

Cartografías Hispánicas

Literatura y Cultura

Germán Brignone
Mabel Brizuela
María Teresa Toniolo
René Vijarra
(editores)





CARTOGRAFÍAS HISPÁNICAS

Literatura y Cultura

Germán Brignone
Mabel Brizuela
María Teresa Toniolo
René Vijarra
(editores)

Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba

••
Área de
Publicaciones

8offyñ
AÑOS
Facultad de Filosofía y Humanidades



unc

Cartografías hispánicas: literatura y cultura / editores Germán Brignone ... [et al.]. - 1a ed. - Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, 2026.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1944-4

1. Literatura. 2. Literatura Española. 3. Cultura Europea. I. Brignone, Germán

CDD 800

2026 © Germán Brignone, Mabel Brizuela, María Teresa Toniolo, René Vijarra

2026 © Área Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades

Maquetación y diseño: Mariana Valdez / mariana.valdez@unc.edu.ar

Área Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades

Jefe Área Publicaciones: Jeremías Corazza

Comunicación institucional: Paloma Braverman

Diseño y arte de portada: Manuel Coll

Diagramación y diseño de interior: María Bella y Luis Sánchez Zárate

2026

Facultad de Filosofía y Humanidades - Universidad Nacional de Córdoba

Decana: Alejandra Castro

Vicedecana: Andrea Bocco

<https://ffyh.unc.edu.ar/publicaciones/>

Facultad de Lenguas - Universidad Nacional de Córdoba

Decana: Graciela Ferrero

Vicedecano: Fabián Negrelli

<https://www.lenguas.unc.edu.ar/>

Asociación Argentina de Hispanistas

<https://www.aahispanistas.org/>

Hecho el depósito que prevé la ley 11.723

ISBN

Asociación Argentina de Hispanistas

COMISIÓN DIRECTIVA

Presidente: Juan Diego Vila

Vicepresidentas: Gladys Lizabe y María Eduarda Mirande

Secretaria: Julia D'Onofrio | Tesorera: Daniela Furnier

Vocales: Augusto González Molina, María del Rosario Keba,
Mayra Ortiz Rodríguez, René Vijarra

COMISIÓN LOCAL ORGANIZADORA

Presidencia: Graciela Ferrero - René Vijarra

Presidencia Honoraria: Mabel Brizuela - María Teresa Toniolo

Secretaría: Silvina Perrero, Germán Brignone, Cecilia Malik de Tchara

COMITÉ ACADÉMICO

Bibiana Amado (UNC), Andrea Bocco (UNC), Nancy Calomarde (UNC), Rafael Costarelli (UNNE),
Cristina Estofán (UNC), Gloria Franchisena (UCC), Fernanda Freytes (UNC), Mariela Masih (UNC),
Raquel Miranda (UNLPam), Cecilia Rodas (UNSJ)

Índice

Presentación	10
El corazón y sus metáforas: panorama y análisis	13
Conferencia plenaria de la Dra. Guiomar Ciaspucio	
El Barroco en América hispana. El Barroco literario en Córdoba	36
Conferencia de la Dra. Olga Santiago	
Imaginarios circulantes en el coloquio de los cordobeses	59
María Teresa Toniolo y María Elisa Zurita	

ENTRE SIGLOS: CONFLUENCIAS Y TRASCENDENCIAS

Gladys Lizabe	
“ <i>Non puedo un día solo ser seguro de la muerte</i> ”: Isabel de Mallorca, primera esposa de don Juan Manuel	77
Carina Zubillaga	
La movilidad como imperativo en el <i>Libro de los tres reyes de Oriente</i>	91
Mayra Ortiz Rodríguez	
La sutileza de los vínculos literarios en <i>El muerto disimulado</i> de Ángela de Acevedo	102
Marcela Beatriz Sosa	
“Sin más delito que el traje”: cautiverio, conversión y puesta en escena de la otredad en <i>Los esclavos libres</i> de Lope de Vega	116
Laura Scarano	
Luis García Montero: Unas pocas verdades necesarias	130
Daniela Fumis	
Reconocer, analizar, imaginar: conocimiento situado en los estudios argentinos de literatura española contemporánea	142

ORALIDADES Y ESCRITURAS EN LA CULTURA HISPÁNICA MEDIEVAL

Guadalupe Marcela Ficoseco

Guarda, consejera, confidente: la relación madre e hija en el villancico hispánico medieval 159

Javier Roberto González

Pautas para una gramática del milagro hagiográfico berceano 167

Agustina Miguens

La fortuna del códice BNE MSS/10146 de la *Historia Troyana Polimétrica*:
una aproximación a sus etapas de elaboración y circulación 182

María Eduarda Mirande

La *lyra mínima medieval hispánica*: una pieza -casi- olvidada del canon
universitario. Propuesta didáctica para su enseñanza 192

María Belén Randazzo

Las representaciones sociales del pueblo judío en el refranero medieval:
una propuesta de abordaje metodológico 217

Claudia Inés Raposo

“Me lo contó un pajarito”: ruiseñores parlantes en el *Cancionero* del siglo XV,
función y significado 230

SOBRE MARÍA DE ZAYAS Y OTRAS ESCRITURAS DE LA ÉPOCA ÁUREA

Sofía Gina Barelli

¿Por qué seguir leyendo a Góngora en el siglo XXI?: el viaje en el tiempo de una polémica 239

Julia D'Onofrio

Pajarillo fugitivo, gallo encerrado. Dominio femenino y figuración animal
en la novela “Desengaño amando y premio de la virtud” de María de Zayas 249

Ana Laura Iglesias

Mallem nescisse futura. Lo alto y el conocimiento vedado en los *Emblemas Morales*
de Sebastián Covarrubias 259

Agustina Otero Mac Dougall	
“Porque tú le pareces tanto quiero que me sirvas, por verme servir de un retrato de quien yo serví”: engaños espejados en <i>La burlada Aminta y venganza del honor</i> de María de Zayas y Sotomayor	274

María Laura Toledo	
¿ <i>Exagerar</i> , un predicador? El caso de la hipérbole en la oratoria sagrada de san Juan de Ávila	283

Juan Diego Vila	
“ <i>Harto mejor me iba a mí con el otro marido</i> ”. Crisis de la virilidad en <i>El prevenido engañado</i> de María de Zayas	296

CONVERGENCIAS Y DESPLAZAMIENTOS. LA LITERATURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX A NUESTROS DÍAS

Cecilia Asurmendi	
Entre las travesías peligrosas y las caminatas despreocupadas: siguiendo el rumbo de la fragmentación en las escrituras del yo	307

Laura Conci, Lucía Muñoz	
Construirse en relación: la libertad de las mujeres en la obra <i>La noche de las beguinas</i> de Aline Kiner	315

Raquel Da Silva Ortega	
Desaparecidos y desapariciones en <i>Las cosas que perdimos en el fuego</i> de Mariana Enríquez	323

Sofía Dolzani	
“Antes de ser escritor quise ser enfermo, pero me faltó talento”. Poses y posturas en Juan José Millás	335

Gladys Granata	
<i>Quema</i> de Ariadna Castellarnau: un relato distópico	342

Sofía B. Lamarca	
Contar a través de las amigas: la vida privada de las naciones en la obra de Carmen Martín Gaité	351

Verónica Leuci	
“Gloria Fuertes nació en Madrid”: mujeres poetas e itinerarios urbanos en la posguerra española	357
Néstor Macías	
<i>Hacer: de la prefiguración a la configuración en <i>Cómo se hace una novela</i>, de Miguel de Unamuno</i>	366
Noelia Vanesa Martínez Villegas	
Adolescentes vulnerables en contextos de violencia en dos obras de Diana de Paco	375
German Prosperi	
Formas de decir vejez. Figuraciones, ficciones, ensayos	383
Mirtha Laura Rigoni	
La música, el duelo y la migración en <i>No te veré morir</i> de Antonio Muñoz Molina	396
Sabrina Riva	
Museo y ficción. Sobre la intermedialidad y la narrativa transmedia en la obra de Jorge Carrión	405
Cecilia Beatriz Rodas	
<i>La madre de Frankenstein</i> de Almudena Grandes: locura y monstruosidad durante el franquismo	414
María Julia Ruiz	
Posar la vejez. La “vieja gloria” de Benjamín Prado	421
Alejandra Suyai Romano	
Gestando un tiempo otro: maternidad, democracia y escritura en <i>Tiempo de espera</i> (1998) de Carme Riera	431
Mariano Saba	
Leer a Galdós: Zambrano crítica y el modelo exegético unamuniano	439
Mariela Sánchez	
Pactos ambiguos de aquí y de allá: desplazamientos y voces literarias de y sobre españolas migrantes, del siglo XIX al XXI	447

Gabriela Sierra	
Figuraciones de la vejez en la última poesía de Luis García Montero: un regreso a la intimidad pública	460
Sofía Eva Solustri	
Lope y Lorca: la autoconfiguración del sujeto autor para una renovación teatral	471
Marcelo Topuzian	
¿Qué podemos aprender de la primera recepción de <i>Hélices</i> de Guillermo de Torre sobre la historia de las vanguardias hispánicas?	478

