetipo del burlador nace del mito del Don Juan.

que navega por todo el mundo y por todos los tiempos. En este sentido, la década de los 90', en la península, continúa una propuesta de teatro de reescritura, siendo uno de los textos más elementales del período, el unipersonal de Luis Alonso de Santos, *La Sombra del Tenorio*. El autor, en su monólogo teatral, realiza una nueva lectura de la tradición, con ella observamos cómo el mito donjuanesco queda al desnudo, sin su poder mitificador. Desde su rol de dramaturgo y actor, Alonso de Santos utiliza el arquetipo como un soporte para leer la realidad de los actores y de la materia teatral en sí misma. Finalmente, a partir de la muerte simbólica del personaje protagónico, le quita al mito su poder totalizador.

En un principio, antes de detenernos específicamente en *La sombra del Tenorio* resulta necesario aclarar en qué sentido nosotros entendemos el término “mito”, puesto que, a lo largo de la historia, hubo diversas disputas y debates teóricos respecto a su definición. En su acepción usual, la palabra “mito” funciona como un sinónimo de fábula, invención y ficción. La Real Academia Española (2021), en este sentido, nos ofrece cuatro significaciones distintas, y una de ellas tiene que ver con este carácter ficcional del término. En un primer punto, se lo define como una “Narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico” (1). Asimismo, para el citado diccionario, el mito también alude a una: “Historia ficticia o personaje literario o artístico que encarna algún aspecto universal de la condición humana” (1). Si tenemos en cuenta estas apreciaciones, consideramos más conveniente, para nuestro trabajo, adherir a la segunda definición que, casualmente, se encuentra acompañada por un ejemplo muy oportuno: “El mito de *don Juan*” (RAE: 1).

Para las sociedades arcaicas, por su parte, el mito designa una historia de inapreciable valor, debido a que es sagrado ejemplar y significativo (Eliade 1992). En el caso de nuestra investigación, tomamos al mito

como un emblema intangible que proporciona modelos de conducta humana y que, debido a ello, obtiene significación y deviene un hecho cultural. Desde este punto de vista, el mito es una realidad cultural extremadamente compleja, que puede interpretarse y releerse de múltiples maneras. La mayoría de los mitos han sido contados y, por lo tanto, se han visto adulterados a lo largo del tiempo. Sin embargo, todos comparten algo en común: relatan una creación y narran cómo algo ha sido producido. De ahí podemos percibir el carácter comunitario del mito. Justamente, cuando las personas tomamos contacto con un relato mítico, el conocimiento que nos proporciona nos da lugar a intervenirlo de forma voluntaria, contribuyendo, así, a su trascendencia. Gracias a su continua reactualización, el mito se revela algo con existencia duradera y absoluta. En ese acto repetitivo, propio de la tradición oral, los personajes literarios que protagonizan estos textos no siempre se encuentran estereotipados. Muchas veces, las distintas composiciones que surgen de él, se apartan considerablemente del prototipo, pero mantienen algo esencial que permiten reconocer el origen. De este modo, a partir de estas afirmaciones, al carácter comunitario de estas historias, podemos añadirle un carácter trascendental: gracias a la literatura, los mitos nunca acaban, sino que se transforman. Por esos motivos, el mito siempre es popular y milenario. Debido a las reescrituras, no caen en el olvido y pueden continuar transmitiéndose, en diversas creaciones, objetos artísticos y literarios.

En el caso del mito donjuanesco, concretamente, su presencia en el imaginario popular continúa vigente hasta la actualidad, haciendo de él un emblema que ya no es de alguien en particular, sino que es de todos y que, por ese motivo, no responde a un modelo único. Se trata de un personaje arquetípico con larga descendencia literaria que, desde el siglo XVII, influye en toda la cultura europea hasta el punto de extenderse continuamente por el resto del plano. Podemos concluir por ello que se trata de una figura mítica, y como tal, su origen es incierto: más atrás de Tirso las líneas de investigación se esfuman y

entramos de lleno en el terreno de las conjeturas (De Armando 2008: 17). El acto fundacional de *El burlador de Sevilla* reside, en gran parte, en poder plasmar aquella figura proveniente de la tradición medieval, signada por la oralidad, en un texto dramático escrito, cuyo objetivo insoslayable es la representación. No obstante, en ese acto de escritura, atendemos a algo más que el triunfo del *logos* frente al *mythos*. Pues se trata de: “la victoria del libro sobre la tradición oral, del documento -sobre todo del documento escrito- sobre una experiencia vivida que no disponía más que de los medios de la expresión preliteratearia” (Eliade: 74). Por tal motivo, a partir de la comedia del mercenario, se construye toda una tradición literaria que traspasa los límites de la península, pues “como ley básica de la naturaleza de la mente humana: jamás se descubre nada nuevo mientras sea posible copiar algo ya existente” (Rank 1981: 10-11).

La metamorfosis del mito: Don Juan en *La Sombra del Tenorio* de Alonso de Santos

En lo que respecta al arte teatral, este personaje *luciferino* –tal como lo define Aurora Egido (1988)– se ha presentado y representado de manera heterogénea. Al respecto, Marcela Ion argumenta:

Don Juan vive su propia vida, pasa de obra en obra, de autor en autor y de siglo en siglo como si perteneciera a todos y a nadie [...] un rasgo específico del mito, que se mezcla con su aptitud de nacer y de renacer siempre, en continua transformación (2003: 1).

Si bien, como mencionamos, el origen de la galería de donjuanes proviene de una tradición folclórica del romancero español, no podemos asignarle una fecha con seguridad a estos romances, ni saber con certeza que Tirso los conociera en todo su caudal. Lo que efectivamente realiza el dramaturgo es amalgamar dos motivos tradicionales que es-

taban por separado y que quedan unidos para siempre en este personaje canónico (Ion: 1): en primer lugar, el Don Juan visto como el seductor irreverente, como un galán que conquista, engaña y va contra los principios divinos y las leyes estipuladas por los hombres; en segundo lugar, el motivo de la cena con un difunto, imagen que ya aparecía en la tradición y que va a surgir nuevamente en las obras precursoras, como veremos a continuación.

A diferencia del texto dramático de Tirso, *La sombra del Tenorio* es un monólogo que trata, principalmente, sobre la vida y muerte de un viejo cómico –en el sentido de que es actor– que va a agonizar en la cama de un hospital recordando su carrera artística y cuestionando ciertas particularidades del oficio teatral. Su interlocutora, Sor Inés, es una monja que va a estar sentada en una cama con el objetivo de cuidarlo y de, en consecuencia, escuchar sus reflexiones meta-teatrales. Su presencia en escena justifica el hecho de que el protagonista nos cuente su historia y, a su vez, permite que seamos los principales oyentes de la misma. En la obra, nos encontramos ante un doble personaje cuya vida estuvo marcada siempre por la representación de Ciutti, el criado de la obra de Zorrilla, mientras que él aspiraba a ser el mismo protagonista pues, desde su perspectiva, Tenorio es el “más genial personaje que jamás haya creado autor español” (Alonso de Santos 1996: 51). A raíz de ello, y al ser consciente de estar en el ocaso de sus días, la instancia última de su vida la va a aprovechar para encarnar su sueño y, de algún modo, burlar la muerte al morir “...cada día de don Juan Tenorio, y no una sola y definitiva vez de Saturnino Morales” (34).

Respecto a la finalidad que persigue el texto, observamos que en consecuencia de las acciones meta-teatrales del protagonista, la función predominante moral de *El burlador de Sevilla* no se desdibuja por completo, sino que el *educare* se encuentra presente en las diversas críticas sobre la materia teatral, que surgen en torno a las experiencias

personales de Saturnino. Justamente, sabemos que, en el teatro del Siglo de Oro, mayoritariamente en las comedias, el criado es una figura central que tiene tanta importancia como el personaje principal, ya que éstos poseían gran incidencia en el accionar de sus amos. En la pieza de Alonso de Santos, y en relación con lo dicho anteriormente, podemos conjeturar que la figura consejera del criado se mantiene: sólo que su voz no repercute en un amo particular, sino que lo hace en la consciencia de los lectores-actores, los cuales son testigos de sus reflexiones y vivencias. Además, en *La sombra del Tenorio*, ya no es necesaria la voz de un criado para brindar consejos, sino que éstos nacen de la boca del personaje protagónico: Saturnino Morales/ Don Juan. Podemos pensar que, finalmente, luego de muchos siglos, la posmodernidad hizo que sea posible que el mito tenga, auténticamente, cierta consciencia crítico-reflexiva, y no simplemente su criado. En efecto, Alonso de Santos encontró en la parodia la mejor forma para fusionar el “educar y deleitar”, por el cual abogaban los dramaturgos de los siglos anteriores.

Por otro lado, la función moral que estaba presente en muchas de las obras precursoras, no se desdibuja del todo ni se encuentra desplazada, sino que se enriquece a partir de la parodia. Así, mientras que el actor continúa su monólogo, menciona que él se encuentra en el “escenario” para: “...que tape del drama de la vida con la diversión del escenario” (51), es decir, la importancia del texto está puesta en el *deleite* y no sólo en el *educare*. La mayoría de los procedimientos discursivos con los que Alonso de Santos construye el monólogo, permiten que la comicidad del texto aflore. Por ese motivo, en este punto, tal vez sea necesario entender a la parodia como una denuncia a través de la risa (Bajtín 1979), como una fuente que nutre lo que a través de otra forma no podía explicarse. Si en las obras anteriores era posible observar una crítica a determinadas instituciones y ordenes establecidos, que permitían realizar comparaciones entre la figura del don Juan y otros emblemas de la literatura como, por ejemplo, el Fausto

de Goethe; en este nuevo texto podemos plantearnos qué institución es el objeto de crítica o de qué orden establecido Saturnino pretende apartarse.

De este modo, en vez de encontrarnos con un don Juan propiamente dicho, nos encontramos ante la presencia de un actor que a lo largo de su monólogo más que representar al personaje, reflexiona sobre su oficio y correlaciona escenas del *Don Juan* con su vida. En suma, observamos que si bien lo que le interesaba a Saturnino Morales era absorber las características inmanentes de seducción de Don Juan, se establece un límite muy difuso entre los actores y los personajes de las obras, ya que los primeros se van fusionando con los segundos. Así, en este tramo, es posible que nos planteemos qué papel cumple la puesta simbólica del teatro en el siglo XXI. En el cuadro V, por ejemplo, tal vez realizando una crítica a la pieza de Zorrilla en donde el criado tiene un papel secundario, Saturnino alude a la importancia de esta figura, ya que para él la obra sin Ciutti “no se comprendería, pues en el teatro, como en la vida, sin los papeles de criados no podrían existir los de señores” (25). Si tenemos en cuenta la última cita y la crítica que constantemente Saturnino realiza por el papel del criado, es evidente como la parodia también se circunscribe en términos de denuncia. Por más que en el *Don Juan Tenorio* este papel está desplazado, en *El burlador de Sevilla* su rol es esencial, puesto que posee gran incidencia en el accionar del amo. En virtud de ello, en el texto en cuestión se revaloriza su figura, desde la perspectiva de un actor que lo ha interpretado. En este punto, resulta necesario traer a colación una de las didascálicas en donde Saturnino menciona que no le es tan fácil desprenderse del papel que le marcó su carrera, “a pesar del cambio de atuendo”. Esto se percibe cuando confunde varias veces el rol que cumple en escena: “Refiriéndose a mí... a Ciutti, quiero decir” (26). Si sólo nos quedamos con ese diálogo, podemos pensar que el Saturnino no distingue el papel que representa de su persona empírica. En relación con lo dicho, Patrice Pavis va a decir que, en el teatro,

el personaje y el actor están íntimamente unidos (5). En este sentido, el monólogo abunda en intromisiones personales en donde se cruza la subjetividad del personaje con lo que se desarrolla en la obra, hecho que contribuye a su humanización y refuerza el cuestionamiento actor-personaje mítico. A menudo, Saturnino explica los vacíos de la obra de Zorrilla a través de acotaciones personales y un subjetivismo preponderante “Y don Juan, a partir de aquí, se queda sin familia, aunque él ya se sentía fuera de ella por diferencias que tenían” (36), “Él se hace el fanfarrón, pero en el fondo don Juan Tenorio es una buena persona” (39), como si don Juan realmente existiera y no fuera de papel. Es interesante que a partir de estas reflexiones el protagonista pueda meditar sobre su propia vida, precisamente, sobre su soledad mientras está en el hospital: “en el primer acto, Zorrilla, le deja sin padre ni madre, ni suegros, ni hijos [...] ¡Qué va a hacer el pobre! Una persona sin familia es una hoja que lleva el viento.” (39). Lo mismo ocurre cuando Saturnino desea que Sor Inés, su interlocutora, pase a ser doña Inés, el personaje de Zorrilla, para que a partir de esa transformación su amor lo lleve “de la mano a presencia del mismísimo Dios” (57). En definitiva, advertimos que, efectivamente, a medida que transcurre el monólogo, el actor da lugar a un proceso de identificación con el personaje que tanto ha deseado representar y, en consecuencia, humaniza su figura.

De alguna manera, y del mismo modo que en las obras precursoras, aquí también la figura donjuanesca representa al fuego, debido a que se incendia sola y esa llama desborda de la piel de Saturnino. Ésta última es demasiado fuerte para ser contenida en su epidermis, como si su cuerpo no mereciera interpretar a semejante personaje. Por ese motivo, una vez concretado su objeto de deseo, el cual ya no es una mujer, puede morir en paz. Recordemos que en *El burlador de Sevilla* el personaje manifestaba una vitalidad tanto en el logro de su placer sexual como en la satisfacción de la burla (Arellano: 11), hecho que lo hacía prescindir de cualquier norma que no fuera su apetito sexual y

su consecuente actividad erótica. Don Juan, tanto en Tirso como en Zorrilla, es el burlador. Debido a ello, todas sus acciones implican un aspecto cruel y, en términos de Arellano, “un malicioso goce en el engaño, aliado a una obsesiva búsqueda del renombre, de la fama” (28). En el unipersonal que propone Alonso de Santos, la vitalidad no se manifiesta a partir de la satisfacción de una burla, sino a partir del deseo de actuar. Es el teatro lo que manifiesta la vida, la teatralidad en sí misma. A diferencia de otros textos que han tomado este personaje como sustento para la creación reescrituraria, en *La sombra del Tenorio*, observamos un fuerte componente anti-erótico: la actividad sexual, durante el monólogo, es nula y, como explicamos anteriormente, el personaje principal no se encuentra en el apogeo de su juventud, sino en el ocaso de sus días (es un adulto mayor que atraviesa una enfermedad terminal). Finalmente, el texto que propone Alonso de Santos responde al tópico de la cena con un difunto que se presenta constantemente en las obras precursoras. Sólo que, en este nuevo contexto, nosotros, desde nuestro rol de lectores, somos los invitados y Saturnino Morales es quien brinda el banquete con sus reflexiones meta-teatrales. De esta manera, si tenemos en cuenta el título del texto, podemos pensar que en “La Sombra del Tenorio”, el término “sombra” va a referir al hecho de ser la sombra del personaje, un papel secundario, un subordinado, una zona de oscuridad. Asimismo, en este paratexto inicial, podemos analizar la luz no sólo como signo escénico, sino también a partir de un aspecto literario/metafórico. Entonces, que el protagonista se denomine como “La sombra del tenorio”, tampoco es casual. Pues, una sombra, si nos detenemos en su definición, no es más que un objeto, sin una fuente de luz frente a él. En este sentido, podemos pensar que el significado de la palabra también se vincula con el hecho que tanto remarca Saturnino en el monólogo, es decir, la falta de visibilidad del personaje que tanto le tocó representar. En suma, a lo que aspira Saturnino Morales es a representar el prota-

gonista, pero no lo alcanza hasta determinado momento de su existencia. Nuevamente, la sombra funciona como sinécdoque del final de la vida.

En síntesis, podemos pensar, a partir de estas reflexiones, que la peculiaridad de este nuevo contexto consiste en un vaciamiento del mito, sobre todo, a partir de la muerte que de Santos provoca en el personaje. No se trata del final del mito ni mucho menos de una desmitificación, sino de una pausa en él, de un nuevo mito. Por tanto, lo consideramos una simple interrupción de la tradición. En términos de Nancy (2001), la interrupción del mito consistiría en: “un viaje al límite del mito, en un viaje a un límite en el cual el mito mismo se encontraría menos suprimido que suspendido, interrumpido” (68). Según la autora, esto ocurre una vez que se ha tocado el extremo cegador de un mito, del mito puesto en obra. Cuando esto sucede, ya no queda más que dirigirse a la interrupción del mito. Por todo lo dicho anteriormente, es posible sostener que *La Sombra del Tenorio* funciona como un ejemplo de aquellas obras que trazan el perfil de nuestro tiempo. No es un mito que produzca ni constituya un nuevo orden, sino que nace a partir de un movimiento de pérdida que expresa “la 'verdad' de la existencia” (Nancy: 112), de una nueva existencia. A diferencia de las obras analizadas con anterioridad, *La Sombra del Tenorio* no se apropia de un basamento argumental ya existente. Asimismo, en ningún momento podemos evidenciar características esenciales que forman parte de la idiosincrasia del mito. Saturnino Morales, desde un costado plenamente subjetivo, se apropia de aquellos rasgos que la comunidad, en general, no menciona como parte de lo intrínseco del personaje, y esto le permite realizar un proceso de identificación que no pasa por el arquetipo de “burlador”, sino por otro lado más íntimo, más interno. En la propuesta de Alonso de Santos, observamos cómo el mito queda al desnudo, pero esto no significa que por ello no sea un mito. Sólo se rompe con él y se sustrae su poder mitificador, para crear algo nuevo, algo más humano y tangible. En

consecuencia, se rompe con el propio mito, “aun sabiendo que de esa ruptura no podrá sino renacer el nuevo mito: pero mito, al fin y al cabo, de la ausencia del mito, mito vacío de mito, privado de la fuerza de “nueva auto-mitificación” (Nancy: 56). De este modo, la ausencia del mito es también un mito: el más frío, el más puro, el único verdadero (Bataille 1974). En esta última pieza dramática, lo que efectúa Alonso de Santos, precisamente, es lo que hace la literatura en términos de Nancy. El dramaturgo realiza una lectura singular del mito y con ella interrumpe su poder fundador de una consciencia y de una identidad total y acabada. En efecto, desde su rol de dramaturgo y actor, utiliza al mito donjuanesco para leer la realidad de los actores y de la materia teatral en sí misma, pero le quita su poder totalizador. No insta una verdad absoluta, sino que formula un posicionamiento político al cuestionar la identidad donjuanesca como una verdad clausurada y acabada.

***Lucía Mariel Canales.** Profesora en Letras y estudiante de la Lic. en Letras (UNMdP). Adscripta graduada en la cátedra Literatura y Cultura Españolas I y Teoría y Crítica del teatro (Departamento de Letras, Facultad de Humanidades). Desempeña tareas de investigación y docencia en el grupo de investigación G.L.i.S.O (Literatura y Cultura Siglo de Oro), y de extensión junto a la cátedra Didáctica General (Ciencias de la Educación), con quienes forma parte del grupo de Extensión GEIE (Grupo de Extensión en Innovación Educativa).

Bibliografía:

- Arellano, Ignacio (2003). “*El burlador de Sevilla*”. En: *Tirso en el Siglo XXI*. Universidad de Navarra.
- Bataille, Georges (1974). “L’absence de mythe”. En: *Oeuvres complètes*.
- De Molina, Tirso (2008). *El burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Colihue S.R.L.

- De Santos, Alonso (1996). *La sombra del Tenorio*. Madrid, Sociedad General de Autores y Escritores.
- Dubatti, Jorge (2017). "Apropiaciones de la dramaturgia universal en el teatro argentino. Las reescrituras de Shakespeare como corpus de la dramaturgia nacional. Perspectivas de Teatro Comparado y Poética Comparada". En *La literatura argentina en el Bicentenario. Balances del sistema y diálogos con el mundo*. XX Congreso Nacional de Literatura Argentina: La imprenta YA.
- Egido, Aurora (1988). *El mito de Don Juan*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico.
- Eliade, Mircea (1992). "La estructura de los mitos". En *Mito y realidad*. Barcelona: Editorial Labor.
- Evans, Richard (1968). "El inconsciente: arquetipos". En *Conversaciones con Jung*. Madrid: Guadassama.
- Ion, Marcela Aniela (2003). "El viaje de don Juan a través de los siglos" [online], Universitatea Pitești. <https://studylib.es/doc/208593/el-viaje-de-don-juan-a-trav%C3%A9s-de-los-siglos>
- Nancy, Jean Luc (2001). "El mito interrumpido". En *La comunidad desobrada*: Arena Libros.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA 2021. *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.5 en línea]. <<https://dle.rae.es>>
- Rank, Otto. (1981) *El mito del nacimiento del héroe*. Buenos Aires: Paidós.
- Secreto, Cecilia (2013). "Reescrituras o el juego de las visitas". En: *Viajes de ida y vuelta, de escrituras y reescrituras en la literatura europea*. Buenos Aires: Eudem.
- Tinianov, Yuri (1968). "Per una teoria della parodia". En *Avanguardia e Tradizione*. Bari: Dedalo.
- Ubersfeld, Anne (1997). "El espacio teatral y su escenógrafo". En *La escuela del espectador. Madrid, publicaciones de la asociación de directores de escena de España*. (Edición original: Lire le théâtre. París: Éditions Belin, 1996).
- Zorrilla, José (1994). *Don Juan Tenorio*. Barcelona, España, Edicomunicación, S.A.

Casilda, la santa “impura”.
Tecnologías pastorales y gobierno del otro en *Los lagos de San*
***Vicente* de Tirso de Molina**

Marcela Beatriz Sosa*

Dentro de la investigación del proyecto finalizado en 2021,¹ que se proponía identificar estrategias de representación en el teatro barroco español relacionadas con la melancolía y la locura, se observó que la ocurrencia sistemática de estas representaciones se verificaba en combinación con diferentes variables: el amor, la honra, la experiencia religiosa, etc. Específicamente, vimos que la honra, que “mueve con fuerza a toda gente”, como decía Lope, estaba muy frecuentemente asociada a la cuestión del *otro*, a menudo un *sujeto cultural* (Cros 1997) que oscila entre la melancolía y la locura.²

El imaginario melancólico del XVII –suscitado en gran parte por el fracaso de la empresa político-evangélica- reenfocaba y actualizaba el antiguo problema de la alteridad con la existencia de nuevas composiciones sociales en el XVII (conversos o cristianos nuevos de judíos o de moros, herejes) y las formas de posicionamiento de unos y otros en una sociedad que se consideraba adalid de la Contrarreforma. El afán homogeneizador del Estado –de deturpación o “exorcización de la alteridad temida” (R. de la Flor 2002)– habla de la composición socio-

¹ *Locura, melancolía e imaginario en el teatro barroco español: estrategias de representación* (CIUNSa-ICSOH, 2017-2021).

² Un ejemplo es Pedro de Mendoza, el indiano de *La villana de Vallecas* de Tirso de Molina, a quien usurpan su identidad, además de robarle sus riquezas, y queda al borde de la locura por tal motivo (Sosa 2021).

cultural heterogénea de la España seiscentista y de las tensiones sociales de una “edad conflictiva”, según terminología acuñada por Américo Castro.³

A comienzos del siglo XVI y en todo el XVII, se acrecienta el orgullo colectivo de los cristianos viejos. Recordemos que el edicto final de expulsión de los moriscos se cumple entre 1609 y 1613. El sistema de valores basado en la fe, la espada y la sangre propende a garantizar la homogeneidad ideológica. Los cristianos viejos se diferencian de los conversos (cristianos nuevos de origen judío) y moriscos (cristianos nuevos de origen moro), a quienes acusan de tener “sangre impura”. Se produce la obsesión por la “limpieza de sangre” (que implica poder acreditar al menos dos generaciones de cristiano viejo).⁴ Precisamente, uno de los principales roles de la Inquisición española es vigilar a los cristianos nuevos: sobre ellos cae la permanente sospecha de criptojudíos o criptomusulmanes. El objetivo fundamental de esta institución en España era la preservación de la ortodoxia cristiana, amenazada por las “desviaciones” de los cristianos nuevos, aunque bien pronto fue aprovechada como medio de control político. Según la “falta”, todo aquel que no lograba demostrar ser un cristiano viejo podía perder los bienes, la libertad e inclusive la vida, además de sufrir la humillación pública.

Al plantearnos la problemática de la melancolía hispana, nos preguntamos si esa enfermedad social (R. de la Flor 2007; Bartra 2001) no

³Desde la polémica hipótesis de Américo Castro, expresada por primera vez en *España en su historia. Cristianos, moros y judíos* (1983 [1948]), se pensó la identidad hispánica con otros componentes que no fuesen únicamente los romanos y visigóticos, estableciéndose como momento fundacional de la identidad cultural hispánica la convivencia medieval entre cristianos, moros y judíos.

⁴ La “limpieza de sangre” fue un mecanismo de segregación y exclusión social del *otro*, ya que su comprobación suponía un requisito para ingresar en órdenes militares, administración, instituciones eclesiásticas.

era el síntoma, también, del “malestar (del otro) en la cultura”. El teatro barroco, en tanto fenómeno de masas e instrumento propagandístico del Estado, constituía un soporte discursivo propicio para representar la otredad: hay frecuentes referencias a la vigilancia inquisitorial, cuestiones de honra y limpieza de sangre. Un género como la comedia hagiográfica y, en particular, la conversión de una mora hemorroísa del siglo XI, Santa Casilda, la protagonista de *Los lagos de San Vicente*⁵ de Tirso, se prestaba extraordinariamente para resaltar las tecnologías pastorales y uniformizar la fe popular, mediante la vuelta al pasado histórico de la Reconquista con el contraste inequívoco entre cristianos y moros.

La figura de Casilda, venerada secularmente en toda España, era el paradigma perfecto porque su cuerpo “impuro” encarnaba el triunfo medieval del cristianismo sobre los infieles y, extrapolándolo al siglo de la Contrarreforma, el del dogma católico sobre las desviaciones heréticas y, en particular, sobre los falsos conversos. En el discurso hegemónico de la obra, exploraremos aquellas estrategias retóricas y teatrales: ridiculización, animalización, demonización, feminización..., que producen la denigración del *otro* y el enaltecimiento de la propia identidad (Ledda y Pabba 2009).

⁵ *Los lagos de San Vicente* de Tirso de Molina ficcionaliza *principalmente* la vida de Santa Casilda de Toledo, venerada en España el día 9 de abril (Herradón Figueroa 2004). Blanca de los Ríos data entre 1606 y 1607 la escritura de esta comedia por considerarla deudora de la comedia lopesca –de atribución dudosa- *Santa Casilda* (cit. por. C. García Valdés 1995: 162-163). Por las bondades de la escritura tirsiana, García Valdés fecha LLSV entre 1612 y 1614. De todas maneras, el único dato cierto es su publicación por el propio autor en la *Quinta Parte de las comedias del Maestro Tirso de Molina*, en 1636, bajo la identidad de un sobrino ficticio, Francisco Lucas de Ávila.

Construir la *otredad* en clave histórica

Para ver cómo se construye la otredad en LLSV,⁶ es oportuno traer a colación el texto de Sidney Donnell, *Feminizing the Enemy: Imperial Spain, Transvestite Drama and the Crisis of Masculinity* (2003), quien sostiene que

With the immediacy of armed conflict constantly on the horizon, stories that reviled the Other convinced Spanish noblemen and commoners alike that the country's enemies were inferior. Accordingly, *the Other is always feminine, weak, and immoral*, and we, in our dominant position as Spaniards, are masculine, strong, and on the right side of God (42. Las bastardillas son nuestras).

La tematización de la problemática de la alteridad se aprecia apenas se abre la obra. El rey Fernando I, primer rey de Castilla, yendo de cacería se interna en los ásperos riscos de La Bureba y en los primeros versos es interpelado así por Pascual, un rústico pastor:

PASCUAL: ¡Hao! Que espantáis el cabrío.
¡Verá por dó se metió!
¡Valga el diablo al que os parió!
Echá por acá, *jodío* (I, 1. Las bastardillas son nuestras).

La tensión entre las tres castas se percibe en el mote despectivo, que evidencia el orgullo de “cristiano viejo” del labrador montañés frente a otros peninsulares. Pascual, de un solo vistazo, ha captado la apariencia refinada del rey Fernando pero sin sospechar siquiera quién pueda ser. El estereotipo empieza a funcionar con sus respectivos procedimientos: ridiculización, feminización, demonización. Primero, lo

⁶ Desde ahora se citará por la edición digital de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (2010) a partir de *Los lagos de San Vicente: comedia famosa del Maestro Tirso de Molina* de 1636 y se la identificará con esta sigla. Se consigna las páginas del original por la ausencia de numeración de versos.

llama “jodío”; luego lo trata maliciosamente y con reticencia (referencia a los chapines, mano con “brandura” de lana, “peinadas guedejas”) recordándole el castigo que se daba a los sodomitas y, por último, lo tilda de brujo y duende. La torpe ayuda de Pascual -y su acendrado *casticismo*- le valen un anillo de oro con diamante.

Si revisamos la intriga,⁷ veremos que críticas precedentes (García Valdés 1995, 1998; Vincent-Cassy 2006; Murphy 2011; Meunier 2016) han abordado LLSV desde ángulos que, si bien difieren bastante, se complementan para caracterizar la singularidad de la comedia hagiográfica tirsiana. En primer lugar, es pertinente encuadrarla dentro del género para observar su adecuación e innovación. Como afirma Vincent-Cassy, el teatro hagiográfico era uno de los medios discursivos utilizados para apoyar procesos de santificación oficial como las *vidas de santos*.⁸ Estas comedias “canalizaban y exhibían” la devoción popular. Estructuralmente, poseían una forma piramidal que llevaba hacia la escena de ascensión del santo, lo que impone una lectura teleológica de las obras, es decir, que la acción dramática se detiene a orillas del culto que continúa fuera del tablado (2006: 46). Igual que en el auto sacramental, hay una apoteosis configurada en la última didascalia de LLSV donde se muestra cómo vuela la ermita en el aire y en ella “la santa elevada” (III, 50).

⁷ Brevemente, la comedia ficcionaliza las conversiones de Casilda, una princesa mora del siglo XI que sufría del “mal de la sangre”, y de su hermano Alí, en medio de los enfrentamientos de la Reconquista. Milagros -la transformación en rosas de las provisiones para los cautivos y la curación de su enfermedad luego de bañarse en los lagos sagrados de San Vicente- y visiones acompañan el proceso espiritual de Casilda hacia el estadio final de santidad. Simultáneamente, se entreteje una intriga amorosa entre don Tello, su enamorada doña Blanca y Alí, luego consagrado a la Virgen.

⁸ Para profundizar sobre las motivaciones que incidieron en el éxito de la comedia hagiográfica en el Siglo de Oro véase Cazés (2015).

Tirso muestra su experticia al desarrollar y poner al término de cada acto tres leyendas piadosas en escena: la de Santa Casilda de Toledo, la de San Vicente de Zaragoza (mártir fallecido ca. 304, diácono de San Valero y obispo hispanorromano de Valencia)⁹ y la de Sopenetrán (Hita, Guadalajara) relacionada con Alí, el hermano de Casilda en la comedia tirsiana. Nos detendremos en esta última leyenda para apreciar las operaciones que realiza el dramaturgo con datos históricos (o pseudo-históricos) con el fin de potenciar la eficacia pastoral del texto. Tirso mezcla las peripecias vitales de Fernando I y Alfonso VI, así como los personajes que interactuaron con ellos. Según distintas fuentes¹⁰ que consignan las leyendas, las secuencias de conversión de Al-Maimon (o Alí) y de su hermana Casilda ocurrieron durante el reinado del rey castellano Alfonso VI, hijo de Fernando I, y no en el reinado de este.

Sintéticamente, la leyenda de Sopenetrán narra cómo Alfonso VI atacó a los moros de Toledo pero estos, al mando de Al-Maimon, tomaron numerosos cautivos; entonces los prisioneros pidieron socorro a la Virgen y esta se les apareció en medio de un resplandor. Al-Maimon quedó ciego e imploró a la Virgen que le devolviera la vista. La Virgen así lo hizo: lo llevó a una fuente y lo bautizó con el nombre de Petrán, ordenándole que se presentara al Papa para aprender la doctrina católica.¹¹

⁹ Es oportuno recordar la forma en que murió San Vicente, sometido a múltiples torturas: el potro, la parrilla, el *desollamiento*. Volveremos sobre este aspecto al hablar de los guantes del rey.

¹⁰ Cfr. Cap. VII, “Efigies de la Virgen y santuarios célebres en Brihuega” (Castellote Herrero 2010: 135-139).

¹¹ Cfr. “Virgen de Sopenetrán” en Bibliografía. En el mismo sitio se agrega que Petrán se presentó efectivamente ante el Papa León IX y vivió en Roma hasta la muerte de este en 1080. En ese año regresó al valle de Solanillos donde se hizo una choza, mandó pintar una Virgen en una tabla y por ello en esta iglesia los cristianos veneraban a Nuestra Señora de Sopenetrán.

Por otra parte, ciertas fuentes estiman dudosa la relación de parentesco (hermanos, primos) entre Alí Petrán y Casilda. Al mismo tiempo, hay enlazada con estas dos leyendas una tercera referida a la Virgen de la Peña (Brihuega) que introduce a un tercer personaje, Elima, considerada hermana de Santa Casilda por algunos e identificada con esta última por otros. También Elima tiene una visión celestial y se convierte. De resultas, surge la devoción por una Virgen.

La época en la que transcurre la historia de los personajes legendarios coincide, aunque hay solapamientos entre los reinados de Fernando I y Alfonso VI. A Tirso, evidentemente, le interesaba asociar las leyendas de conversión de moros con el martirologio de San Vicente. Este representa el culmen de la fidelidad religiosa en tanto uno de sus primeros mártires *hispanos*, antes de la oficialización de la religión cristiana en el Imperio Romano en el año 380. Es, precisamente, Fernando I quien hace trasladar los restos de San Vicente (que estaban en Ávila) a San Pedro de Arlanza para protegerlos. Fue este rey quien primero pensó en ampliar y unificar los territorios conquistados bajo la exclusiva fe del cristianismo; de ello se infiere la relevancia que adquieren las reliquias para él y su esposa, doña Sancha (Sánchez Candeira 1999).