HOMENAJE A ALMUDENA GRANDES

Gloria Franchisena de Lezama	
Presentación	487
Andrea Soledad Calandra	
Cuando de sobrevivir se trata, supervivencias victoriosas en <i>La madre de Frankenstein</i> de Almudena Grandes	489
Matías Ludueña Idoria	
Entre batas médicas y sotanas: Estrategias de ocultamiento de las disidencias sexo-genéricas en <i>La madre de Frankenstein</i> de Almudena Grandes	497
Noelia Vanesa Martínez Villegas	
El teatro como parte del proceso creativo de <i>La madre de Frankenstein</i> de Almudena Grandes	503
Viviana Ruzzi	
Escenas de lectura en <i>La madre de Frankenstein</i> de Almudena Grandes	510
Gloria Franchisena de Lezama	
Aquí quedamos, al borde de la herida	516

LECTURAS SOBRE SUJETOS Y SUBJETIVIDADES EN LAS LITERATURAS DEL CONO SUR

María Gabriela Boldini

El Quijote y la condición humana. Lecturas de Rosa Bazán de Cámara 519

Gabriela Mondino, María Montserrat Herrera

Subjetividades afectadas en *Las voladoras*, de Mónica Ojeda 516

Luisa Inés Moreno

Exilio e identidad en Gabriel Casaccia 535

Lucía Pose

Tipologías lectoras del siglo XIX: audiencias, eruditos y lectores cotidianos (1830-1865) 545

Pablo Unda

El monstruo femenino de Mariana Enríquez 553

EL ACCESO AL DISCURSO ACADÉMICO

María Virginia Bruzzo, María Celeste Aguirre, Vanina Zarza, Hugo R. Wingeyer

La argumentación como desafío en el ingreso a la universidad 567

Presentación

El XIII Congreso Argentino de Hispanistas -celebrado bajo el lema “Confluencias y transcendencia del hispanismo en el siglo XXI”- fue organizado por la Asociación Argentina de Hispanistas (AAH) conjuntamente con las Facultades de Lengua (FL) y de Filosofía y Humanidades (FFyH) de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Se realizó entre el 22 y 24 de mayo de 2024 en la sede de la Facultad de Lenguas.

Este libro ofrece un compendio de trabajos expuestos en las diversas sesiones del Congreso -plenarias, semiplenarias y comisiones- agrupados por sus temáticas afines a las diferentes épocas y poéticas de la literatura española.

La conferencia plenaria de la Dra. Guiomar Ciapuscio (UBA-CONICET) sobre el tema “El corazón y sus metáforas. Panorama y análisis” inicia la publicación junto a dos estudios que sitúan la cultura/literatura y la lengua española en la Córdoba de la Nueva Andalucía: “El Barroco en América hispana. El Barroco literario en Córdoba”, de la Dra. Olga Santiago (CIFYH) e “Imaginarios circulantes en el coloquio de los cordobeses”, de la Profesora Emérita María Teresa Toniolo (FL/FFyH) y la Esp. María Elisa Zurita (FFyH).

Los siete apartados siguientes dan cuenta del desarrollo de las reuniones: “Entre siglos: confluencias y transcendencias”, presenta las disertaciones semiplenarias dedicadas a la literatura española de la Edad Media, Siglo de Oro y Contemporánea. A continuación, se articulan las exposiciones de las comisiones simultáneas del congreso con los títulos: “Oralidad y escrituras en la cultura medieval”, “Sobre María de Zayas y otras escrituras de la época áurea” y “Convergencias y desplazamientos. La literatura española del siglo XIX a nuestros días”. Cierra el “Homenaje a Almudena Grandes. Poéticas contra el silencio en *La madre de Frankenstein*”, a cargo de los integrantes de la cátedra extramuros Lila Perrén de Velasco, en memoria de nuestra maestra del hispanismo. “Lecturas sobre sujetos y subjetividades en las literaturas del cono sur” completa la serie de estudios literarios integrando los referidos a la América hispana. Finalmente, “Acceso al discurso académico” plantea la problemática de su adquisición por parte de los ingresantes universitarios.

Los escritores españoles invitados a nuestra reunión nacional –el poeta Luis García Montero, Director del Instituto Cervantes, y el dramaturgo Antonio Álamo– en destacadas presentaciones desde la poesía y el teatro, ensancharon las lindes de la palabra en el espacio fecundo del vínculo entre España y América.

Con este libro ofrecemos, a los lectores, testimonios del estado actual de los estudios críticos sobre la lengua y la literatura españolas en nuestras universidades. Todos ellos, sin dudas, proyectan, hacia el futuro, la vitalidad de estas investigaciones que abonan los nuevos caminos de la filología hispánica desde esta orilla.

El corazón y sus metáforas: panorama y análisis

Guiomar E. Ciapuscio

El corazón y sus metáforas: panorama y análisis

Guiomar E. Ciapuscio

Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
gciapusc@gmail.com

Resumen

La metáfora es un tema relevante y transversal a diferentes modalidades y escenarios de la comunicación sobre temas de salud y enfermedad; en las últimas décadas ha adquirido un notable interés para distintos enfoques discursivos. En este trabajo me propongo, por un lado, presentar un breve panorama sobre las actitudes tradicionales y actuales acerca de la metáfora en el discurso acerca de temas de salud, y por el otro, exponer algunos resultados de una investigación propia sobre las metáforas del corazón empleadas en interacciones orales entre cardiólogos y pacientes, basada en un enfoque sobre la producción discursiva, nacido de la conjunción de la teoría conceptual de la metáfora con un enfoque particular del análisis de la conversación. Finalmente, con la exposición, aspiro a aportar algunas reflexiones más generales sobre la importancia del instrumento metafórico en relación con las prácticas y los textos sobre salud.

Palabras clave: metáforas, discurso sobre salud, interacción especialistas y pacientes, producción discursiva.

Abstract

Metaphor constitutes a relevant and cross-cutting theme across various modes and settings of communication concerning health and illness. Over the past few decades, it has garnered significant attention from diverse discursive perspectives. This paper seeks, first, to offer a concise overview of both traditional and contemporary attitudes toward metaphor within health-related discourse, and second, to present selected findings from an original study on heart-related metaphors used in oral interactions between cardiologists and patients. This study is grounded in an approach to discursive production that integrates conceptual metaphor theory with a specific perspective from conversation analysis. Finally, the paper aims to contribute broader reflections on the role and significance of metaphor as a discursive tool in the context of health practices and texts.

Keywords: metaphors, health discourse, specialist–patient interaction, discursive production.

Introducción

El campo de la “Comunicación sobre la salud” ha experimentado un crecimiento impresionante en las últimas dos décadas, tal como lo acreditan importantes obras de referencia colectivas recientes (Brookes y Hunt 2021; Iakushevich, Ilg y Schnedermann 2021, Bañón Hernández 2022; Harrington y Record 2023). El volumen de publicaciones especializadas sobre los discursos sobre salud y enfermedad en distintas lenguas y desde distintas perspectivas es tan amplio, que podría considerarse casi inabarcable. La relevancia de los conocimientos médicos y de su transmisión para los seres humanos y para su calidad de vida explican que desde la antigüedad los textos y discursos con temáticas referidas a la salud y la enfermedad hayan tenido una prevalencia indiscutible en el interés público y especializado por sobre otras áreas del conocimiento. En años recientes, la pandemia del COVID 2019 no hizo más que extremar la relevancia de los conocimientos sobre salud para la ciudadanía global. De claro carácter interdisciplinar, sus prácticas discursivas son objeto de atención de antropólogos, sociólogos, historiadores, educadores, comunicadores, analistas del discurso, lingüistas y profesionales de la traducción, entre otros. En los últimos años la comunicación sobre temas médicos ha cobrado un lugar prominente en el interés de la investigación lingüística.

Esto es así porque las relaciones entre el lenguaje y la medicina conforman un tema de investigación fascinante. El tópico nos remite al nacimiento mismo de la medicina y recorre la constitución de su mundo conceptual y su devenir histórico, tanto en lo que se refiere a la investigación médica como a su modo esencial de realización social: la interacción con el paciente. La relevancia del vínculo entre el lenguaje y la medicina tiene varias explicaciones: su campo conceptual –el ser humano, la salud, las enfermedades, la vida y la muerte, con todas sus consecuencias e implicancias éticas y sociales-, el carácter de “construcción intelectual” que implica la tarea del diagnóstico, el tratamiento (con el fin de la cura o el alivio) que implica de manera decisiva a la palabra y al discurso, y la definición misma de la salud y la enfermedad, un complejo proceso de elaboración discursiva, social y cultural (Bañón Hernández 2018).

Un tema relevante y transversal a diferentes modalidades y escenarios de la comunicación sobre temas de salud y enfermedad es la metáfora, que en la última década ha adquirido un notable interés para distintos enfoques discursivos. A partir del reconocimiento de la relevancia de la metáfora en los discursos sobre temas médicos, se ha desarrollado un campo fértil e interesante que intenta dilucidar sus funciones en distintos contextos y géneros, como también para explotar su potencialidad explicativa y argumentativa en herramientas y aplicaciones diseñadas para optimizar la comprensión del paciente.

Sabemos que las metáforas están presentes en nuestro quehacer cotidiano de manera constante, pero a menudo imperceptible. Sin embargo, pese a su evidente omnipresencia en

la comunicación, es conocido que su empleo y su papel en los textos de la ciencia han sido por largo tiempo temas controvertidos y polémicos; solo en las últimas décadas se ha comenzado a trabajar de manera intensiva en la descripción y explicación de la naturaleza y las funciones que cumplen las metáforas en la comunicación de ciencia, y específicamente, en la medicina.

En este artículo me propongo: a) realizar una brevísima descripción retrospectiva sobre las actitudes tradicionales acerca de *la metáfora* en el discurso de la medicina; b) presentar sumariamente un enfoque discursivo sobre las metáforas, nacido de la conjunción de la teoría conceptual y de un enfoque particular del análisis de la conversación; c) exponer de manera parcial resultados de una investigación propia sobre las metáforas del corazón empleadas en interacciones orales entre cardiólogos y pacientes y, finalmente, d) aportar algunas reflexiones más generales sobre el devenir de las actitudes sobre las metáforas en relación con las prácticas y los textos sobre salud.

Las metáforas en el campo de la salud/enfermedad

En el área de la medicina, la visión de la metáfora ha sido, por largo tiempo, consistente con la actitud tradicional en el campo científico, que, como es bien sabido, fue abiertamente negativa desde los tiempos de la fundación de la ciencia moderna, a partir del actuar de la Real Sociedad de Londres para el Avance de la Ciencia Natural. Esta institución se caracterizó por llevar adelante una lucha lingüística contra la retórica y el discurso persuasivo, pero esencialmente contra el uso de metáforas, por considerarlas negativas, debido a sus posibles efectos de crear ambigüedad y distorsión (Kretzenbacher (1995, 1997, 2001).

Para caracterizar su valoración tradicional en la literatura y en los círculos médicos, Bleakley (2017) emplea los términos rechazo, negligencia, menosprecio, negación. Este autor sostiene que la actitud de la medicina puede representarse con la imagen del rostro de Jano (es decir, dos caras, una cara pública y otra privada): el rostro público rechaza la metáfora, reclamando un lenguaje claro y un pensamiento concreto (no metafórico); un lenguaje racional, empírico, llano y científico antes que poético u ornamental (representado paradigmáticamente por la rama de enseñanza denominada *English for Medical Purposes*). El rostro privado, el de la interacción en el quirófano o de la situación de emergencia, por ejemplo, está representado por la jerga médica, exuberante de metáforas, con frecuencia, de dudoso gusto (Muñoz 2009). La medicina sufriría de una escisión entre su personalidad pública consciente y su estructura inconsciente (Bleakey 2017:45). El menosprecio o negligencia sobre el lenguaje metafórico se expresa en el hecho de que si bien su metáfora principal - la medicina como guerra contra la enfermedad y con ella el lenguaje bélico en general - aparece en el discurso de la disciplina ya en el siglo XVII en los textos de Thomas Sydenham (el Hipócrates inglés), el primer trabajo sobre

su presencia en la comunicación médica – y así su reconocimiento - es un pequeño libro de Sam Vaisrub del año 1977.

Weinrich (1995) ha argumentado inteligentemente que la prohibición que reza “el científico no emplea metáforas” no es más que un mito. En realidad, la conclusión razonable de una revisión solo superficial de las obras capitales de la ciencia moderna es que la ciencia se hace con metáforas, lo cual puede demostrarse con solo examinar un micro-fenómeno del discurso científico como son las terminologías científicas, en buena medida acuñadas a base de metáforas. Hoy en día, es general el consenso en el campo de las ciencias sobre su valor como instrumento ineludible en la investigación, y es reconocida como el paso fundamental y primero de muchos de los grandes descubrimientos científicos. Esto es así porque el instrumento metafórico ayuda a focalizar percepciones de manera heurísticamente fértil que permite avanzar en el conocimiento, posibilitar nuevas conceptualizaciones, pero, además, al evocar dominios de experiencia cotidianos, la metáfora constituye un recurso comunicativo efectivo para la explicación y exposición de contenidos científicos a distintas audiencias.

Esta revalorización de la metáfora coincidió con la difusión en la lingüística y en la filosofía de la teoría conceptual de la metáfora (en adelante, TCM), formulada exitosamente por Lakoff & Johnson (1991,1999; también Reddy 1979) y ampliada en posteriores obras, que profundizan en su naturaleza neural (Lakoff 2008, 2014). Si bien la originalidad de las principales ideas de Lakoff y Johnson ha sido puesta en cuestión por varios críticos (cfr. Surman 2005), sin duda fueron estos investigadores quienes recuperaron, reelaboraron y difundieron con éxito la moderna concepción de la metáfora. La metáfora es primariamente un mecanismo esencial del sistema cognitivo, que permite comprender un dominio en términos de otro, y secundariamente, un fenómeno lingüístico, gestual y visual. Las metáforas son instrumentos de cognición, de acción y de persuasión ubicuos en las prácticas comunicativas de la vida cotidiana, en la creación literaria y también en las de la comunicación especializada. Se trata de potentes herramientas de conceptualización y comunicación, flexibles y multifuncionales, pues por un lado se adaptan a los distintos interlocutores y escenarios discursivos, y por el otro, se emplean para muy variados propósitos: denominan, describen, explican, persuaden, crean modos y perspectivas nuevas sobre el mundo (Ciapuscio 2005, 2011; Pérez y Bortolón 2016).

Luego de centurias de negligencia y menosprecio, la metáfora se ha convertido, en la actualidad, en un tema de gran interés para reflexionar y optimizar la práctica médica y la relación médico-paciente (Hodgkin 1985, van Rijn-van Tongeren 1997, Skelton, Wearn y Hobbs 2002, Hartley 2012, Tajer 2012, Stewart 2014, Demjén y Semino 2017, Bleakley 2017). De los años ochenta del siglo pasado datan los primeros trabajos que reconocieron explícitamente el poder de “framing” de las metáforas para el actuar médico, es decir, el reconocimiento de que las metáforas (mayormente consideradas “didácticas”) no solo describen o comunican, sino que además

construyen visiones y determinan las formas de actuar. Distintos trabajos provenientes del campo médico han identificado y comentado las implicaciones de las metáforas que de manera más o menos consciente subyacen a la práctica profesional: Hodgkin (1985) identifica como principales LA MEDICINA COMO GUERRA Y EL CUERPO COMO MÁQUINA (sobre las que se han explicado varios trabajos posteriores, p. ej. van Rijn-van Tongeren 1997, Tajer 2012, Bleakley 2017). La primera, por ejemplo, tiene importantes implicaciones: los protagonistas principales son los médicos y las enfermedades, los pacientes son meros seres pasivos mientras que las drogas y las tecnologías son armas. Advierte Hodgkin con razón que, si bien algunas veces esas metáforas tienen validez, el peligro reside en que su omnipresencia excluya otros modos igualmente válidos de ver la salud y la enfermedad. Las metáforas que subyacen a nuestra lengua crean “una presión sutil y, al seleccionar rutinariamente expresiones metafóricas establecidas los médicos son forzados demasiado frecuentemente y de manera muchas veces inadvertidamente, a maneras inútiles, dañosas, o insensibles de pensar” (1821). Como ejemplo puede verse el siguiente fragmento de una nota escrita por el eminente médico argentino, Carlos Gherardi, quien llama a la reflexión sobre el ensañamiento terapéutico empleando justamente la metáfora bélica, bajo una particular forma de concretización:

(1)

[...] De modo muy acentuado desde el año 2000 cuando se anunció la decodificación del genoma humano -, una corriente de pensamiento que ha definido la muerte como un conjunto de enfermedades previsibles y que ha dicho que cada investigador puede actuar como francotirador, eliminando uno tras otro a todos los enemigos: el cáncer, la cardiopatía coronaria, la enfermedad de Alzheimer, la diabetes, el sida, etc. genera una cultura de investigación imperativa y de muerte siempre evitable, que es contraria a la admisión de que la muerte forma parte de la vida. (2004)

Para argumentar convincentemente contra los efectos negativos de la metáfora bélica en el actuar de la terapia intensiva, el autor emplea la metáfora del investigador médico como un “francotirador” cuyos “enemigos” son las enfermedades mencionadas.