La iteración narrativa sobre el abandono de un credo falso por la verdadera religión con escenificaciones de lo sobrenatural hace comentar a Meunier: “una lectura atenta de *Los lagos de san Vicente* tiende a probar que el ‘exceso’ de visualidad originada por las manifestaciones espectaculares de lo sagrado viene a compensar el déficit de comunicación lingüística entre los personajes de la pieza” (2016: 204). Más allá de la interpretación de Meunier sobre el porqué de este déficit de comunicación lingüística (que apuntamos en otro lado), concordamos en que hay un exceso de visualidad producido por escenas meta-teatrales, concretamente, de *teatro dentro del teatro*, donde se produce

el desdoblamiento de personajes en espectadores de un espectáculo sacro.

Tecnologías del enaltecimiento: el metateatro sacro

En efecto, las escenificaciones implican el proceso de un mirar duplicado: vemos al santo ante una visión. El metateatro halla aquí uno de sus empleos más útiles, en connivencia con el arte de la pintura y las técnicas tramoyísticas.¹² Vincent-Cassy (2006) afirma que los distintos personajes de los dramas tirsianos, “ayudantes del futuro santo u oponentes suyos, son ante todo espectadores que comentan la transformación del héroe, así como la de su imagen” (52. Las bastardillas son nuestras). Esta observación se puede extender al proceso que sufre la misma santa ante la apariencia que se le muestra: “Todo el monte, desde la mitad arriba se abre y queda como chapitel de una torre, levantado; descúbrese en su centro una sala [...], y en medio, sobre unas parrillas, desnudo, San VICENTE, mártir, abrasándose”.¹³ La didascalía es explicada por el discurso de la única espectadora de esta visión:

¹² Como refiere Fernández Rodríguez (2015: 84): “Bajo el obvio aprovechamiento de la pintura sobre las tablas o de los modos de expresión dramático-teatral en el lienzo, subyace ‘una visión común del mundo’ [...]. La primera consecuencia de todo este proceso es la evidente presencia de rasgos teatralizadores en la pintura de la época, en concreto el desbordamiento, que tiende a borrar los límites entre el espacio del observador y el espacio de lo observado creando una sensación de dinamismo. La segunda, en la dirección contraria, el aprovechamiento de efectos pictóricos en el teatro, con la inserción de estampas estáticas que se proyectaban, simbólicamente, hacia la eternidad.”

¹³ “Las ‘apariencias’ son no sólo unas ‘apariciones’ de personajes sagrados como Cristo, el ángel de la guardia, san Francisco, santo Domingo, la Virgen, etc., sino también ‘exposiciones’ de los cuerpos divinos en unos *tableaux vivants*.” (Vincent-Cassy 2006: 53).

CASILDA: ¡Qué majestüoso centro!

¿Quién es aquel que se abrasa
y tantos incendios pasa,
fénix de paciencia dentro? [...]

VICENTE: Casilda, por agua y fuego
se alcanza el reino de Dios.

CASILDA: Ya a su doctrina obediente
la *ceguedad* no me ofusca.

VICENTE: Vicente soy. Hija, busca

los Lagos de San Vicente [...] [*Cúbrese*] (I, 34. Las bastardillas son
nuestras).

La *ceguedad* o ceguera de Casilda se transforma en un *ver* trascendente que requiere la aparición del ámbito sobrenatural. En las comedias hagiográficas –como en muchas pinturas barrocas– hay dos planos, el terrenal y el celestial. Las protagonistas de las comedias de santas –Casilda y otras– cumplen una función de bisagra entre ambos planos (Vincent-Cassy 2006: 53).

Vemos a la protagonista de LLSV en el supremo acto de *ver*, la visión de lo sobrenatural. El metateatro sacro articula la relación entre estos planos tomando prestados procedimientos del arte pictórico y generando, conjuntamente con la glorificación de la nueva santa y la consagración de Alí Petrán, la consolidación de la fe católica y, por lo tanto, el enaltecimiento de la identidad hegemónica.

Tecnologías de la desemejanza

Sin embargo, por debajo de la mirada positiva que implica la devoción y el corazón arrepentido de los nuevos creyentes, se lee entre líneas la condición “impura” de estos, materializada en la enfermedad de la sangre que padece la infanta, en todo lo demás adornada por las mejores cualidades: belleza, bondad, compasión. Pero Casilda es mujer y

mora: el imaginario misógino medieval sobre la naturaleza caída femenina -fuertemente reforzada por las connotaciones de la sangre menstrual en la cultura hebrea-¹⁴ se une a la condición de hereje para destacar la “impureza de sangre”. Se cumple así una de las características inferiores del *otro* apuntadas por Donnell (2003): debilidad o enfermedad.

Según Murphy (2011), también pesan sobre Alí Petrán sospechas de sodomía, otro de los rasgos estigmatizadores, según Donnell, que corroborarían la impureza inherente a la casta mora. Hay elementos que permiten pensarlo como el momento en que se conocen don Tello y Alí, cuando este no solo detiene a tres soldados moros que lo atacan, sino que le ofrece su amistad, casa, fortuna... hasta la vida de sus hombres con admiración excesiva:

No has de vencerme en todo por Mahoma,
basta que en lo hazafioso
salgas (Marte Cristiano) victorioso.
Envaina el noble azero,
y pagale mejor, que mas te quiero,
quando obligarte trato,
conmigo armado que con el ingrato (I, 30).

El propio don Tello se asombra de los ofrecimientos de Alí: “Milagro es, que tan nueva [la amistad], / contigo pueda tanto” (30), una vez que el príncipe moro se ha puesto a su disposición en todo sentido (asaltar Burgos, vengarse del rey y de don Diego, raptar a Blanca...).¹⁵

¹⁴ Remitimos al análisis de Meunier sobre la condición de hemorroísa de Casilda (2016: 208).

¹⁵ Meunier, sin llegar a esta conclusión, halla también extraño el comportamiento de Alí hacia don Tello: “En el universo histórico y poético de fronteras movilizadas de la pieza, el príncipe moro, hermano de Casilda, es a la vez el heredero literario del ideal caballeresco de Abindarráez en *El Abencerraje* y el bárbaro sediento de la sangre cristiana” (2016: 206-207). El estudioso señala que Alí renuncia al amor de

Posteriormente, cuando la Virgen se aparece a Alí en una escena que tiene similitudes con el encuentro entre Cristo y Saulo de Tarso, ella lo homologa con este. A. Murphy sostiene que aquí el ingenio tir-siano es admirable pues adjudica también, *implícitamente*, a Alí las cualidades negativas atribuidas a los judíos a quienes se insultaba con frecuencia tratándolos de sodomitas (2011: 160); así, explicita su interpretación:

El dramaturgo utiliza la figura del moro Alí, como símbolo para representar la ambivalencia erótica adjudicada a dos grupos donde se crea un paradigma narrativo en la que recalca el triunfo del bien—cristianismo, sobre el mal—musulmán [sic], además de incluir características negativas del grupo judío, utilizando la comedia como un agente que reprueba cualquier desviación que vaya en contra del sistema binario heterosexual (163).

Por otra parte, el rol de Axa como antagonista de los cristianos y falsa ayudante de Casilda revela la perversidad del “enfermo mundo musulmán” (Murphy 2011: 66) en oposición al “decoroso mundo católico” (68). No podemos extendernos aquí sobre este personaje, pero es el exacto opuesto de Casilda: es intrigante, mentirosa, malvada, al punto de decir a Blanca que don Diego está en Toledo disfrazado y que le dio “las llaves de su sosiego” (Acto II, 35).¹⁶

Blanca, en quien estaba interesado –si bien nunca hay un diálogo que así lo indique–, por su amistad con don Tello.

¹⁶ Este dato, junto con otros enigmáticos de la comedia, no es confirmado ya que don Diego nunca aparece: solo se sabe que se restablece de la herida que le infligió don Tello (Acto I). No se comprende si ha ido a Toledo a recuperar a Blanca o a vengarse de Tello porque no hay ninguna escena que lo muestre ni se puede suponer qué podría haber originado que Axa termine en los brazos de don Diego. Es esta una aparente rivalidad amorosa que pone en evidencia, creemos, los sentimientos tibios o ambivalentes de la pareja de enamorados.

En contraste con la feminización de Alí, se muestra a don Tello como arquetipo de la fuerza y de la masculinidad,¹⁷ con lealtad a Blanca, al rey y a la fe católica, es decir, del “lado correcto de Dios”.¹⁸ No obstante, debemos señalar que Tello es atípico como galán: durante el desarrollo de la comedia es tan tibio y hasta contradictorio con respecto a su objeto de deseo, que Meunier lo juzga “el avatar imperfecto del deseo tenso de la infanta hacia Dios, pero sin cuyo sacrificio no podría darse ni saberse la ascensión espiritual de la santa” (2016: 211). Coincidimos con el crítico en que este es uno de los aspectos originales de LLSV como texto dramático hagiográfico.

Una metamorfosis ejemplar

Se ha intentado mostrar cómo se construye una *poética de la metamorfosis* en LLSV en perfecta correlación con la doctrina cristiana: en el sacrificio de la misa, el vino se transforma en sangre y el pan, en cuerpo de Cristo. En la primera visión de la princesa mora, el propio San Vicente le dice a Casilda que por agua y fuego –como el de su tormento– se alcanza el reino de Dios.¹⁹ El mismo cuerpo de Casilda –impuro por la “sangre” en su doble sentido– es metáfora viva de la conversión: se convierte en el epítome de pureza, de sanidad, de *santidad*, por el poder del agua bautismal que purifica esa sangre impura. El amor carnal “no orientado” de Alí –quien vacilaba entre Tello y Blanca– se canaliza en devoción celestial y la Virgen transforma a este en un eremita también por medio del bautismo.

¹⁷ Recordemos que Alí equipara a Tello con Alcides, Jove y Marte (I, 30).

¹⁸ Dejamos de lado la intriga secundaria sobre los amores de Tello y Blanca por no concernir directamente al objeto de este trabajo. Asimismo, por razones de extensión, no desarrollaremos la relación entre don Tello, el rey y don Diego, el privado (nunca presente en forma física).

¹⁹ En su sugestivo estudio (1999), Leslie Levin considera que los dos símbolos clave de LLSV son el agua y el fuego.

En síntesis, el metateatro sacro y los diversos procedimientos señalados en LLSV manifiestan tecnologías pastorales que, mientras ensalzan el poder de la fe mediante fantásticas apoteosis y la vuelta al pasado heroico-religioso propios de la comedia de santos, exhortan elocuentemente a unos y *otros* contemporáneos a continuar (o pasarse) “al lado correcto de Dios”.²⁰

***Marcela Beatriz Sosa.** Doctora en Literatura Española y Teoría de la Literatura por la Universidad de Valladolid (2001). Profesora Titular de la cátedra de Literatura Española y de Seminarios del área de la Carrera de Letras de la Universidad Nacional de Salta. Es investigadora Categoría II. Directora del Proyecto (CIUNSa): *Alteridad, imaginario y melancolía: representaciones del “otro” en el teatro del Siglo de Oro* (2022-2025) e Investigadora en el Proyecto (UNSa-CONICET): *Territorialidad y poder... El caso de Salta*. Sus áreas de especialización son la literatura española y el teatro, especialmente del Siglo de Oro y contemporáneo. Posee publicaciones locales, nacionales e internacionales emergentes de proyectos de investigación sobre reescritura y metateatro en la dramaturgia española, iberoamericana y salteña, así como sobre didáctica de la literatura. Obtuvo en 2015 el “Premio Armando Discépolo a la Investigación Teatral” otorgado por el GETEA (UBA).

Bibliografía

Bartra, Roger (2001). *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Anagrama.

²⁰ Quedan por analizar dos motivos que revisten un simbolismo admonitorio: la caída que, repetida con respecto a personajes que encarnan la cúspide y la base de la pirámide social (Fernando, Pablos), advierte sobre el peligro del pecado, y el riesgo de desollamiento –prefigurado por la secuencia inicial de los guantes (cuando Pablos cree que el rey se ha desollado las manos) y reafirmado por la visión de Vicente–, que recuerda subliminalmente los tormentos de la Inquisición.

- Castellote Herrero, Eulalia (2010). *Libros de milagros y milagros en Guadalajara, siglos XVI-XVIII*. Madrid: CSIC.
- Castro, Américo (1983). *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*. Barcelona: Crítica [1948].
- Cazés, J. Dann (2015). “La comedia de santos y el teatro del Siglo de Oro”. *Atalanta*, 3/2, 37-70.
- Cros, Edmond (1997). *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. Buenos Aires: Corregidor.
- Donnell, Sidney (2003). *Feminizing the Enemy: Imperial Spain, Transvestite Drama and the Crisis of Masculinity*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Fernández Rodríguez, Natalia (2015). “Imaginería sacra y espacios pictóricos en las comedias de santos de Lope de Vega”. *eHumanista*, 30, 83-98.
- García Valdés, Celsa (1995). “*Los lagos de San Vicente*: algunas notas sobre una comedia de Tirso de Molina”. *Estudios* (Revista trimestral pub. por los Frailes de la Orden de la Merced), Año LI, N° 188, enero-marzo, 161-180.
- (1998). “Comedias de moros y cristianos en el teatro de Tirso de Molina”. En Ignacio Arellano, Blanca Oteiza y Miguel Zugasti (eds.), *El ingenio cómico de Tirso de Molina*. Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 121-137.
- Herradón Figueroa, María Antonia (2004). “Algunas notas sobre Santa Cásilda, pasmo de la caridad y prodigio de Toledo”. *Anales toledanos*, N° 40, 9-38.
- Ledda, Giuseppina y Antonina Pabba (2009). “Procedimientos denigratorios, de homologación y de enaltecimiento en la construcción de la otredad (moros, moriscos y renegados)”. En Patrick Begrande (ed.), *Representaciones de la alteridad, religiosa, ideológica, humana y espacial en las relaciones de sucesos, publicadas en España, Italia y Francia en los siglos XVI-XVIII*. Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté, 253-272.
- Levin, Leslie (1999). *Metaphors of Conversion in Seventeenth-century Spanish Drama*. London: Tamesis Books.

- Meunier, Philippe (2016). “Aporía del personaje del galán o cómo dramatizar mejor lo sagrado. El caso de *Los lagos de San Vicente* de Tirso de Molina”. En Blanca Oteiza (ed.), *La Santa Juana y el mundo de lo sagrado*. New York-Madrid: IGAS/ IDEA, 199-211.
- Molina, Tirso de (2010). *Los lagos de San Vicente*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, [ed. dig. a partir de ed. de Sevilla, Imprenta Real, a costa de Gabriel de Leon, 1636].
- Murphy, Anayanci (2011). *El triunfo del catolicismo sobre el pecado nefando en la comedia hagiográfica “Los lagos de San Vicente” de Tirso de Molina*. Tesis doctoral. Tucson: Universidad de Arizona.
- R. de la Flor, Fernando (2002). *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Madrid: Cátedra.
- (2007). *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*. Barcelona: José de Olañeta/Universitat de les Illes Balears.
- Sánchez Candeira, Alfonso (1999). *Castilla y León en el siglo XI. Estudio del reinado de Fernando I*. Madrid: Real Academia de Historia.
- Sosa, Marcela (2021). “Miradas de los confines: la melancolía hispana en el teatro barroco”. En Irene López, Silvia Castillo y Paula Cruz (eds.), *Trajectorias y polémicas en los estudios literarios del NOA: homenaje a Raúl Dorra*. Salta: Instituto de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades UNSa-CONICET. Libro digital. En <http://www.icsoh.unsa.edu.ar/publicacion/actas-jornadas-critica-literaria/>
- Vincent-Cassy, Cécile (2006). “Casilda, Orosia, Margarita, Juana y la Ninfa: sobre las comedias de ‘santas’ de Tirso de Molina”. *Criticón*, 97-98, 45-60.
- “Virgen de Sopetrán”. *Ermita Virgen del Puerto*. En <https://www.ermita-virgendelpuerto.es/virgen-del-puerto/>

XI.

La otredad femenina: voces y modelos de mujer en la literatura del Siglo de Oro

**La construcción de la otredad femenina en
Las Paces de los Reyes y Judía de Toledo de Lope de Vega.
Los casos de Leonor y Raquel**

Carlos Tomás Elías*

El teatro fue, sin lugar a dudas, una de las manifestaciones culturales más importantes de la España del siglo XVII. En la escritura de las obras se ponía en juego el ingenio de los hombres. Se tenían en cuenta los posibles usos del lenguaje, el conocimiento del pasado a veces bastante distante, las costumbres del momento, las ideas populares que circulaban y las posibilidades de hacer referencia a otras producciones. Debido a esto se lograba que hubiera algunas obras sumamente cuidadas. Se evidenciaba que ciertas piezas eran producto de complejas y profundas cavilaciones.

Las temáticas tratadas eran las mismas que se podían encontrar en otras formas de literatura: la necesidad de desencantarse del mundo, la futilidad de lo terreno, el inexorable paso del tiempo, los juegos entre apariencia y realidad, la necesidad de lo divino en la vida de la gente y la decadencia, entre otras más. Sin embargo, a diferencia del número de aquellos a los que podía captar la literatura en prosa, con el teatro el público era mucho más grande. No en vano se considera que éste era un fenómeno de masas.

Con el teatro del Barroco español se representaban escenas que al día de hoy permiten reconocer algunas de las formas de construcción de la alteridad que existían en aquel entonces. No todo ser humano era considerado de la misma manera. La posición de ciertas identidades en el mundo dependía de la nacionalidad, la lengua, el credo, el sexo

y el color de la piel.¹ Distintas variables entraban en juego al momento de construir tanto un “yo” como un “otro”.

En vistas de tales consideraciones es que este trabajo busca analizar la pieza histórica *Las Paces de los Reyes y Judía de Toledo* de Lope de Vega. Se estima que allí se puede encontrar una interesante construcción de la otredad femenina a partir de los personajes de la Reina Leonor y la judía Raquel. Con ellas se muestran modelos ideales y deplorables de mujer que dan cuenta del imaginario social barroco.

Una pieza histórica de relevancia

Lope de Vega fue uno de los poetas más destacados del siglo XVII. En su prolífica producción se entretajieron conocimientos mitológicos, históricos, religiosos, populares e intelectuales. Así, el autor abarcó un amplio abanico de géneros entre los cuales se pueden señalar la prosa, la lírica, obras para cantar y teatro. Sin embargo, cabe destacar que, en esto último, él marcó un antes y un después. Después de todo, terminó fijando reglas y fórmulas que cambiaron lo que se conocía hasta aquel entonces en relación a cómo debía ser una obra dramática (Ble-cua 1944).

Ahora bien, conviene entrar en detalle sobre algunas de las características de *Las Paces de los Reyes y Judía de Toledo*. Para empezar, se debe advertir que fue escrita alrededor del año 1617, que se puede considerar una comedia histórica² y que motivó una amplia producción literaria posterior (García Martín 2012-2013). Sumado a esto, es necesario subrayar que la obra contó con una importante raíz medieval. Allí se mostraron, a lo largo de tres escenas, distintos momentos de la vida

¹ Dada la heterogeneidad cultural presente en la Península Ibérica y las pretensiones de una ortodoxia católica, este es un punto al que se debe prestar especial atención.

² Esto se debe a que retoma y representa buena parte de lo registrado en la *Crónica General* de Alfonso X el Sabio (García Martín 2012-2013).

de Alfonso VIII, que gobernó Castilla entre 1158 y 1214. Sin embargo, se hizo especial énfasis en el momento en que el Rey, estando recién casado con Leonor de Plantagenet, se enamoró perdidamente de una judía de nombre Raquel. Con esto se describe el modo en que, por este romance, Castilla terminó siendo descuidada durante siete años.³ También se muestra cómo, a causa de ello, la cónyuge del Rey expuso su disgusto, los nobles decidieron matar a la amante del monarca e incluso, según la literatura, se manifestó un descontento divino.⁴ La falta de armonía en el reino movió a distintas fuerzas a tomar cartas en el asunto para lograr restaurar el orden perdido.

Si bien se considera que el amor entre el monarca y la judía no fue sino una simple leyenda para justificar diversas derrotas del Rey (García Martín 2012-2013), lo cierto es que en manos de Lope de Vega los sucesos sirvieron para que se desarrollaran múltiples ideas. Algunas de las más interesantes ligadas a los papeles que podían jugar las mujeres en la sociedad, las diferencias entre quienes contaban con sangre cristiana y quienes la tenían judía, y tanto lo agradable como desagradable a los ojos del Dios cristiano, entre otras tantas más.

Por supuesto, en esta obra, que destacó en su época y que recuperó elementos nacionales, no se debe perder de vista que:

Lope se nos aparece como [...] dramaturgo culto, consciente del lugar eminente que la sociedad de su tiempo concede a los literatos y artistas que, sin turbar el sistema ético, religioso, social y político constituido, antes bien reforzándolo, adoptan una función de guía moral

³ Se debe señalar que están quienes consideran que el descuido de Castilla no duró siete años, sino siete meses. Esto todavía se sigue discutiendo.

⁴ Aquí se recuerda como, en *Paces de los Reyes y Judía de Toledo*, se explica que Alfonso llegó a escuchar una voz celestial que le advertía sobre los problemas en los que se estaba metiendo.

de la opinión (particularmente realizable a través del teatro).
(AA.VV.: 324).

El dramaturgo supo mostrar diversos eventos que estuvieron atravesados por sus intereses como cristiano que se llegó a ordenar sacerdote. Su obra instruyó a parte del pueblo español sobre cómo fue la vida de un monarca medieval, pero además de eso reafirmó ideas sobre cómo debía ser la mujer y ciertos elementos propios de los discursos antisemitas que circulaban en la época debido a la Inquisición, la limpieza de sangre y el discurso popular (García-Reidy 2014).

La Reina Leonor y la Judía Raquel

Por su lado, la mujer siempre fue tema de reflexión. A lo largo de la historia generalmente fue parte de un juego de dicotomías en las que se definía por oposición al varón. Lo femenino era considerado ontológicamente diferente a lo masculino, era visto como algo posicionado por debajo, como un otro fundamentalmente inferior que en ocasiones llegaba a ser tratado como un objeto. Esto es algo que se puede entrever en la literatura de todos los tiempos y de manera muy marcada en la que convocaba a las masas que parecían tener una predilección por la abundante simpleza de las definiciones inexplicitadas, pero presentes, generalmente reduccionistas y limitadas a un juego de contrastes con valores muy claramente diferenciados.

Teniendo esto en cuenta es que resulta inevitable atender a las representaciones que aparecían en el teatro y especialmente, en este caso, a aquel correspondiente a la España del siglo XVII. Allí se condensaban miradas que eran compartidas por el común de la sociedad y que muchas veces reafirmaban aprecios y desprecios transmitidos de manera generacional. Las ideas subyacentes a las obras permitían que se desplegara sobre el escenario todo lo que se consideraba socialmente. Las concepciones del mundo y el hombre usualmente se reproducían y

reafirmaban. Así, la literatura representaba lo que se pensaba que pasaba y se creía.

En el caso de *Las Paces de los Reyes* y *Judía de Toledo* de Lope de Vega, se muestra a dos mujeres en posiciones diametralmente diferentes. Se presentan modelos de mujer que responden a ciertos estereotipos medievales que pervivieron y llegaron hasta los inicios de la modernidad española.⁵ Así, por un lado, está la Reina Leonor, esposa de Alfonso VIII, una mujer cristiana que ostenta una posición de poder importante. Por otro lado, se encuentra la judía Raquel, amante del monarca de Castilla, alguien que se estima que escaló más alto de lo que debía y de manera inapropiada.

Por supuesto, es necesario entender algunas cuestiones contextuales. Durante la Edad Media, a diferencia de lo que sucedió en la antigüedad, la mujer pudo disponer de una mayor emancipación social y cultural. No obstante, su posición siguió siendo menor que la del varón, se mantuvo excluida de ciertos espacios y contó con unos pocos roles de afirmación entre los cuáles sólo se pueden mencionar el de la mística, la matrona y la curandera (Cardells Martí 2021). De este modo, la buena mujer era la que se abocaba a Dios, su familia o la sanación de los enfermos. De alguna manera, se tomaba a la Virgen María como modelo a seguir. No en vano se sostiene que “La devoción mariana fue esencial para la configuración de la subjetividad femenina medieval” (Lizabe: 104).

No obstante, para la buena mujer el espacio privado era el único en el que debía brillar y pocas eran las excepciones a esta regularidad. De hecho, se puede pensar que cuando una mujer tenía poder no era *per*

⁵ Aquí se hace referencia a estereotipos ampliamente difundidos entre todos los estratos de la sociedad que se fundaban en concepciones propias de la filosofía clásica y el trabajo exegético que los clérigos hacían sobre las Sagradas Escrituras (Casa-grande 2018).

se. La posesión de algún poder usualmente era el resultado de la ausencia de un varón con el que había un vínculo preexistente.

Con respecto a la mala mujer, se debe decir que ésta era la que salía de los lineamientos que debía seguir una buena mujer de cualquier manera posible. En este sentido se puede pensar en las maquinadoras, adúlteras y hechiceras. Es decir, mujeres que engañaban a otros para lograr beneficios, que de alguna forma se entrometían en el esquema familiar y lo ponían en riesgo, o que se alejaban de la divinidad y formaban pactos diabólicos que les brindaban poderes sobrenaturales.

Por supuesto, no se debe perder de vista que eran muchas las variables que afectaban a las ideas de buena y mala mujer. No todas las buenas mujeres estaban al mismo nivel y lo mismo sucedía con las malas mujeres. Para ilustrar esta idea, uno podría pensar en una buena mujer cristiana y en una buena mujer judía en la España medieval. A la luz de una mirada hegemónica, la primera podía contar con un estatuto o nivel mucho más alto que la segunda, teniendo en cuenta situaciones políticas, sociales y religiosas imperantes.⁶

Volviendo sobre la pieza teatral elegida, en términos generales, la Reina Leonor encarnaría los ideales de una buena mujer, mientras que la judía Raquel estaría en las antípodas. Sin embargo, para poder entender de una manera más apropiada esta idea, conviene señalar y comentar algunos pasajes de la obra en cuestión.

Primeramente, si se presta atención a la figura de Leonor y se retoman algunas de las menciones realizadas, se puede observar que en la obra ella se caracteriza por ser reina, esposa, madre y cristiana. Ella cuenta con poder político debido a su linaje y a su título nobiliario con lo cual se muestra la posibilidad de que tenga injerencia en cuestiones

⁶ A propósito de esto se pueden observar los estudios de Enrique Cantera Montenegro (1989) en los que se muestra cómo es que la realidad de la mujer judía era mucho más difícil y estigmatizada que la de la mujer cristiana.

públicas que normalmente estaban reservadas a los varones. Sin embargo, también se debe destacar que se hace énfasis en cómo cumple con el ideal de mujer casada que se encuentra al servicio de un otro masculino, que le da hijos que se dedica a criar y que confía en el Dios cristiano ante las vicisitudes que puede llegar a enfrentar.

A principios del segundo acto de la obra se explica que Leonor es hija de Ricardo, el “Noble Rey de Inglaterra”, y cómo es que éste, encantado por las acciones de Alfonso, le ofrece a su hija. De esta manera queda al descubierto la primera característica importante de este personaje femenino: es parte de un prestigioso linaje y ello la posiciona en un lugar muy distinto al de la mujer normal. No obstante, aquello no parece posibilitarle acciones particularmente importantes en el resto de la obra teatral. De hecho, no son pocas las ocasiones en que Leonor dice estar al servicio del Rey y cómo es que su valor se debe al amor que él le brinda. Así, Lope de Vega muestra cómo en un viaje se produce la siguiente conversación:

Alf. Vamos amada Leonor.

Leon. Aquí eftoy para feruiros.

Alf. Que bien que pagays mi amor,
pero podeys perfuadiros,
que yguala vueftro valor.

No os ofenda encarecer
mi amor Leonor defte modo.

Leon. Como me puedo ofender,
fi efte valor nafe todo,
de que foy vueftra muger (107).

Se puede observar cómo es que el valor de Leonor en buena medida es dado por la relación con el Rey, pero esto no se limita a ello. En otras escenas de la obra se muestra cómo es que este personaje expresa su descontento por el amorío entre su esposo y Raquel. Incluso trata

de mover a los nobles para que actúen y ayuden a Alfonso a volver a ser un hombre dedicado a sus deberes como monarca, esposo y padre.

La Reina utiliza su posición para tratar de cambiar algo con el poder que le otorga su posición, pero no confía sólo en lo que se puede hacer terrenalmente. Ella, en palabra de Jesús Cañas Murillo, “en todo momento actúa como esposa del Rey, deseosa de salvar su familia ante todo, a pesar de disfrazar, o querer disfrazar estas aspiraciones bajo el manto de intereses políticos” (69). Por esto mismo es que se entrega a la oración con el corazón abierto y la esperanza de que los cielos puedan intervenir en lo que sucedía. Así, ella apela tanto a Dios como a los hombres y cumple con su rol de buena mujer que da todo de sí para cumplir con sus funciones al interior de una sociedad en la que sus vías de acción son limitadas.

Ahora, si se atiende a la figura de Raquel, se la presenta como plebeya, amante, mujer sin hijos, judía y se la acusa de hechicera. Este personaje pertenece a una religión diferente a la que imperaba en ese entonces, logra el poder sólo por haber cautivado al Rey Alfonso pese a estar casado, lo distrae de sus obligaciones políticas, maritales y parentales, y se la piensa como alguien que recurre a prácticas diabólicas para obtener lo que desea.

La judeidad de este personaje la vuelve causa de desprecio por parte del séquito que acompaña a Alfonso.⁷ En diversas ocasiones esto es expresado y se deja entrever cómo es que para el cristiano el judío es inaceptable. Ejemplo de ello son las palabras que se pronuncian en el primer encuentro cuando se advierte el deseo que se despertó en el Rey: “para que puede fer buena/ una muger malnacida,/ fi teneys un hijo en ella” (Vega: 110).

⁷ No se debe olvidar que en la sociedad medieval “los judíos no causaban únicamente odios, envidias y sospechas, sino también miedo” (Cantera Montenegro 2013: 154).

Por supuesto, no se estima que Raquel es una mala mujer sólo por su judeidad sino que además se la acusa de haber cautivado a un hombre casado haciéndolo descuidar la totalidad de sus deberes durante siete años. A raíz de aquello, también se la piensa como conocedora de artes sobrenaturales. No en vano, cuando los nobles se aproximan a sus aposentos para acabar con su vida dicen que ella es “la Circe que al Rey cautiva/ y la hechizera Medea” (Vega: 117).⁸

Raquel, a grandes rasgos, es la personificación de lo que no debería haber en una mujer y encarna los elementos negativos de los que se deben cuidar los varones cristianos. Si bien se podría pensar que “su único pecado es el de ser el objeto de amor del Rey” (Cañuelas Muriello 1988: 72), de alguna manera ella es como la Eva del génesis bíblico que abre paso al pecado y propicia la corrupción. Es una clara muestra de lo que se debe evitar y de las consecuencias que puede producir en caso de presentarse.

No es exagerado aseverar que Leonor y Raquel muestran muchas de las luces y sombras que encierra la feminidad y que se puede ejercer en distintas direcciones. Estos personajes sirven para mostrar ideales presentes en una sociedad cargada de complejidades y en la que existen diversas luchas. En el plano de alteridades, a primera vista, pareciera que Leonor, que condensa muchas características “apropiadas” para una mujer, es un “yo” deseable e incluso imitable; mientras que Raquel, que está en una sintonía bastante diferente, es un “otro” que se debe rechazar.

Ahora, es necesario tener en cuenta que estos modelos podrían llegar a cuestionarse en cierto punto. Después de todo, la Leonor que parece

⁸ Resulta prudente recordar que “Occidente ha mantenido oculto en su imaginario la convicción de que la práctica de la brujería maléfica y demoníaca se relacionaba íntimamente con la naturaleza femenina” (Sallman: 431) y que por encima de aquello, la mujer judía estaba fuertemente asociada a tales prácticas (Cantera Montenegro 1989).

ser modelo ideal de mujer en realidad instigó el asesinato de la amante de su marido. A su vez, la aparentemente indeseable Raquel terminó mostrando amor por Alfonso y convirtiéndose en el momento de su muerte. Tal vez con ello Lope quiso poner en tela de juicio las posibilidades de que se realizaran plenamente los ideales que usualmente se tenían. Una buena mujer que instiga la muerte de alguien, tan buena no sería; y una mala mujer que ama profundamente, tan mala no sería.

A modo de cierre

Teniendo en cuenta todo lo mencionado, se puede sostener que la comedia histórica *Las Paces de los Reyes y Judía de Toledo* de Lope de Vega es una obra que recupera representaciones que estuvieron presentes en la Edad Media y que pervivieron hasta el Barroco español. Allí se abordan distintas temáticas. No obstante, es preciso prestar atención a cómo es que se encuentran dos modelos femeninos de gran importancia para la sociedad: los que corresponden a la buena y a la mala mujer.

La buena mujer, representada por la Reina Leonor, se entiende como aquella que contrae matrimonio, se mantiene siempre fiel a su marido, se dedica a sus hijos y se entrega incondicionalmente al Dios cristiano. Por el contrario, la mala mujer, encarnada por la judía Raquel, es aquella que se involucra con un hombre casado, que no tiene hijos, que irrumpe en el curso “normal” de la vida de una familia y que se piensa que podría practicar la brujería o la hechicería. Así, se presenta un ideal femenino a seguir que tiene cierta resonancia con la Virgen María y un modelo que podría recordar al personaje bíblico de Eva del que uno debería alejarse.

Bien se podría pensar que el poeta español, de ideología cristiana, consciente de su posición y del posible impacto de sus comedias, se

dedicó a destacar ciertos valores y a lapidar otros, a enaltecer unos códigos de conducta y a desalentar algunos más. En este sentido, cada pieza teatral contaba con un propósito que rebasaba el ocio y el placer, que en realidad se abocaba a la formación intelectual y espiritual de quienes las consumían. En el caso de la comedia tomada, por lo menos una de las metas presentes podría haber tenido que ver con la transmisión de un mensaje sobre cómo, en términos generales, se consideraba que debería haber sido la mujer ideal y el tipo de conductas debería haber evitado llevar a cabo. No obstante, como ya se señaló, también se estima que Lope podría haber querido cuestionar hasta qué punto era posible que se dieran en estado “puro” los modelos de buena y mala mujer.

* **Carlos Tomás Elías.** Profesor y Licenciado en Filosofía por la Universidad Nacional de Salta. Cuenta con una Beca Doctoral de CONICET y se está doctorando en la Universidad Nacional de Cuyo. En la Universidad Nacional de Salta tuvo la oportunidad de ser parte de seis proyectos de investigación, desempeñarse como docente adscripto en distintos espacios y ser Jefe de Trabajos Prácticos en el segundo momento del Ciclo de Ingreso Universitario del Profesorado y la Licenciatura en Filosofía. Hoy en día se dedica a la enseñanza en el nivel educativo superior no universitario.

Bibliografía:

- AA.VV. (1983). “La teoría: el «Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo»”. En Rico, F. (Comp.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Barcelona: Ed. Crítica. 322-329.
- Blecua, José Manuel (1944). *Historia de la literatura española I*. Zaragoza: Librería General.
- Cantera Montenegro, Enrique (1989). “La mujer judía en la España Medieval”. *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie III, H. Medieval, T. 2. 37-64.
- Cantera Montenegro, Enrique (2013). “El miedo al judío en la España de la Edad Media”. *Estudios de Historia de España*, vol. XV. 153-187.

- Cañas Murillo, Jesús (1988). ““Las paces de los reyes” y “Judía de Toledo”, de Lope de Vega, un primer estudio de Raquel”. *Anuario de estudios filológicos*, vol. 11. 59-82.
- Cardells Martí, Francisco A. (2021). “Los estereotipos de la mujer medieval a revisión”. En Escribano Gámir, María Cristina (Coord.), *Estudios sobre mujeres y feminismo. Aspectos jurídicos, políticos, filosóficos e históricos*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla -La Mancha. 15-26.
- Casagrande, Carla (2018). “La mujer custodiada”. En Duby, G. y Perrot, M. (Coord.) *Historia de las mujeres. La Edad Media. Tomo 2*. España: Taurus. 84-121.
- García Martín, Josefa (2012-2013). “Amores de Alfonso VIII y Raquel, la judía de Toledo”. *Alcazaba*, 12-13. 45-64.
- García-Reidy, Alejandro (2014). “Los «hebreos» en el teatro de Lope de Vega (mito, historia e imperio)”. En Pedraza Jiménez, Felipe B.; González Cañal, Rafael y Marcello, Elena E. (Eds.) *Judaísmo y criptojudasmo en la comedia española. XXXV jornadas de teatro clásico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla -La Mancha. 17-37.
- Lizabe, Gladys (2017). “Madres medievales: en torno a la de-construcción de estereotipos femeninos”. *Revista Melibea*, vol. 11. 101-118.
- Sallman, Jean-Michel (2000). “La bruja”. En Duby, G. y Perrot, M. (Coord.) *Historia de las mujeres. Del Renacimiento a la Edad Moderna. Tomo 3*. Taurus. 431-446.
- Vega, Lope de (1617). *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*. Madrid: Biblioteca Virtual de Miguel de Cervantes.

La construcción de la dama en las *Rimas de Tomé de Burguillos* de Lope de Vega: las paradojas del amor

Marta Magdalena Ferreyra^{*}

Lope construye la arquitectura de su poemario sobre los cimientos de la lírica tradicional, sin embargo, observamos las continuas irrupciones burlescas que ponen en crisis la estructura misma del edificio clásico. La dama forma parte esencial del entramado textual de esa arquitectura, pues representa la piedra fundacional de la lírica cortesana y petrarquista; imposible pensar un poeta sin su amada, ella es condición de su existencia.¹ Por ende, Juana responde a los requisitos básicos de este tipo de lírica, pero una perspectiva discordante produce lo diferente, el contraste; es decir, pone en crisis lo que de alguna manera afirmó anteriormente. Este procedimiento paradójico crea una escena nueva, una amada distinta, cercana al plano de la “realidad”, pero codificada desde la matriz tradicional.

La paradoja² exalta la disparidad y la coexistencia de elementos que habitualmente estarían disociados; así como también la sorpresa que

¹ La construcción de la amada manifiesta una doble perspectiva que integra la mujer de los estratos bajos a un modelo petrarquista de amor idealizado. La indiferencia femenina fortalece el tono tradicional, pero su representación la aleja de cualquier similitud con Laura o las amadas de Garcilaso. Las alusiones culinarias, la referencia al oficio de lavandera y, en ciertas ocasiones, el léxico escatológico forma parte de los trazos que crean el retrato de Juana.

² El concepto de paradoja (para – *doxon*, ‘contrario a la opinión’) proviene de la filosofía clásica. Zenón de Elea expuso sus paradojas o aporías para apoyar la doctrina de Parménides acerca de que las sensaciones que obtenemos del mundo son ilusorias. La retórica clásica introduce en el ámbito forense el tratamiento de estas causas ‘admirables’ y ‘opuestas al sentido común’. Posteriormente la paradoja queda incorporada a la retórica como una figura de dicción y de pensamiento que consiste en afirmar dos estados de cosas contradictorios para provocar así una sorpresa o escándalo y poder pasar a una nueva fase del discurso. (La Fico Guzzo: 101).

produce el tratamiento de un tema serio de modo jocoso. La representación de la figura femenina expone, por una parte, la distancia con el ideal de belleza neoplatónica y, por otra, guarda relación con el comportamiento estereotipado de la dama dentro de las pautas del amor cortés. Esta amada desdeñosa llena los requisitos de los parámetros poéticos estandarizados, pero su imagen entra en colisión con la representación que el sujeto/poeta realiza de las circunstancias que rodean la relación y definen su carácter ambivalente:

Juana, para sufrir tu armado brío
ya no hay defensa en Bártulo ni en Baldo;³
Juana, ¿qué olla te vertí, qué caldo,
que tratas como a perro el amor mío?

Juana, si tus estampas sigo al río,
cargas de piedras el honesto enfaldo;
Juana, antenoche te pedí aguinaldo,
y me llamaste licenciado frío.

Cruel naturaleza en nieve pura
la fábrica exterior del cuerpo informa,
alma tan criminal, áspera y dura:
que mal el cuerpo al alma se conforma,
pues fue, de tan hermosa arquitectura,
la materia cristal, bronce la forma (Vega 2002: 171).

³ Se menciona a Bártulo en el soneto “Pregónase el poeta porque no se halla en sí mismo” (Vega 2002: 164). Bártulo y Baldo fueron famosos juristas, muy estudiados, en la época, en las Facultades de Derecho. Cf. “Vivía no lejos un estudiante que la miraba, pasando más en estas imaginaciones el curso de las leyes que había traído de Salamanca que en los Bártulos y Baldos” ([“Las fortunas de Diana”] Vega 1969: 683-684). Pietro Baldi (1324-1400) fue discípulo, continuador y luego rival de Bártulo (1313-1357), por lo que Lope los cita juntos. Bártulo, es decir, Bartolo de Sassoferrato, enseñó derecho romano en Bolonia, Pisa y en Perugia; fue consejero del emperador Carlos IV. Ambos fueron considerados clásicos del derecho hasta los tiempos modernos.

En los cuartetos se destaca la reiteración del nombre de la amada a modo de demanda; una apelación que se refuerza con la interrogación: “Juana, ¿qué olla te vertí, qué caldo, /que tratas como a perro el amor mío?”. La referencia a la “olla” y al “caldo” alude a las pócimas de hierbas que supuestamente se utilizaban con el fin de producir un enamoramiento. Es de larga data la referencia literaria a los brebajes de la hechicería: el caso emblemático es el de Circe en la *Odisea*, también referida por Ovidio en *La Metamorfosis*⁴; la otra hechicera clásica primigenia es Medea, que protagoniza varias piezas, tanto griegas como latinas. En la Edad Media, en la figura de la Celestina convergen los saberes populares de las pócimas y el temor por la brujería. La tradición continúa en la literatura cervantina; por ejemplo, en el “Coloquio de los perros” hay un episodio de brujería: “La Camacha”, “la Cañizares” y “la Montela” son las brujas. La Camacha, al igual que Circe, convierte a los hombres en animales.⁵ Lope también incursiona en la figura de la hechicera en *El caballero de Olmedo*.⁶ Los brebajes mágicos y la figura de la bruja y su representación en la literatura forman

⁴ Circe, para quien se utiliza la fórmula “la rica en venenos”, invita a los compañeros de Ulises a entrar en su palacio y, después de hacer uso de “brebajes maléficos para que se olvidaran por completo de su tierra patria”, los convierte en cerdos. Odiseo consigue de Hermes una solución, en forma también de brebaje, para contrarrestar los poderes de la maga.

⁵ Deyermond (1998) señala que los lectores “de la tardía Edad Media y del Renacimiento tomaban muy en serio la brujería y su representación literaria, y aunque se discute todavía la extensión de a la brujería en *La Celestina*, no cabe duda de que se nos presenta a la vieja como bruja, y por lo tanto como objeto de temor. Su efecto en la imaginación de los lectores se incrementa todavía por la tragedia que acarrea sobre sí misma convirtiendo a Pármeno de un criado virtuoso en un cómplice lleno de corrupción y resentimiento, y luego (con su percepción habitual oscurecida por la avaricia) haciendo una exhibición visible de su poder con respecto a los demás.” (306-307).

⁶ Esta pieza toma como base, entre otras fuentes, *La Celestina*. Fabia se ajusta al prototipo celestinesco, aunque posee sus propias peculiaridades. Lope introdujo en muchas de sus obras la superstición. No se puede determinar el grado de creencia

parte de un imaginario popular y también participan de la tradición culta a través de la literatura consagrada.

El verso de Tomé introduce esa compleja y basta información, pero lo novedoso es que es el propio fraile quien vierte el “caldo” mágico a la amada con un resultado completamente inverso al esperado. El efecto de la “olla” vertida parece ocasionar la repulsión de la dama. Así, se genera una divergencia frente a las pautas de la convención, nada de lo esperable acontece: sucede lo contrario o se produce una situación nueva, diferente a lo usual. El léxico coloquial participa de la discordancia. La “olla” y el “caldo” pertenecen al campo semántico de lo culinario y se alejan de la terminología amorosa convencional. Este ámbito de lo ordinario produce la banalización del tema amoroso de la lírica tradicional y suscita el efecto humorístico.

La paradoja, como la ironía, es también un procedimiento binarista, dual y se puede emplear como una operación de distanciamiento (*priem ostranenija*, en el sentido de los formalistas rusos), donde partiendo de un modelo establecido se produce una confrontación entre lo antiguo y lo nuevo conduciendo a una ‘evolución’ en la literatura y en el género correspondiente (De Toro:182). Un claro ejemplo en la obra de Lope lo constituye el título de su poética del teatro: frente al prestigio del arte antiguo, frente a las leyes y preceptos elaborados por los humanistas y repudiados por el gusto de la plebe que llenaba los corrales de comedias, frente a las reticencias hacia las novedades, Lope tituló provocativamente su epístola *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Montesinos subrayó la paradoja que subyacía en la expresión “arte nuevo”. Sostiene que arte, tal y como se entendía en el siglo XVII, era un “sistema de principios y normas excogidos laboriosamente por la razón humana tras una milenaria experiencia”; por

que albergaba respecto de los rituales mágicos, pero debió de sentir interés por ellos. *El caballero de Olmedo* no puede explicarse sin esta tendencia supersticiosa. (Alberola:122).

lo tanto, difícilmente se podía pensar y mucho menos admitir un arte nuevo: “Arte” y “nuevo” se excluían. El arte no podía ser nuevo porque era eterno (Pedraza Jiménez: 751). La paradoja es una especie de antítesis que resalta el contraste entre la apariencia y la realidad; desempeña un papel referencial al chocar con la opinión común (doxa). En la construcción de la figura de Juana la paradoja se asocia a la antítesis dentro del juego entre la dama de perfil petrarquista y la mujer más cercana a lo común o real. La convención fija el estereotipo sobre el cual se recrea la amada: “Cruel naturaleza en nieve pura/ la fábrica exterior del cuerpo informa,⁷ /alma tan criminal, áspera y dura”. En el último cuarteto la apelación y el reproche a Juana exponen una relación cuasi doméstica que quiebra la distancia respetuosa del vasallo con su señora: “Juana, antenoche te pedí aguinaldo/ y me llamaste Licenciado frío”.

Así como la intertextualidad, la parodia y la ironía necesitan un lector que las decodifique, lo mismo acontece con la paradoja. De lo contrario, el lector transitará una sola vía de interpretación y perderá las diversas posibilidades significativas del poema. Lope esgrime sus destrezas en la escritura poética, pues bajo un ropaje de sencillez incorpora un entramado de diálogos textuales con la tradición, que oscilan desde la recuperación de otros discursos literarios y la reescritura crítica y mordaz. Este juego que se presenta constantemente en las *Rimas de Tomé* exige un lector activo que incursione en el universo de significaciones que proponen los poemas.⁸

⁷ Observa Carreño (2002) que estos versos desarrollan la concepción aristotélica de la materia y de la forma: “La doctrina se extiende a la concepción del cuerpo frente al alma y al tópico tan extendido por Lope de materia la mujer, el hombre forma” (171).

⁸ Roger Chartier sostiene que “el lector letrado de los siglos XVI y XVII era un lector que confrontaba, comparaba y cotejaba los textos, que los leía para extraer citas y ejemplos, y que indicaba en los márgenes los pasajes que retenían su atención. Es así que Lope de Vega indicaba a su hijo en el prólogo de la comedia *El verdadero*

Las tensiones entre lo culto y lo popular coexisten y caracterizan su poética de la senectud. El uso de las metáforas lexicalizadas provenientes de la lírica tradicional colisiona de manera deliberada con las situaciones de la vida común. En el soneto “A un palillo que tenía una dama en la boca”, la representación de Juana expone el cruce/conflicto entre el estereotipo tradicional y su puesta en crisis a través de la banalización. La imaginería en torno a la descripción de la boca de la dama en la tradición petrarquista, apunta, primordialmente, a dos referentes: los labios y los dientes, alrededor de los que se entretajan unas pocas variantes expresivas en contraste cromático; imágenes en las que el rojo o sonrosado de los labios alterna con el indefectible blanco de los dientes. La introducción del “palillo” en la escena poética produce una drástica ruptura con el ideal de belleza; sin embargo, el soneto preserva una arquitectura estética que solo parece jaquearse con el título, pues presenta una terminología que remeda la de la lírica tradicional:

En un arco de perlas una flecha
puso el Amor, con un coral por mira
(si es que en los arcos por coral se mira),
vista que fue de dos corales hecha.

amante: «Si no os inclináredes a las letras humanas, de que tengáis pocos libros, y esos selectos, y que le saquéis las sentencias, sin dejar pasar cosas que leáis notable sin línea o margen». Los cuadernos de lugares comunes recibían las «sentencias» así «marginadas», distribuidas entre temas y tópicos y disponibles para asegurar la «copia verborum ac rerum», es decir, las citas y ejemplos necesarios para la composición de cualquier discurso en el Renacimiento.” (14) El Siglo de Oro es una época privilegiada desde el punto de vista de este tema, porque el XVI inaugura en España una etapa de transición entre esas prácticas de lectura a través de la voz y el hábito generalizado de la lectura silenciosa, que cobra auge apenas a partir de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX. Son tantas y tales las diferencias entre ambos tipos de transmisión y de recepción de los textos, que su convivencia creaba conflictos y tensiones, claramente observables, entre otras cosas, en el léxico empleado para aquello que hoy llamamos simplemente leer.

Viendo que el hurto a tantos obligara,
con lanza en ristre Amor os ha guardado,
Juana, las perlas, porque nadie osara.
Yo las codicio y veo el arco armado,
mas, ¿qué dicha mayor si yo quedara,
flechas de amor, a vuestro palo atado? (177).

El título del soneto especifica el destinatario: el poema no se dedica a la dama, sino al “palillo”; cuestión que intensifica el rasgo burlesco del soneto. El ideal de belleza femenina, ligado usualmente a la referencia metonímica y disgregada de ciertas partes corporales de la mujer, se enfrenta a la imagen de la amada que exhibe el “palillo” luego de comer. El texto poético desarrolla, a partir de la metáfora lexicalizada de “un arco de perlas” para referirse a la dentadura de la dama, un juego de significaciones entre el “palillo” y la flecha de Amor; el “arco” es también el arma de Cupido. Así, se despliega un espacio semántico del arco y la ballesta (“con un coral por mira”) como armas del amor en el que el “palillo” es vínculo entre víctima y victimario, amada y enamorado. Por otra parte, como señala Carreño, “el motivo del palillo lo consagra el Tratado III del Lazarillo como signo del buen comer y a la vez de la vana pretensión al señalar a quien lo ha hecho opíparamente” (177). Las referencias al mundo mitológico de Cupido se entrelazan con las alusiones prosaicas sobre el “palillo”. En el segundo cuarteto, se transforma en “vira” que se vincula con la lengua de la amada como una saeta delgada y aguda y, también, con las flechas de Cupido: de plomo, la del odio; de oro, la del amor. En el primer terceto, el nombre de Juana manifiesta la identidad de la dama del título, explicita la identidad del destinatario y el “palillo” se transforma en una “lanza en ristre” que defiende la boca de la amada de cualquier pretendiente. El soneto se cierra con la expresión de deseo del sujeto, quien codicia “las perlas” y para lograrlas la “dicha mayor” es quedar “a vuestro palo atado”. El juego entre las flechas de Cupido y el “palillo” plantea una doble dirección humorística: se banaliza las armas de

Amor y, simultáneamente, se muestra al “palillo” como defensa y ataque de la dentadura de Juana. La imaginería de la boca de la dama petrarquista se completa con su sonrisa, mientras que en el soneto de Tomé lo hace con el “palillo”.⁹

El texto poético enhebra dos líneas diferentes y, podría decirse, contrapuestas: por una parte, el discurso adecuado a la estética de la lírica tradicional y, por otro, las irrupciones irreverentes a través del uso de una terminología que rompe el continuo lógico. En numerosas ocasiones, el quiebre se produce por la introducción de una palabra (o varias) que generan una distorsión con la matriz discursiva que sostiene el soneto. Así, la representación de la amada también se crea en dos líneas que parecen oponerse, pero que terminan encastrándose como piezas que se complementan. Es posible percibir la mirada irónica de Lope detrás de estas operaciones discursivas, pero, fundamentalmente, se exhibe un montaje de significaciones que parece superar cualquier oposición en la creación de una nueva perspectiva a partir de la paradójica convivencia de los opuestos.

* **Marta Magdalena Ferreyra** (Mar del Plata, 1966). Magister en Letras Hispánicas UNMdP. Profesora adjunta de Literatura y cultura españolas del Siglo de Oro, Letras, Celehis, Facultad de Humanidades. Publicó (2004) *Lorca: un Poeta en Nueva York*, Mar del Plata, Editorial Martín (tesis de Maestría), artículos y poemas en revistas y ediciones compartidas. En 2012 publicó su primer libro de poemas, *Labios de retama*; en el 2015, su segundo

⁹ “La misma pretensión, palillo entre dientes, la exhibe el personaje de don Mengo, en *El alcalde de Zalamea* de Calderón. [...] El motivo es también referido en letrillas y romances anónimos, como los versos del Romancero general: “Aquel pasear sencillo/ con el paso corto y grave/ y sin saber a qué sabe/ el comer traer palillo” (Carrero:177)

libro: *Pasajera de la tormenta*. Y, en el 2020, *La caligrafía del silencio*, Mar del Plata, Editorial Eudem.

Bibliografía

- Alberola, Lara (2010). *Brujas y hechiceras en la literatura española del Siglo de Oro*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Carreño, Antonio (2002). "Introducción" en Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos* (Antonio Carreño ed.). Salamanca: Biblioteca Hispánica, Ediciones Almar.
- Chartier, Roger (2001). *El concepto del lector moderno*. Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes.
- De Toro, Alfonso (1999). "¿Paradoja o rizoma? 'Transversalidad' y 'escriptibilidad' en el discurso borgeano". En Alfonso de Toro (ed.), *El siglo de Borges: retrospectiva/Presente/Futuro*, Tomo 1. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert. 173-208.
- Deyermond, Alan (1998). *Historia de la literatura española: La Edad Media. T. 1*. Barcelona: Ariel.
- La Fico Guzzo, María Luisa (2009). "El recurso de la paradoja en la *Farsalia* de Lucano". *Auster*, 14. 101-116.
- Manero Sorolla, Pilar (1978). *Introducción al estudio del petrarquismo en España*. Barcelona: P.U.P.
- Pedraza Jiménez, Felipe (2013). "'Arte nuevo', un rótulo polémico ¿y paradjico?". *RILCE: Revista de filología hispánica*, 3, 29. 744-757.
- Sánchez Robayna, Andrés (1985). "Petrarquismo, parodia y poesía en los sonetos de Tomé de Burguillos". *Analecta Malacitana*, 8. 269-294.
- Tobar Quintanar, María José (2020). "El cancionero a Juana de Lope de Vega (en las Rimas de Tomé de Burguillos): un arte nuevo de hacer poesía burlesca en el Siglo de Oro". *Janus, Estudios de Siglo de Oro*, 9. 123-145.
- Vega, Lope de (1969). "La Filomena". En Lope de Vega, *Obras poéticas*, I (José Manuel Blecuca ed.). Barcelona: Planeta. 683-684.
- Vega, Lope de (2002). *Lope de Vega, Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos* (Antonio Carreño ed.). Salamanca: Alcayuela.

Celima soy, no Isabel.
La mujer como un otro sin honra y sin dios en
La renegada de Valladolid

Alejandra Herrera*

El presente trabajo se encuentra dentro de las investigaciones del proyecto 2758 *Alteridad, imaginario y melancolía: representaciones del otro en el teatro del Siglo de Oro*, dirigido por la Dra. Marcela Sosa. *La renegada de Valladolid* (1650?, 1652) no es sólo una pieza de diversión propiciada por un motivo poético atractivo como lo es la figura de la mujer renegada. Esta comedia busca indagar en sus intersticios la construcción de la mujer como un *otro* mudable e infiel, diferente al hombre piadoso y constante. Sin embargo, lejos queda el dios de los cristianos y su mandato divino, ya que las acciones y decisiones de los personajes son movidas por las pasiones, el honor y la honra. La escisión nosotros/los otros no sólo está dada por lo religioso, sino fundamentalmente por los roles de género a los que se ven sometidos los diferentes personajes, sobre todo la protagonista. De este modo, la mujer y sus diferentes caras son puestas en escena de manera contradictoria y como parte de un mismo cuerpo: Isabel y Celima (la cristiana y la mora, la religiosa y la enamorada, la obediente y la aventurera). El análisis busca poner en contacto las diferentes representaciones de aquellas creencias de lo que debía ser una mujer, es decir, el modelo ideal, con las representaciones de las acciones y decisiones que las mujeres, movidas por sus pulsiones, tomaban verdaderamente en la escena teatral.

El objetivo es siempre acercarnos a las representaciones de la identidad de la mujer en el teatro español del siglo XVII, lo cual implica la construcción de un “yo” a partir del reconocimiento del “otro” (*alter*). Teniendo en cuenta que esta comedia se construye desde las voces de los personajes masculinos, la mujer es siempre una alteridad, un otro

distinto y peligroso, casi un enemigo. Así, se presenta a la renegada como un ser que proyecta imágenes contradictorias, puesto que su voluntad y libre albedrío condenan al pecado y sin embargo todo hombre desea tenerla.

La renegada de Valladolid es una comedia en colaboración atribuida a Luis de Belmonte, Agustín Moreto y Antonio Martínez de Meneses y, como bien advierte Paula Casariego Castiñeira (2021), se inserta en una antigua red de textos que contaron una famosa historia. Sin embargo y pese a tratar un acontecimiento que interesó a la literatura, esta obra teatral no había sido editada modernamente debido a que la crítica había tenido que enfrentarse a problemas bibliográficos, de autoría, de fechas y de relación con otros textos homónimos.

Las cuestiones en torno a la autoría y la datación de *La renegada de Valladolid* siguen siendo problemas en estudio. Por el momento, la primera fecha de impresión segura de esta obra es 1652, año en el que se dio a la estampa en la primera parte de la colección *Comedias escogidas*. Las fechas de representación conservadas no iluminan al respecto.

La noticia más temprana de una puesta en escena de *La renegada de Valladolid* se sitúa en San Juan de 1655, según Casariego Castiñeira (2021), puede afirmarse que ese día se representó la comedia burlesca homónima escrita por Monteser, Solís y Silva, de acuerdo con la portada de su manuscrito.

De acuerdo con el panorama trazado por Serralta (1970) en su estudio sobre *La renegada de Valladolid*, la pérdida de Bujía, localidad situada en las costas africanas, por parte de los españoles a manos de los musulmanes en 1555, fue objeto de diferentes crónicas y relaciones tanto en la lengua hispana como en la árabe.

Casariego Castiñeira (2021) también advierte que, en el territorio peninsular, muchos de los poemas de ciegos y de los pliegos de cordel

recogieron una historia enmarcada en ese contexto, dando lugar a la conocida relación de Águeda de Acebedo, una mujer vallisoletana destinada a ser monja pero que huye a tierras africanas movida por el amor. Prisionera en Bujía, se convierte a la religión de Mahoma, si bien después se arrepiente y vuelve a la fe cristiana. El teatro áureo dramatizó estos hechos de su vida y su historia, contó con múltiples versiones y continuaciones centradas en ofrecer siempre un ejemplo de santidad o arrepentimiento. Sin embargo, la crítica también ha observado que estos temas en sus realizaciones teatrales evolucionaron desde un planteamiento que ponía el acento en su dimensión religiosa hasta llegar a una concepción de carácter burlesco que ponía el acento en el mundo profano. Ejemplo claro de esta situación es la comedia que tenemos como objeto de análisis.

La renegada de Valladolid cuenta con ciertas particularidades con respecto a su escritura que, en cierto modo, desafían algunas preceptivas teatrales de la época. Como ya dijimos, está escrita por varios autores. La escritura de comedias en colaboración entre dos, tres o más ingenios fue una práctica consolidada a partir de 1630, último período de Lope y momento de gran demanda teatral. Como bien afirma Martínez Carro (2015) no cabe duda de que ningún dramaturgo áureo descuidó esta faceta de composición que requería una habilidad de ensamblaje, argumental y métrico y una compenetración entre los escritores que llevaban a cabo la pieza teatral. Por lo general, este tipo de piezas teatrales partían de una comedia base que se refundía o bien de una historia o leyenda conocida sobre la que se escribía una nueva versión para ser representada. De este modo, la solidez de la estructura argumental predefinida facilitaba la escritura unificada de tres plumas distintas. La mayor parte de las veces el reparto más habitual y lógico correspondía a la división de las jornadas. En este caso tenemos tres ingenios para tres jornadas: la primera jornada tiene

como autor a Luis de Belmonte Bermúdez¹, la segunda a Agustín Moreto² y la tercera a Antonio Martínez de Meneses³.

También es importante notar dentro de las particularidades mencionadas que, como bien lo expresa el gracioso Naranjo, el final de esta comedia es abierto y propone una segunda parte:

¹ Luis de Belmonte Bermúdez: se discute la fecha de nacimiento, desde finales de los años 1570 hasta principios de los 1590. Siendo aún muy joven, marchó a México y al año siguiente al Perú. Ya entonces se dedicaba de lleno a la literatura. Actuó como cronista y secretario en la expedición del general Pedro Fernández de Quirós. Regresó a España en 1616 y se estableció en Sevilla. En 1620 se situó en Madrid. Desde entonces dejó la poesía y se consagró por entero al teatro. Fue uno de los miembros de la Academia del Buen Retiro (1637) y de la Academia madrileña, como se sabe por un vejamen compuesto por Jerónimo de Cáncer. Debió fallecer hacia 1650, en Madrid o en Sevilla.

² Agustín Moreto: hijo de Agustín Moreto, de ascendencia italiana y dedicado al comercio, y de Violante Cavana, matrimonio de posición desahogada. Fue el sexto de nueve hermanos. Estudió en Alcalá de Henares desde 1634 hasta 1637 y se graduó en Artes en 1639. En ese año ya había apuntado como lírico escribiendo una elegía por la temprana muerte del dramaturgo Juan Pérez de Montalbán. Por entonces componía además piezas teatrales breves. En el primer periodo de su producción dramática (1637-1654), colaboró primero con varios ingenios al menos en dieciséis comedias y luego, entre 1644 y 1654, compuso otras tantas en solitario. Unas treinta y dos comedias son de esta primera etapa de su producción. Murió el 28 de octubre de 1669.

³ Antonio Martínez de Meneses: pocas noticias se tienen de la biografía de este dramaturgo, seguidor de Calderón. De lo que no cabe duda es que era de origen hidalgo, porque él mismo lo declara en un documento. Probablemente nació en Madrid, en fecha indeterminada, aunque cercana al año de 1608. Su formación jesuítica seguramente le hizo entrar en contacto con los ingenios más importantes de su tiempo, como Lope de Vega o Calderón de la Barca. A diferencia de ellos, Martínez de Meneses salió de España, tal vez para luchar como soldado con los Tercios en Flandes. Por esa razón, desaparece de la escena literaria y no se vuelve a tener noticias suyas hasta enero de 1634 año en que recibe un cargo en el palacio. Casi la mitad de su producción se debe a colaboraciones con los escritores de su tiempo. Muere en Madrid en 1661.

Naranjo: ¡Y yo a ti te desafío
para la segunda parte!
Esta es la primer comedia
Que se ha acabado en el aire (vv. 3011-3015)⁴.

La pieza reflexiona sobre sí y sobre su contexto de producción. Se vuelve metateatral al dar cuenta de su construcción innovadora y al poner a los espectadores como testigos de algo hasta entonces nunca visto. Así, la comedia termina con la huida y persecución de Isabel y los suyos.

Esta pieza de carácter jocoso no sólo busca entretener o divertir puesto que, con la excusa de un tema popular y reconocido fácilmente por el público aficionado a este teatro, pone en escena la construcción de la mujer como un “otro” sin honra y sin dios. Es muy importante el inicio de la obra, ya que en él se plantea el primer dilema de doña Isabel de Acebedo. Por un lado, debe cumplir el voto religioso prometido y convertirse en monja de clausura. Por otro lado, ella desea casarse con don Lope, capitán del ejército, con quien dice tener un “amor puro y honesto”. En este punto es indispensable reflexionar sobre los “estados” de la mujer en la España del siglo XVII. El confinamiento a lo doméstico, más el riguroso control de los padres, hermanos, maridos y confesores y la estricta educación que recibían desde niñas (para convertirlas en esposas y madres) marcó a las mujeres españolas el camino de la obediencia, la dependencia y el anonimato. De este modo, ellas tenían dos posibilidades honrosas en su vida, el matrimonio o el convento. También por diferentes razones

⁴ A partir de Aquí las citas se harán por la edición digital de *Comedias de Agustín Moreto*. Disponible en <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-renegada-de-valladolid-1130088/>

(desengaños amorosos, miedo al matrimonio, inquietudes intelectuales u otras situaciones irregulares) muchas escogían la vida conventual para mantener el honor y la honra de su buen nombre.

[Salen doña Isabel y Beatriz, y arroje un libro]

Isabel: ¡Qué dices, necia?! No quede
en casa libro devoto!

Yo no he de cumplir el voto
de religión (vv.1-4).

El conflicto se encuentra en que este matrimonio es imposible, puesto que el deber unido al honor familiar y a la honra de la mujer impiden la concreción de ese deseo que es visto como un “loco amor” o un delito. Recordemos que la condición de mujer noble y cristiana exigía la obediencia y el decoro de su clase y don Lope era solamente un soldado forastero sin casa ni linaje:

Beatriz: Que esperamos a tu hermano
de Salamanca, y es
tu intento; y habrás de dar
ocasión escandalosa
para aventurar tu honor
tan ciega en tu loco amor (vv.38-43).

En este punto se resaltan las flaquezas de las mujeres, quienes presas de sus deseos acuden a todo tipo de trampas, mentiras y engaños. Doña Isabel, luego de varias trazas y equívocos, logra burlar el encierro y el control de su hermano Melchor. Huye de Valladolid con don Lope durante la noche de San Juan:

Isabel: ¡Con eso irá descuidado
de que otra llave será

quien rompa los duros lazos
de obediencias mal sufridas
y respetos mal guardados!
Disfrazadas hemos de ir
para que quede burlado
el más atento peligro,
aunque nos siga los pasos (vv. 786-794).

Recordemos que las representaciones femeninas deben ser abordadas desde la perspectiva de una sociedad estamental en la que los espacios se encontraban diferenciados y en la que los códigos y las conductas se estructuraban en torno a la doctrina católica. Por ejemplo, la iglesia siempre consideró a la mujer como subordinada al varón. Sin duda esto explicaba el porqué de la representación de las mujeres como encarnación del mal y del pecado en los discursos teológicos o moralistas. Todo esto inspirado en el engaño y la maldad de Eva y la serpiente. Veamos cómo funcionan estas representaciones en *La Renegada de Valladolid*.

En la Primera Jornada se presenta a Isabel como una dama noble, honrada y enamorada que es capaz de todo por amor. Lucha entre el deber ser que le imponen la sociedad y el deseo que le despierta don Lope.

Tras haber huido de la casa paterna y pasados los años, Isabel comienza a dudar de don Lope pues está viviendo con él en Bujía y aun no se han casado. Ya en la Jornada Segunda, el deseo como motor de la acción se transforma en odio, pues ella se encuentra sola, triste y perdida en el bosque de las afueras de Bujía, puesto que la ciudad ha sido tomada por los moros. Sabe que su amor ilícito constituye un delito, una afrenta y un pecado que merece ser castigado.

Pronto, doña Isabel, don Lope y los criados son tomados prisioneros por el rey moro Ceilán. Ella misma se entrega y se llama esclava de este

rey. De este modo parece buscar con el dolor de su cautiverio enmendar el error de su frágil voluntad:

Isabel: Una esclava vuestra soy
que, de mi infeliz destino,
solo estas señas infiero,
y, aunque otras puedo deciros,
no las queráis saber ya,
que en el estado que miro,
si no enmiendo lo que soy,
¿de qué sirve lo que he sido? (vv.1321-1328).