Bleakley (2017) argumenta que se ha dado un cambio esencial en la metafórica de la medicina, por el cual el antiguo “paternalismo” del médico, el que controla y guía la batalla, está siendo reemplazado por la metáfora más colaborativa, la del “centrismo en el paciente” de la que ha surgido un complejo de metáforas que el autor considera incluso más negativo: los pacientes como “consumidores” y “clientes” en un mercado. Esto ofrece un “modelo de restaurante” de la medicina, en el que los pacientes podrían ordenar sus tratamientos guiados por los menús que les ofrecen las aplicaciones informáticas, las redes e Internet en general. Otros estudios se han dedicado a determinar qué tipo de metáforas emplean médicos y los pacientes: el trabajo de

Skelton et al. (2002), basado en métodos cuantitativos y cualitativos, sobre un amplio corpus de consultas, explora cómo médicos y pacientes construyen y delinean sus “mundos” a través de las metáforas. Sobre la base de indicadores de metáforas (Goatly 1997) los autores encuentran, por un lado, que las metáforas dominantes en el discurso de los médicos son *la enfermedad como rompecabezas* (“an illness is a puzzle”) y *el cuerpo como máquina*; en los pacientes predominan *el cuerpo como contenedor*, *el dolor como tortura*; un último grupo de metáforas relevadas son compartidas por ambos grupos: *la enfermedad como ataque*, *la enfermedad como fuego*. Los autores subrayan, además, que los interlocutores pueden emplear la misma metáfora, pero su uso y sentido pueden diferir, como es el caso de las metáforas del dolor: los médicos suelen rechazar la metáfora más vívida del dolor (como “filoso”) en favor de otras menos emocionales, como “dolor severo”. Otros importantes trabajos interdisciplinarios liderados por estudiosos de la Universidad de Bielefeld han demostrado en un amplísimo corpus de datos orales el valor que cobran las metáforas en las narraciones y descripciones de ataques y del dolor en general, en tanto instrumentos que ayudan a distinguir tipos de enfermedades neurológicas (Schwabe et al. 2007, 2008; Gülich 2020).

Desde el punto de vista de los pacientes, las metáforas son cruciales cuando se usan en relación con la enfermedad, puesto que habilitan modos de comprenderla (“entender algo es poder imaginarlo”, Gallese y Lakoff 2005) y tienen consecuencias directas en los modos de percepción y vivencia; las metáforas pueden ayudar a expresarnos y a significar lo que nos está pasando (Broyard 2013), pero también pueden contribuir a tener sentimientos negativos, como ansiedad y vergüenza (Sontag 2003, Granger 2014). Diferentes *framings* como la “batalla” contra el cáncer, o “el viaje” del cáncer tienen consecuencias potenciales sobre cómo los pacientes pueden percibir y significar su propia experiencia y sobre cómo puede ser vista por otros, incluyendo la familia, los amigos y los profesionales de la salud. Por ejemplo, Nie et al. (2016) han argumentado que la metáfora del viaje puede llevar más fácilmente a la aceptación, mientras que la metáfora de la batalla, como en general las metáforas referidas a la violencia, invitan a una actitud de resistencia y de búsqueda de tratamientos invasivos, y que su uso puede ser irónico, desafortunado e innecesario. De ahí que las metáforas de la guerra para el cáncer han sido ampliamente criticadas (Sontag 2003; Granger 2014). En general, parecería ser que las metáforas no son “buenas”, “positivas” o “malas”, “negativas” en sí mismas, sino que estos valores dependen del paciente, de su personalidad, del contexto vivencial, etc.; y que cada enfermo juzga a su manera las metáforas disponibles o corrientes para hablar de su mal (Demjén y Semino 2017).

Durante la reciente experiencia de la pandemia, nuevamente la metáfora de la guerra se usó profusamente en la comunicación privada y pública, porque tiene la capacidad de proveer un marco conceptual rico en implicaciones que permite elaborar, desde los distintos perfiles sociales, la difícil convivencia con ella. Los reparos ante las implicaciones de la metáfora bélica

para hablar del virus y de la pandemia dieron lugar a una iniciativa internacional # Reframe Covid (<https://sites.google.com/view/reframecovid/initiative> (Olza et al 2021), que consiste en un repositorio abierto y colaborativo multilingüe que alberga al momento 630 metáforas en más de 30 lenguas, con ejemplos de un amplio repertorio de géneros y modalidades semióticas (verbales, visuales y multimodales). Allí se encuentran expresiones metafóricas alternativas a la metáfora bélica, basadas en dominios fuente más “positivos,” para enfrentar la emergencia sanitaria (por ej., *viaje, deporte, fuego, espacio*, etc.). Numerosos trabajos, por ej. los de Tajer (2020), Pérez Sobrino et al (2022), Rueda et al (2022) y Semino (2021), presentan ricos análisis y reflexiones sobre metáforas no bélicas para hablar de la pandemia y del virus que revelan la creatividad de los hablantes para resolver eficientemente la exigencia cognitiva y retórica de ese particular y crítico escenario sanitario. Sin embargo, en un análisis de los relatos de padecimiento de pacientes de COVID, he podido constatar la vigencia y relevancia de la metáfora bélica para conceptualizar la novedosa enfermedad: en un corpus de narrativas de pacientes de COVID encontramos que estos suelen presentar al virus del COVID 19 en términos de “enemigo” o “invasor” que se instala en el cuerpo y al que erradicar (Ciapuscio en prensa).

El Proyecto “Metáforas del corazón”

En este proyecto, desarrollado en los últimos años de mi labor, se conjugan las ideas fundamentales de la teoría conceptual de la metáfora y un enfoque particular del análisis de la conversación, que focaliza en el aspecto de la producción discursiva y en el material verbal¹. Trabajamos sobre datos orales auténticos, recolectados y grabados en contextos naturales; se trata de interacciones entre cardiólogos y pacientes que han sufrido infartos o crisis cardíacas. Los datos se transcriben según convenciones establecidas que intentan reflejar con cierta fidelidad la oralidad². El corpus está constituido por 12 entrevistas (6 de ingreso al hospital y 6 de alta médica) tomadas en el Hospital público “El Cruce”, situado en la localidad de Florencio Varela, y 8 entrevistas realizadas en dos clínicas privadas de la ciudad de Buenos Aires.

El enfoque que adoptamos para el análisis lingüístico parte del supuesto de que la producción oral es un *trabajo* interaccional, que conlleva un esfuerzo significativo de los interlocutores; este “trabajo” deja huellas en la superficie textual (Antos 1982). Las huellas del formular son marcadores de distintos procedimientos de formulación del discurso a los que apelan los interlocutores, que son regulares y “metódicos”: por ejemplo, las reformulaciones (la vuelta atrás en el discurso para ampliar, corregir, precisar lo dicho); los comentarios metadiscursivos,

¹ Algunos de los ejemplos y de las reflexiones que presento aquí han sido recogidos en publicaciones previas (especialmente, Ciapuscio 2017, 2018 y 2022).

² Las convenciones pueden consultarse al final de este trabajo.

es decir, las actividades lingüísticas con las que los interlocutores comentan y valoran expresiones del discurso propio o del discurso ajeno, y los procedimientos de ilustración que permiten a los especialistas transmitir de manera comprensible conocimiento especializado y, a los legos, comunicar percepciones corporales y vivencias personales de su enfermedad (Brünner y Gülich 2002; Gülich 2003; Ciapuscio 2003). Las metáforas, mecanismos cognitivo-lingüísticos fundamentales para el pensar y actuar, son además importantes recursos en la producción de textos: se trata de un instrumento poderoso en el trabajo de *formulación* de discurso que, junto con las *concretizaciones*, *escenarios* y *ejemplificaciones*, configura un *procedimiento de ilustración o visualización*, muy frecuente en interacciones caracterizadas por la asimetría de competencias (Brünner y Gülich 2002; Ciapuscio 2003, 2022; Gülich 2003, 2020).

En las interacciones entre médicos y pacientes las diferencias de tipos de conocimiento (experto versus vivencial) y de afectación personal son notables. Comunicar conocimiento especializado, por parte de los médicos, y transmitir la experiencia subjetiva de la enfermedad y los dolores que ésta causa, por parte de los pacientes, constituyen tareas conversacionales complejas. El proyecto sobre la comunicación entre cardiólogos y pacientes intentaba responder algunas preguntas, por ejemplo: ¿cómo describen y reconstruyen los interactuantes las crisis cardíacas y los eventos asociados a ellas? ¿Qué papel y relevancia tienen en esas tareas conversacionales los procedimientos metafóricos? Teniendo en cuenta los papeles de los interlocutores, ¿es posible identificar especificidades en la selección del tipo de metáforas, en los procedimientos y recursos de formulación escogidos, y en las funciones que adquieren en los intercambios? Por razones de espacio, limitaré a ilustrar los resultados referidos a la última pregunta, y especialmente, las metáforas que emplean los pacientes para expresar el dolor cardíaco. Estudio las metáforas conceptuales y sus expresiones en estas conversaciones, en las que los interlocutores describen y reconstruyen sus episodios críticos; el foco del interés no está tanto en qué dicen, sino en cómo lo dicen.

Para referirse al sistema cardíaco en medicina se han instituido a lo largo del tiempo sistemas metafóricos que datan –en algunos casos– de siglos de investigación, por ejemplo, el del sistema cardíaco como un circuito propulsado por una bomba (el corazón), que proviene de los escritos de Harvey (1616)³. Dos lingüistas alemanas, Brünner y Gülich (2002), realizaron un amplio estudio sobre numerosos textos provenientes de distintos géneros escritos y orales en los que interactúan pacientes, cardiólogos y distintos terapeutas (entre otros perfiles sociales) en clínicas de rehabilitación alemanas, y pudieron reconstruir el siguiente sistema de metáforas

3 Harvey desarrollo sus estudios sobre la circulación de la sangre en 1616, publicando sus resultados en 1628, en su libro *Exercitatio Anatomica de Motu Cordis et Sanguinis in Animalibus* (*Un estudio anatómico sobre los movimientos del corazón y la sangre de los animales*), en el que utilizando el método científico argumentó su hipótesis de que la sangre era bombeada alrededor del cuerpo por el corazón en el sistema circulatorio. Esta hipótesis se basaba en la observación (observaciones anatómicas) y experimentación (vivisección).

convencionales para hablar del corazón⁴:

- EL CORAZÓN ES UN MOTOR (*su corazón dejó de funcionar*)
- EL CORAZÓN ES UNA BOMBA (*es necesario que el corazón actúe bombeando la sangre hacia todos los órganos ...*)
- EL SISTEMA DE CIRCULACIÓN CARDÍACA ES UN SISTEMA DE CAÑERÍAS O UN SISTEMA DE CALEFACCIÓN (*hay que destapar una arteria*)
- EL SISTEMA DE CIRCULACIÓN CARDÍACA ES UN SISTEMA DE TRÁNSITO (*hubo que hacer un puente*)

Resulta bastante evidente que –salvo la metáfora del sistema de calefacción, que evidentemente se explica a partir de su relevancia en el ámbito en que se tomó el corpus de datos– estas conceptualizaciones tienen carácter universal y de ello se comprende que las encontremos en distintas lenguas; se basan en el conocimiento especializado aceptado y vigente en cardiología, expandido a la comunicación general. En nuestro corpus de español, confirmamos que tanto médicos como pacientes recurren regularmente a expresiones metafóricas que instancian esos sistemas metafóricos. Algunos ejemplos a continuación; en 1, el discurso de un paciente en el que emplea la metáfora del corazón como una bomba:

(1) (REHA 2)

- 1.P y a/ahor/ahora e: según lo que dicen allá en favaloro bueno.
2.P que *mi corazón eh:: bomBEa un treinta y CINco por ciento y tendría que estar bombeando*
3.P *un cinCUENta y cinco por CIENto o sea que tengo un veinte por ciento MENos y que bueno*
4.P que: p/ por aHOra no HAY/ no hay nada para haCERle.

En el ejemplo 2, tenemos la voz del médico:

(2) (CRU 1)

- 1.M ahí es donde tenía una lesión severa. digamos. o sea. es imagineSE que *las arterias son como*
2.M *caÑItos como si se formara SARro adentro de la artEria y la sangre tarDAba en pasar.*
3.P CLARo
4.M *se formara SARro adentro de la artEria y la sangre tarDAba en pasar.* no pasaba rápido
5.M *porque eso es lo que obsTRUye El FLUjo de SANgre [sí]. entonces lo que se trató de*
6.M *hacer es destapar esa arteria primero se destapó esa artEria y después se le pasó el*
7.M dolor bien. ahí ya vino a la unidad coroNARIA y se le había ido del todo,

⁴ Se emplean versales para mencionar las metáforas conceptuales y cursivas para las expresiones metafóricas que las instancian.

Pueden observarse en las líneas 1-2 las expresiones “las arterias son como cañitos” y como “si se formara sarro” realizan el sistema metafórico del circuito cardíaco como sistema de cañerías: las analogías se marcan de manera explícita con los marcadores “como” y “como si”; en la línea 6 el médico alude al procedimiento quirúrgico con la expresión *se destapó esa arteria*. En el ejemplo 3 que sigue, es el paciente quien emplea la misma metáfora (ver en línea 2 la expresión “dio que estaba tapada una arteria”) y, en la línea 4, introduce la metáfora conceptual EL SISTEMA DE CIRCULACIÓN CARDÍACA ES UN SISTEMA DE TRÁNSITO, que instancia con la expresión “era justo el desvío, una Y”.

(3) (CRU 3)

- 1 P. vamos al carDIÓlogo y entonces el cardiÓLOgo. me hizo hacer un cateteRISmo
- 2 P. y el cataterismo dio *que estaba tapada UNA arteria*. que stent NO se podía hacer
- 3 M. hm
- 4 P. porque era *JUsto el desvío una y*. entonces cuando la docTOra VIO el cateterismo
- 5 P. d/aparte de Ese problema que me dice tenemos que abRIr'. porque stent no podía ser
<expiración>

Los pacientes –como lo muestra el ejemplo 3– emplean metáforas convencionales –compartidas con los médicos– para hablar de sus problemas cardíacos, puesto que se trata de conceptualizaciones muy difundidas en la comunicación pública y general. Sin embargo, cuando hablan de sus vivencias subjetivas sobre el dolor y los síntomas concomitantes, suelen tropezar con dificultades para verbalizar sus sensaciones –frecuentemente imprecisas y difusas–; por eso, es habitual que aludan con expresiones preformadas como *no sé cómo decirlo, es difícil de describir, cómo lo digo*, entre otras, a la dificultad de formular, lo que ha llamado el problema de la *indescriptibilidad* (Gulich 2020, Ciapuscio en prensa): en esas situaciones el trabajo de formulación se vuelve más laborioso. En estos pasajes es habitual el recurso a metáforas, convencionales, pero también a metáforas creativas (Lascaratou 2007; Ciapuscio 2017, 2022).

A continuación, me detendré en las expresiones y conceptualizaciones subyacentes sobre el dolor cardíaco que he podido identificar en las contribuciones de los pacientes. Primero, para una visión general, presento un cuadro que sistematiza las conceptualizaciones metafóricas que subyacen a las descripciones de los pacientes del dolor cardíaco y algunos de los enunciados que las evidencian. En segundo lugar, analizo una selección de fragmentos de dos interacciones de manera más detallada.

Cuadro 1: Metáforas y expresiones metafóricas del dolor cardíaco

Metáforas conceptuales	Expresiones metafóricas
EL DOLOR ES UN INSTRUMENTO FILOSO	<i>como si hubiera ALgo: que me pinCHARa o me quisiera corTAr algo así</i>
EL DOLOR ES UN INSTRUMENTO OPRESIVO	<i>era algo como que me pulSAbA. lo del brAzo es como cuando te toman la presiÓN. que te van apreTANdoy: parece que te. te DUEle MAI' bUEno. el del brazo era así.</i>
EL DOLOR ES UN DISPARO/GOLPE	<i>y de repente siento como un imPACto Seco en el pEcho. (...) de repenTE:: leVANto el balde. cuando el balde siento un impacto muy fuErte en el Pecho. que me tira.. de repente sentí un fuerte golpe en el pecho.</i>
EL DOLOR ES FUEGO	<i>cuando me agarró el infArto.. el FUEgo. en el cuerpo desde talÓN.. desde el talÓN. senTÍ desde el talón. empezó desde el talón hacia arriba FUEgo. y agua. de TODO el cuerpo</i>
EL DOLOR ES UN ENTIDAD HOSTIL	<i>P: era era presión era como que me agaRRAban con una mano un pedazo de carne acá dentro así</i>

Como puede verse, los pacientes emplean expresiones metafóricas regulares para la expresión del dolor (*pinchazo, ardor, presión, golpe, impacto, fuego, cosquilleo*). Estas expresiones realizan metáforas conceptuales que coinciden con las identificadas en otras lenguas (por ejemplo, Kövecses 2008) para el dolor en general y por Brünner y Gülich (2002) para la expresión de dolor cardíaco en alemán): el dolor es un instrumento filoso, opresivo, el dolor es un disparo, el dolor es fuego, el dolor es una entidad hostil. Puede formularse la siguiente generalización: el dolor cardíaco se describe como provocado por un instrumento o agente indeterminado externo (que agrede). Para describir el dolor físico, las personas reaccionan cognitivamente de manera similar, refiriendo a la posible fuente externa del síntoma; lo hacen mediante una metáfora primaria, es decir, un tipo de metáfora que emerge de la experiencia física, que consiste en la proyección entre dos dominios: uno fuente (INSTRUMENTO/FUERZA O AGENTE EXTERNO) y un dominio meta (DOLOR FÍSICO). Este resultado ratifica la naturaleza convencional – establecida – de esas metáforas conceptuales.

A continuación, analizo sumariamente fragmentos escogidos de dos interacciones: la primera corresponde a una entrevista de ingreso al corpus del hospital El Cruce realizada inmediatamente después de superada la crisis cardíaca; la segunda, ocurre en una clínica privada y se trata de una entrevista de seguimiento.