Desengañada, doña Isabel acusa de todos sus males a don Lope y finalmente venciendo a su “loco amor” consigue dejarlo:

Isabel: ¡No prosigas,/ causa de todos mis males!/ ¡Tú me has puesto en lances tales!/ ¡Déjame, pues, no me sigas!/[...]A Dios y a padres déjé,/ mi sangre y cas afrenté/ mi patria y honra perdí./ En tu rostro miro escrito/ mi error. ¡Mirarme no intentes!/ ¡Vete, no me representes/ la fealdad de mi delito! (vv. 1779-1790).

Y el capitán, agraviado por el desamor de Isabel y humillado por las pretensiones que tiene Ceilán con ella, remarca una y otra vez el espíritu cambiante y mudable de quien fuera su amante. Se pone en escena el inventario de vicios de las mujeres: ingratitud, liviandad, crueldad soberbia y tiranía. Aquí se construye a la mujer como un ser diferente al hombre e imperfecto moralmente:

Capitán: (Ap. ¡Oh, rigor fiero, inhumano!
¿tal ingratitud se vio?
Mas siendo mujer inestable,
mas que en ser ella mudable
yerro en admirarme yo) (vv. 1838-1842).

Seducida por el rey moro y viendo que lo ha perdido todo por sus errores y pecados, Isabel decide convertirse a la religión musulmana y tomar como esposo a Ceilán. Esta escena es muy importante para el desarrollo de la obra, puesto que se presenta la renuncia al dios cristiano lo cual supone la renuncia a la obediencia, la entrega y la abnegación, virtudes que eran exigidas a las mujeres para configurar su ser social:

Isabel: Que haciendo aquí/ testigos para tu abono/ al cielo, al mar y a la tierra,/ hombres, fieras, montes, troncos,/ digo que, ciega y osada,/ a Cristo y a su fe olvido;/ de la verdad me despido,/ precita y desesperada./ Y pues ya estoy condenada,/ sacra justicia, por vos,/ bórrese de entre los dos/ de mi gloria la memoria/ guárdese el cielo su gloria/ y quédese Dios a Dios (vv. 2973-2086).

La decisión de convertirse dejando atrás a Isabel y a su pasado y el poder de sus palabras da lugar a una nueva identidad de mujer: “Celima soy, no Isabel” (v.2091). Asimismo, ella se transforma en la leyenda que se recupera en esta obra transformándose en una mujer que no respeta leyes ni de Dios ni de los hombres:

Isabel: ¡Perdí el cielo!
Pregone el clarín sonoro
de la fama que, desde hoy,
la renegada me nombro
de Valladolid, que a Dios
perdí el temor y el decoro (vv. 2099- 2104).

La conversión de Isabel en Celima es un punto de inflexión que devela los intersticios del ser el otro sin dios, sin honra y sin patria, es decir, la renegada que ha abandonado voluntariamente su religión o sus creencias para renacer como una reina y una mora:

Isabel: ¿Qué me persigue, si en mi nuevo estado
ya es el nombre cristiano aborrecido?
La suerte en este ser me ha transformado;
del otro aun las memorias he perdido;
de un padre y de un hermano aun no ha dejado
señas el tiempo en mí; la patria olvido,
que, si me deshereda o si me infama,
hija adoptiva el África me llama (vv. 2257-2264).

El nuevo estado de Celima la instala en un espacio de poder en el que no hay lugar para el pasado. Sobre la renuncia a su vida anterior sobreviene el olvido. Sin embargo, en la Jornada Tercera el dolor de un hombre cautivo conmueve profundamente a Celima y trae a su memoria todo aquello que había tratado de olvidar. El sacerdote prisionero de Ceilán, que luego descubre que es su hermano Melchor, descubre su compasión. El dolor y la venganza de honor entre ellos se curan con el perdón cristiano. Celima, una vez más, se transforma en doña Isabel, pero esta vez asume el rol de la redentora de los cautivos, ya que, finalmente, libera a todos los suyos engañando a su marido. El escape en las galeras fuera de las tierras del rey Ceilán y la consiguiente persecución dejan al espectador frente a un final abierto e incierto, puesto que la obra queda a la espera de una segunda parte.

Sin duda esta comedia presenta una gran complejidad con respecto a la construcción de la identidad propia y la del otro. En esta ocasión nos interesó observar la representación femenina como un “otro” sin dios ni honra, en el que la mujer aparece como un ser diferente, inferior al hombre e imperfecto moralmente.

Así, la mujer noble y cristiana, que tenía como deber ser monja o esposa, al elegir su deseo se transforma en una mujer deshonrada que arrastra consigo el honor de su familia, cometiendo un delito que sólo puede enmendarse con la muerte. Sola y agraviada, se convierte en esclava mora y más adelante en la renegada de Valladolid.

Esta nueva piel la lleva a enamorar al rey moro Ceilán quien al desposarla le da el lugar de reina. Finalmente, el reencuentro con su hermano sacerdote le permite lograr el perdón y la redención de ella y los suyos. Convertida nuevamente al cristianismo Isabel será la redentora de los cautivos con lo cual todo parece volver a su orden natural. Una vez más y como lo exige el código de la comedia, el orden turbado del teatro vuelve en el final a un orden restablecido, pero abierto en este caso, y sin embargo todo aquel potencial subversivo permanece intacto en la representación de la mujer renegada que, en definitiva, si no le teme a las leyes de Dios mucho menos a la de los hombres.

* **Alejandra Herrera.** Inició en 2008 su especialización en el área literaria, específicamente en Literatura Española, con la asistencia a Seminarios, Jornadas y Congresos y por medio de la adscripción a la Cátedra de Literatura Española, a la de Literatura Extranjera de la Carrera de Letras y a los Proyectos de investigación CIUNSa 1704 (2008-2011) "La metateatralidad en la dramaturgia del siglo XVII" y 1975 (2012-2015) "La metateatralidad en la dramaturgia española del siglo XVII. Parte II. El espejo invertido del (meta) teatro breve". Estos proyectos fueron fundamentales para su formación como investigadora y le permitieron llevar adelante su Tesis de Grado "Mujeres de capa y espada. El travestismo y la inversión de roles en las comedias de Ana Caro de Mallén y sor Juana Inés de la Cruz". Entre el año 2017 y 2021 se incorporó al proyecto "Locura, melancolía e imaginario social en el teatro español del siglo XVII: estrategias de representación" (CIUNSa-ICSOH) y actualmente se encuentra trabajando en el proyecto 2758/0: "Locura, melancolía e imaginario en el teatro barroco español: estrategias de representación".

Bibliografía

Casariego Castiñeira, Paula (2021). "Prólogo". En *La renegada de Valladolid*. Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes. 1-32.

- Martínez Carro, Elena (2015). “La creación del espacio teatral en las comedias colaboradas de Luis de Belmonte y Antonio Martínez de Meneses”. *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, 5. 99-113.
- Matthews, Sara (1992). “El cuerpo, apariencia y sexualidad”. En *Historia de las mujeres en Occidente. Del renacimiento a la Edad Moderna. Vol. III*. Madrid: Taurus. 67-107.
- Moreto, Agustín (2021). “La renegada de Valladolid” (ed. Paula Casariego Castiñeira). En *Comedias de Agustín Moreto* (dir. María Luisa Lobato). Colección digital Proteo. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Scott, Joan (1996). “El género: Una categoría útil para el análisis histórico”. En *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: PUEG. (265-302).
- Serralta, Frédéric (1970). *La renegada de Valladolid: trayectoria dramática de un tema popular*. Toulouse: Institut d’Études Hispaniques, Hispano-Américaines et Luso-Brésiliennes.
- Torres Trimállez, Marina. (2013). *De hembra a Mujer: Identidades de género en la edad moderna. La construcción de la feminidad en el Siglo XVII y sus proyecciones*. Cantabria: Universidad de Cantabria.

Modelos femeninos en la poesía del Siglo de Oro: mujer María y mujer Eva, hacia una transposición de objetos a sujetos de la historia¹

Jorgelina Deborah Ludueña *

La presente ponencia surge del afán de abordar la construcción de la imagen de la mujer en el Siglo de Oro español, a partir de la *Égloga I* y la *Canción V*, de Garcilaso de la Vega, y el soneto *Muestra lo que es una mujer despreciada*, y el romance *Instrucciones, y documentos para el noviciado de la corte*, de Francisco de Quevedo. Principalmente se desarrollarán una serie de características que permitan fundamentar que, en las obras del corpus propuesto, ambos autores amplían sustancialmente los límites que construyen el arquetipo femenino tradicional. Como punto de partida se propone trabajar con dos modelos enfrentados: la mujer María y la mujer Eva. Esta antinomia no sólo se encuentra íntimamente relacionada a la búsqueda y más tarde construcción de la identidad femenina, sino que resulta significativa en la medida en que podría concebirse como el antecedente de lo que vendrá después: mujeres transgresoras, controversiales e instintivas.

Podría decirse que en los poemas en los que centra este trabajo se asiste a una transposición de la mujer de objeto a sujeto, en tanto que se presentan personajes femeninos que distan de los estereotipos y conductas impuestas en la época. No obstante, resulta necesario un recorrido que provea un acercamiento a las principales particularidades por medio de las cuales se ha configurado a estas mujeres a lo largo de la historia. En el contexto particular en el cual se inscriben los autores seleccionados, las mujeres se encuentran encasilladas bajo pre-

¹ Aproximación a la *Canción V* y a la *Égloga I*, de Garcilaso de la Vega, y al soneto *Muestra lo que es una mujer despreciada* y al romance *Instrucciones, y documentos para el noviciado de la corte*, de Francisco de Quevedo.

ceptos que rigen sus vidas y comportamientos. Se las representa siempre como el “sexo débil” puesto que constantemente se las sitúa en una posición inferior a la de los hombres. Pilar Tenorio Gómez dice al respecto en su Tesis Doctoral titulada “Realidad social y situación femenina en el Madrid del siglo XVII”:

El fin de la mujer es el matrimonio; por lo tanto, si la mujer tiene que estar bajo la tutela del hombre, debe ser educada para obedecerle a la razón y a la voluntad, porque se considera que el hombre es creado de una manera superior. Por lo tanto, la primera virtud de la mujer ha de ser la discreción, igual que la humildad, el silencio y la obediencia (2002: 66-67).

Así es que, sumidas en los criterios que creen correctos las familias tradicionales, se las limita a las figuras de buenas esposas y madres. Es cierto también que en la mayoría de los casos al lector le resulta tentador y simple aplicar el esquema de la lectura tradicional. Este lleva a pasar por alto posibles marcas implícitas que pudieran estar funcionando en los textos, como así también a no reparar en otros posibles ángulos por medio de los cuales abordar a la mujer de la literatura del Siglo de Oro. En la mayoría de los casos, problematizar y cuestionar los textos permitirá hallar una clave de interpretación de cara al interrogante ¿por qué se silencia realmente a la voz femenina? La realidad es que la mujer, ser abstruso y siempre consagrado problemático, se encuentra allí con toda su solidez para ser develada. En este sentido, se puede sugerir que los poemas de Garcilaso de la Vega y Francisco de Quevedo revelan otra línea de lectura interesante que involucra a mujeres que ya no se pueden mantener dentro de los límites tradicionales de la época.

Los poemas seleccionados en esta oportunidad presentan discursos masculinos que construyen mujeres protagonistas que, pese a que no interceden por medio de sus voces, hacen todo cuanto está a su alcance para adquirir visibilidad en el ámbito social. Sus vidas, pasiones,

deseos, odios y envidias, sus percepciones del mundo público y privado, sus interacciones familiares -y con los demás- van a verse atravesados por una incipiente construcción identitaria combativa a favor de sus objetivos personales. Es preciso señalar que, si bien existen puntos de divergencia en los modos de enunciación y el tratamiento poético de la imagen femenina (debido a que Garcilaso de la Vega, como representante del Renacimiento, y Francisco de Quevedo, como hombre del Barroco, pertenecen a periodos estéticos e históricos diferentes), también es posible establecer puntos de contacto en tanto que se detecta en sus producciones una constante convivencia entre la mujer María y la mujer Eva. Es que si en el Renacimiento la dama se caracterizaba por responder a un modelo de belleza artificial e idealizado -cuyo origen respondía a la doctrina católica-, en el Barroco comienza a aparecer una mujer más real, concreta y asociada a la vida cotidiana, es decir, más terrenal. No obstante, es necesario aclarar que este pasaje no supone una ruptura abrupta, sino que se trata de una transición que da lugar a la convivencia entre la línea que toma a la tradición petrarquista de la mujer idealizada y la postura renovadora de la mujer de cuerpo presente. En este punto, se podría decir que la sumisión, la lealtad y la pureza son denominadores comunes que caracterizan al modelo de mujer María y, en las antípodas de esta construcción, la seducción, la deslealtad, la irreverencia y toda referencia al contraejemplo están coligados a la mujer Eva.

Si se realiza un recorrido de lectura por la *Canción V* y la *Égloga I*,² se observará que se presentan dos historias cuyos núcleos giran en torno al desdén de una mujer: Galatea, por un lado, y Violante, por el otro. Ambas mujeres comparten rasgos transgresores debido a que ninguna sigue las pautas propuestas por el hombre, sino que reconfiguran la normativa al trastocar las reglas y manejar a sus antojos los tiempos

² Para este trabajo se ha utilizado la siguiente edición: Garcilaso de la Vega (2004).

del coqueteo y del amor. La norma y el deber se manifiestan por medio de los cuestionamientos que ambas reciben por no establecer un vínculo conyugal con el hombre que las pretende. La perspectiva masculina no concibe la posibilidad de que la dama no desee ni quiera corresponder a las atenciones que su amado le propicia. Estas actitudes de rechazo amenazan la armonía social porque no se corresponden con lo esperable para el rol de la mujer. En la *Canción V* el sujeto de la enunciación se vale de diferentes artilugios no sólo para convencer, sino también para advertir a la dama de lo que puede acontecerle si persiste en mostrarse desdeñosa con su amigo. En este caso, el sujeto utiliza la referencia al mito de Anajárate como argumento: “Hágate temerosa / el caso de Anajárate, y cobarde, / que de ser desdeñosa / se arrepintió muy tarde; / y así, su alma con su mármol arde.”

Por otra parte, en la *Égloga I* se construye una instancia dialógica entre el pastor Salicio y su destinataria, Galatea, aunque ella nunca responde a sus preguntas por encontrarse ausente: “Tu dulce habla, ¿en cuya oreja suena? / Tus claros ojos ¿a quién los volviste? / ¿por quién tan sin respeto me trocaste? / Tu quebrantada fe ¿dó la pusiste? / ¿cuál es el cuello que, como en cadena, / de tus hermosos brazos anudaste?”

El desdén, la frialdad y el abandono de la amada se visualizan en aquel interrogatorio que conllevan el reproche. Lo “monstruoso” de su unión con otro hombre la coloca en un lugar transgresor y, si bien estamos ante un soliloquio, el deseo y no correspondencia de la dama se ha hecho explícito con insistencia y tenacidad. Podemos pensar que estas mujeres en cuestión se asemejan, sobre todo, en que el poder que tienen llega a un punto tan álgido que logran correrse de su posición de objetos para construirse como sujetos deseantes, jugando un papel controversial que contrasta con la norma genérica de la época. Ahora bien, como se ha mencionado anteriormente, los distintos modelos pueden coexistir y ese es el caso de esta *Égloga* en particular dado que,

a partir del segundo soliloquio que corresponde al pastor Nemoroso, se establece una división radical entre Elisa, la difunta amada de este, y Galatea, debido a que esta última se acerca más al modelo de mujer Eva, mientras que Elisa al de mujer marianizada.

En una primera lectura de los poemas se puede advertir que, a excepción de Nemoroso, los personajes masculinos caracterizan negativamente a la mujer. Por ejemplo, en el romance *Instrucciones, y documentos para el noviciado de la corte*³ de Francisco de Quevedo, el sujeto enuncia desde un lugar de superioridad y de saber para dar consejos maritales a un joven que irá a la corte: “Casamiento pedirán, / Si es que te huelen hacienda; / Guárdate de ser marido, / No te corran una fiesta.”

Lejos del modelo de mujer María, este romance funciona como una especie de advertencia que coloca a la mujer Eva en el centro de la ridiculización para poner de manifiesto el peligro que supone enamorarse y/o contraer matrimonio con algunas de ellas. Este tipo de caracterizaciones mal intencionadas les conceden a estas féminas no sólo fama y poder, sino también fuerza y capacidad, ya que la connotación negativa se torna un elemento positivo si se tiene en cuenta el rol que tenían en aquel contexto. En cuanto a esto, nuevamente resulta interesante traer a colación a Pilar Tenorio Gómez. Ella afirma que:

Las mujeres fueron contempladas por la cultura masculina, desde muy antiguo, como seres esencialmente distintos, [...]que atraían pero que atemorizaban. Eran percibidas diferentes, por tanto, no del todo comprensibles, no del todo previsibles y no del todo controlables. Se detectaba en ellas un principio de peligrosidad. Se cree que hay que evitar que ellas puedan alzarse mediante el atractivo de sus recursos sexuales con el mando social (2002: 68-69).

³ Para este trabajo se ha utilizado la siguiente edición: Quevedo Villegas, F. (1877).

Por su parte, en el soneto *Muestra lo que es una mujer despreciada* de Quevedo, se pone de manifiesto un contraste entre la identidad que construye la mujer por medio de sus acciones y las opiniones que esbozan los discursos masculinos sobre aquellos comportamientos. En este caso particular, se las iguala a fenómenos naturales, como los rayos, lo cual denota cierta fuerza en el carácter que exhiben. Así mismo, se las describe en íntima relación con lo animal en tanto que se apropián de una identidad que se yergue en su más absoluta animalidad y fortaleza si de defender el honor se trata: “Villano rico con poder tirano, / víbora, cocodrilo, caimán fiero, / es la mujer, si el hombre la desecha.”

Este tipo de mujer que se presenta a través del discurso masculino se construye tomando cualidades que comúnmente les son otorgadas a los hombres, como la valentía y la bravura. De este modo, se podría decir que la mujer, en cierto punto, ridiculiza un tanto al género masculino al construirse como luchadora en igualdad de condiciones para defender con brío lo que quiere. Es interesante observar cómo en este soneto se asemeja la mujer a las fieras salvajes y se la describe como un ser de apariencia temible en constante tensión, sobre todo, por la ambigüedad que la define. Fiera, monstruo, fuego, rayo, espada son todos sustantivos cargados de poder que se vuelven sinónimos de mujer.

Para concluir, se puede decir que, si bien la temática de los poemas gira en torno a cuestiones sociales, políticas y culturales que develan rasgos específicos de una época en particular, también resulta interesante cómo en cada línea se revela a la mujer que lucha constantemente por terminar con las diferencias que establece la sociedad patriarcal, construyéndose, ya sea por medio de la mirada del otro, como sujetos capaces de exceder los límites que se les han impuesto. En fin, estos poemas le conceden a quien se acerca con abierta receptividad el privilegio de conocer mejor a las mujeres del Siglo de Oro, y la pauta

de que detrás del telón aparente de la cotidianeidad se esconden situaciones insospechadas.

***Déborah Jorgelina Ludueña.** Estudiante avanzada del Profesorado y Licenciatura en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Es adscripta estudiante en la cátedra de Literatura y Cultura Española I y al Seminario de Literatura "La fémina inquieta", Departamento de Letras, Facultad de Humanidades (UNMDP). Se desempeña como Profesora de Literatura y Prácticas del Lenguaje en el Nivel Secundario. Es miembro del grupo de investigación GLISO (Grupo Literatura Siglo de Oro), dirigido por la Doctora Marta Edith Villarino. En sus trabajos, se ha dedicado principalmente al estudio de los discursos masculinos y modelos femeninos en la poesía del Siglo de Oro.

Bibliografía

- Errázuriz, Helena (1976). "La mujer en tiempos de Fray Luis de León", *Cuadernos americanos*, vol. CCV, nº2: 151-160.
- Porro Herrera, M. Josefa (1995). "Mujer "sujeto"/ mujer "objeto" en La literatura española del Siglo de Oro", Universidad de Málaga, Colección Atenea, *Estudios sobre la Mujer*.
- Rivadeneyra, M. (Ed.). "Obras poéticas de Don Francisco de Quevedo Villegas", en *Biblioteca de autores españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días*. Ordenado por F. Janer. T.III, Madrid, 1877.
- Suazo Pascual, Guillermo (2004). *Obras completas de Garcilaso de La Vega*. Buenos Aires: EDAF.
- Schwartz, Lía (1999). "El imaginario barroco y la poesía de Quevedo: de monarcas, tormentas y amores" en *CALIOPE*, núm. 5 (1999), p. 5-34. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes cortesía de la Asociación Internacional de Hispanistas. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.
- Tenorio Gómez, P. (2002). *Realidad social y situación femenina en el Madrid del siglo XVII*. Madrid: Universidad Complutense.

**“Mi agravio mudó mi ser”:
voces femeninas en las comedias de Ana Caro de Mallén**

María Belén Salgado*

La literatura del Siglo de Oro español parece haber sido monopolizada por voces masculinas. Francisco de Quevedo, Luis de Góngora, Garcilaso de la Vega, Calderón de la Barca y Lope de Vega son algunas figuras indiscutibles, de amplia difusión antes y en el presente también. En simultáneo, hubo mujeres dedicadas a las letras que tuvieron un cierto reconocimiento en su época pero que, con el tiempo, fueron excluidas del canon oficial, lo que implica, en muchos casos, la pérdida y el acceso limitado a sus producciones. Ana Caro de Mallén (1590-1646)¹ -poeta, dramaturga y escritora de relaciones- es una de ellas, ya que se conservan algunos poemas, crónicas y solo dos comedias: *Valor, agravio y mujer* y *El Conde Partinuplés*.

La presente ponencia propone el acercamiento a la dramaturgia de una de las primeras escritoras españolas profesionales, tomando como punto de partida la construcción de los personajes femeninos que protagonizan sus comedias. De esta manera, se focalizará en su desempeño discursivo, en el rol social y de género que representan, en su proyección pública en una sociedad patriarcal y en su vínculo con otras figuras femeninas y masculinas que participan en las historias.

La comedia como “válvula de escape”

Durante los siglos XVI y XVII, el teatro español, pese a ser uno de los fenómenos culturales más importantes de la época, fue el blanco de intensas críticas que alcanzaban desde el repudio por la participación

¹ Las fechas son estimativas debido a que no se conserva documentación pertinente. Juana Escabías (2012) ha contribuido en la recuperación de información importantísima para reconstruir la biografía de Ana Caro de Mallén.

de artistas mujeres hasta el rechazo por los argumentos amorosos que presentaban comportamientos reprochables, principalmente los atribuidos a los personajes femeninos. Sin embargo, la popularidad que significó este fenómeno cultural demuestra que el público respondía con aprobación a pesar de ciertas resistencias. En este contexto, es posible reconocer una tensión entre el modelo de mujer sumisa y relegada al ámbito doméstico –que los discursos oficiales de los moralistas, como Fray Luis de León y Alberto Vives, instituyeron y divulgaron para condicionar el comportamiento social– y, por otro lado, el que las comedias exhibían con una fuerte presencia, protagonismo escénico y en situaciones más permisivas que en el drama serio, que era otro tipo de composición dramática de gran envergadura. En relación a este último, Teresa Ferrer Valls expresa que, citando a Joan Oleza,

el drama está obligado a transmitir el dogma, mientras la comedia, por el contrario, se instala en la ambigüedad e incluso el amoralismo y se deja impregnar a menudo por fuertes dosis de irreverencia. La búsqueda de la felicidad individual, a través del cumplimiento del deseo amoroso, se constituye en el objetivo prioritario de los protagonistas, y, en especial de las damas, que se convierten en verdaderas figuras activas, aun a costa de las convenciones sociales. En la fase del enredo parece que todas las transgresiones y todos los instrumentos son válidos (1-2).

Para explicar esta disyuntiva resulta interesante recurrir a la metáfora del crítico literario Luis M. González González sobre la comedia española como una “válvula de escape”. Según su análisis, la realidad femenina del siglo XVII podía resumirse en pocas palabras: encierro, silencio y dominación masculina. De esta manera, “los dramaturgos, con un sentido bastante progresista, intentan desde la escena cambiar el panorama social de la época. El teatro se convierte en una tribuna donde las mujeres exigen sus derechos, reivindican otro papel en la sociedad, que no sea el de estar sujetos a la voluntad del hombre” (70).

Es justo señalar que, en escritores como Calderón de la Barca, Tirso de Molina o Lope de Vega encontramos un cuestionamiento a los discursos morales que exigen conductas más restrictivas en las mujeres. No obstante, Ana Caro de Mallén, tal vez por su condición de mujer, introduce una cuota más de transgresión en tanto en boca de sus personajes femeninos se atisba una reflexión cercana a postulaciones propias de nuestro presente en torno al género como una construcción social y a su carácter performativo (Judith Butler).²

Ana Caro de Mallén nos presenta dos historias donde el deseo femenino se debate entre, por un lado, el reconocimiento y la reafirmación de una identidad sin el peso de discursos prejuiciosos y, por el otro, el impacto de las convenciones sociales, culturales y políticas que organizan y determinan el comportamiento humano. Como resultado, a modo de adelanto, sucede el desplazamiento de la mujer de un rol de objeto del discurso masculino al de sujeto de deseo; es decir, de un lugar pasivo que se le ha atribuido históricamente a uno de resistencia para asumirse como artífice de su destino. En esta línea, podemos vincular a las protagonistas de sus comedias de acuerdo con tres aspectos que darán orden al desarrollo del análisis: la presión social y política que las obliga a reflexionar sobre su identidad, el matrimonio no como una prioridad y, finalmente, la reivindicación de las alianzas femeninas.

² En su libro ensayístico *El género en disputa* (2007), Judith Butler sostiene que el género es performativo en cuanto se produce a partir de la reiteración ritualizada de convenciones socialmente impuestas. Es decir, existen instancias que exceden al sujeto pero que determinan su identidad.

Mujeres que se abren camino

En *Valor, agravio y mujer*,³ comedia de enredo o de capa y espada, su protagonista, una dama sevillana llamada Leonor, es seducida y despreciada por su amante Juan de Córdoba, quien previamente le ha prometido casamiento. Este agravio la conduce a disfrazarse de hombre y adoptar una nueva personalidad. Ahora como Leonardo, viajará a Flandes e ingresará a la Corte donde reside su hermano Fernando, de quien no tiene noticias desde hace tiempo, y donde cree que se encuentra quien la ha traicionado. Antes del encuentro, don Juan ha intentado conquistar a la condesa de Bruselas, Estela, pero ve frustrado este cometido cuando aparece en escena Leonor-Leonardo que para seducir a la dama utiliza las mismas estrategias que el traidor.

Por su parte, *El Conde Partinuplés*,⁴ comedia caballeresca o de tipo palatina, tiene como protagonista a Rosaura, la emperatriz de Constantinopla, hija de Aureliano y Rosimunda, que, al momento de la acción, ya han muerto; por ese motivo, como ella es quien hereda el trono, sufre la presión de sus cortesanos para que contraiga matrimonio. Pese a este condicionamiento, tendrá que decidir quién será su pretendiente luego de examinar sus aspiraciones y su conducta moral.

Como se observa en las dos breves reseñas de las comedias de Ana Caro, tanto Leonor como Rosaura monopolizan la escena dramática y se oponen a interpretar un rol de sumisión en el contexto de una sociedad patriarcal que otorga poco espacio a la expresión de sus necesidades y pensamientos. Desde el inicio de la acción, determinadas circunstancias ejercen presión sobre ellas dejando al descubierto la arbitrariedad con la que se conciben las normas sociales y políticas en la España de la época áurea. Por un lado, en *Valor, agravio y mujer*, son

³ No hay registro de su fecha de composición, pero se estima que se compuso alrededor de 1640. Tampoco se conserva la primera edición.

⁴ Publicada en 1653, en *Laurel de comedias de diferentes autores. Cuarta parte*.

las consecuencias de la pérdida del honor por la entrega amorosa y el incumplimiento de una promesa de casamiento. Por el otro, en *El Conde Partinuplés*, la imposibilidad de una mujer soberana de desempeñar un rol político por su condición de género.

Leonor, como todas las mujeres de la sociedad de la que forma parte, representa el reflejo de los valores de su familia y de su estamento social. Su honor es un atributo externo y la mancha que significa su mancillamiento -por el desprecio masculino, en este caso- pone en riesgo su imagen frente a los otros, pero, principalmente, la estima y la reputación de los hombres de su círculo íntimo. Lo interesante, en el caso de la obra de Ana Caro, es que su protagonista no vivencia el agravio de esa manera, sino que lo transita como un asunto personal y no lo percibe con la proyección moral que verdaderamente tiene. El intento por recuperar su honor es una iniciativa que solo involucra su integridad y, a diferencia de otras comedias o dramas que abordan el mismo tópico, no acude a una figura masculina para su venganza. En efecto, la llegada a la Corte en la que sirve su hermano Fernando responde al derrotero de don Juan y no a la búsqueda de protección filial. Es importante resaltar la novedad que significa que una mujer confíe en su valor antes que en la palabra o en la fuerza de un hombre, ya que este giro exhibe el cambio de posición: de espejo del honor familiar a sujeto que vive como personal e individual el daño causado:

Mi honor en la altiva cumbre
de los cielos he de ver,
o hacer que se disculpen
en mis locuras mis yerros,
o que ellas mismas apuren
con excesos cuánto pueden,
con errores cuánto lucen
valor, agravio y mujer
si en un sujeto se incluyen (vv. 879-887).

La emperatriz Rosaura, protagonista de *El Conde Partinuplés*, también sufre las consecuencias de una convención que le impide desempeñar el rol que políticamente tiene asignado y que heredó legítimamente. Enfrenta las amenazas de rebelión de sus vasallos si no contrae matrimonio a la brevedad, ya que su padre ha muerto y el trono no puede estar en manos de una mujer. Pese a resistirse y a argumentar a favor de su postura, debe acatar esa petición porque han recrudecido las advertencias. Sin embargo, después de meditarlo, pone en marcha su astucia y logra establecer sus propias condiciones: un mes de plazo para decidirse y la posibilidad de elegir entre las opciones disponibles. Gracias a la magia de su colaboradora y prima Aldora, evalúa uno por uno a sus pretendientes, transformándose así en quien mira como sujeto deseante y, los hombres examinados, en el objeto observado. Al respecto, resulta interesante detenernos en que la soberana no sólo elige al príncipe que no estaba en la lista inicial de candidatos, sino que, además, toma la iniciativa de ir a buscarlo y de atraerlo a su palacio mediante hechizos.

Como se ha demostrado, las dos protagonistas no manifiestan un completo acatamiento a la norma y a los códigos sociales que rigen para el resto de las mujeres: mantenerse sumisas en el seno familiar y acatar la palabra de la voz masculina. A través de estos personajes, la autora “ofrece una alternativa a los modelos mayoritarios de comportamiento propuestos desde la escena para las relaciones de género [...] propone discursos alternativos para organizar la masculinidad y la feminidad” (Rodríguez-Rodríguez: 23). Es así que es tan significativo el espacio que se le otorga al deseo que impulsa sus decisiones, que las damas se transforman en artífices de su destino, por lo menos, dentro del acotado espacio en el que pueden hacerlo. No debemos olvidar que Ana Caro escribe sus obras para ser representadas y para ser del gusto del público. Más allá de las libertades que la comedia proporciona, no puede presentar ciertas alteraciones al orden social a riesgo de que el órgano inquisidor la censure.

Como señalamos, la situación inicial que pesa sobre estas damas las obliga a un juego de replanteo y reafirmación de su identidad que conlleva la puesta en crisis de la claridad que existía en torno, por un lado, a la clasificación de los géneros como sucede en la historia de Leonor; y, por el otro, a las relaciones de poder y su legado. Mediante el disfraz -recurso que despertaba el interés del público como señala Lope de Vega en *El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*- Leonor puede llevar adelante su firme venganza. De otro modo habría sido imposible e inverosímil, a propósito de las convenciones que fueron mencionadas. No obstante, no parece funcionar sólo como un artificio que tienda a esconder sus cualidades femeninas, sino que se ha convertido en un dispositivo que le ha permitido explorar su personalidad y, por consiguiente, asimilarse de otra manera subvirtiendo esquemas: “¡Yo soy quien soy!/ Engañaste si imaginas,/Ribete, que soy mujer./Mi agravio mudó mi ser” (vv. 508-510). En estas líneas, no se reconoce ni como una mujer, ni como un hombre y esa indeterminación deja en evidencia la invalidez del esencialismo con el que se interpretan las normas sociales, el género y las cualidades atribuidas a hombres y mujeres.

El travestismo cuestiona directamente la identidad de género, dando lugar a la posibilidad de pensarlo como una construcción social y cultural y, por lo tanto, performativa, suscribiéndonos a los postulados teóricos de Judith Butler. Su aporte y el de otras especialistas sobre feminismo (Simone de Beauvoir, Julia Kristeva, por nombrar algunos referentes), nos posibilitan leer de otra manera la obra de Ana Caro de Mallén y descubrir en sus comedias cómo se atisban las huellas de un planteo teórico que se desarrollará siglos más tarde. Además, que Leonor reconozca y destaque de su personalidad cualidades que socialmente eran atribuidas a los hombres, como la valentía y firmeza, también colabora a la revisión de los estereotipos de género. Don Juan es quien no puede sostener su palabra, es quien muda de parecer desde el comienzo hasta el fin de la historia y es superado en inteligencia por

Leonor/Leonardo que no solo le arrebató con su encanto el amor de Estela, sino que, además, lo arrinconó hasta la confesión de su falta. Asimismo, en el cierre de la obra, cuando adopta la apariencia de mujer, no abandona la personalidad que ha descubierto, continúa con la determinación y la seguridad que ha demostrado hasta el momento. Es decir, esas cualidades son intrínsecas a la protagonista, no dependen de una apariencia o de una *performance*; por lo tanto, parece acercarse a la concepción de lo masculino y lo femenino como un constructo que carece de bases naturales.

Por su parte, el planteo identitario en Rosaura tiene una raíz política en tanto exhibe la paradoja de su rol como emperatriz y la imposibilidad de ejercer el poder por su condición de mujer: “¿qué gusto puedo tener/cuando, –¡ay Dios!– me considero/esclava, siendo Señora,/y vasalla, siendo dueño?” (vv. 302-304). Al principio, decide ocultar su identidad para probar la integridad del Conde Partinuplés -el príncipe que ha elegido entre las otras opciones posibles-, ya que los presagios la alertaban de posibles traiciones. Esta estrategia que, como en el caso de Leonor, no debe interpretarse sólo como una herramienta para alcanzar un objetivo -conquistar a un hombre para que sea su esposo-; también puede significar la oportunidad de que la mujer sea quien observe, evalúe y actúe, que de sentirse esclava se convierta en un sujeto que pueda decidir libremente. Asimismo, el travestirse en niebla, fantasma o hechizo, como lo hace para atraer a su amado en la primera parte de la obra, cumple con un propósito que no es exclusivamente personal, sino que involucra una causa social y pública y la seguridad de conservar el poder. A diferencia del conde que, en pleno idilio con la emperatriz, duda en quedarse viviendo la historia romántica o ir a un combate cuando su reino de Francia peligró, Rosaura coloca por encima de sus intereses lo que se denomina la estabilidad de su gobierno y, por ello, la búsqueda responsable de un pretendiente leal que la acompañe en la representación de su imperio.

Como se puede observar, tanto Leonor como Rosaura son figuras femeninas que cuestionan la naturalización de la identidad de género, es decir, las ideas preconcebidas de masculinidad y feminidad, pero también exhiben la hipocresía que reviste la distribución de los roles sociales y políticos: sólo los hombres pueden recuperar el honor dañado y ejercer libremente el poder.

El matrimonio como contrato social y político

El matrimonio es el final perfecto en las comedias de este período, es el instrumento que reestablece un orden que reafirma la primera institución patriarcal: la familia. La restauración del equilibrio que significa la unión conyugal al final de la ficción también responde a una exigencia necesaria para que la obra ingrese en los circuitos comerciales de teatro o en los circuitos de publicación. Particularmente, en las piezas de Ana Caro, el casamiento, al fin y al cabo, responde a intereses que exceden lo sentimental. Por ejemplo, Leonor, en un primer momento, persigue vengar el agravio asesinando a don Juan, es decir, pone en primer lugar su honor, el cual no cree que pueda restituirse de otra manera que no sea eliminando al agresor con sus propias manos. La idea del matrimonio surge hacia el final, después de que la protagonista, mediante su capacidad para seducir y convencer, logra la confesión del culpable y su cambio de opinión con respecto a la mujer que desea. Por otro lado, en la otra obra de Ana Caro, Rosaura no desea casarse, rechaza los pretendientes por falta de interés y, al mismo tiempo, por una predicción que vincula la unión conyugal con el peligro de su imperio. Por tal motivo, elegir quien la acompañe es exclusivamente una jugada política para conservar el poder. Lo mismo se puede observar en el reclamo de Lisbella, prima del conde cuando aparece en Constantinopla reclamando la liberación de su primo y pretendiente a la vez. La petición de que Partinuplés vuelva a Francia se debe únicamente a una causa de Estado, ya que el trono quedó vacío al morir su padre, el rey. Va a anunciar:

Yo, pues, que me halló obligada
a redimir de este agravio
la vejación o la infamia,
te pido que me le des,
no por estar ya tratadas
nuestras bodas; no le quiero
amante ya, que esta infamia
no es amor, que es conveniencia,
pues es forzoso que vaya
como legítimo rey (vv. 2270-2279).

Es válido destacar que este personaje se presenta vestida como soldado, lo cual es significativo para seguir pensando en la construcción de los personajes femeninos en Ana Caro como superadores del arquetipo de mujer débil, sumisa, callada, indefensa y con inclinaciones puramente amorosas. Si bien la autora sigue el estereotipo barroco de la “mujer vestida de hombre”, se apropia de él para revertir el esquema y problematizar preceptos sobre género culturalmente establecidos.

De la rivalidad a la solidaridad femenina

La última característica que comparten estas figuras femeninas tiene relación con el vínculo que entablan con los otros personajes de su mismo género. Si la rivalidad entre mujeres por el amor del mismo hombre era un tópico muy visitado por los dramaturgos, Ana Caro nos propone un modelo alternativo: Leonor y Estela, al final, no rivalizan por don Juan, ni persiste el enojo por el engaño del disfraz; ambas, velan por lo más justo y por lo que les conviene en cuanto a su posición e intereses. Por ejemplo, la condesa Estela elige como marido a Fernando y no al príncipe Ludovico, quien le parece egocéntrico y petulante. Es decir, no solo siente compasión por la situación de Leonor y le perdona la actitud engañosa con la que intentó conquistarla

para perjudicar al seductor, sino que también se perfila como una mujer que, frente a la norma que regula su comportamiento, es quien decide poniendo en primer término sus inclinaciones emocionales.

Similar situación podemos reconocer en el binomio Rosaura y Lisbella. Si bien en el medio de su disputa se encuentra el conde Partinuplés, al final, acuerdan lo que es mejor para ellas en un plano que excede lo íntimo y romántico, puesto que no está en juego el deseo amoroso, sino la necesidad de restablecer un orden político: Rosaura necesita un marido para no ser destituida y Lisbella busca un sucesor para su patria. Lo particularmente interesante es que, en su encuentro en el último acto, lo que parece el inicio de un enfrentamiento armado -pues la joven abandonada por su primo se presenta con actitud beligerante- se resuelve mediante el diálogo y el acuerdo entre partes. Lejos están estas damas de la presuposición del espíritu pasional e irracional que envolvía a las mujeres cuando involucran su intelecto y no sus sentimientos en cuestiones públicas y políticas, es decir, en decisiones propias de un ámbito que estaba vedado para ellas.

Conclusión

Para finalizar, podemos señalar que si bien las comedias españolas de la denominada época áurea se caracterizan, en general, por presentar situaciones que transgreden las convenciones sociales de su presente, las obras de Ana Caro de Mallén van un paso más adelante a través de la construcción de personajes femeninos, como Leonor y Rosaura, que problematizan los mandatos y las construcciones discursivas en torno a la identidad de género, el rol social y las características peyorativas que históricamente pesaban sobre la mujer. La dramaturga se ha atrevido a revisar los estereotipos y también a explorar otras posibilidades en relación con algunos tópicos utilizados recurrentemente por sus contemporáneos, como el de la mujer vestida de hombre y la pérdida del honor. Por último, podemos agregar que el matrimonio

como fin amoroso toma otra connotación posicionando a la mujer como un sujeto más complejo: pasional y dispuesta a interponer su deseo, pero también racional y consciente de su rol en la sociedad y de los entramados de poder que la constituyen.

***María Belén Salgado.** Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Miembro del grupo de investigación de Literatura Siglo de Oro (G.Li.SO). Docente de escuelas secundarias. Contacto: belensalgado87@gmail.com

Bibliografía

- Bates, Stephane y Lauer, Robert (2010). “‘Performativity’ del género de Leonor/Leonardo y la creación de ‘Gender Trouble’, en *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro». *Anagnórisis: Revista De Investigación Teatral*, 1. 33-58.
- Butler, Judith (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Caro de Mallén, Ana (2010). *El Conde Partinuples*. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcg73z4>
- Caro de Mallén, Ana (2020). *Valor, agravio y mujer*. Edición y prólogo de Rodríguez-Rodríguez, Ana María. Madrid: Instituto Cervantes, Colección “Los Galeotes de Almagro”.
- Escabías, Juana (2012). “Ana María Mallén: una esclava en los corrales de comedia del siglo XVIII”. *EPOS*, XXVIII. 177-193.
- Ferrer Valls, Teresa (2020). “Mujer y escritura dramática en el Siglo de Oro: del acatamiento a la réplica de la convención teatral”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 1-30. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0998601>.
- González González, Luis M. (1994-1995). “La mujer en el Teatro del Siglo de Oro Español”. *Revista de estudios teatrales*, 6-7. 41-70.
- Rodríguez-Rodríguez, Ana María (2020). “Ana Caro de Mallén: Mujer y escritura en el Siglo de Oro”. En Caro de Mallén, Ana. *Valor, agravio y*

mujer. Madrid: Instituto Cervantes, Colección “Los Galeotes de Almagro”. 8-14.

Serven Díez, Carmen (2008). “Canon literario, educación y escritura femenina”. *Ocnos: Revista de Estudios sobre Lectura*, 4. 7-19.

XII.
Modulaciones de la literatura española
contemporánea: biopolítica, memoria e
imágenes de autor

El cuerpo como espacio fronterizo entre ficción y realidad en la narrativa de *Paris-Austerlitz*¹

Agustina Bastos Gonzalez*

A modo introductorio

Podemos decir que hay en el cuerpo saludable cierta belleza que es objeto de resistencia ante cualquier mal que lo aqueje. Como si un cuerpo sano y reluciente no dejara ver la muerte que lleva auestas constantemente. Por el contrario, el cuerpo enfermo permite apreciar el lento proceso que supone el desprendimiento de la existencia y solo deja entrever, de a ratos, el deseo por aferrarse a lo terrenal. Dos deidades en constante tensión: Eros y Tánatos, la muerte en continuo presente ante la vida y el deseo vital que renace frente a la presencia de la oscuridad. Esto es posible de considerar bajo la visión examinadora de quien registra los cambios en la materia un otro que vela por aquel cuerpo vivo o enfermo y, que muchas veces, deviene víctima o victimario en el proceso del organismo ajeno. Ese cuerpo que se cuida se vuelve un espacio privado de libertad, tanto para el enfermo como para el “cuidador”, porque, del proceso que se desarrolla ante la muerte, únicamente sabemos que tiene fin, mas nunca cuándo llegará. La materia tutelada puede volverse extraña y las causas que motivan a quien ocupa el rol de tutor suelen confundirse en los últimos pasos del peregrinaje hacia el final.

Rafael Chirbes supo exponer ideas como estas en su *nouvelle Paris-Austerlitz* (2016), en la que se nos presenta, bajo la virulenta historia de amor de dos hombres en un París desgastado, las dos caras de la existencia: la vida y la muerte. Esta obra, de publicación póstuma, reflexiona, entre otras cosas, sobre aquello que envuelve al cuerpo del

¹ Enmarcado en el Proyecto de Investigación de la Universidad del Salvador: Escrituras del yo: más allá de los límites en el juego entre ficción y realidad.

enfermo y el camino que recorre para llegar al padecimiento; pero también, desde un plano antagónico, nos habla de la figura del cuidador y de su deseo de aferrarse a la vida ante la presencia de la muerte. Sin embargo, no es posible reflexionar acerca de todo esto sin tener presente la inclusión del cuerpo en una sociedad determinada y, por ello, resulta necesario considerar, en la obra, el espacio que la materia (sana o enferma) ocupan en la comunidad, observar el rol de las instituciones que velan por ella, como así también criticar la distancia y la invisibilización que se impone sobre los cuerpos diferentes o alternos.

Hace apenas un año, se publicó el primer tomo de *Diarios. A ratos perdidos 1 y 2* (2021), del escritor valenciano, lo cual implicó un reanálisis de la *nouvelle* mencionada. Sucede que, tal como lo establece Picard (1981), el diario como género no es más que la muestra de cómo una conciencia organiza su visión de la realidad (116) y, en el caso de los diarios de Chirbes, permite distinguir cómo este yo, que produce en el ámbito de lo privado, tiene su eco en la voz de un narrador que cuenta su propia experiencia de los cuerpos en la *nouvelle* a través de las cartas que responde, o bien, en sus cuadernos personales. Resulta más fácil aún de comprender cuando esos diarios se vuelven públicos y, como en este caso, rompen la barrera que existió entre la a-literatura y la comunicación literaria propiamente dicha en la que devienen (Picard 1981). De esta forma, queda plasmada la construcción de un yo ficcionalizado que se deja entrever en la obra recientemente publicada.

A partir de todo lo expuesto, se pretende reflexionar sobre la posibilidad de que, tal como plantea Laura Scarano, resurja en el texto la voz de un autor como construcción mediatizada por circunstancias históricas y culturales que piensa el cuerpo (propio o ajeno) como el espacio adecuado tanto para la reconstrucción del juego entre ficción y realidad, como para la reflexión sobre lo privado y lo público (Scarano: 35). Veremos cómo la experiencia del autor real se reconstruye

a partir de la ficcionalización e introduce una unidad de sentido desde donde emerge un *nosotros del yo* en forma de relato (Scarano: 26) que permite crear realidades simbólicas y, con ellas, organizar una trama ficcionalizada.

Referencias a El cuerpo como espacio de resistencia ante la vida

Para comenzar, es necesario mencionar la relación entre los cuerpos que se establece entre el innominado narrador de *Paris-Austerlitz*, un joven madrileño de familia acomodada que busca desarrollarse como artista, y un maduro obrero francés, Michel. Este enlace permite reflexionar acerca de circunstancias políticas, económicas y sociales posibles de leer en los estados que la materia atraviesa y pertinentes de clasificar según correspondan a la relación que se establece con la vida (Eros) o bien con la muerte (Tánatos).

Mediante el registro que el cuidador plasma en sus diarios o cartas, vemos cómo, durante la etapa de plenitud del amor, la pulsión erótica de los cuerpos se asocia con la necesidad de vida, con la búsqueda del placer y con el imperioso deseo sexual. La presencia de Eros en estos pasajes se encuentra ligado íntimamente al deseo, pulsión que, en este caso, permite la indiferencia ante las distancias sociales, económicas e, incluso, generacionales. Nos sumergimos de lleno en la etapa idílica del amor, cuando la unión es motivo de abolición de cualquier barrera. Esta necesidad de mantenerse unidos, motivados por los gloriosos días de enamoramiento, muestra el estado más sano y puro de la materia como espacio de resistencia. Esto también se ve reflejado en los *Diarios*, casi de manera literal, lo que le permite al lector la adhesión al juego del reconocimiento (Scarano: 36). Asimismo, señala Marta Sanz en el prólogo a los *Diarios*: “La contraposición de esa novela con la experiencia amorosa declarada de Chirbes ejemplifica cómo la literatura y la vida coagulan -otra vez- a través de las estrategias de ficcionalización” (Sanz: 34).

Siguiendo estos argumentos, podemos plantear un recorrido explícito por la presencia de un Eros vinculado a la voz narrativa que comienza en un estado idílico para ir sufriendo transformaciones conforme avanzan tanto la *nouvelle* como los diarios. En un principio, lo vemos sujeto al deseo presente en la cotidianeidad y en los placeres de los cuerpos: “Durante todo el fin de semana sólo nos habíamos levantado de la cama para comer algo, tomar café e ir bebiéndonos poco a poco una botella de calvados.” (Chirbes 2016: 74); “En un viaje imprevisto a París, al que me convoca mi jefe, me presentan a François. Pasamos juntos las dos noches que permanezco en la ciudad. Una gran hoguera. [...] En cuatro días no nos despegamos un cuerpo del otro” (Chirbes 2021: 78).

Luego, es posible establecer la presencia de un cuerpo considerado como templo u hogar íntimamente ligado a la pasión, a la protección y a la dependencia: “Pienso en el cuerpo de Michel como en mi verdadero hogar, una casa en la que yo soy el único habitante. Michel es mi casa” (Chirbes 2016: 108); “Hay momentos en los que su cuerpo es mi casa, me protege, y yo siento la satisfacción de ser propietario” (Chirbes 2021: 107).

En estos breves ejemplos, vemos la estrecha relación entre los textos mencionados. Sin embargo, estos cuerpos que se presentan en la ficción lo hacen a partir de cierta experiencia de ficcionalización que permite la reconstrucción y la despersonalización, tal como establece Scarrano: “Lo que entonces fue mío ahora pertenece a todos y a ninguno” (36). De manera contraria, podemos decir que el proceso que atraviesan los *Diarios* supone, de modo general, una comprensión de la realidad y de los cuerpos que ha tenido oportunidad de ser comprobada mediante vivencias personales y el recuerdo que de ellas quedan en la mente del escritor. En los diarios de Rafael Chirbes, en particular, la escritura se ve atravesada por arduas intervenciones ante la propia comprensión de la realidad mencionada ya que, en el proceso en que

el diario a-literario se vuelve comunicación intersubjetiva, hay una primera instancia en que constituyó un discurso meramente privado; luego, una revisión del propio discurso para una posible publicación y, finalmente, la edición póstuma que se apoderó de todo el sistema comunicativo. Así, de manera ascendente, pasamos por la experiencia privada vivida, por el recuerdo que de ella se tiene y por la corrección del recuerdo, para desembocar en la edición de lo experimentado y, por lo tanto, en lo público. Cabe conjeturar que, en este devenir, la experiencia se haya ficcionalizado para constituir la narración del joven madrileño.

El cuerpo como espacio de resistencia ante la muerte

Conforme avanzan las obras, comienza a percibirse cierta mutación en las pasiones para acercarse a un estado de obsesión y pertenencia: “Tengo celos de los que han entrado ahí antes que yo. Visitantes indeseados” (Chirbes 2021: 108); “Escribí en el cuaderno que tenía celos retrospectivos de quienes habían entrado antes que yo (y me esforzaba por rechazar su imagen). Los que me habían precedido” (Chirbes 2016: 119).

Por último, la mirada transformadora ante un otro que detenta relaciones de poder asociadas al extrañamiento y a la animalización:

Ojos de reptil, que te miran fijos mientras tu permaneces dócilmente clavado. La cabeza gira sobre el ancho cuello, atenta, se pone de perfil, y es cabeza de ofidio, desconfiada, al acecho [...]. Las pupilas perdían sus irisaciones verdes y azuladas y se volvían amarillas, casi inhumanas (Chirbes 2016:119-120).

Eyaculamos al mismo tiempo, mirándonos a los ojos, y advierto que los suyos se enfrían, se coagulan, ojos como de ofidio que pierden sus irisaciones verdes y se vuelven de un color amarillento, fijos (Chirbes 2021: 108).

Advertimos, entonces, cómo los placeres que se persiguieron, en un principio, tornan hacia deseos tanáticos y, con esta pulsión, se abre el espacio para la reflexión sobre la degradación del cuerpo, la enfermedad y la muerte. En la *nouvelle*, este nuevo estado es posible de apreciar durante la ruptura amorosa y el desenlace que acaba con la vida del obrero francés.

Sin embargo, podemos hablar de un número importante de temas a los que se hace referencia en esas páginas y que se relacionan no solo con la necesidad de exponer las circunstancias del desamor, sino también con el tratamiento sociocultural que se le da al cuerpo del enfermo, con las instituciones que velan por sus cuidados y con el miedo, el rechazo y, principalmente, la exclusión que sufrían los cuerpos padecientes de VIH por los años 80. Cabe destacar que la enfermedad no es nombrada a lo largo de la obra; por el contrario, es reemplazada por los términos con los que solía nombrarse por aquellos días, “el mal” o “la plaga”.

Esto nos permite reflexionar acerca del peso que supone esta falta, ya sea como ausencia/presencia de lo prohibido, ya con ciertos vestigios mágicos, es decir, solo existe en tanto se nombra. Más aún si lo interpretamos a la luz del terror que le produce al narrador ser posible portador del virus e incluso de la distancia física y sentimental que acaba por poner ante el verdadero enfermo. Por ello, en la *nouvelle*, encontramos descripciones del cuerpo como la siguiente: “Las últimas veces que me lo había encontrado tenía muy mal aspecto, había adelgazado y los ojos habían perdido brillo y se le habían hundido. Empezaba a parecerse a otro” (Chirbes 2016: 149). Hay cierta “despersonalización del cuerpo”, como si la presencia y la evolución de la enfermedad implicaran la mutación a otra materia que resulta desconocida.

De igual manera, en los *Diarios*, el cuerpo se caracteriza como un depósito de la enfermedad, de lo sucio y de lo despreciable (2021: 134) y la presencia del miedo ante el virus es también digna de mencionar:

“Sé que no hay que obsesionarse, pero la verdad es que resulta imposible no dejarse influir por la alarma creciente, sobre todo en mi caso, que viajo a París con frecuencia” (Chirbes 2021: 135).

Ya sea en el caso del narrador madrileño o bien del autor de los diarios vemos la presencia de un individuo que se relaciona, por medio de su cuerpo, con las disposiciones sociales y culturales que lo habitan. Vemos cómo, en ambos textos, lo público se vuelve condición para el desarrollo de lo privado, en este caso, impulsado por el miedo y la enfermedad, pero que no deja de tener que ver con lo que David Le Breton llama “ritos de intimidad” (citado por Scarano: 39): gestos, fórmulas y comportamientos expresados por el cuerpo individual que son, ante todo, índice de la inmersión en la cultura que lo habita.

De lo mencionado, se desprende un último punto interesante para analizar y es el que está vinculado con las relaciones de poder. En *Paris-Austerlitz*, el cuerpo del madrileño, que resulta ser el del cuidador, deviene en víctima y victimario ante la presencia de un otro en deceso. En este transitar, incluso los sentimientos se vuelven confusos y las motivaciones de por qué accede a tomar ese rol comienzan a ser cuestionadas. Así, nos habla de las realidades y los sentimientos que se intercambian en el cuidado del cuerpo del enfermo: “Cuando cuidas a un ser querido, se supone que es él quien te da, no tú. Yo no sentía que cambiarle los pañales a Michel fuera el regalo que me ofrecía un maltrecho amor con fecha de caducidad cumplida desde hacía meses” (Chirbes 2016: 40).

De esta forma, a la manera foucaultiana, el cuerpo se vuelve el espacio apropiado para el juego entre las relaciones de poder. Por momentos, la materia enferma impera sobre el cuidador a causa de la culpa, la pena o la compasión (Chirbes 2016: 42); sin embargo, conforme avanza la obra, quien abandona al padeciente se vuelve poderoso. Como si, finalmente, la vida y quien goza de ella triunfara sobre la enfermedad y la muerte: “No me dejes, suplicaba, me hacía daño, me

clavaba las uñas en la espalda. [...] Y, para librarme, me vi obligado a separar con cierta violencia los dedos que me había hundido en los hombros y a tirar con fuerza de sus brazos hacia arriba” (Chirbes 2016: 152); “Él suplicaba, ven, tienes que venir y era otra manera de representar de nuevo los papeles de verdugo y víctima [...]. Ha encontrado una casa, un padre, una madre, un amigo, un hermano, un amante, un confesor y ahora también un verdugo. Demasiados personajes.” (Chirbes 2021: 127).

A modo de conclusión

Podemos establecer que, en nuestra propuesta de análisis, existe una dialéctica constante entre vida-muerte, cuerpo enfermo-cuerpo del cuidador y narrador-autor. Esta dinámica se desarrolla en el recorrido de la exposición, sin resolver por uno u otro eje ya que, como todo diálogo, solo se trata de un proceso de retroalimentación. A la manera en que lo hacen las fuerzas que dominan las relaciones de poder y que se encuentran en constante intercambio, de la misma manera se alternan estos ejes.

En la *nouvelle*, es posible apreciar un extenso catálogo de situaciones por las que la materia se ve atravesada y que responden a realidades físicas en sí mismas capaces de ser advertidas, incluso, de manera pictórica. Sin embargo, también encontramos todo un campo semántico relacionado con las consecuencias que sufre el organismo ante elementos que resultan ser puramente emocionales e ideológicos. Los cuerpos presentados se ven atravesados por la sociedad parisina de fines del siglo XX, degradada a nivel social y cultural, de escaso reconocimiento y falta de aceptación ante un otro ante lo alterno. Tal como establece Scarano, no hay manera de vivir que no sea corporal, pero esta corporalidad está indefectiblemente atravesada por la historia, la cultura, las regulaciones e instituciones (42) y, todas ellas, influyen en la actitud que se tiene hacia el cuerpo ya sea propio o ajeno.

Estos cuerpos que aman y sufren quedan retratados en la ficción, pero también su padecimiento se lleva a cabo en la realidad en la cual el escritor valenciano nos permite entrar a través de las páginas de su diario. En la ficción, se reconstruye la experiencia, se despersonaliza y vemos cómo ese yo se vuelve un nosotros, se duplica y deviene en construcción mediatizada por circunstancias socioculturales, políticas e incluso económicas que estructuran los cuerpos y las obras. En las páginas escritas por Rafael Chirbes y en las que suponen este incipiente análisis, se deja entrever no solo el deseo desmedido, el abandono y el deceso final que conlleva el ocaso de las pasiones (y con ello, el de los cuerpos), sino también la belleza, el romance y la lozanía de la que gozan los cuerpos justo antes de que Tánatos le gane la batalla a Eros, antes de que el amor, en palabras del joven madrileño, se convierta en una trampa mortal (Chirbes 2016: 28).

* **Agustina Bastos Gonzalez.** Estudiante de tercer año de la carrera de Letras de la Universidad del Salvador, sede Centro, Buenos Aires, Argentina. Actualmente formo parte del Proyecto de Investigación de la Universidad del Salvador: Escrituras del yo: más allá de los límites en el juego entre ficción y realidad dirigido por Beatriz Hernández.

Bibliografía

- Chirbes, Rafael (2016). *Paris-Austerlitz*. Barcelona: Anagrama.
- Chirbes, Rafael (2021). *Diarios. A ratos perdidos I y II*. Barcelona: Anagrama.
- Picard, Hans Rudolf (1981). “El diario como género entre lo íntimo y lo público”. *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Vol. IV. 115-122.
- Sanz, Marta (2021). “Prólogo: ser valiente y tener miedo”. En Rafael Chirbes, *Diarios. A ratos perdidos 1 y 2*. Barcelona: Anagrama. 7-37.
- Scarano, Laura (2000). *Los lugares de la voz*. Mar del Plata: Melusina Editorial.

**La violencia poética en tiempos de catástrofe:
Una aproximación a la concepción de teatro de
Angélica Liddell (Figueras, 1966)**

Mariana Blanco†*

Ángelica Liddell (Figueras, 1966), seudónimo de Angélica González, es considerada actualmente una de las voces más singulares, potentes y transgresoras de la escena hispánica contemporánea. Su producción literaria, caracterizada por la heterogeneidad, el cruce de géneros y la mezcla de estilos, transita por formas tan diversas como la poesía, la narrativa, el diario y el ensayo, desafiando todo intento de clasificación (Garnier 2012). Dichas formas de expresión son, asimismo, susceptibles de entrar en tensión en su escritura teatral que, en virtud de su fragmentariedad, complejidad e hibridez discursiva, se desvía de las estructuras canónicas del drama tradicional. Sobre el escenario ritual de su “Teatro de la Pasión”, cuyas fronteras se confunden con la instalación, el *happening* y la *performance*, Liddell también se configura como una subjetividad múltiple y polifacética, pues oficia a la vez de dramaturga, intérprete/actriz, directora teatral y diseñadora escenográfica (Loureiro Álvarez 2019). Más allá de la pluralidad de sus manifestaciones, la obra liddelliana, rabiosa y brutal, hunde sus raíces en el desgarró personal como epítome del horror de la condición humana y arremete sin miramientos contra el adocenamiento de una sociedad cobarde, insensible y alienada por el consumo. La autora asume de manera explícita y programática un punto de vista antisocial y hace del sufrimiento por el mundo su enfermedad crónica, el punto neurálgico de su vocación suicida y de una melancolía incurable que se cifran en el sugerente nombre que elige para su compañía, *Atra Bilis Teatro*, fundada en 1993 junto al actor Gumersindo Puche.

En este marco, el objetivo del presente trabajo es examinar la concepción de teatro de Angélica Liddell y su construcción de una poética

del *pathos*, a partir de la lectura crítica de *El sacrificio como acto poético* (2015), libro que reúne una serie de conferencias, ensayos y entrevistas en los que la escritora despliega sus principales preocupaciones acerca de la relación arte-sociedad en una época signada por la catástrofe. Como observa Christilla Vasserot en el prólogo a la antología, los textos aquí reunidos funcionan “como extensas notas aclaratorias de las obras” (8) y, al tiempo que auspician un interesante diálogo entre la práctica teatral y la reflexión teórica, contribuyen a la construcción de una poética siempre en proceso, indisociable, por otra parte, de la experiencia vital de la artista.

La conferencia que abre el volumen, “Llaga de nueve agujeros” [2006], comienza con un diagnóstico tan contundente como terrible, que resuena obsesivamente en el resto de los ensayos:

Shakespeare fabricó con palabras a todos los hombres posibles. El siglo XX se encargó de aniquilarlos, sistemáticamente, como un miriápodo frío. De la palabra al cuerpo. De la palabra a la llaga de nueve agujeros. De la palabra a las heces postreras. El trayecto más despiadado. La tortura (2015: 13).

Liddell toma aquí como punto de partida aquella famosa sentencia de Adorno según la cual después de Auschwitz no es posible seguir escribiendo poesía e indaga en la paradoja que funda su literatura doliente: el reconocimiento del fracaso de la palabra o, lo que para ella es lo mismo, “el reconocimiento del fracaso del hombre”, junto con un recóndito, irrefrenable y siempre insatisfecho deseo de contar (2015: 16). Obligada a soportar las aflicciones de una palabra que nace fatigada, precaria, estéril, atrofiada por el horror del genocidio y las infamias de los campos de exterminio, es decir, aniquilada por lo real, la autora trabaja con la angustia que le provoca ese fracaso: “Y trabajo con la angustia –aclara– por respeto a los muertos” (2015: 17). A sabiendas de que el mayor mérito sería no escribir, arrastra ese padecimiento engendrado por la palabra como un lastre insuperable,

abismada por un oscuro desasosiego y una furia impotente que se ponen de manifiesto en la ferocidad de las imágenes diseminadas en su discurso: “La palabra es una bombilla salpicada de sangre y mierda de mosca. Apenas vemos la luz. [...] La palabra es mi lepra. Soy una leprosa, reteniendo la orina, incapaz de abandonar el gran espectáculo del tedio y del terror” (2015: 24-25). El lenguaje poético liddelliano, nacido de la contradicción que entraña el mero hecho de entregarse al acto pasional de la escritura, se halla, pues, atravesado por una serie de violentas tensiones, por una dialéctica irresoluble, al decir de Cornago Bernal (2005), que oscila permanente entre la pureza y la escatología, lo sagrado y lo profano, lo sublime y lo grotesco, la belleza y lo aberrante, lo espiritual y lo corporal. En este sentido, la insistencia en lo sórdido y lo putrefacto, en la crueldad, la enfermedad, la herida y el detrito, se plantea como una estrategia para hacer que la palabra se revuelva contra el mundo y, liberada de las exigencias del gusto general y del sentido común, se transforme en un instrumento de penetración en la verdad profunda del hombre, aunque esa verdad no revele más que miseria y humillación: “Mediante la poesía se produce un desgarró en la palabra que nos permite acceder a la monstruosa naturaleza humana. La poesía es la lengua de fuego que la divinidad deposita sobre el cráneo de los profetas. Gran defecación de lo divino sobre el cráneo de los profetas” (2015: 23-24).

Siguiendo esta línea, Liddell se alza contra esa “abstracción nauseabunda” que es la sociedad, masificada, apática, creada a medida por los grandes medios y los grandes capitales (Vallejo 2009), oprimida por un sistema democrático cada vez más turbio y represivo que oculta sus mecanismos coercitivos “bajo la máscara de una tolerancia infantil” (Liddell 2015: 40). Como contrapartida, toda su obra se inscribe bajo el signo de una búsqueda subjetiva de la verdad, de la exaltación del pensamiento y el conocimiento individuales, “en tanto que constituyentes de personalidades diferenciadas, fuertes, conscientes [...] potencialmente capaces de provocar el cambio” y de impulsar una

defensa de la propia libertad ante la idea normativa, “degenerada y degenerante”, de colectividad (Loureiro Álvarez: 69). Cabe citar, a modo de ejemplo de este individualismo radical, un fragmento de la pieza *“Maldito sea el hombre que confía en el hombre”: un projet d’alphabetisation*, estrenada en el año 2011 y co-producida por el “Festival de Otoño en Primavera de Madrid” y el “Festival d’Avignon”. En este texto teatral, estructurado a la manera de una enciclopedia o diccionario conceptual, se aprecia claramente el entrecruzamiento genérico tan característico de la escritura de la autora, quien repasa aquí sus grandes obsesiones y reformula poéticamente muchos de los postulados teóricos desplegados en sus ensayos y conferencias. Al respecto, se lee en la entrada correspondiente a la letra “i” (“I Comme Idéologi”):

Así que de los campeones de la civilización desconfío.

Más bien confío en la desesperación individual, en la protesta individual [...]

Ninguna palabra impuesta desde la ideología vale tanto como el corazón indomable, dividido y condenado de un individuo.

Me declaro disidente de la participación, me declaro disidente de la pertenencia, me declaro disidente de la asamblea, me declaro disidente del bien común.

Si todos conociésemos lo que es el bien tocaríamos el piano igual que se respira (2011b: 24).

En consonancia con lo anterior, es fundamental destacar la recuperación que hace Liddell de la tragedia, entendida como reducto de las pasiones primordiales, del dolor inexorable del hombre, y, por lo mismo, como forma privilegiada de afirmación del individuo frente a las “masas indiferenciadas”, los horrores anónimos, los mandatos del orden social y el avasallamiento del poder económico-estatal. A partir de las reflexiones de George Steiner, quien proclama la muerte de un

género cuyo carácter irreparable y cuya conexión con lo sagrado resultan incompatibles con la cosmovisión moderna, la escritora lamenta que nos hayamos quedado sin recursos para expresar y hacer creíble el sufrimiento, para despertar una conciencia trágica del destino humano:

Nuestro deber es buscar nuevas formas para la tragedia. [...] Steiner dice que solo en la tragedia vemos las acciones íntimas del hombre, el llanto. Hace falta recuperar la intimidad contra la fosa común, hace falta “representar la angustia privada en un escenario público” para devolverle al espectador el llanto que le convierta en un ser lúcido. Convertir al espectador en una víctima, en un enfermo de las pasiones (2015: 23).