(4) (CR 2)

1	M. [cómo era ese dolor, era una punTAda' un ardor
2	P. <i>una puntAda acá en el centro</i>
3	M. ajá. y se le iba para la espalda el cuello' los brazos
4	P. no eh a la mISma vez era <i>la punTAda y el ardor</i> y/ yo sentía que NO=no. <i>le explico e:</i>
5	P. <i>imaGInese el cuerpo. los pulmones. era como que venía del pulmÓN y yo lo sentía como</i>
6	P. <i>que venía por aDENTro del pulmón hacia el pecho era como que Era un puentec/ e/ Era</i>
7	P. <i>en MI imaginacIón como yo lo sentía</i>
8	M. <i>sísísí es lo que sentía</i>
9	P. CLARo. era como que venía ahí sí: los hOMbros y: yO.. esto fue el viErnes cuando
10	M. y los brazos no le dolían'
11	P. fui al (?upa). el MARtes no me pasó. eh: aHÍ fue cuando yo me empecé a/ a: darme cuenta
12	P. que Se me adormecía. empezaba en la clavícula hombros y brazos,.. nada más.
13	P. Y <i>el fuEgo. el dolor y el imPACto de como que venía del pulmón un puenteClto así.<jocososo></i>
14	p. <i>yo lo describo de esa manera + porque era lo que sentía por dentro el puentecito de:/. la</i>
15	M. perfecto
16	P. <i>fatiga que venía del pulmón hacia el pecho</i>

En el ejemplo el paciente elabora una metáfora novedosa para dar cuenta de su percepción subjetiva del dolor. El evento cardíaco sufrido se desarrolla a lo largo de varios días, en los que el paciente sufre distintos síntomas y picos de dolor, concurre –o podríamos decir, peregrina por– distintos puestos sanitarios, sin que se le detecten evidencias de la crisis cardíaca. Finalmente, ocurre el infarto, que afortunadamente es atendido en el hospital. En la línea 1 el médico interroga sobre la calidad del dolor ofreciendo alternativas (puntada, ardor) que muestran el carácter estandarizado de las conceptualizaciones y expresiones del dolor cardíaco. El paciente ratifica la primera opción, pero ante la pregunta del médico por la expansión del dolor (línea 3), corrige su expresión anterior (“eh a la mISma vez era la punTAda y el ardor”, línea 4). Lo más interesante ocurre en esta línea 4, a partir de la expresión “le explico”: el paciente inicia un trabajo de elaboración rico en recursos, para dar cuenta de una conceptualización personal del dolor en términos de MOVIMIENTO: su dolor surge del interior del cuerpo, desde los pulmones, y llega al pecho, en un movimiento ascendente desde lo profundo hacia la superficie. En el fragmento puede verse la laboriosa composición del texto: en la línea 5 solicita al médico que se imagine el cuerpo y los pulmones: a partir de allí, introduce una serie de estructuras que encabeza con el verbo *ser* y el marcador de atenuación “como que”: en primer lugar, describe el lugar de origen (“era como que venía del pulmón”), a continuación reformula la primera expresión, enmarcándola con el pronombre personal *yo* seguido del verbo de emoción “sentir”, y expandiéndola con una precisión: “y yo lo sentía como que venía por aDENTro del pulmón hacia el pecho”(líneas 5 y

6). Inmediatamente, para ilustrar el movimiento, introduce la analogía con un puente pequeño, con la que expresa su percepción subjetiva (la metáfora es encabezada por el marcador *como que*: “era como que Era un puentec(ito)”; es interesante destacar que el paciente, además, comenta y justifica su metáfora en la línea 7: “Era en MI imaginacIón como yo lo sentía”, demostrando el control cognitivo de su propio discurso. El médico, en la línea 8, manifiesta de manera enfática su comprensión y aceptación de la metáfora empleada (“sí, sí, es lo que sentía”).

En las líneas 13-16 puede observarse una reformulación parafrástica de ese fragmento, en la que el paciente conjuga una serie de expresiones metafóricas (*fuego, impacto*) y luego insiste con la expresión metafórica creativa “el puentecito de la fatiga que venía del pulmón al pecho”. En la línea 14 puede observarse el comentario metalingüístico con que justifica la metáfora propuesta (“yo lo describo de esa manera porque era lo que sentía por dentro”). En síntesis, vemos que la percepción del dolor cardíaco se conceptualiza en términos de un ESQUEMA DE TRAYECTO (Lakoff y Johnson 1999), con un punto inicial y un punto final, en un sentido ascendente, de los pulmones hacia el pecho, que transmite la metáfora del “puentecito”. La metáfora, como adelanté, persiste a lo largo de la entrevista. Finalmente, ya en los tramos finales de la entrevista, arriba a la descripción del suceso crítico central, que se desencadena tres días más tarde, y que lo lleva a la hospitalización; es el ejemplo 5:

(5)

1	P. a las seis de la mañana . seis golpes tuve. sei imPACto. fuERtes
2	M. cuando usted dice golpes es como que el dolor es muy fuerte
3	P. que me sentaron en la cama y e/ y el el dolor MUY fuerte
4	P. y YO me lo calmaba aCÁ.. me agarraba acá y me hacía fuerte acá en una. me masajeaba porque
5	P. el dolor era como que lo tenía aCÁ tremENdo <i>y seguía el supuesto puentecito entre la columna</i>
6	P. y:. BA <i>h los pulmone</i> entonces digo. la PUta madre esto. Esto es de los pulMONes. si NO me
7	P. encontraronen el corazón. ESto tiene que ser de los pulmones,

La expresión metafórica en la línea 5 –“el supuesto puentecito”–, que reformula las menciones previas, también incorpora un marcador atenuativo de distancia (el adjetivo “supuesto”) que señala nuevamente la regulación metadiscursiva y el monitoreo del narrador sobre su propio discurso.

Quiero comentar un segundo caso –la consulta de seguimiento en una clínica privada– porque permite mostrar cómo los interlocutores co-construyen el diagnóstico a base de una metáfora creativa propuesta por el paciente, quien meses atrás ha sido sometido a una intervención de ablación para tratar un episodio de fibrilación auricular. Como en los casos ya comentados,

el paciente explicita y tematiza el carácter aproximado y tentativo de sus percepciones, que se expresa en un arduo trabajo de formulación. En (6) se presentan los fragmentos iniciales de la entrevista; el cardiólogo interroga sobre el estado actual del paciente y éste, para describir sus sensaciones recurrentes, introduce la metáfora de la burbuja de aire:

(6) (CLT)

1	M. buEno... buEno y <rápido> cómo vamos' cómo vamos'+ co/cómo fue todo' CUEnte
2	P. NO. anduve bIEn pero e: lo que tengo. e ya me ha pasado DOS veces. y la última fue: ahora el
3	P. sábado <i>es como que se me forma una burbuja de AIre=acÁ y yo elimino erucTANdo</i>
4	M. eructando
5	P. pero que no tiene no nada que ver con lo estomaCAL. no con la comida (...)
6	P. <i>TEngo un dolor acÁ. e/es como que crece al como si el PEcho no tuviese esPAcio</i>
7	M. <i>son como espasmos</i>
8	P: <i>para contener el aire que se forma y ahí me/ e. no es que sea un dolor insoportable pero SIENto.</i>
9	M. no. pero
10	P. dolor un poco. eLIMIno. el SI <rápido> se va con eso+ ahora por qué se
11	M. y: y se va con ESTO'
12	P. forma <i>es/esa como burbuja de aire ahí</i> no sé,... es lo Único que puedo decir que SIENto

En la línea 3, en el marco de una narración iterativa (“me ha pasado dos veces”), el P introduce la metáfora de la burbuja (que se convertirá en tema principal de la conversación con el médico), en el marco de una proposición condicional encabezada por “como que” y la deixis al cuerpo (el pecho); más abajo, en las líneas 6 y 8, desarrolla y explica esa metáfora a través de un intenso trabajo reformulativo: “es como que crece/como si el pecho no tuviese espacio para contener el aire que se forma”. La reiteración de las construcciones con “como” y el empleo de proposiciones condicionales hipotéticas (*como si*) transmiten el carácter aproximado y tentativo de las descripciones; en la línea 12 se interroga por la causa de ese malestar y retoma la metáfora conceptual con el sintagma nominal encabezado por el pronombre demostrativo (“es/esa como burbuja de aire ahí”), en la que sin embargo intercala, nuevamente el nexa “como”, insistiendo así el carácter aproximativo de la metáfora empleada y su explícito distanciamiento. En la línea 7, el médico propone una primera interpretación (“son como espasmos”), iniciando así, en colaboración con el paciente, un extenso trabajo de construcción de hipótesis tendientes al diagnóstico, basado en la metáfora de la burbuja, que se extenderá a lo largo de la entrevista.

En tanto que el paciente realiza su metáfora con formulaciones que –en todos los casos– contienen atenuadores y construcciones hipotéticas, el médico propone alternativas conceptuales bajo la forma de reformulaciones sucesivas, en las que predomina el carácter asertivo, el cual se instancia en el modo verbal de las expresiones predicativas, en marcadores modales de certeza y en expresiones referenciales conformadas como descripciones definidas. A continuación, algunos fragmentos de la entrevista para ilustrar las intervenciones del médico:

(7)

1.M	claro MÁS si es con eRUctos porque ES una cuestión digesTiva= <i>en realidades retención de Aire</i>
2.P	m: ... si pero no/no se vinCulan digamos
3.P	con comidas por ahí se geNEra'. muy LEjos de las comidas
4.M	no=no=no (? lo digestivo alarga) mhm si=si
5.M	no necesariamente las coMidas. la prioridad este: e: en geneRAL la causa. fundamen- tal
6.M	por la que uno tiene: GAses no es tanto la coMida como que TRAgA aire eso/ESA es la razón más
7.M	importante por la que uno: acuMUla aire e incluso se producen. <i>espasmos esofágicos</i> no TANto
8.M	por el tipo de comida.. que por el tipo de comida: si: se producen GAses pero son MAS.
9.M	intestinAles digamos como: en un metabolismo
10.P	a ver. pero digo. localizado ACA'. n/no baja de ahí sino es de ACA' y
11.P	de ACA' (?... si:
12.M	eRucta y: y eso le produce la opresión, <rápido>si. no tiene nada que ver con el procedimiento
13.M	a esta altura <i>yo creo que es una aerofagia</i> ahora quE ES': este/que está/que TRAgA Aire
14.M	y a partir de ese momento: <i>la burbuja: la tiene que expulsar</i> y lógico en el esófago eso es molesto
	(...)
15.M	PEro es un: TEma ese porque: <i>esas: esas burbujas y/esos espasmos de/esofágicos tam-</i> <i>bién</i>
16.M	generan cier/no se si se acuerda que: que le expliqué que había una relación: (...)
17.M	SIN queRER uno inconsciENTemente. traga aire: <rápido> esa es una cosa muy fre- cuente:' y eso:
18.M	hay que expulSARlo [. y porque está bien alto lo expulsa. <i>.porque la burbuja ocupa</i> <i>lugar' por eso</i>
19.	molesta uno eructa y se acabó, en el ACto se va, [no'
20.P	sí=sí=sí

Como puede verse en la transcripción el médico “trabaja” en colaboración con el paciente para ir delineando y determinando el diagnóstico y su posible relación con la arritmia cardíaca sobre la base de la metáfora de la burbuja. Ese trabajo y esfuerzo cognitivo y de formulación le permite avanzar en la comprensión y clarificación del síntoma, hasta finalmente estar en condiciones de denominarlo de manera precisa; el proceso de construcción del diagnóstico puede verse en la cadena de expresiones siguientes extraídas de sus intervenciones:

- *(son como) espasmos*
- *(es) retención de aire*
- *(son) espasmos esofágicos*
- *esos espasmos*
- *(yo creo que es) aerofagia*

La conclusión diagnóstica se formula con la modalidad hipotética (“yo creo que es una aerofagia”, en la línea 13). El médico lleva a cabo ese trabajo cognitivo y formulativo reelaborando y expandiendo la conceptualización metafórica del paciente (“la burbuja”); sin embargo, para referirse a ella emplea esquemas de formulación sensiblemente diferentes de los utilizados por el paciente. En efecto, las menciones a la metáfora, en todos los casos, se realizan en términos de descripciones definidas, precedidas de los artículos o del pronombre demostrativo; en el ejemplo 7: “la burbuja” (línea 14 y 18) y “esas burbujas” (línea 15). Podría hablarse, en este caso, de un caso de transferencia: la metáfora conceptual de la burbuja empleada con distanciamiento mediante formulaciones aproximativas e hipotéticas por el paciente es adoptada sin reservas ni distanciamiento por el médico, a tal punto que incluso llega a producir coordinaciones en las que equipara la expresión metafórica a la descripción médica: ver la línea 15: “esas: esas burbujas y/esos espasmos de/esofágicos”). De este modo el cardiólogo hace suya la metáfora del paciente, y la aprovecha de manera inteligente para focalizar, describir y explicar el fenómeno médico.

Recapitulación y reflexiones finales

El estudio del corpus revela que médicos y pacientes recurren asiduamente al instrumento metafórico, pero que realizan una selección y un empleo diferenciado del tipo de metáforas. Si bien no ha sido el foco del trabajo, puedo afirmar que en el discurso de los médicos prevalecen metáforas con alto grado de convencionalidad que se emplean mayormente para referir a aspectos de la enfermedad (terminología médica) y para explicar eventos complejos a los pacientes (especialmente bajo la forma de analogías). Los pacientes emplean ocasionalmente estas metá-

foras convencionales para hablar de aspectos técnicos de la enfermedad, que han incorporado a su acervo léxico a partir de su particular “experticia”, lograda por su carácter de afectados o por su formación general.

Por otra parte, se ha mostrado que los pacientes, para transmitir su experiencia vivencial, enfrentan dificultades de verbalización y descripción. Para describir sus dolores recurren a metáforas primarias convencionales que coinciden con los resultados de investigaciones lingüísticas sobre la expresión del dolor en distintas lenguas, que se reflejan en las guías y taxonomías del dolor empleadas por las instituciones médicas y también, como hemos visto, por los especialistas en sus preguntas. Sin embargo, en sus contribuciones, se destaca la presencia de metáforas nuevas y creativas, que elaboran y desarrollan para verbalizar y describir sus percepciones subjetivas de los síntomas y el dolor experimentado durante la enfermedad. La dificultad de transmitir el dolor cardíaco y sus síntomas encuentra su vehículo en el recurso a la conceptualización metafórica personal (*el puentecito, el caminito, la burbuja*). La verbalización del dolor y de los distintos síntomas mediante metáforas convencionales y novedosas que intentan describirlos trae aparejado un profuso trabajo de formulación por parte de los pacientes, quienes emplean un variado repertorio de procedimientos de tratamiento, como reformulaciones y comentarios y calificaciones metadiscursivas, que se instancian a base de diferentes recursos lingüísticos, esencialmente pronombres neutros y nombres generales (como *algo, esta cosa*), construcciones hipotéticas y comparativas con atenuadores, en las que se destaca el aproximativo *como* (seguido por *que* y también *si* y *cuando*).

Por último se ha mostrado que pacientes y médicos pueden trabajar en colaboración, elaborando y precisando conceptualizaciones metafóricas novedosas, que inicialmente describen percepciones subjetivas y sensoriales del afectado –la burbuja–, que luego, sobre la base de la interacción con el especialista, pueden reformularse en un diagnóstico específico.

En síntesis, como en otras esferas discursivas, las metáforas están omnipresentes en las interacciones cara a cara sobre temas de salud/enfermedad, tanto en los discursos de médicos como de los pacientes. Aquí también se revelan como herramientas dúctiles y multifuncionales, que cumplen diversas funciones: las denominativas, en las terminologías médicas, en las conceptualizaciones técnicas que se han literalizado (el sistema cardíaco como sistema de cañerías, o el corazón como motor); para describir y explicar (las metáforas didácticas); para descubrir, es decir, para el diagnóstico, cumpliendo entonces funciones heurísticas; para influir en la formación de actitudes (tanto médicos como pacientes) y por último, para facilitar el procesamiento, la comprensión y elaboración del dolor y de la enfermedad. En el proyecto hemos comprobado que especialmente las metáforas creativas permiten expresar síntomas y emociones muy personales. Evidentemente, las metáforas ofrecen una salida, una solución, para superar el desafío de la “indescriptibilidad” (Surmann 2005).

Para concluir, puede afirmarse que las actitudes sobre la metáfora en la medicina han evolucionado a partir de un punto inicial en el que prevalecía la actitud de negación y menosprecio (como prohibición o tabú) hacia su paulatino reconocimiento y valoración como instrumento de cognición y acción en la investigación y la práctica médica. En la actualidad se reconoce especialmente su relevancia en la intervención terapéutica y también – afortunadamente – en el discurso de los pacientes, que recurren a la expresión metafórica para sortear la dificultad de describir.

Estos cambios apreciativos respecto de la metáfora se correlacionan con los nuevos modelos y reflexiones de la lingüística cognitiva sobre el pensamiento metafórico, que han redefinido y revalorizado el recurso, han demostrado su valor heurístico y comunicacional y, en colaboración con las neurociencias, han provisto evidencia sobre sus bases neurobiológicas y su papel en la percepción, la cognición y la emoción.

Referencias bibliográficas

- Antos, Gerd (1982). *Grundlagen einer Theorie des Formulierens: Textherstellung in geschriebener und gesprochener Sprache*, Niemeyer, Tübingen.
- Bañón Hernández, Antonio (2018). *Discurso y salud. Análisis de un debate social*. Navarra: Eunsa.
- Bañón Hernández, Antonio (ed.) (2022). *Análisis del discurso aplicado a la salud y a la enfermedad*. Número especial de RILCE, vol. 38 Núm. 3.
- Bleakley, Alan (2017) *Thinking with Metaphors in Medicine: The State of the Art*, New York: Routledge.
- Brookes, Gavin y Daniel Hunt (2021). *Analysing Health Communication. Discourse Approaches*, Palgrave Macmillan.
- Broyard, Anatole (2013). *Ebrio de enfermedad. Y otros escritos de la vida y la muerte*. Segovia: Ediciones La uña rota.
- Brünner, Gisela y Elisabeth Gülich (2002). «Verfahren der Veranschaulichung in der Experten-Laien-Kommunikation», en G. Brünner y E. Gülich (eds.), *Krankheit verstehen. Interdisziplinäre Beiträge zur Sprache in Krankheitsdarstellungen*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, págs. 17-93.
- Ciapuscio, Guiomar (2003). “Formulation and reformulation procedures in verbal interactions between experts and (semi-) laypersons”, *Discourse Studies* 5 (2), 207-233.
- Ciapuscio, Guiomar (2005). “Las metáforas en la comunicación de ciencia” (2005) en: *En torno al discurso: Estudios y perspectivas*, Anamaría Harvey, compiladora, Universidad Católica de Chile, Santiago. 81-93.
- Ciapuscio, G. (2011). “De metáforas durmientes, endurecidas y nómades: un enfoque lingüís-