La autora vuelve sobre estas mismas cuestiones en “Abraham y el sacrificio dramático”, conferencia impartida en la Universidad de Sevilla en el año 2008, para insistir en la necesidad del sacrificio individual como gesto de rebeldía en estos tiempos de “paz bélica”, en los que la muerte no es más que una cifra, “un amasijo de miembros amputados” (2015: 100).¹ Para Liddell, la masificación de la sociedad encuentra su correlato patológico en la masacre, una de las manifestaciones más extremas de la necropolítica contemporánea en la que, según destaca Achille Mbembe, los cuerpos sin vida se ven reducidos a “una generalidad indiferenciada: simples reliquias de un duelo perpetuo, corporalidades vacías desprovistas de sentido, formas extrañas sumergidas en el estupor” (64). Frente al mal uso del poder del hombre sobre la tierra, el arte debe convertirse en barricada, recalar en la intimidad, en lo particular, en lo privado, para hacer “resistencia con el YO” (Liddell 2015: 100), dado que mediante el sacrificio personal

¹ Liddell toma de Heidegger la expresión “paz bélica” y, con solapada ironía, desliza un cuestionamiento a la concepción de la guerra como garantía de la paz.

que implica el acto poético “recuperamos la identidad que perdemos en la masacre” (Liddell 2015: 99).

En este marco, el acontecimiento teatral es concebido por Liddell como una ceremonia ritual que es, a la vez, ofrenda amorosa, terrible exceso y perturbadora transgresión. Esta suerte de misa escénica, celebrada en un espacio público, supone una entrega y vulnerabilidad absolutas, ya que exige la máxima exposición tanto física como espiritual. Asimismo, como todo rito sacrificial, la liturgia de la escena deja en suspenso la ética y las leyes que gobiernan el orden humano y, al romper con la hipocresía que sostiene el pacto social, nos libera de la colectivización de las conductas, de la uniformidad de lo global, nos redime, en suma, de la violencia del Estado (Liddell 2015: 101). El sacrificio poético responde, pues, a la necesidad de un retorno a lo sagrado, a la violencia elemental, a lo insondable de la tragedia, una necesidad proclamada de manera insistente por la autora como vía de superación del entumecimiento y la trivialización de la vida cotidiana (BiennaleChannel 2016: 3m05s). Si la alienación del individuo obedece a su desconexión con las fuerzas primitivas que jalonan los movimientos fundamentales de su existencia –el nacimiento, la reproducción, la muerte–, es imprescindible que el arte restituya ese otro orden superior, oculto e irracional, que pone al hombre en contacto con su verdadero ser. Al respecto, es posible establecer, en la estela inaugurada por el pensamiento de Nietzsche (Cornago Bernal 2000; Loureiro Álvarez: 67), una clara línea de continuidad entre la poética liddelliana y la revolución impulsada por los movimientos vanguardistas, a partir de la recuperación de diversas formas de ritualidad ligadas a los orígenes del teatro. Como apunta Cornago Bernal, al igual que el expresionismo, el teatro ritualizante de las vanguardias históricas denunciaba “la condición materialista como el principio destructor de la dimensión espiritual” y “rechazando la supuesta falsedad de los códigos sociales desarrollados por la civilización occidental, recurría a lenguajes de inspiración primitivista como defensa última de la

subjetividad frente al avasallante mundo exterior” (2000). Desde una perspectiva similar, Liddell afirma, retomando a Georges Bataille, que el sacrificio auspicia, a través de la tribulación de la carne, la revelación de una fuerza interior, de una emancipación espiritual que es preludio de todo conocimiento trascendente, un conocimiento al que no es posible acceder en la vida calculada, destinada a proteger la integridad corporal: “En la carne, como instrumento liberador, reside el riego y la provocación [...] Y en ningún sitio se sacrifica más la carne que en un escenario” (2015: 102).

En efecto, el cuerpo, esa “implacable topía”, al decir de Foucault (2008), a la que estamos condenados sin recurso, constituye, en la escena liddelliana, el *locus* donde se manifiesta el *pathos* de la palabra, es decir, el lugar del sufrimiento. Esa “llaga de nueve agujeros”, esa materia defectuosa que es el origen de todas nuestras humillaciones, es utilizada como un elemento más de intervención artística para herir, para repugnar, para atacar la complacencia del espectador y confrontarlo con su propia fragilidad. Pero, conviene subrayarlo nuevamente, el cuerpo comprometido e inmolado en el sacrificio no es otro que el cuerpo íntimo, el cuerpo de la artista, quien, en más de una oportunidad, recurrirá a la autolesión en actitud de protesta y beligerancia, con la intención de devolverle al mundo la misma violencia con la que este pretende sojuzgarla.

Siguiendo la tendencia abierta por Marina Abramovic o Gina Pane, creadoras cuya arriesgada labor pondera en este ensayo, la propuesta artística de la autora se desliza hacia la performance autobiográfica (Cornago Bernal 2005), explotando las tensiones liminales entre arte y vida. Para Liddell, aportar el propio dolor y las propias emociones en el teatro, descender hacia las profundidades del Yo, es el camino más seguro para alcanzar un instante de verdad y de lucidez. Se trata de un acto de extrema generosidad que conlleva la renuncia a la protección de la máscara: “En el escenario realmente me quito la máscara,

no me la pongo, me la quito”, asegura en una entrevista con Marta García, insistiendo en la paradoja (García 2016: 5m43s). No obstante esto, se cuida muy bien de caer en la egolatría, en el solipsismo, en lo meramente confesional, en la vacuidad autorreferencial. Tal como anuncia en “El mono que aprieta los testículos de Pasolini”, texto compartido en el “Encuentro de Mujeres del Festival Internacional de Teatro de Cádiz” (2003), su único propósito es “concentrar el horror en un escenario para que el horror sea real” (2015: 41), por lo que el universo poético liddeliano dialoga permanentemente con los conflictos y las luchas biopolíticas que convulsionan el presente. Así lo destaca en una conversación con Javier Vallejo a propósito de *La casa de la fuerza* (2011), obra en la que aborda la cruenta realidad de los femicidios en México: “Cuando hablo de mi despecho en *La casa de la fuerza* no es por narcisismo, sino para acabar hablando de las mujeres asesinadas de Ciudad Juárez: la sensibilidad va siempre de lo personal a lo colectivo”. De la misma manera, en *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, pieza estrenada en la Casa Encendida de Madrid, en 2003, una “espasmódica Angélica” vocifera su desquiciado y atroz monólogo contra el señor Puta, representante de la perversa crápula gobernante, escupiendo las cifras de los inmigrantes africanos muertos en su éxodo hacia las costas españolas, para afirmar luego con oscuro sarcasmo:

Se han ahogado tantos negros que los peces empiezan a tener ojos de hombre.

Se han comido a tantos negros que los peces empiezan a tener ojos de hombre. Habría que darle escopeta a los pescadores.

Porque a un pez con ojos de hombre hay que matarlo como a un hombre, ¿verdad Señor Puta?

Porque los negros también son hombres, ¿verdad Señor Puta?

Eso nadie lo niega (2005).

Si el cuerpo que ocupa el centro del acontecimiento escénico debe ser horrendo, monstruoso, sucio, corrupto, para hacer sentir culpable al espectador por su situación privilegiada sobre la tierra, necesariamente deberá albergar también a las corporalidades negadas, excluidas, cuya vida precaria obedece, en palabras de Butler, a una condición impuesta políticamente (40). Por tanto, los cuerpos que transitan la obra liddelliana son aquellos que son vomitados por la sociedad: los marginales, los desposeídos, los refugiados, los sobrevivientes de la catástrofe. Es justamente el recuerdo del vagabundo pobre y maloliente del metro, evocado en el primer ensayo, lo que lleva a Liddell a abominar de sí misma, de su ridículo púlpito de intelectual, y a insistir en la inutilidad y la banalidad de una cultura que, como advertía Antonin Artaud, con quien la autora mantiene estrechas filiaciones, nunca ha liberado al ser humano de la preocupación de vivir mejor y de no tener hambre (Artaud: 9):

ese hombre que me insulta por las mañanas porque no le doy dinero, [...] sucio, casi ciego, [...] ese hombre es una llaga de más de cien agujeros, cada agujero segrega un fluido más infectado y más pútrido, se está muriendo, me siento asquerosa caminando por mi acera de la decadencia [...] ¿para qué quiero escribir si ese hombre pestífero nunca va a leerlo?, ¿qué diablos le importa a ese desgraciado la palabra y la explicación de la palabra, y la palabra y la escena y el maldito debate acerca de la escena? (2015: 19).

El hambre se plantea también como el problema central de “El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres”, texto publicado en la edición conjunta de la obra de Denis Diderot, *El sobrino de Rameau*, y de su propia pieza, *Perro muerto en tintorería. Los fuertes* (2008), inspirada en la primera. La reflexión gira aquí en torno a la figura del bufón, el loco, el idiota, un inadaptado social, antecedente del fracasado artista contemporáneo, “asiento de lucidez a lo largo de la historia de la literatura”, capaz de poner en evidencia a través de su ingenio

y de su audacia “el grado de cobardía de una sociedad” (2015: 64). A la escritora le interesa analizar la relación de fuerzas que somete al bufón (encarnado en la figura del sobrino en el texto de Diderot), cuyo servilismo ante los poderosos se vuelve crítico precisamente por el hecho de ser un hambriento (2015: 72). En tanto el bufón depende del poder para saciar su apetito, se ve obligado a mantener “un extraño pulso con la autoridad” (2015: 72). Se reconoce esclavo a causa de “un asunto meramente material” y es precisamente en la conciencia de ese sometimiento donde reside su libertad interior, su talento y su lucidez: “en el hambre crece la agudeza de su resentimiento” y, puesto que no existe “mayor crítica que el hambre”, el bufón transforma su fracaso en un azote contra las convenciones sociales esclerotizantes (2015: 72). Dado que el bufón puede decir lo que quiera a cambio de la esclavitud, siempre se corre el riesgo de que diga la verdad “en voz demasiado alta y muerda” (2015:78). Sin embargo, esa libertad de expresión no logra dispensar al bufón de la servidumbre inherente a su oficio: “La libertad para decir lo que uno piensa es insignificante comparada con la libertad para comprar lo que uno desea, entre otras cosas, comprar los servicios del bufón” (2015: 77).

Con sus acostumbradas asociaciones insólitas, Liddell conecta esa necesidad primaria que obliga al bufón a soportar las vejaciones del amo, albergando en su “alma masacrada” la humillación de generaciones de esclavos (2015:80), con el sufrimiento insondable de los migrantes africanos forzados por la miseria a abandonar sus países de origen, a fin de proferir su propia crítica, en voz bien alta y sin ambages, contra el poder estatal y la rapacidad organizada del sistema económico: “Las autoridades aseguran que estos ilegales carecen de entidad como refugiados políticos. Como si el hambre y la enfermedad no fueran también política”. Los africanos y el sobrino “se encuentran unidos por la política de la exclusión. De las omisiones deliberadas. No me cansaré de repetir que la economía es una de las formas del crimen. Y relativizar la muerte es una forma de totalitarismo.” (2015: 92).

Frente a este panorama social desolador, Liddell vuelve a reafirmar, en “El mono que aprieta los testículos de Pasolini”, su apuesta a la violencia poética como resistencia al terror real. La misma autora reconoce aquí ciertas afinidades entre su programa estético y el de Artaud, cuyo objetivo era infundir al teatro una fuerza viviente y lacerante idéntica a la del hambre (Liddell 2015: 37). Un hambre que, en el caso de ambos creadores, trasciende lo meramente fisiológico, pues es a la vez orgánica y espiritual, material y metafísica. Así lo subraya el propio Artaud en el Prefacio a *El teatro y su doble*:

Tenemos sobre todo necesidad de vivir y de creer en lo que nos hace vivir [...] y lo que brota de nuestro *interior misterioso* no debe aparecerse siempre como preocupación groseramente digestiva. Quiero decir que si a todos nos importa comer inmediatamente, mucho más nos importa no malgastar en la sola preocupación de comer inmediatamente nuestra simple fuerza de tener hambre. (9. El subrayado es nuestro).

A partir de esta figura del hambre tomada de Artaud, Liddell despliega un campo semántico ligado al apetito, a la voracidad, al exceso, con el objeto de subrayar el contraste entre los nefastos efectos de la violencia informativa, otra estrategia de manipulación esgrimida por el poder, y la genuina conmoción provocada por la violencia poética que, lejos de ser un simple recurso estilístico, es la materialización de “un hambre de verdad” (2015: 20). De esta manera, observa con alarmante desconcierto cómo la sociedad pequeñoburguesa, “caníbal de desgracias humanas” (2015: 41), “tan ávida de violencia televisiva”, “coprófaga” y “bulímica”, “devora” la información y “deglute guerras, hambrunas, crímenes [...] sin que nada, incluso lo más horrendo, les agreda” (Liddell 2015: 36). Paradójicamente esa misma sociedad es la que “vomita” la violencia poética, acaso porque esta representa una amenaza para sus “repugnantes ambiciones” (2015:37). Por consiguiente, la misión de la violencia poética, asegura la autora, es “atacar

sin descanso”, poner a prueba nuestra conducta moral e impedir que eludamos nuestras responsabilidades, evadiéndonos de nosotros mismos (2015:37). En su intento de redescubrir el verdadero sentido de la vida y de reformular las grandes preguntas del hombre mediante la violencia estética, el teatro de Liddel se aproxima a la noción artaudiana de la crueldad. La dramaturgia apela al shock emocional para acceder a la conciencia profunda del espectador, a quien busca comprometer afectivamente en el acontecimiento violento, a través de la confrontación con las potencias salvajes y primitivas que rigen lo humano y lo religan con lo espiritual-trascendente. Sin embargo, a diferencia de Artaud, que comparaba la acción del teatro con la de la peste, desconfía del carácter contagioso o “meningítico” (Liddell 2015: 34) de la *poïesis* y, por ende, de su poder para drenar colectivamente los abscesos de un cuerpo social corrupto y ruin (Artaud: 35). A contrapelo de un uso normativo del arte político, con su propensión a caer fácilmente en la demagogia, en el discurso instrumentalizado, en la falsedad del tópico humanitario y en la “denuncia baba”, Liddell se declara “apasionada”. En este sentido, pondera la mostración del *pathos* personal como testimonio de su descontento con el mundo, así como de su absoluta impotencia para transformarlo, lo que redundaría en una total desacralización del rol social del artista:

Yo no hablo por boca de los desgraciados, sería un ultraje a su dignidad [...] No soy una portavoz. [...] Simplemente me entrego a actos pasionales, acción de padecer a causa de una inclinación vehemente [...] Todo tiene que ver con la Pasión, actúo como un Cristo falso y hambriento, soy una figurante sin importancia, apenas sin papel, como el figurante que hace de Cristo en *La Ricotta* de Pasolini, un Cristo de bulto, un Cristo no milagroso, desclavado, mirando los agujeros de sus manos y sus pies sin saber muy bien hacia dónde se dirige (2015: 40).

Desde un enfoque estético amplio, Cornago Bernal encuadra la obra liddelliana dentro del barroquismo característico de la Modernidad tardía, tanto en lo que respecta a su forma como a los imaginarios en los que se inspira, los cuales, tal como se advierte en la abundancia de citas y referencias presentes en sus textos, no solo proceden de la tradición teatral y literaria, sino también de la filosofía, la religión, el cine, la plástica y la música (2000). En “La indignación hace versos. La crisis estética en tiempos de catástrofe”, la autora, por su parte, ratifica su inscripción en una “estética sin belleza”, que Emmanuelle Garnier también define como “neobarroca” por su exuberancia, sus brutales contrastes, su burda mezcla entre lo cómico y lo espantoso y su oposición radical a los ideales clásicos de armonía o equilibrio (119). En efecto, Liddell se aparta deliberadamente del refinamiento, del truco estilístico, del concepto canónico e inofensivo de lo bello, para orientar su trabajo hacia una vivencia de lo sublime, cercana a la mística cristiana (Loureiro Álvarez: 67), un estremecimiento extático y doloroso que conduce a la elevación y el autoconocimiento. Por tanto, su objetivo último no es alimentar a un público carroñero, o hacer de la provocación un fin en sí mismo montando un parque de atracciones del horror. Tampoco pretende profetizar cambios en el espectador, sino alentar en la audiencia, siempre entendida como un encuentro de sensibilidades individuales, una aproximación diferente a lo real, en virtud de una nueva percepción de la experiencia artística (2015: 49). Es necesario “hacer obras inaceptables para los bienpensantes oficiales” –declara–, “La violencia poética es la única revolución posible” (2015: 38).

A modo de conclusión, nos interesa volver a la concepción sacrificial del teatro que vertebra el pensamiento liddelleano para subrayar la tensión insalvable entre creación y destrucción que subyace a la noción de violencia poética defendida por la autora. Liddell es plenamente consciente de que, al igual que el sacrificio que Dios ordena a

Abraham, el acontecimiento poético no es más que una prueba terrible, absurda, solitaria, indescifrable y, como tal, solo puede sostenerse en la fe, en la creencia. No redundo en un bien común, no resuelve la injusticia, no acaba con el hambre ni cura la enfermedad. Procura, sin embargo, auspiciar, por medio de la angustia y el misterio de lo incomprendible, una epifanía individual, una transfiguración interior. Busca hacer visible lo invisible (o, mejor dicho, lo que no se quiere ver), revelar la oscura verdad de los hombres y aquello que los iguala: la Pasión. El arte, concluye entonces la autora, “vive la paradoja de Abraham, solo si estamos dispuestos a matar a Isaac nos será devuelto, aniquilamos para que la vida nos sea devuelta, para que el hombre nos sea devuelto” (2015: 110).

***Mariana Blanco.** Profesora en Letras (UNMdP). Jefa de Trabajos Prácticos en las asignaturas Literatura y Cultura Europeas I y II del Departamento de Letras e integrante del grupo de investigación “Literaturas Europeas Comparadas”, dependiente de dicha institución. Miembro del Centro de Letras Hispanoamericanas (CeLeHis) y del Centro Interdisciplinario de Estudios Europeos (CIEsE). En el período 2010-2014 obtuvo dos Becas de investigación, otorgadas por la UNMdP, para el desarrollo de un proyecto sobre el teatro de la dramaturgia británica Sarah Kane. Ha participado en calidad de expositora y panelista en congresos nacionales e internacionales, en jornadas de teatro y literatura comparada, entre otras, y ha publicado artículos de su especialidad en revistas y volúmenes colectivos.

Bibliografía

- Artaud, Antonin (2001). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Biennale Channel (9 de agosto de 2016). *Biennale Teatro 2016-Meeting with Angélica Liddell*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=wWVESM-40w&t=205s>
- Butler, Judith (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Bogotá: Paidós.

- Cornago Bernal, Óscar (2000). “El teatro ritual y las vanguardias escénicas en España (1965-1975)”. *Archivo Virtual de Artes Escénicas*. Recuperado de: <http://archivoarte.uclm.es/textos/el-teatro-ritual-y-la-vanguardias-escenicas-en-espana-1965-1975/>
- Cornago Bernal, Óscar (2005). “Atra Bilis o el rito de la perversión”. *Archivo Virtual de Artes Escénicas*. Recuperado de: <https://bit.ly/2NO8bjk>.
- Foucault, Michel (2008). “Topologías”. *Fractal*, 48, XII (Año XI). Recuperado de: <https://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html>
- García, Marta (Presentadora). (2016). *La hora Extra: dos horas con Angélica Liddell* [Podcast]. Spotify. https://open.spotify.com/episode/77YmyDDXTaFxTDvReh6q5F?si=OV_Ys82SNqKK1IKtXA2mg&context=spotify%3Ashow%3A5QGKnOc2J19hU3gL6DL91X&nd=1
- Garnier, Emmanuelle (2012). “El “espíritu de lo grotesco” en el teatro de Angélica Liddell”. *Revista Signa 21, UNED*. 115-136.
- Liddell, Angélica (2005). *Y los peces salieron a combatir entre los hombres*. Recuperado de: <http://archivoarte.uclm.es/textos/y-los-peces-salieron-a-combatir-contralos-hombres/>
- Liddell, Angélica (2011a). *La casa de la fuerza / Te haré invencible con mi derrota / Anfaegtelse*. Segovia: La uña RoTa.
- Liddell, Angélica (2011b). “*Maldito sea el hombre que confía en el hombre*”: *un projet d’alphabetisation*. Bilbao: Artezblai.
- Liddell, Angélica (2015). *El sacrificio como acto poético*. Madrid: Continta Me Tienes.
- Loureiro Álvarez, Katherine Elisabeth (2019). “Una aproximación a la poética teatral de Angélica Liddell”. *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 17. 61-80.
- Mbembe, Achille (2011). *Necropolítica. Sobre el gobierno privado indirecto*. Tenerife: Melusina.
- Vallejo, Javier (17 de octubre 2009). “Por las revueltas de Angélica Liddell”. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/diario/2009/10/17/babe-lia/1255738359_850215.html

Vasserot, Christilla (2015). “Prólogo”. En Liddell, Angélica, *El sacrificio como acto poético*. Madrid: Continta Me Tienes. 7-13.

Cine y literatura: vínculos entre memorias individuales y colectivas de la posguerra española en *El gran vuelo* de Carolina Astudillo y *La voz dormida* de Dulce Chacón

María Cristina Cabral Vera*

Introducción

El estudio que aquí se propone es el de establecer relaciones entre cine y literatura, cómo a través de las palabras e imágenes se reconstruye el pasado no oficial de la posguerra española. Las memorias de mujeres republicanas que lucharon contra el ejército nacional, y que luego de la derrota siguieron viviendo estigmatizadas por una sociedad temerosa.

Nuestro corpus está formado, en primer lugar, por la novela *La voz dormida* (2002) de Dulce Chacón, libro basado en testimonios reales de mujeres que participaron activamente del lado republicano, en las vivencias de estas presas políticas y sus familias en la posguerra franquista. Intentaremos relacionar la obra literaria con el documental *El gran vuelo* (2014) de Carolina Astudillo, largometraje que reconstruye la vida de Clara Pueyo Jornet, militante del Partido Socialista Unificado de Cataluña (PSUC), que escapa de la cárcel Les Corts de Barcelona para luego desaparecer sin dejar rastro.

El arte y la memoria

Finalizada la época franquista con la muerte del dictador en 1975, se intentó iniciar un proceso de vuelta a la democracia de manera rápida y pacífica construida bajo un acuerdo que provocó silencios de más de treinta años. En este “pacto del olvido”,¹ los recuerdos traumáticos

¹ En octubre de 1977 se firma el pacto de Moncloa con el objetivo de procurar una transición estable hacia la democracia, pero este acuerdo no mencionaba nada acerca de justicia por los horrores pasados.

estaban prohibidos, escudándose en el anhelo democrático de no reabrir heridas. Estas se censuraron, pero “Cuando dejan de operar las barreras políticas o psicológicas que impiden procesar las experiencias dolorosas del pasado, el afán de conocer y dar a conocer es imparable” (Macciuci: 10). Algunas expresiones artísticas como la literatura y el cine se hacen presentes para transmitir de manera eficaz las experiencias pasadas, contraponiéndolas a los relatos hegemónicos y a la historia oficial.

Victoria Souto Carlevaro, en su texto *El silencio como palabra*, menciona que luego de los campos de concentración del nazismo y el exterminio humano que estos provocaron el arte “se erige (...) desde su propia ceniza, como un lenguaje propicio para interrogar el silencio que han dejado los genocidios que tuvieron lugar durante el siglo XX” (77).

Por su parte, Elizabeth Jelin, en *Los trabajos de la memoria*, menciona que existe una tensión entre lo que es la memoria y los procesos de construcción de memorias junto a su legitimidad social y lo que pretende ser verdad: “Las vivencias individuales no se transforman en experiencias con sentido sin la presencia de discursos culturales” (37). Es decir, que el trauma individual se convierte en memoria colectiva al ser compartido.

De acuerdo a lo que mencionan Souto Carlevaro y Jelin nos interesa pensar a la novela y el documental como dispositivos que resignifican el pasado dar cuenta del proceso de reconstrucción de la memoria colectiva que, desde sus obras, emprenden Astudillo y Chacón, tomando prestadas imágenes y voces de otras mujeres para fusionar la historia, la cotidianidad, la ficción y la realidad. Memorias individuales conectadas por el arte, que se transforman en colectivas mediante cuadernos, cartas, fotos e imágenes audiovisuales.

Los cuadernos azules y las cartas

En una entrevista publicada en la revista *Letralia*² (2013), Dulce Chacón mencionaba con respecto a la memoria y a la creación literaria que “somos los recuerdos que tenemos [...] la memoria nos acompaña siempre. Y escribir, de alguna forma, es también recuperar la memoria” (Cubero: 4). Para *La voz dormida* la autora recogió las historias de mujeres sobrevivientes de la posguerra y los recuerdos del horror que vivieron en esos tiempos. Transformó relatos verídicos en ficción literaria, así las vivencias de estas mujeres formaron parte también de la memoria histórica y colectiva del pueblo español.

Según Raquel Macciuci existe una disolución entre las fronteras de género que tienen como temática la guerra civil española y su posguerra. Esta narrativa de la memoria se va transformando con los años de acuerdo a los procesos históricos, políticos y culturales: “la constante reelaboración del pasado que el acto de recordar implica ha jerarquizado el lugar de la literatura, como medio para construir una memoria que se modifica y reescribe al compás de las inquietudes y deseos de los sucesivos momentos históricos” (11). Dulce Chacón con *La voz dormida* se inscribe dentro de esa literatura de memoria, que luego de casi treinta años, seguía en deuda con las víctimas femeninas olvidadas por la memoria histórica.

La voz dormida recupera los silencios de mujeres que lucharon en la milicia republicana. Hortensia, Tomasa, Reme y Elvira son las que dentro de la cárcel intentan un día a día menos doloroso. Pepita, hermana de Hortensia, es el personaje que, aunque se encuentre fuera de la prisión, vive constantemente atemorizada de que la descubran como enlace entre la milicia oculta en el cerro y las milicianas presas.

² Entrevista que fue publicada por primera vez en febrero del 2003 por la revista *Frontera*.

En su libro, Dulce Chacón “quería reclamar la imperiosa necesidad de construir memoria de verdad: no solo memoria masculina, sino asimismo memoria en relación a mujeres concretas, tanto anónimas como aquellas que han venido a marcar la historia con su nombre y apellidos” (Kobiela-Kwaśniewska: 152). Junto a Hortensia, Reme, Tomasa y Elvira también se encontraban las Trece Rosas.³ Cuando Hortensia conoce su condena, se cuela el nombre de Julia Conesa.⁴ Asimismo, Elvira recuerda el día que Julita fue fusilada junto a sus compañeras “recuerda bien la madrugada de aquel cinco de agosto. La recuerda bien. Desde la ventana, vio a las Trece Rosas atravesar el patio. Salieron de la capilla de dos en dos, sin humillar la cabeza” (Chacón: 87). Pero no son sólo los recuerdos de las reclusas los que evocan a la memoria histórica. Los cuadernos azules de Hortensia y las cartas que se van a enviar diferentes personajes dentro de la ficción funcionan como memorias individuales para llegar a la memoria colectiva de los lectores. Como la carta que Julia Conesa envía a su madre desde la cárcel de Ventas antes de ser fusilada, en la que pide que su nombre no sea borrado de la historia.

En la ficción hay cartas entre Pepa y su novio Jaime, que antes de llamarse así también fue Paulino y “El Chaqueta Negra”. Éste será condenado en la cárcel de Burgos, allí pasará más de veinte años escribiéndose con Pepita. Esas cartas serán su refugio hasta salir en libertad, serán su conexión con el afuera, ya que con Pepa “Se escribirán una carta cada quince días [...] El contestará las cartas. Alimentará de palabras sus afectos, para poder seguir viviendo” (Chacón 2002: 147).

³ Nombre dado a trece jóvenes mujeres que fueron fusiladas el 5 de agosto de 1939 en el cementerio del Este de Madrid como ejemplo hacia las juventudes socialistas que luego del fin de la guerra intentaban reorganizarse y establecer la resistencia.

⁴ Integraba el grupo de las trece Rosas, en su última carta dirigida a su madre antes del fusilamiento escribirá al final: “que mi nombre no se borre en la historia”.

Asimismo, cuando Reme salga en libertad seguirá en contacto con Tomasa, la última del grupo que queda en la cárcel de Ventas, la compañera que no tiene familia porque todos sus allegados están muertos: su marido, sus hijos, su nuera, su nieta. Toda su familia fue apresada y asesinada por los falangistas, por eso Reme le escribe apenas sale de Ventas “le escribiré cartas, porque no tiene a nadie que le escriba, y no hay tristeza más grande que verla en la hora del reparto esconderse en una esquina [...] para que se la entreguen se hará pasar por su hermana [...] sí, eso es su hermana” (Chacón: 126). Al igual que Jaime, con las cartas de Pepita Tomasa sobrevivirá al encierro. Cada quince días, se sentirá acompañada por las palabras escritas de su hermana, una y otra vez las leerá sentada en el banco frente a la ventana, que tiempo atrás se asomaban Elvira, Hortensia y Reme.

Felipe es el que le va hacer llegar a Hortensia, a través de Pepita, el primer cuaderno azul: “Aquel día dejaron de temblarle las piernas en cuanto levantó la piedra casi plana escondida detrás del matorral y abrió la caja. Porque lo que Felipe había dejado para Hortensia no estaba prohibido que se lo llevara [...] Era solo un cuaderno en blanco un cuaderno azul” (Chacón: 11). Serán dos cuadernos azules que formarán parte de la memoria individual que Hortensia heredará a su hija. En ellos escribirá para que no la olviden para levantar la voz y contar su historia, ya que desde el comienzo del relato sabemos que Hortensia es la mujer que va a morir, por eso “El cuaderno se transforma así en una extensión de su ser lo que le permitiría sobrevivir a través de él” (Madouas: 17).

Pepita será la encargada de criar a la pequeña Tensi y de hacerle llegar las palabras de su madre: “Hortensia escribió la carta que vencerá el pudor de Pepita. En ella le ruega que cuide de Tensi y le pide que le lea su cuaderno en voz alta, para que su hija sepa que siempre estará con ella” (Chacón: 101). Así la niña conocerá a su madre y a su padre. En los cuadernos azules, Hortensia vuelca sus experiencias en la cárcel

junto a sus compañeras de celda las luchas, las ganas de seguir, los castigos y el miedo que las obligaba a mantener su voz dormida.

Las palabras de Hortensia son tan significativas para su hija que, dieciocho años después, Tensi decidirá afiliarse al partido comunista. A pesar de que su tía Pepita en todo ese tiempo trató de alejarla de esas ideas, la joven decide acompañar a las mujeres que fuera de la cárcel siguieron luchando y ayudando a la causa republicana desde las sombras. Esas páginas que tantas veces le leyó Pepita en voz alta, son parte de su identidad, es memoria que su madre le hace llegar a través de los cuadernos: “Pepita sabe que no podrá convencer a Tensi. Sabe que no podrá ir en contra de las palabras que escribió su madre. Lucha hija mía, lucha siempre, como lucha tu madre, como lucha tu padre, que es nuestro deber, aunque nos cueste la vida” (Chacón: 161).

Las fotos y las cartas

En *El gran vuelo*, como mencionáramos en la introducción, se reconstruye la vida de Clara Pueyo Journet, militante socialista que desaparece luego de una fuga en la cárcel Les Corts de Barcelona. Carolina Astudillo organiza su documental mediante la técnica de *Found –Footage* o cine de metraje encontrado, es decir que monta su película usando filmaciones caseras pertenecientes a la época. En éstas, hay escenas cotidianas de los años treinta y cuarenta, primeros planos de mujeres desconocidas que se mezclan con las pocas imágenes recuperadas de la verdadera Clara.

Las cartas que Clara Pueyo envía a familiares y amigos resuenan en el film a veces en español y otras en catalán, dándole sentido diferente a las imágenes. Esto es porque

El cine de metraje encontrado funciona como un dispositivo de distanciamiento a través del cual el contenido de una imagen [...] es reemplazado por una mirada auto-reflexiva capaz de percibir dicha

imagen como el resultado de un proceso de construcción determinado (Celis Bueno: 2).

Astudillo les da otro contexto a estas fotografías y filmaciones. Contrapone la realidad de la protagonista frente a mujeres que podrían verse como ella a finales de la década del veinte. Sin embargo, las señoras y niñas risueñas, llenas de vida que aparecen en pantalla, no se asemejan en nada a la posguerra que le toca vivir a Clara.

La voz en *off* de un narrador omnisciente menciona al inicio del documental que “Hay muertos a los que nadie reivindica porque su memoria se pierde sin apenas dejar huella” (Astudillo: 0:01:34). Víctimas como Clara Pueyo Jornet, desaparecidas sin rastro alguno, son construidas a partir del lenguaje artístico. Astudillo trata de componer la memoria de Clara los años de militancia, cómo sobrevivió a una posguerra dura y llena de privaciones, su exilio en Francia y, por último, su vuelta a Cataluña donde nuevamente milita de manera clandestina, para luego ser encarcelada y condenada a muerte, pero logra escapar y su rastro se pierde en el verano de 1943. Esta reconstrucción fílmica del destino de Clara trae a los espectadores del siglo XXI la memoria histórica de las vivencias políticas femeninas en la guerra y la posguerra, en palabras de Astudillo “rescatar la historia de Clara Pueyo Jornet, traerla de vuelta, ya que [...] parecía terrible que la hubiesen olvidado, pero no solo la historia oficial, sino también su propia familia y sus compañeros/as de partido” (Bloch-Robin: 331).

Las fotos del verdadero rostro de Clara que se intercalan con las imágenes de otras niñas y mujeres en filmaciones domesticas son muy pocas. Podemos verla el día de su primera comunión vestida de novia con apenas nueve o diez años o con la mirada en un punto fijo y distante sobre un paisaje ficticio, tiene quince años y ya trabaja de modista. En la foto no sonríe porque en esa época las mujeres no lo hacían. Las siguientes imágenes son dos o tres fotografías en las que conocemos su sonrisa, tiempos felices de un verano junto a su familia en

Caldas de Montbuy antes de la guerra, de la vida de exilio y clandestinidad.

La última foto es de 1943. Clara posa en la cárcel de Barcelona junto a sus compañeras de lucha. La voz en *off* menciona, respecto a esta imagen grupal, que son inentendibles algunas sonrisas; supone que eran obligadas por las monjas que de cerca las vigilaban. En esta foto grupal también conocemos algunos nombres de otras militantes: “Mujeres que fueron detenidas por su labor clandestina en la reestructuración del Partido Socialista Unificado de Cataluña [...] organizaban misiones solidarias, reclutaban militantes, redactaban y distribuían boletines” (Astudillo 00:03:51). Entre ellas, Isabel Imbert, Soledad Real y, la amiga de Clara Pueyo, María Salvo, que tiempo después dirá no recordarla; mujeres que durante la posguerra militaban al mismo nivel que los varones, pero que durante un largo tiempo fue negada su memoria, por rencor, olvido o para protegerlas.

De la misma manera, a través de algunos contactos escritos que tuvo con su hermano Armand, se pudo reconstruir la vida en su exilio francés, entre el 39’ y el 40’. En las cartas Clara le cuenta sobre las privaciones, la pobreza, la vida trabajando día a día de sirvienta, mecanógrafa y secretaria. Aunque no haya imágenes que podamos ver del trabajo de Clara en Francia, la cámara nos muestra diferentes empleadas domésticas con sus uniformes, representando la mirada de la alta burguesía y la posición de las mucamas dentro de las filmaciones en “planos generales sirviendo o encuadres cerrados que fragmentan sus cuerpos” (Astudillo 00:21:36). Estas mujeres que cuidan y sirven a los hijos de la sociedad conservadora contra la cual luchó Clara no son importantes para ciertas cámaras. En Francia, Clara vive un año, la deportan y vuelve a Barcelona embarazada, un secreto que le cuenta a un amigo de la infancia “una carta que solo puede ilustrarse con lo que no sucedió” (Astudillo: 00: 23:25), ya que la bebé nació, pero murió de hambre a los pocos meses.

Con las cartas, nos enteramos que Clara se va desencantando de la militancia. Esa muchacha idealista, fresca y con convicciones va transformándose en una mujer sin esperanzas, leemos en una de sus epístolas no enviadas: “De la chica amante de la música, de las artes, del deporte, que amaba la vida intelectual por encima de cualquier otra, ya no queda nada” (Astudillo: 00:24:50). También sabremos de su último amor antes de ser arrestada. Las palabras escritas entre Clara y su amiga María dejan ver una relación sentimental con el dirigente comunista Albert Assa, situación que perjudicó a Clara dentro del partido, ya que no estaban bien vistos los romances entre camaradas y las mujeres siempre terminaban siendo las únicas culpables. A otros compañeros se le habían perdonado cosas que en ella ni siquiera intentaron entender.

En las imágenes que la autora del documental utiliza para reconstruir el pasado de Clara, es recuperada la memoria individual de la protagonista. Recuerdos que podrían ser los de otras mujeres desaparecidas durante el franquismo, “Astudillo consigue, con la experimentación de la sintaxis fílmica y su posterior efecto disruptivo, que los aspectos privados de la vida de una sola mujer devengan en una identidad colectiva que agriete los cimientos del heteropatriarcado” (Inieta: 7). Las piezas que se encajan en este documental mediante retazos de películas caseras y cartas sin enviar son convertidas ante el espectador en memoria colectiva, reivindicando la vida de las militantes republicanas en la historia española.

El cine y la literatura vinculados a la memoria colectiva

Hortensia, Elvira, Tomasa, Reme, Pepa y Clara son mujeres que no pudieron levantar la voz en la posguerra, la voluntad colectiva de ser recordadas es gracias al trabajo de Dulce Chacón y Carolina Astudillo que recuperan y resignifican mediante la creación artística los testimonios de otras víctimas. “La mayor aproximación a la memoria del

horror se da entonces en aquellos espacios (el artístico, el testimonial) donde las imposibilidades son magnificadas [...] un espacio un poco más cercano a esa memoria” (Carlevaro: 73).

Las cartas en *La voz dormida* acompañarán a algunos personajes como Jaime y Tomasa durante su encierro. Reme y Pepa serán las encargadas del contacto con el afuera de la cárcel haciendo más liviano el tiempo de espera hacia la libertad. En los cuadernos azules, la hija de Hortensia encuentra su identidad, como también el recuerdo de su madre que, a pesar de haber sido reprimida y apresada, no fue olvidada aún después de su fusilamiento. Asimismo, en las imágenes y cartas recuperadas de Clara se visibiliza a las milicianas que no fueron nombradas ni siquiera por los partidos de izquierda a los que pertenecían. En este punto el film denuncia la lógica patriarcal que estructuraba, incluso, a estos partidos.

Dulce Chacón y Carolina Astudillo les dieron voz a las mujeres olvidadas de la Guerra Civil Española, en la novela y el documental conocemos historias individuales que pueden ser reales o ficticias, pero que ayudan a recuperar situaciones que durante un largo tiempo estuvieron al margen de la historia oficial: su lucha por sobrevivir dentro y fuera del partido, sus miedos y la vida después de la derrota.

Elizabet Jelin menciona que a la memoria colectiva se la puede interpretar en el sentido de memorias compartidas producto de múltiples interacciones “Lo colectivo de las memorias es el entretejido de tradiciones y memorias individuales, en dialogo con otros, en estado de flujo constante” (22). Los cuadernos azules, las cartas y las imágenes audiovisuales que insertan escritora y directora en sus obras son objetos utilizados para representar las memorias individuales de Hortensia, Elvira, Tomasa, Pepita y Clara. Al ser compartidas por el cine y la literatura se transforman en memorias colectivas de otras mujeres, que recién en este siglo son tomadas en cuenta y forman parte de la histórica lucha republicana en la guerra y posguerra española.

***María Cristina Cabral Vera.** Estudiante de letras en la Universidad Nacional de la Patagonia (UNP) sede Trelew. Integra la cátedra de Literatura Española II hace cinco años como ayudante de segunda. Formé parte del proyecto de investigación “Pensar las imágenes. Problemas y debates fundamentales en torno al análisis de las cinematografías contemporáneas en el estudio de representaciones, memorias e identidades (2018-2019)”. Participó como expositora del “XXI Encuentro de difusión de Proyectos de Investigación del Instituto de investigaciones lingüísticas y literarias de la Patagonia (ILLPAT), Críticas Jóvenes: Borges, de nuevo por primera vez (2016)”. Actualmente se encuentra trabajando en su tesis de licenciatura sobre el escritor paraguayo Augusto Roa Bastos.

Bibliografía

- Bloch-Robin, Marianne (2017). “Rescatar la memoria de Clara Pueyo Jornet” Entrevista a Carolina Astudillo, directora de El gran vuelo (2014). *Atlante Revue d'Études Romanes*, 7. 329-334.
- Celis Bueno, Claudio (2018). "Archivo e historia en El gran vuelo de Carolina Astudillo". *La Fuga*, 21. 1-12.
- Chacón, Dulce (2002). *La voz dormida*. Madrid: Santillana.
- Cubero, Efi (2013). "La voz despierta de Dulce Chacon". *Letralia tierra de letras*, 291. 1-10.
- Iniesta, Mireia (2020). "De lo personal a lo político: memoria y autoficción feminista en el cine de Carolina Astudillo". *Nexus*, 28. 1-13.
- Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Kobiela-Kwaśniewska, Marta (2015). Las silenciadas recuperan la voz. El protagonismo femenino en la narrativa sobre memoria histórica. En *¿La voz dormida? Memoria y género en las literaturas hispánicas*. Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia. 145-166.
- Macciuci, Raquel (2010). La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozo de un itinerario. En *Entre la memoria propia y la ajena: Tendencias y debates en la narrativa española actual* La Plata: Del Lado de acá. 9-41.

Madouas, Sandrine (2020). *Espacios de intimidad en la voz dormida la configuración del espacio y su efecto en la lectura*. Gotemburgo: Universidad de Gotemburgo .

Souto Carlevaro, Victoria (2010). *El silencio como palabra*. Buenos Aires: Prometeo.

Filmografía

Astudillo, Carolina (*directora*) (2014). *El gran vuelo*. España.

La estupefacción como dispositivo identitario del escritor: Enrique Vila-Matas

Karina B. Lemes

Quien escribe con sentido del riesgo anda sobre un hilo y,
además de andar sobre él, tiene que tejerse un hilo propio
bajo sus pies. (Vila-Matas 2002: 38)

Enrique Vila-Matas pergeña una noción de autor en sus novelas que inaugura un nuevo plano, un entre-lugar –un *in-between*– que no necesariamente es absolutamente moderno, pues advierte el continuum semiótico, la trama intertextual que forja cada texto, la existencia y potencia de todas las voces que se entretajan con la propia de cada escritor. Pero tampoco posmoderno, pues coloca el esfuerzo en hallar una identidad de escritor original, una voz auténtica, una hebra de literatura propia, si bien reconoce que la misma sólo puede emanar de una mixtura, reinterpretación, re-configuración del conjunto de voces y escrituras de las que se sustenta la literatura de todo autor.

Vila-Matas concibe su literatura en el “riesgo”, lo que implica que la misma sea pensada en el entrecruzamiento de otras literaturas ajenas, que asimile y reelabore otras voces. Básicamente alude a una literatura que transgreda y desplace fronteras, que se anime por recorrer zonas poco definidas y hasta sin definir, que deambule el silencio y surja de la experiencia de lo ignoto. La idea de literatura que sustenta deviene tanto del arte modernista como de las vanguardias estéticas, y más aún considera al escritor como el único capaz de concebir en el lenguaje lo particular y lo singular, de preservar al verbo de los fosilizados conceptos de la ciencia y la filosofía e indagar en consideraciones impensadas, forjar una nueva realidad mediante sus metáforas.

El proyecto estético-literario vilamatasiano se asienta sobre cierta exaltación e idealización de la casta de escritores que denomina sección angélica, es decir ese conjunto de escritores que abrazaron el riesgo como dispositivo creador asentado sobre el disloque y hasta profanación de los propios códigos literarios para engendrar una escritura original, turbadora, exótica, ya sea desde la provocación de las convenciones literarias en la forma o el estilo o por la instauración de mundos y realidades personales, que provoquen a la lógica moderna, en donde confluyan lo inverosímil, lo absurdo y lo insólito. En este sentido los autores que menciona son: Joyce, Kafka, Musil, Beckett, Walser, Marguerite Duras, Rulfo, Pessoa, Salinger, Cravan, Gimferrer, Perec, Verlaine, Cheever, Sebald; referentes que provocaron una conmoción en el concepto de lo literario a partir de textos inscriptos en los horizontes históricos en los que aparecieron.

En Vila-Matas persiste el valor aurático de la obra de arte, una consideración en referencia al autor como una unidad de cierta manera superior, con características particulares que lo constituyen en la diferencia, lo extravagante, lo singular y lo original (dichos rasgos, por un lado, lo aíslan del resto de los hombres y hasta pueden llegar a tornarlo un incomprendido por los demás; pero como contrapartida lo dotan de la posibilidad de crear mundos de ficción que superen la realidad misma. Por ello se instaura el deseo, que Vila-Matas comparte con sus personajes, de vivir en la literatura, elevar a la misma por encima de la realidad.

Dicha noción de autor aparece en tres de sus novelas, a saber: *Bartleby y compañía*, *El mal de Montano* y *Doctor Pasavento*; sin embargo, en todos sus textos la escritura advierte ecos de infinidad de escrituras precursoras por lo que se reconoce como una escritura rémora.

La figura del escritor en esta trilogía constituye una confluencia entre la concepción del poeta como semidiós y la que surge de las teorías barthesiana y blanchotniana sobre la muerte del autor. Sin embargo,

Marcelo Montano, Andrés Pasavento o Rosario Girondo siempre pergeñan un plano de la potencialidad pues también corporiza la ilusión, el deseo de concebir una literatura nueva, diferente y por ende de voz y personalidad auténticas, singulares. Y precisamente la diferencia se instaura a partir de la otra-forma de re-ensamblar, re-significar la literatura precedente. Este gesto los convertiría en autores.

Hay en Vila-Matas “la voluntad de ser uno mismo a pesar del conocimiento de que son los demás quienes nos crean” (2008: 14). Y con respecto a la problemática del autor sostiene: “Puede parecer paradójico, pero he buscado siempre mi originalidad de escritor en la asimilación de otras voces” (2011: 304).

En su artículo “Me llamo Tabucchi, como todo el mundo”, Vila-Matas avizora la idea de que el escritor atraviesa el concepto moderno de genio, de originalidad mediada por la concepción modernista y vanguardista del escritor, y la idea posmoderna de la escritura como un espacio desde el que nadie o toda la literatura habla a la vez. Donde desarticula el concepto de autor: “Las ideas o frases adquieren otro sentido al ser glosadas, levemente retocadas, situadas en un contexto insólito” (2011: 304).

Cierto modelo de escritor queda plasmado en las primeras hojas de *Doctor Pasavento* identificado como alguien no común: “Pensé en lo mucho que los escritores aparecían en mi vida, en mis sueños, en mis textos” (2005: 13). Dicha reflexión constituye el eje nodal de *El mal de Montano*. Este concebirlo todo a partir de la literatura da nombre a la novela, en la que una vez más prosigue con la fascinación del narrador-personaje por este linaje de escritores del que antes se mencionó.

Según Vila-Matas la literatura y sus autores con mayúscula son: “mucho más fascinantes que el resto de los mortales, pues son capaces de llevarte con asombrosa facilidad a otra realidad, a un mundo con un lenguaje distinto” (2005: 13).

Y los autores que Andrés Pasavento escoge para constituir su “sección angélica” constituyen: “seres atormentados que parecen estar viviendo en un lugar aparte. Suelen estar angustiados y ser muy inteligentes y, de no estarlo o no serlo, se las apañan para parecerlo” (2005: 13).

Así, Vila-Matas forja una idea de literatura en cierta medida idealizada y hasta mitologizada, pues sus personajes padecen una fascinación por una imagen abstracta del escritor y la escritura, por un modelo del escritor extraño/diferente, un profanador del dispositivo moderno de la concepción de la escritura, alguien existencialmente angustiado, apartado de la realidad y a la que hasta el propio Vila-Matas tiende a retirarse cuando ficcionaliza su propia existencia.

La actitud de los narradores-escritores es la de los jugadores que, aunque socaven las reglas del juego del que forman parte, no pueden evitar sentirse seducidos hasta el extremo. No es raro que haya hasta una idealización del objeto que los seduce; así, los personajes vilamatasiños son proclives a diferenciar la literatura que califican de buena, auténtica, verdadera, de la que se ha cristalizado, la que ocupa el centro de un sistema literario muchas veces y cada vez más vinculado con las exigencias de un mercado y que a la vez se repudia, por apócrifa y mediocre.

La obsesión de Rosario Gironde, en *El mal de Montano*, es terminar con los enemigos de lo literario, aquellos que conspiran en contra de la buena literatura y desean su desaparición. La legítima literatura estaría pervertida por aquella mediocre y masiva contra la que hay que enfrentarse para salvar la dignidad literaria de aquellos escritores que no se han rendido ante las exigencias de la moda y el mercado.

Los personajes vilamatasiños se constituyen en la incansable búsqueda de una literatura de culto, excéntrica, transgresora, rupturista y hasta displicente con respecto a las convenciones de su tiempo, por ello, situada en el borde del centro. Si bien los mismos se reconocen

como marginales, periféricos, su discurso se enuncia desde una perspectiva canónica de la literatura y su concepción de canon se acerca más a las instituciones académicas regidas por valores y normas enclavadas más en la modernidad que en la cultura del neoliberalismo.

La noción de escritura que se configura en *Bartleby*, Montano y Pasavento siempre vale la pena, pues la misma aparece entrecruzada con la voz y la propia acción escritural de sus personajes-narradores y emerge de la incomodidad, de la extrañeza con la propia identidad y con la otredad, con el adentro y el afuera, con el mundo de la conciencia y con el plano de lo real. Dicho disgusto no necesariamente se manifiesta como una divergencia o sinsabor, antes bien puede surgir como una anomalía y es en ella donde se regodean estos personajes:

No somos de aquí. Y sólo la literatura parece ocuparse con seriedad de nuestro espanto [...]. Los hombres normales han mirado a Kafka siempre con extrañeza, en realidad con la misma extrañeza con la que él les miraba a ellos, consciente de que no tenía un lugar en este mundo [...]; un Kafka que siempre quiso transmitirnos que aquello que se nos antoja una alucinación inimaginable es precisamente la realidad de cada cual (2005: 115).

Desde esta lógica, toda escritura de ficcionalización surge de una molestia con la realidad, sin ella no habría intención de modificarla, interpelarla o trastocarla mediante la ficción si se estuviera en franco acuerdo con el imaginario social al que se corresponde.

Los escritores que sirven de modelo para los personajes vilamatasianos son precisamente autores a los que su realidad les incomoda, no les permite alcanzar la tan ansiada felicidad, son los que aborrecen la abnegación, son los que el propio Vila-Matas identifica como grandes tarados:

Caminan sin rumbo, desorientados solitarios, creadores constantes de mundos únicos y excepcionales, grandes tarados. Últimos supervivientes de un agónico modo de mirar. Nada que ver con los escritores que consideramos normales, todos tan felices, siempre con buena conducta y las rodilleras impolutas, buenos chicos que no añoran sus mesas de trabajo, pues tienen el vacío instalado en ellas, lo que les permite precisamente pasear con naturalidad por los salones del mundo (2013: 53).

El conjunto de escritores que forman parte del canon vilamatasiano se identifican por una conducta divergente, pues se manifiestan mediante cierta angustia existencial o imposibilidad para comprender y, a su vez, ser comprendidos por los demás –Kafka-, cierta inclinación a la melancolía –Pessoa-, o cierta conducta de rechazo hacia lo constituido –Walser-. En todos ellos, dicha incapacidad se evidencia en la inhabilidad por relacionarse; por ende, exhiben una existencia de extrema soledad que los hace proclives al silencio, la locura y hasta el suicidio. Dicha conducta los obliga a proponer un mundo posible, alternativo, en donde la escritura se torna la actividad solitaria por excelencia pues las vinculaciones con los otros solo existen en un nivel simbólico.

Estos individuos estrambóticos, con pensamientos aciagos sobre la sociedad de la que forman parte no constituyen el espíritu de la época, pues la sensación de ser diferentes muchas veces los torna en personajes angustiados, con extravagantes costumbres, que en los casos extremos desembocan en desenlaces rotundos.

Vila-Matas ha logrado forjar su propia alegoría sobre el ser escritor, los shandys, bartlebys, oblomovs, pasaventos y montanos emergen por todas partes, instituyendo una tipología con la que pretende clasificar a los escritores que selecciona.

A partir de la reescritura de una serie de arquetipos de escritor instaurados por el Romanticismo, el Modernismo o incluso las Vanguardias

—raro, dandy, loco, bohemio, extravagante, poeta maldito, genio atormentado, entre otros— Vila-Matas funda un concepto de escritor que conserva el aura que aludía Benjamin. De ahí que no se corresponda con el escritor fagocitado por el sistema y el mercado, tampoco con la figura del escritor profesional posmoderno, un trabajador común que puede pasar tantas horas frente a una computadora y que una vez que su obra ve la luz debe iniciar una romería por los medios para promocionarla.

Los escritores-personajes a los que Vila-Matas da vida son aquellos que pertenecen a la etapa moderna del capital, pues en este tiempo ser literato estaba cargado de una serie de evocaciones eruditas e íntegras, mediante las que se aspiraba a cierta excelencia del espíritu, una autocracia del alma.

En aquellos casos en que los autores pertenecen a la contemporaneidad inmediata, su extravagancia los salva de incorporarse a la mediocre mayoría. Estos son personajes que ostentan una particular valentía, confundida muchas veces con locura, pues se enfrentan a las reglas economicistas del mercado literario vigente. Además buscan una literatura nueva que se diferencie de tanta trivialidad posmoderna, para volver a ostentar el resplandor de otros tiempos.

Por su parte, Pasavento como crítico literario quiere combatir a esos escritores que él denomina *topos*, pues los identifica como enemigos de lo literario y los asocia con el escritor capitalista dominado por sus vanidades, aquél que después de un éxito replica la fórmula una y otra vez des-aurizando el arte de la escritura. Paradójicamente, Andrés Pasavento combate algo de lo cual se siente cercano, se obsesiona por alejarse de esa imagen y acercarse a lo que evoca una figura como la de Walser, modelo del escritor vocacional, privado, secreto, que escribe para sí, que desprecia los honores y el reconocimiento, que desea “respirar en las regiones inferiores”, pues desde allí obtiene su materia

prima para continuar escribiendo y logra instaurar una voz literaria personal y emancipada.

Los escritores de esta trilogía evocan al mismo Vila-Matas –quizás hasta como él mismo anhela ser– como autor de la periferia, de cierto culto, con un lector potencialmente reducido. Y paradójicamente es en este círculo circunscripto en donde se configura su prestigio, valor y distinción.

Además de contar con estos atributos, el escritor vilmatasiano es un ser sin igual, con particularidades que lo diferencian y apartan de la masa. Ostenta una intuición extraordinaria y un olfato especial para encontrar en el mundo *fulgores poéticos*, chispazos de verdad extrañada en algún instante del derrotero moderno hacia el progreso.

Es un escritor moderno, con el atributo simbólico del escritor moderno que pertenecía a la tradición moderna de la negatividad, del momento de crisis de la racionalidad ilustrada; el objetivo es situarse en el borde, en el límite, habitar los entre-lugares, no pertenecer a ningún espacio y por ende desafiar las normas.

Marcelo, el narrador de *Bartleby y compañía*, construye un tipo con el personaje de Melville, con los escritores del No. Por su parte, Montano constituye la reescritura del mito moderno de ‘un Quijote en armas contra los enemigos de lo literario’ (2000). Lleva al extremo la locura de Alonso Quijano quien creía que todo era parte de una novela de caballerías, se empecina en transformar todos los signos de la realidad externa en literatura, atribuyendo a toda realidad carácter literario y considerando que toda fantasía de índole literaria es más que real hasta el punto de querer encarnarse en la literatura para, como el caballero de la triste figura, combatir a sus enemigos.

Pasavento, en cambio, se esfuerza por lograr acercarse al mito de Walser, un escritor suizo solitario y secreto cuyo mayor mérito fue su rechazo a la notoriedad y esforzarse por desaparecer eligiendo la soledad

y el silencio, y recluirse en un sanatorio de Herisau y en la escritura privada de sus ininteligibles microgramas. La obsesión de Andrés por emular a Walser no es otra cosa que su anhelo por alcanzar el estatus de escritor tipo/ mito que tanto admira.

Conclusiones parciales

Las discusiones actuales reconocen la obsolescencia de las nociones de la Modernidad y prefieren ahondar el análisis instaurando nuevas categorías a partir de la capacidad de transgredir la norma y de cuestionar la ideología dominante, de reconocer otras sendas al lenguaje y la creación verbal, de concebir propuestas innovadoras y experimentales, en clave ensayística, que acopien lo mejor de la tradición en que se reconocen y que también rechacen la extrema mercantilización de la literatura en la actualidad. Vital es explorar el entre-lugar en el cual hoy día aparece situado el escritor y desde donde poder repensar el campo literario.

Vila-Matas se alinea en una raigambre de escritores atraídos por la figura de Walser: Canetti, Kafka, Seeling, Calaos, Coetzee, entre otros, para quienes el escritor suizo constituye un modelo de honestidad y de humildad, de entrega a la literatura y de repudio a las trivialidades que con frecuencia se asocian a ésta, casi una imagen emblemática de la literatura “pura”, no corrompida por el mercado. Walser se convierte en la narrativa vilamatasiana, como también se aprecia en distintas recuperaciones de su figura, en el “escritor símbolo” de rechazo tajante al poder, a la Modernidad monológica y sus axiologías, que refrenda la idea de la explotación capitalista difuminada con fuerza en cada una de las nociones que colocó en circulación. Así Walser es evocado como símbolo ético y como mito literario. Andrés Pasavento reconoce que no puede ver en este escritor a una persona sino más bien a un personaje literario.

La tarea que lleva adelante Enrique Vila-Matas, en su literatura, es la de ensayar la fragilidad de la práctica literaria, su visión crítica le exige experimentar, examinar al autor desde otro espacio novelesco-ensayístico donde predomina el tiempo del discurrir mismo, de la enunciación como punto dominante de la forma, y exhibir los criterios éticos y estéticos que la Postmodernidad ha dejado a un lado.

* **Karina B. Lemes.** Profesora y Licenciada en Letras, Magíster en Semiótica Discursiva, Doctoranda en el Doctorado en Ciencias Humanas y Sociales de la UNaM. Profesora Adjunta (con función de titular) en las Cátedras de Literatura I y II (anuales) de las Carreras del Profesorado y la Licenciatura en Letras. Coordinadora de la Carrera del Profesorado en Letras en Sede no permanente en la ciudad de El Soberbio. Codirectora del proyecto de Investigación Escrituras Intersticiales en Clave Genéricas II, ha dirigido varias tesis de grado. Es también Consejera directiva y parte del comité académico del Departamento en Letras.

Bibliografía

- Adorno, Theodor (1962). "La forma del ensayo". En *Notas Sobre Literatura*. Barcelona: Ariel.
- Aguilar, Antonio (2010). Literatura y deconstrucción: Lectura de Enrique Vila-Matas. Los escombros de la teoría. En *Revista Observaciones Filosóficas*, 11. Disponible en: <http://www.observacionesfilosoficas.net/lity-decons.html>
- Andrés-Suárez, Irene (1998). *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispana contemporánea*. Madrid: Verbum.
- Andrés-Suárez, Irene y Casass, Ana (2002) (eds). *Enrique Vila-Matas: Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Enrique Vila-Matas; 2-3 de diciembre de 2002*. Madrid: Arco Libros.
- Arán, Pampa (2001). *Apuntes sobre géneros literarios*. Córdoba. Epoke.
- Arán, Pampa y Barei, Silvia (2005). *Texto. Memoria. Cultura. El pensamiento de Iuri Lotman*. Córdoba: El Espejo Ediciones.

- Arenas Cruz, María Elena (1997). *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Atxaga, Bernardo (2003). “Palabras contra la monotonía”. *Diálogo entre Bernardo Atxaga y Enrique Vila Matas*, presentado por Santiago Eraso, 2ª jornada de “Fricciones”. UNIA, Arte y Pensamiento, Universidad Internacional de Andalucía.
- Aullón de Haro, Pedro (1992). *Teoría del ensayo*. Madrid: Editorial Verbum.
- Barthes, Roland (2004a). *El placer del texto. La lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, Roland (2004b). *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bartual, Roberto (2012). “Entrevista a Enrique Vila-Matas”. *Factor crítico. Revista de Cultura*. Disponible en: <http://www.factorcritico.es/numero-de-verano-la-guerra-fria/entrevista-vila>
- Basanta, Ángel (2007). “Doctor Pasavento”. En www.elcultural.es, martes 4 de septiembre de 2007.
- Baudrillard, Jean (1984). *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Cairos.
- Beverly, John (1993). *Against Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bourdieu, Pierre (2003). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Quadrata.
- Brodsky, Roberto (2012-actualidad). “Crónica de un hombre enfermo de literatura”. Disponible en: <http://www.enriquevilamatas.com/escritos/escrbrodsky1.html>.
- Calvino, Ítalo (1983). “¿Para quién se escribe? (El estante hipotético)”. En *Punto y aparte*. Barcelona: Brughera.
- Calvo Revilla, Ana y De Asís Garrote, Mª Dolores (2005). “La novela contemporánea española”. En *Actas de las I Jornadas de Narrativa Contemporánea Española*. Madrid: Serie Lengua y Literatura del Instituto de Humanidades Ángel Ayala- CEU.
- Casas, Arturo (1999). “Breve propedéutica para el análisis del ensayo” Disponible en: <https://www.ensayistas.org/critica/ensayo/casas.htm>
- Cioran, Emile M (1984). *El aciago demiurgo*. Madrid: Taurus.
- Cioran, Emile M (2002). *Ese maldito yo*. Barcelona: Tusquets.

- Clemente, José E (1961). *El ensayo*. Buenos Aires: Ed. Culturales Argentinas.
- De Certeau, Miguel (1999). *La cultura en Plural*. Buenos Aires. Editores Nueva Visión.
- De Montaigne, Michel (1962). "De Demócrito y Heráclito". En *Ensayos*, I, L. Traducción de Constantino Román y Salamero. Buenos Aires: Aguilar. 303-305.
- Deleuze, Gilles- Guattari, Félix (2000). *Rizoma*. Buenos Aires: Pretextos.
- Derrida, Jacques (1982). "La ley del género". Versión de "La loi du genre", en *Glyph*, 7, Baltimore, John Hopkins University Press, Tr. de Ariel Schettini, para la cátedra de Teoría y Análisis Literario C, UBA.
- Derrida, Jacques (1992). "*This strange Institution called literature*": an Interview with Jacques Derrida, en *Acts of literature* (Derek Attridge edit.). London - New York: Routledge.
- Derrida, Jacques (2002). *Sobre Literatura*. Barcelona: Ed. Rquer.
- Derrida, Jacques (2009). *La difunta ceniza*. Buenos Aires. Ed La Cebra.
- Eco, Umberto (1990). *Los límites de la interpretación*. Barcelona. Lumen.
- Escalante, Evodio (2007). *Acerca de la supuesta hibridez del ensayo*. En versión digitalizada: <http://www.jornada.unam.mx/2007/02/11/sem-evodio.html>
- Ferro, Roberto (2003). *El mal de Montano de Enrique Vila-Matas - ¿Homenaje a Emilio Renzi?*. Disponible en: http://www.hispainista.com.br/revista/El_mal_de_montano.pdf
- Foucault, Michel (2005). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Giordano, Alberto (2005). *Modos del Ensayo. De Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Gómez-Martínez, José Luis (1987): "Krausismo, Modernismo y ensayo". En *Nuevos asedios al modernismo*. Edición de Ivan A. Schulman. Madrid: Taurus: 210-226.
- González de Canales Carcereny, Julia (2014). *Placer e irritación del lector ante la obra literaria de Enrique Vila-Matas*. Difo-Druck Bamberg: University of St. Gallen
- Grüner, Eduardo (2000). *Un género culpable*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.

- Harvey, David (1999). *La condición de la posmodernidad*. Madrid: Amorrortu.
- Lotman, Iuri (1996): "El texto y la estructura del auditorio". En *La semiósfera - Semiótica de la cultura y del texto*. Universitat de Valencia: Frónesis. Cátedra.
- Lukács, Georg (1985)[1920]. "Sobre la esencia y forma del ensayo". En *El Alma y las formas. Teoría de la novela*. México: Grijalbo.
- Liotard, Jean-Francois (1987). *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.
- Maiz, Claudio (2003). Problemas Gnoseológicos del discurso ensayístico: origen y configuración de un género. *Acta Literaria*, nº 28.
- Mattoni, Silvio (2001). *El ensayo. La crítica de la cultura en Adorno. La irrupción de la subjetividad en el saber*. Córdoba: Epóke.
- Mbaye, Djibril (2014). "Entender la postmodernidad literaria: una hermenéutica desde la "segunda fila"". *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, año 16, nº 31 (Primer semestre). 203-211.
- Ortega y Gasset, José (1963) [1914]. "Lector...". En *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Revista de Occidente. 1-2.
- Percia, Marcelo (2001). *El ensayo como clínica de la subjetividad*. Buenos Aires: Lugar Editorial.
- Pozuelo Yvancos, José María (1993). "Metaficción: Julio Cortázar y el espejo roto dela ficción". En *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis. 227-249.
- Pozuelo Yvancos, José María (2002a). "Vila-Matas en su red literaria". En Andrés Suárez, Irene y Casas, Ana (eds.), *Enrique Vila-Matas: Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Enrique Vila-Matas; 2-3 de diciembre de 2002*. Madrid: Arco Libros. 31-43.
- Pozuelo Yvancos, José María (2002b). "Enfermo de literatura". *ABC* (23 de noviembre de 2002). 9.
- Pozuelo Yvancos, José María (2007a). "Vila-Matas en su red literaria". En Andres-Suárez, Irene y Casas, Ana (eds.), *Enrique Vila-Matas*. Madrid: Arco Libros.
- Pozuelo Yvancos, José María (2007b). "Creación, y ensayo sobre la creación, en los artículos de Enrique Vila-Matas". En Heredia, Margarita

- (ed.), *Vila-Matas Portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya. 388-404.
- Pozuelo Yvancos, José María (2007c). “Final de partida”. En Heredia, Margarita (ed.), *Vila-Matas Portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya. 384-387.
- Ricoeur, Paul (1983). *Texto, testimonio y narración*. Traducción, prólogo y notas. Victoria Undurraga. Santiago de Chile: Ed. Andrés Bello.
- Rincón, Carlos (1995). *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional.
- Roas, David (2012) “El silencio de la escritura”. *Enrique Vila-Matas*. Disponible en: <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/es-crroas1.html>
- Rodríguez Pequeño, Francisco Javier (1995). *Ficción y géneros literarios*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- Vila Matas, Enrique (2000). *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama.
- Vila Matas, Enrique (2002). *El mal de Montano*. Barcelona: Anagrama.
- Vila Matas, Enrique (2005). *Doctor Pasavento*. Barcelona: Anagrama.
- Vila Matas, Enrique (2008). *Dietario voluble*. Barcelona: Anagrama.
- Vila Matas, Enrique (2011). *Una vida absolutamente maravillosa*. Barcelona: Ed. Debolsillo.

**“Ramera de hombres; rimera de versos”:
comunidad y poesía en la obra de Gloria Fuertes**

Lara Paglione*

El albañil llegó de su jornada
con su jornal enclenque y con sus puntos.
Bajaron a la tienda a por harina,
hicieron unas gachas con tocino,
pusieronlo a enfriar en la ventana,
la cazuela se cayó al patio.
El obrero tosió:
—Como Gloria se entere,
esta noche cenamos Poesía.
“Mi vecino” en *Aconsejo beber hilo*,
Gloria Fuertes

¿Qué formas adopta el rechazo a los procesos de opresión por parte del poder estatal dentro del espacio literario? ¿Cuáles son los recursos que se ponen en juego en el arte para asumir una contraposición frente a la censura? Si bien estas preguntas implican un nivel de análisis profundo y extenso, creemos que una gran parte de la obra de la poeta madrileña Gloria Fuertes (1917-1998) nos ayudará a pensar dichas cuestiones. En el recorrido que trazaremos a través de sus poemas, encontraremos un modo de vivir un momento histórico y cultural, como lo es la posguerra española, que estriba entre lo singular y lo comunitario. Ante los versos de Fuertes, presenciamos un camino que, algunos autores han denominado “distanciamiento de sí misma” (Pellarolo 1991) en referencia a la presencia de diversos hablantes poéticos, conjugado, sin embargo, con una fuerte presencia del yo poético. Este desplazamiento es afirmado por la propia autora en el pró-

logo a sus *Obras incompletas*: “Mi obra, en general, es muy autobiográfica, reconozco que soy muy yoista, que soy muy glorista” (2022: 22). Y más adelante afirma: “mi lenguaje era y es directo-comunicativo, mi yoismo no es egoísta, porque es un yoismo expansivo” (30). Por lo tanto, este proceso constituye un binomio que va de lo individual/privado a lo público/comunitario y no solo puede ser entendido como una hermenéutica, sino como una operatoria que da sentido a su obra y que surge de las propias palabras de la autora.

La presencia de lo comunitario está planteada desde las reflexiones autopoéticas de la autora y se enlaza al carácter testimonial vinculado a su figura de poeta, a su biografía y a su historia personal, como una línea transversal que recorre toda su obra. Si bien a primera vista puede resultar paradójico, creemos que este vaivén encuentra su base en la forma en que muchos pensadores entendieron la idea de comunidad. Es importante resaltar que dicha categoría encierra una extensa tradición de pensamiento a la que, en este trabajo, solo podremos aproximarnos de forma preliminar y fragmentaria.

Según la RAE, el término *comunidad* refiere al *conjunto de personas vinculadas por características o intereses comunes*. Es decir, que una comunidad se constituye por la agrupación de seres humanos que tienen elementos en común, como idioma, costumbres, ubicación geográfica, gustos, corrientes de pensamiento, etc. No obstante, más allá de esta primera definición que funciona como punto de partida, la sociología, la filosofía, la antropología, entre otras han reflexionado a lo largo del tiempo en torno a dicho concepto. Desde Aristóteles en la Antigüedad, hasta autores modernos o contemporáneos como Weber, Marx, Tönnies, Hannah Arendt, Blanchot, Derrida, Jean-Luc Nancy, Giorgio Agamben, Roberto Esposito, Judith Butler, entre otros, aportaron elucidaciones fundamentales para la utilización y reformulación de dicho concepto. Dentro de este derrotero, debemos destacar la figura del sociólogo alemán Tönnies, considerado uno de

los primeros pensadores que ha reflexionado acerca de la *comunidad* como una respuesta a las transformaciones que supuso la expansión sostenida del capitalismo. Como señalan algunos autores:

a través de la distinción entre comunidad y sociedad, Tönnies pretende dar cuenta de la expansión de la sociedad burguesa y capitalista con sus elementos característicos: la individualización, el crecimiento del Estado y de las relaciones de mercado, la “opinión pública”, la ciencia y la industria, entre otros. Comunidad y sociedad se convierten entonces en ejes ordenadores que permiten estructurar la realidad social en sus diversas dimensiones (económicas, políticas, culturales, etcétera) (Liceaga 2013: 60).

Más adelante, la autora sostiene que la idea de *comunidad* posee una fuerte carga de proyección utópica, precisamente por tomar fuerza en procesos de individualismo y división social. Y aquí quisiéramos detenernos porque es en este sentido que entendemos la idea de comunidad dentro de la obra de Gloria Fuertes. La presencia de diferentes colectivos sociales que atraviesan los poemas de la poeta, aparecen como una respuesta a la lógica opresiva del franquismo. La solidaridad, la reciprocidad, la pluralidad de voces, las relaciones amorosas y de amistad son bases constitutivas de la obra de Gloria Fuertes y se instalan como resistencia ante el embate conservador de la posguerra y que continuaron vigentes en muchos sectores sociales, tras la caída de Franco.

El concepto de *comunidad* entendido de este modo, nos permite pensar el gesto poético de Gloria Fuertes desde una óptica que echa luz sobre la influencia que tuvo el contexto social y político de España en la vida de la poeta. En su obra existe una forma de pensar lo comunicable desde una mirada que intenta ir más allá de la palabra. Por eso, creemos que, de alguna manera, aquello que vincula lo comunitario en relación a la poesía es un gesto performativo. En este caso, de incidencia en la realidad, pues el rol como poeta será reivindicado en tanto

tenga un objetivo particular: denunciar las injusticias de su coyuntura. Esto nos lleva a pensar en uno de los poemas de Gloria Fuertes publicado originalmente en su libro *Todo asusta*, de 1968, y luego recogido en *Obras incompletas* (1975) llamado “¡Hago versos, señores!” en donde escribe: “Hago versos señores, hago versos / pero no me gusta que me llamen poetisa / me gusta el vino como a los albañiles” (2022: 137). Es importante detenernos en el título porque nos coloca en una expresión oral de tono elevado señalado por los signos de exclamación que reproduce el grito del trabajador ambulante, del vendedor. A su vez, nos encontramos con una referencia a un espacio público: la plaza o la feria y también se marca un destinatario.

Por lo tanto, el título es un operador de sentido que se irá resignificando a lo largo de todo el poema. La repetición en el primer verso así lo marca y nos arroja, nuevamente, hacia la actitud dialéctica entre individuo (dado por el sujeto tácito “yo”) y un sector social que se definirá en la totalidad del poema, pero que, adelantamos, es un sector relacionado al poder y, en este caso, está nucleado en el vocativo “señores”. Es decir, hay una exteriorización del sujeto poético hacia un colectivo: “Sigue habiendo solteras con su perro, / sigue habiendo casados con querida, / a los déspotas duros nadie les dice nada” (137). Pero, ante estos grupos sociales poderosos, la voz poética tomará distancia, ya sea por diferencia moral o de poder. Y su forma de contraponerse a ello es replegándose hacia comunidades oprimidas socialmente: los albañiles y “los pobres que no pueden dar traspaso”. La voz poética se identifica en esas clases sociales desde los gustos, pero también como figura capaz de denunciar y hacer visible sus carencias. Entonces, podemos hablar de una idea de sociedad, entendida como la contratara de la lógica comunitaria, según Tönnies, de la cual la voz poética sentará su discrepancia a lo largo de todo el poema y que se encuentran representados en la figura de los señores y los déspotas. Incluso, la contraposición se muestra a nivel sintáctico y semántico. El segundo verso inicia con una conjunción adversativa que expone

una oposición de género y de clase: “pero no me gusta que me llamen poetisa” (137). Es un verso que puede pensarse como símbolo de su arte poética, de su modo de ser escritora/comunicadora. Principalmente porque, como asegura Verónica Leuci:

la constante acentuación de su estatuto de poeta, busca revocar la representación tradicional de la mujer, asociada a prejuicios consolidados histórica religiosa o culturalmente. [...] concibe la actividad poética como un oficio que permite el cambio, la denuncia, el testimonio o la crítica. Un sujeto femenino que subraya su labor poética, que se autorrepresenta como poeta, constituye uno de los rostros más polémicos en la configuración subjetiva (2019: 72).

Es así como Fuertes expone un modo de ser escritora que pone en jaque los límites impuestos por la heteronormatividad y, en particular, por el propio contexto social de su país. La dictadura de Franco, recordemos, implantó una lógica social en donde el rol de la mujer estaba asociado a la moderación y el decoro. “Restringir y racionar siguieron siendo vocablos clave, admoniciones agazapadas en la trastienda de todas las conductas” (1987: 6), afirma Carmen Martín Gaité en *Usos amorosos de la postguerra española* (1987). Su testimonio nos ayuda a comprender que la subjetividad construida dentro de los poemas de Fuertes responde a un imaginario social aún instalado, del que busca plantear una contraposición. En este sentido, el hecho de pronunciarse como “no poetisa” y, en paralelo, exponer las costumbres propias de una sociedad de la cual se distancia es un gesto de carácter ontológico, cultural y político.

Es en este posicionamiento disruptivo y de denuncia desde donde la poeta construye un espacio poético que permite cuestionar y hacer convivir a aquellos sectores entendidos como antagónicos, pero que encuentran su convergencia entre los versos de Fuertes, con el fin de exponer el anverso de la realidad española de postguerra. Detenernos en este punto nos ayuda a comprender que en el arrojo de la escritura

comunitaria, donde “escribir es hacerse eco de lo que no puede dejar de hablar” (Blanchot 2002: 23), también se produce la apropiación de lo negativo. El espacio literario permite la convivencia de los opuestos con el objetivo de transformarlos. En la obra de Gloria Fuertes, entonces, la lógica comunitaria incluye a aquellos sujetos de los que la voz poética se va a distanciar. Pero a su vez, son ellos quienes posibilitan otro modo de reconocimiento del yo, en este caso, desde lo que no se es:

y leemos que hay muertos y pasamos la hoja,
y nos pisan el cuello y nadie se levanta,
y nos odia la gente y decimos: ¡la vida!
Esto pasa señores y yo debo decirlo (137).

A partir de la estructura de los tres versos finales podemos pensar el uso del polisíndeton como metáfora de una estructura social sin posibilidad de cambio.

Por lo tanto, en “¡Hago versos, señores!” existe un trabajo autorreferencial en donde la estructura sintáctica también expone lo denunciado a nivel social. Si nos detenemos en el nivel semántico, ocurre un fenómeno análogo, debido a que el uso de la primera persona plural muestra un gesto de horizontalidad entre el sujeto poético y los referentes aludidos en todo el poema. Es una voz que se incluye dentro de la crítica respecto de sus actitudes en el espacio público. Aunque el verso final –“Esto pasa señores y yo debo decirlo” (137)– sugiere una especie de distancia que sintetiza, de alguna manera, la diferencia entre sociedad y comunidad. Puesto que al afirmar cuál es su deber personal, logra manifestar su base comunicativa y, simultáneamente, distinguirse del resto por su singularidad. La importancia del diálogo, del decir, como forma de expansión, se asienta dentro del poema, como

un pilar que no solo sostiene y modela la autorrepresentación de Gloria Fuertes como poeta, sino también su concepción respecto del rol que debe asumir el arte y la poesía en la vida cultural y política.

Mendigas del Sena

Entonces, el dialogismo expone que la otredad adquiere un carácter vital en la poética de la autora. Es decir, Gloria Fuertes construye su autorrepresentación a partir del otro. Y cuando hablamos de otredad, nos referimos también, al contexto social y a las pautas morales y sociales del momento en el que escribe. En el poema “Autobio”, perteneciente a su obra *Historia de Gloria (amor, humor y desamor)*, publicado en el año 1980, se manifiestan diferentes imágenes en donde la exterioridad horada su forma de ver aquello que la rodea:

Éramos nueve hermanos,
quedamos tres,
-los más fuertes-
la mayoría de mis hermanitos
murieron de mortandad infantil
o de guerra civil (2004: 87).

En estos pasajes hay una forma de entender la niñez como un momento de supervivencia. La muerte aparece en la diferencia numérica; la falta de nexo entre el primer verso y el segundo, forma una elipsis que se carga de sentido hacia el final, cuando explica las razones de esa diferencia. Es así que la coyuntura de su infancia irrumpe en el final del poema para hacer explícita la manera en que el sujeto poético está atravesado por la realidad. Es en el terreno poético en donde el yo lírico Gloria Fuertes se encuentra en comunidad con las penurias y vivencias de la Guerra Civil, el hambre, la muerte, los suburbios, las mujeres pobres, travestis y con todo el universo de “los olvidados”. Y ese gesto es un modo de escribir la otra cara de la realidad. Entonces, la

escritura es un acto de supervivencia, de actividad ligada a la vida que intenta desafiar el olvido y la exclusión del sistema social.

El hecho de abrirse al otro, a los otros, sin dejar de mostrar su yo más íntimo, es una de las formas en que la comunidad se vuelve experiencia. Fuertes logra construir un sujeto poético singular, pero situado en lo colectivo. O mejor dicho, el sujeto Gloria Fuertes se construye en y desde la comunidad. Ella misma así lo expresa en su prólogo a las *Obras incompletas* (2002), cuando afirma que “es necesario obtener comunión-comunicación con el lector u oyente para conseguir conmover y sorprender” (30). Es otra síntesis de su arte poética que nos retrotrae a “Mendigos del Sena”, publicado en sus *Obras Incompletas*. Versa así:

Hay muchos.
Van despacio.
Cojean.
Comen pan mojado en el Sena.
Se afeitan sin jabón mirándose allí mismo.
Los hay de todas las edades. La mayor parte del día están echados,
fuman, fuman mucho
y ni siquiera tiene ideas de izquierdas.

Llegamos a lo más sorprendente,
también hay mendigas (55).

Por un lado, el verbo “haber” aparece al inicio y al final del poema, como un polo dentro de un proceso in crescendo que va de lo impersonal hacia el reconocimiento. Es decir, en un comienzo no aparece una referencia explícita al colectivo sino que se dibuja a medida que avanza el texto, para culminar con la remisión a un grupo social subalterno: las mendigas. Y si bien no encontramos marcas del sujeto poé-

tico, la forma en que retrata a dicho sector social expone un conocimiento profundo de la vida en los suburbios. En principio porque no existe una romantización del colectivo aludido, pues asegura que “ni siquiera tienen ideas de izquierdas”. Por otro lado, el uso de determinados adverbios como “sorprendente” o “mucho”, instalan una distancia entre la voz poética y el lector. Es decir, podríamos preguntarnos ¿para quién es sorprendente que existan las mendigas siendo que el sujeto poético expone un gran conocimiento de su modo de vida? Es así que el poema puede entenderse como un llamado de atención que pone la mirada en aquello que ciertos sectores de la sociedad no quieren ver.

Es por ello que la poesía de Fuertes puede observarse como un movimiento que oscila entre lo personal y lo colectivo:

Yo entonces me peinaba hacia atrás
y pasó una bala que me hizo raya en medio,
del susto me caí de culo
y con aquel humor que aún tenía
pregunté a mi hermano: ¿Me he muerto? (2006: 167).

En este final de la “Autobio” publicada en el poemario *Mujer de verso en pecho* del año 1996, a través del uso coloquial del lenguaje, con un marcado sesgo oral, se construye lo comunitario en tanto que el poema explora la experiencia de la muerte desde lo cotidiano e íntimo. Ya no se muestra la guerra en el medio de las trincheras sino en el momento en que una niña se peina el cabello. Es decir, hay un repliegue de la voz poética hacia un momento particular de su infancia. Los verbos en pasado conectan el presente de la enunciación (ya en la adultez) con una perspectiva infantil (del pasado) que se sostiene a través de la pregunta citada en presente. El vaivén temporal es el mismo que permite hacer convivir entre los versos un hecho terrible, como es la bala que roza su cabello, en sintonía con una mirada ingenua y de temple humorístico propio de la niñez.

En este punto, creemos necesario recoger algunos cuestionamientos que el propio Blanchot se ha hecho acerca de la muerte y el arte. Es decir, ¿cuál es la forma en que las personas pueden concentrar lo intolerable de las experiencias de vida sin que se vuelvan mortales? ¿Cuál es el rol del arte en medio de un proceso dictatorial donde la muerte y la censura imperan? El sentido de estas interrogaciones busca abordar la idea de la literatura como espacio donde la muerte se vuelve imposibilidad. Blanchot afirma que el arte “vuela alrededor de la muerte y no se quema, pero hace sensible la quemadura, y se convierte en lo que quema y emociona de un modo frío y engañoso” (80). No encontramos mejores palabras para sintetizar lo que genera la obra de Gloria Fuertes. Su obra se abre como un espacio de vida, de reivindicación de todos aquellos sujetos relegados por la sociedad. Sus poemas forman una red solidaria que ella misma ha tejido entre los humildes, las travestis, las prostitutas y tantos otros de los que ya no podemos hablar como “los olvidados” porque dialogan entre los versos de nuestra poeta, la mujer de “verso en pecho”.

***Lara Paglione.** Estudiante avanzada del Profesorado en Letras de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Actualmente, forma parte de la cátedra de Literatura y cultura españolas II, desempeñando tareas de docencia e investigación. Su estudio está basado en la obra de la poeta madrileña Gloria Fuertes y se denomina “*‘Cantar al suburbio’: Comunidad y poesía en las Obras incompletas de Gloria Fuertes*”, enmarcado en el Proyecto *De los salones a la web: sociabilidad(es), redes y campo literario en España (siglos XIX a XXI)* (dirigido por la Dra. Marcela Romano y co-dirigido por la Dra. Verónica Leuci), en el Grupo de Investigación “Semiótica del discurso”.

Bibliografía

- Acereda, Alberto (2000). "Crítica y poesía en Gloria Fuertes. Intertextualidades culturales de una poética contestataria". *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la literatura*, 5. 143-157.
- Acereda, Alberto (2002). "Gloria Fuertes: del amor prohibido a la marginalidad". *Romance Quarterly*, 49. 228-240.
- Blanchot, Maurice (2002). *El espacio literario*. Traducción de Victoria Palant y Jorge Jinkis. Editora Nacional: Madrid.
- Esposito, Roberto (2003). *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Ed. Amorrortu: Buenos Aires.
- Fuertes, Gloria (2004). *Historia de Gloria (amor, humor, desamor)*. Madrid: Cátedra.
- Fuertes, Gloria (2006). *Mujer de verso en pecho*. Madrid: Cátedra.
- Fuertes, Gloria (2022). "Prólogo: Medio siglo de poesía de Gloria Fuertes o vida de mi obra". En *Obras incompletas*. Cátedra: Madrid.
- Fuertes, Gloria (2022). *Obras incompletas*. Madrid: Cátedra.
- Leuci, Verónica (2019). "«Gloria escribe versos»: mujer y escritura en el mundo poético de Gloria Fuertes". *Revista Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, 1, Vol. 35, 2019. 69-81.
- Liceaga, Gabriel (2013). "El concepto de comunidad en las ciencias sociales latinoamericanas: apuntes para su comprensión". *Cuadernos Americanos*, 145, 57-85.
- Martín Gaité, Carmen (1987). *Usos amorosos en la postguerra española*. Barcelona: Anagrama.
- Nancy, Jean-Luc (2000). *La comunidad inoperante*. Traducción de Juan Manuel Garrido Wainer. Santiago de Chile: Libros ARCES-LOM.

Pellarolo, Silvia (1991). "La poesía de Gloria Fuertes o el ingenioso distanciamiento de sí misma". En *Literatura Femenina Contemporánea. VII Simposio Internacional. Instituto Literario y Cultural e Hispánico*. California State University: Northridg.

Real Academia Española. "Comunidad". En *Diccionario de la lengua española*. Disponible en: <https://dle.rae.es>.

Rearmar el pasado familiar. Guerra, trauma y memoria en *El monarca de las sombras* (2017), de Javier Cercas

Juan Cruz Zariello Villar*

We can be heroes, The past is never dead.
just for one day. It's not even past.
David Bowie. William Faulkner.

En busca del monarca de las sombras

En el año 2017, el escritor extremeño Javier Cercas declaró en una entrevista brindada al diario mexicano *Gatopardo* lo siguiente: “El peor pasado es el de la propia familia. Muy poca gente lo conoce. Si tú conoces esa herencia, puedes manejarla, pero si no la conoces, ella te maneja a ti, te usa” (transcripta por Téllez-Pon). La conversación estaba motivada por la presentación de su entonces última novela, *El monarca de las sombras* (2017), en la que vuelve a la Guerra Civil española, que ya había explorado en *Soldados de Salamina* (2001), pero, quizás eludiendo el peligro de una memoria reprimida, lo hace desde una perspectiva personal, remitiéndose a su herencia familiar, estrechamente relacionada con el franquismo. Se acerca a la guerra a partir de ciertas estrategias discursivas que se han advertido en textos anteriores, como la autoficción, la metafiction, el desdoblamiento de las voces narrativas, el uso de documentos ajenos tradicionalmente a la labor literaria y, sobre todo, del seguimiento atento de pequeñas historias y pequeños espacios damnificados por la experiencia bélica.

El monarca de las sombras se centra en la figura de Manuel Mena, tío abuelo de Cercas, quien decide enlistarse en el batallón falangista y muere, con diecinueve años, en la batalla del Ebro. La idea de escribir una novela sobre “el héroe oficial” de su familia se encuentra en los

comienzos mismos de su vocación como escritor, pero que, no obstante, decide aplazar por el sentimiento de vergüenza que ese parentesco le produce. Es la conciencia del paso del tiempo y la deuda con su madre, Blanca Mena, quien recurrentemente relataba sus felices años junto a su tío, lo que lo impulsa a iniciar una búsqueda documental en torno a la vida de Manuel Mena y, por refracción, de los efectos de la guerra en los habitantes de un pequeño pueblo de Cáceres, llamado Ibahernando.

A partir de aquí, el objetivo específico del trabajo será indagar en los alcances y sentidos de la Guerra Civil española en su novela. Intentaremos desarrollar dos cuestiones: en principio, la guerra como tema literario y sus efectos en el entramado colectivo y personal; en segundo lugar, la pulsión documentalista del escritor.

La guerra como fenómeno biopolítico

Entendemos la guerra como un fenómeno biopolítico que tiene incidencia sobre la vida de individuos y poblaciones. Michel Foucault explica en el primer tomo de *Historia de la sexualidad* (1976), que “Las guerras ya no se hacen en nombre del soberano a que hay que defender, se hacen en nombre de la existencia de todos” (129). En este sentido, los enfrentamientos bélicos funcionarían como ejemplos de incidencia del poder que se ejerce sobre la vida misma, para contenerla, controlarla, o, eventualmente, expandirla. De allí que proponga el cambio de sentido del viejo derecho de “hacer morir o dejar vivir” al poder de “hacer *vivir* y *arrojar* a la muerte” (130).

Roberto Espósito revisa los postulados foucaultianos acerca de la biopolítica y el biopoder y propone la idea de un “paradigma de inmunidad” que refiere a la generación de espacios de des-socialización para evitar la exposición al contagio general. Con el advenimiento del totalitarismo posterior a 1930 y las sucesivas guerras, la vida se traduce en política y se observa un efecto exacerbado de la protección negativa

de la población, que, como enfermedades autoinmunes, eliminan aquello que debería preservar.

A partir de la investigación enfocada en la vida de Manuel Mena, la novela intenta saldar la deuda que tiene la historia con la representación de las consecuencias de la guerra en Ibahernando, a pesar de que el levantamiento de Franco haya tenido las expresiones de violencia más virulentas en Extremadura: “Conocemos bastante bien lo ocurrido en España al estallar la guerra. Conocemos bastante bien lo ocurrido en Extremadura, incluso en Cáceres. Pero apenas conocemos lo que ocurrió en Ibahernando” (Cercas: 92). Dos de ellas son retomadas en el relato de la investigación: por un lado, la de los muertos durante la guerra, tanto vencedores como vencidos; por otro, referida a la fuerte emigración de los habitantes hacia pueblos y ciudades aledañas. Ambos hechos vuelven a remitirnos a los alcances biopolíticos de la contienda, que solo pueden revelarse mediante el ejercicio de la memoria.

Mediando ochenta años del episodio bélico, Cercas trabaja en profundidad con aquellas memorias que aún quedan de los habitantes del pueblo. En esa empresa se enfrenta a uno de los problemas que trae aparejado el paso del tiempo: la mayoría de los testigos directos no pueden dar testimonio. Por ese motivo, opera la idea de Hirsch, largamente debatida, de la “postmemoria”, en tanto la visión del escritor está limitada a una tercera generación. Para Hirsch, los testimonios de hechos del pasado recogidos por miembros de las generaciones sucesivas adquieren una fuerza tal que llegan a ser tomados como propios, tal como sucede al final de la novela de Cercas, cuando la ajениdad de la vida de sus antepasados encuentra su síntesis en sí mismo:

no es que vivan metafóricamente en nuestra volátil memoria, pensé, viven físicamente en nuestra carne y nuestra sangre y nuestros huesos, heredamos sus moléculas y con sus moléculas heredamos cuanto

fueron, nos guste o no, lo aborrezcamos o no, lo asumamos o no, nos hagamos cargo o no de ello (28).

Por la distancia temporal, la guerra es trabajada desde las huellas que inevitablemente inscribe en el cuerpo social, y que intenta rastrear uno de los narradores de la novela, para, de ese modo, colaborar con la elaboración del trauma colectivo e individual. Tal como explica Cathy Caruth en *Trauma: Explorations in Memory* (1995), el arte permite comprender las consecuencias de los acontecimientos traumáticos.

Una de las marcas del pasado más relevantes de la Guerra Civil en la novela de Cercas es la que se manifiesta en el testimonio de Antonio Ruiz Barrado, El Pelaor, un octogenario coetáneo de Manuel Mena, a quien entrevista por ser, quizás, el último en tener un recuerdo de su infancia. Sin embargo, a lo largo de la entrevista, que es presentada directa e indirectamente, se abre, de manera imprevista, una nueva línea memorialista, en tanto refiere a la muerte de su padre republicano a manos de las fuerzas sublevadas, que lo sacan de su casa durante una cena familiar, y de otros civiles. Sus sentencias expresan la radicalización de la violencia y la muerte por esos tiempos, y ejemplifican lo que Agamben refirió como elemento característico de la biopolítica moderna: el estado de excepción de toda regla o norma social:

Entonces se mataba por cualquier cosa [...]. Por rencillas. Por envidias. Porque uno tenía cuatro palabras con otro. Por cualquier cosa. Así fue la guerra. La gente dice ahora que era la política, pero no era la política. No solo. Alguien decía que había que ir a por uno y se iba por él. Y se acabó (88).

La reticencia frente a algunas preguntas, y el lenguaje corporal expresan más que las palabras. Esto es apreciado por Cercas luego de ver la filmación que un ficticio David Trueba realiza del encuentro con El Pelaor. Es, de hecho, el cineasta quien brinda una clave para capturar,

tal vez, el sentido último de esta escena, que ocupa dos capítulos: “En Ibahernando, Manuel Mena era un héroe, y el padre de El Pelaor no era nada, un rojo al que habían dado su merecido” (120). Se confirma, por un lado, que en la guerra todos pierden; y, por el otro, que las memorias, como dice Elizabeth Jelin (2002), están en pugna por su legitimación.

La pulsión documental del escritor: el sistema de enunciación escindido

Es evidente, entonces, que el material con el que trabaja Cercas en *El monarca de las sombras* proviene de los márgenes del recuerdo. Es por ello, que el silencio y el olvido serán los verdaderos motores que impulsarán el relato y permitirán el desarrollo de las tramas que se exponen en la novela:

el olvido había iniciado su labor de demolición inmediatamente después de la muerte de Manuel Mena. En su propia casa un silencio espeso e incomprensible o que mi madre de niña juzgaba incomprensible se abatió sobre él. [...] pocos años después de su muerte, su madre y sus hermanas destruyeron todos sus papeles, recuerdos y pertenencias (2017: 20-21).

Esta situación deriva en lo que podríamos llamar una “exhumación documental” de la vida del joven Manuel a partir de la recolección de ciertos materiales documentales que logren anclar su existencia, y permitan decir, como expresa Barthes, “esto ha sido” y certificar el pasado: “el pasado es desde entonces tan seguro como el presente, lo que se ve en el papel es tan seguro como lo que se toca” (152).

El pasado y el presente son tematizados en *El monarca de las sombras*. Cercas dirá, con Faulkner, que el pasado nunca está muerto, ni siquiera es pasado, y que su novela más que enfocarse en la Guerra Civil española, examina su herencia política y social. La tensión y mutua

implicación de ambos tiempos estructuran la narración. Hacia el final de la novela, en un giro metaficcional, se explicita y explica la escisión que opera sobre las voces narradoras del libro:

Pensé que para contar la historia de Manuel Mena debía contar mi propia historia; o, dicho de otro modo, pensé que para escribir un libro sobre Manuel Mena debía desdoblarme: debía contar por un lado una historia, la historia de Manuel Mena, y contarla igual que la contaría un historiador, con el desapego y la distancia y el escrúpulo de veracidad de un historiador, ateniéndome a los hechos estrictos y desdénando la leyenda y el fantaseo y la libertad del literato, como si yo no fuese quien soy sino otra persona; y, por otro lado, debía contar no una historia sino la historia de una historia, es decir, la historia de cómo y por qué llegué a contar la historia de Manuel Mena a pesar de que no quería contarla ni asumirla ni airearla, a pesar de que durante toda mi vida creí haberme hecho escritor precisamente para no escribir la historia de Manuel Mena (273-274).

De este modo, los capítulos impares serán narrados en primera persona, e incluyen largos tramos narrativos destinados a describir los pormenores de la investigación, junto a los documentos que refuerzan la verosimilitud de lo narrado, y exponer las sujeciones emocionales y contradicciones morales que experimenta el personaje Javier Cercas; mientras que los pares intentarán mimar el relato histórico, una narración de hechos lineal y cronológica de la historia de Ibañerando y de Manuel Mena, recuperando los hitos de vida desde su infancia, hasta su muerte en los primeros años de su juventud.

El Cercas personaje rescatará de los archivos familiares, privados, y públicos distintos elementos que luego serán sustrato del Cercas historiador. Entre ellos encontramos un portarretrato de Manuel Mena, en el que destacará su cara infantil, y pulcritud, y papeles escaneados, en donde encontrará las divergencias en las fechas de las heridas de su tío y su defunción. El Cercas ficcional llega a descreer de la veracidad

de los documentos, polemizando así con la otra voz, la del historiador. Se revitalizan, de alguna manera, viejas disputas entre el discurso ficcional y el histórico, que encuentran ecos en la textura de la novela.

De esta forma, como explicaría el Cercas empírico en diversas entrevistas, aunque se pretenda la mayor objetividad posible, y así lo parezca, siempre hay un espacio para la ficción que, según dice, lo impregna todo. De modo que podemos constatar distintos recursos discursivos en los tramos históricos que nos permiten pensar en una ambigüedad que lo emparenta con géneros como la “docuficción” (Martínez Rubio 2014), la autoficción (Alberca 2007), o al “relato real”, teorizado por el propio autor en su célebre novela publicada en 2001. Nos referimos, en particular, al uso de verbos modalizadores, y potenciales (“podría”, “habría”) y, en particular, a la repetitiva afirmación casi irónica de su condición de historiador: “Un literato podría contestar a esas preguntas, porque los literatos pueden fantasear, pero yo no: a mí la fantasía me está vedada” (74). Como se puede observar sería, en realidad, la oposición con el literato lo que le da identidad. Por ello, en la repetición de esa frase, aunque con algunas variaciones, es posible advertir un juego de ponderación e impugnación de la imaginación literaria, puesto que despliega conjeturas, y escenas imaginadas que inmediatamente después refuta: “Todo esto podría imaginarlo. Pero no lo imaginaré o por lo menos fingiré que no lo imagino, porque ni esto es una ficción ni yo soy un literato, así que debo atenerme a la seguridad de los hechos” (144). Estas recurrencias, lejos de despejar las dudas que como lectores podemos tener respecto de la veracidad de lo referido, las enfatizan y acentúan la pregunta por el pasado y la posibilidad de aprehenderlo en la ficción. Coincidimos con Martínez Rubio cuando explica que

La ambigüedad emplea la ficción para incidir, resaltar, cuestionar y repensar precisamente la realidad y la “verdad” de los hechos. Ciertamente existe un trabajo de distorsión estético, pero esa operación ambigua no da como resultado una manipulación ética. (34)

Lejos de resolver el problema de la representación del pasado reciente, la voz del Cercas historiador lo confronta: “el pasado es un pozo insondable en cuya negrura apenas alcanzamos a percibir destellos de verdad” (79).

Consideraciones finales

Para concluir, remitimos a lo que Dominick LaCapra sostiene en *Escribir la historia: escribir el trauma* (2005): “la libertad del arte [...] con respecto a las reivindicaciones de verdad parece aumentar en la medida en que los temas abordados están muertos o son neutrales (tal vez, neutralizados) y deben ser reanimados o vueltos a la vida por el mismo arte” (193). En definitiva, impelido por el deseo de encontrar la verdad detrás de la leyenda, por darle vida a la imagen pública y privada de su tío abuelo, un Cercas ficcional se decide a reconstruirla vida de Manuel Mena. Rearmar el pasado familiar lo expone a fantasmas personales y a construir nuevos lazos con su tierra. Para hacerlo, la historia se plantea a dos voces: una pretendidamente objetiva, distante, con intenciones de discurso histórico, la otra subjetiva, personal, comprometida emocionalmente con lo narrado, que le acerca al lector los pormenores de la gestación de la novela que efectivamente está leyendo, por ello el matiz metafictional que comporta. Asimismo, el *work in progress* de *El monarca de las sombras* se expresa en un registro documental que, a partir de la exposición de materiales diversos que acompañan la lectura a modo de montaje, propone un diálogo productivo entre letra e imagen, convidando a los lectores los resultados de la investigación que sostiene lo referido. Aparecen, así, tanto fotografías, documentos escaneados, como transcripciones de

entrevistas y conversaciones, cuya razón se encuentra en la intención de recomponer un pasado individual (la vida de su tío) y autobiográfico (su propia vergüenza como miembro de la segunda generación); pero que también es político (la memoria histórica de España), en suma, como expresa Cercas: “«Saber» [...] «No juzgar» [...] «Entender» [...] «A eso nos dedicamos los escritores»” (162).

*** Juan Cruz Zariello Villar.** Profesor en Letras (UNMDP), becario de investigación (tipo A) de la Universidad Nacional de Mar del Plata y alumno de la Maestría en Letras Hispánicas. Se desempeña como docente en el área de Literaturas Europeas del Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades. Es miembro del grupo de investigación Literaturas Europeas Comparadas que forma parte del Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS), y del Centro Interdisciplinario de Estudios Europeos (CIEsE).

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (1995). *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos.
- Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Barthes, Roland (1990). *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- Caruch, Cathy (1995). *Trauma: Explorations in Memory*. London: JHU Press.
- Cercas, Javier (2017). *El monarca de las sombras*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Espósito, Roberto (2011). *Bíos. Biopolítica y filosofía*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Foucault, Michel (2014) [1976]. *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Hirsch, Marianne (2008). “The Generation of Postmemory”. En *Poetics Today*, Volumen 29, Issue 1. 103–128.
- Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores.

- LaCapra, Dominick (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Martínez Rubio, José (2014). “Autoficción y docuficción como propuestas de sentido. Razones culturales para la representación ambigua”. En *Castilla. Estudios de Literatura*, n°5. 26–38.
- Téllez-Pon, Sergio (2017). Entrevista. “Javier Cercas y “El monarca de las sombras”. Diario *El Gatopardo*. 18/8/2017. En línea: <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/libros/javier-cercas-y-el-monarca-de-las-sombras/>



EUEM

Editorial de la Universidad
Nacional de Mar del Plata