- tico de las metáforas en la comunicación de la ciencia”, *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, volumen temático “Lenguaje y Ciencia”. Vol 187, No 747, 89-97.
- Ciapuscio, Guiomar (2017). “‘Es como que se me forma una burbuja acá’: Procedimientos metafóricos en la interacción cardiólogo-paciente”, *Oralia* 20, 69-92.
- Ciapuscio, Guiomar (2018). “Las metáforas en medicina: ayer y hoy”, en: Xosé Álvarez Pérez, Jairo García Sánchez, Manuel Martí Sanchez y Ana Ruiz Martínez (eds.) *Nuevas perspectivas en la diacronía de las lenguas de especialidad*, Alcalá: Universidad de Alcalá de Henares, 49-68.
- Ciapuscio, Guiomar (2022). ‘Narrativas del dolor: técnicas conversacionales y recursos de mitigación e intensificación’. *Rilce. Revista de filología hispánica* 38 (3): 967-994.
- Ciapuscio, Guiomar (en prensa). Facetas de la “Indescriptibilidad”: el caso de las narrativas del COVID 19, *Filología* 57 (volumen 1).
- Demjén, Zsófia & Elena Semino (2017). “Using metaphor in healthcare”, en: Elena Semino y Zsófia Demjén (eds.) *The Routledge Handbook of Metaphor and Language*, London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 385-399
- Gallese, Vittorio & George Lakoff (2005). “The brain’s concepts: the role of the sensory-motor system in conceptual knowledge”, *Cognitive neuropsychology* 22 (3-4), 455-479.
- Gherardi, Carlos (2004) La medicina y el progreso científico, *La Nación*, 3/2/2004. <https://www.lanacion.com.ar/opinion/la-medicina-y-el-progreso-cientifico-nid569663/>
- Goatly, Andrew (1997). *The Language of Metaphors*. London: Routledge.
- Granger, Kate (2014). “Having cancer is not a fight or a battle”, *The Guardian*, 25/4/2014, <https://www.theguardian.com/society/2014/apr/25/having-cancer-not-fight-or-battle>.
- Gülich, Elisabeth (2003). “Conversational techniques used in transferring knowledge between medical experts and non-experts”, *Discourse Studies* 5 (2), 235-263.
- Gülich, Elisabeth, Pfänder, Stephan, Scheidt, Carl and Schumann, Elke (2020). *Mündliches Erzählen*. Berlin/ Boston: De Gruyter.
- Gülich, Elisabeth y Thomas Kotschi (1995). “Discourse production in oral communication”, en U. Quasthoff (ed.) *Aspects of oral communication*, Berlin, Mouton de Gruyter, 30-66.
- Harrington, Nancy y Record, Rachael (2023). *Health Communication. Research and Practice for a Diverse and Changing World*, New York, Routledge.
- Hartley, Tamsin (2012). “Cutting Edge Metaphors”, *Journal of the Association of Surgeons of Great Britain and Ireland* 37, 26-29.
- Hodgkin, Peter (1985). Medicine is a war: and other medical metaphors, *British Medical Journal*, volume 291, 21-28 diciembre 1985, 1820-1821.
- Iakushevich, Marina, Ivonne Ilg y Therese Schnedermann (2021). *Linguistik und Medizin*, Berlin, de Gruyter.

- Kövecses, Zoltán (2008): "The conceptual structure of happiness and pain", en Chrysoula Lascaratou, Anna Despotopoulou, & Elly Ifantidou (eds), *Reconstructing Pain and Joy: Linguistic, Literary and Cultural Perspectives*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 17-33.
- Kretzenbacher, Heinz (2001) *Looking backward – Looking forward – Still Looking Good? On style in Academic Communication*, en: Felix Maier (ed.) *Language for special Purposes. Perspectives for the New Milinium*, Tübingen: Narr, 443-459, vol. 2.
- Kretzenbacher, Heinz (1997) *Mind your metaphors! Historical and theoretical notes toward a constructivist theory of metaphor in scientific communication*, en: Anna Duszak (ed.), *Culture and Style of Academic Discourse*, Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 131-141.
- Kretzenbacher, Heinz (1995), *Wie durchsichtig ist die Sprache der Wissenschaft?* en: Harald Weinrich/ Kretzenbacher, Heinz (eds.) *Linguistik der Wissenschaftssprache*, Berlin: De Gruyter, 15-39.
- Lakoff, George & Mark Johnson (1991): *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra (1ª. ed. 1980).
- Lakoff, George & Mark Johnson (1999): *Philosophy in the Flesh. The embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, Basic Books, Perseus Books Group.
- Lakoff, George (2008): "The neural theory of metaphor". En: Gibbs Raymond (ed.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, New York, Cambridge University Press, 17-38.
- Lakoff, George (2014): "Mapping the brain's metaphor circuitry: metaphorical thought in everyday reason", *Frontiers in Humanneuroscience* 8, (<http://journal.frontiersin.org/article/10.3389/fnhum.2014.00958/full>).
- Lascaratou, Chrysoula (2007). *The language of pain*, Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.
- Muñoz, Nora (2009). "El argot médico: un registro discursivo complejizado por usos muy diversos", *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/argotmed.html>.
- Nie, Jing, Jibertson, Adam, De Roubaix, Malcolm et al. (2016). 'Healing Without Waging War: Beyond Military Metaphors in Medicine and HIV Cure Research'. *The American Journal of Bioethics*: AJOB 16.10: 3–11.
- Olza, Inés, Koller, Veronika, Ibarretxe-Antunano, Iraide et al. (2021). 'The #reframecovid initiative: From Twitter to society via metaphor'. *Metaphor and the Social World* 11 (1): 98-120.
- Pérez, Elena y Mariela Bortolon (2016) *Andar entre metáforas*, Córdoba: Comunic-arte.
- Pérez-Sobrino, Paula, Semino, Elena, Ibarretxe-Antuñano, Iraide, Koller, Veronika, y Olza, Inés (2022). Acting like a hedgehog in times of pandemic: Metaphorical creativity in the #reframecovid collection. *Metaphor and Symbol* 37 (2): 127-139.

- Reddy, Michael (1979): "The conduit metaphor: a case of frame conflict in our language about language". En *Metaphor and Thought*, Ortony Andrew, (ed.), Cambridge, Cambridge University Press). 284–310.
- Rueda, Nelly, Alday, María V., & Drewniak, Florencia (2022). La circulación de metáforas en tiempos de pandemia. *Revista de estudios de lenguas - RELEN*, 4(1), 23-40. Recuperado a partir de <https://relen.net.ar/index.php/RLN/article/view/93>
- Semino, Elena, Demjén, Zsófia, Hardie, Andrew et al. (2018). *Metaphor, Cancer and the End of Life. A Corpus-Based Study*. New York/London: Routledge.
- Semino, Elena (2021). 'Not Soldiers but Fire-fighters – Metaphors and Covid-19', *Health Communication* 36, Issue 1: Public Health Communication in an Age of COVID-19, 50-58.
- Schwabe, Meike, Marcus Reuber, Martin Schöndienst y Elisabeth Gülich (2008): "Listening to people with seizures: How can linguistic analysis help in the differential diagnosis of seizure disorders?" *Communication and Medicine* 5 (1), 59–72.
- Schwabe, Meike, Stephen Howell, Marcus Reuber (2007). "Differential diagnosis of seizure disorders: A conversation analytic approach", *Social Science and Medicine* 64, 712-724.
- Skelton, John, Andy M. Wearn y Richard Hobbs (2002). "A concordance-based study of metaphoric expressions used by general practitioners and patients in consultation", *British Journal of General Practices*, February 2002, 114-118.
- Sontag, Susan (2003) *La enfermedad y sus metáforas, el sida y sus metáforas*. Buenos Aires: Taurus.
- Stewart, Michael (2014) "The road to pain reconceptualization: Do metaphors help or hinder the journey?", *Journal of the Physiotherapy Pain Association* 36, 24-31.
- Surmann, Volker (2005): *Anfallsbilder. Metaphorische Konzepte im Sprechen anfallskranker Menschen*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Tajer, Carlos (2012) "Metáforas para pensar la medicina", *Revista Argentina de Cardiología* 80, 496-504.
- Tajer, Carlos (19/10/20). 'Metáforas para enfrentar la pandemia'. *Intramed*. Retrieved from <https://www.intramed.net/contenido.asp?contenido=96973>
- Van Rijn-Van Tongeren, Geraldine (1997) *Metaphors in medical texts*, Amsterdam/Atlanta: Rodopi.
- Weinrich, Harald (1995), *Wissenschaftssprache, Sprachkultur und die Einheit der Wissenschaften*, en Heinz Kretzenbacher/Weinrich, Harald (eds.) *Linguistik der Wissenschaftssprache*, Berlin: Walter de Gruyter, 155-174.

Convenciones de transcripciones

Signo	Significado
[texto]	Segmentos solapados
,	Curva entonacional ascendente
,	Curva entonacional descendente
MAYÚSCULAS	Énfasis
:	Alargamiento
/	Interrupción, corrección
&	sin pausa entre turnos (encabalgamiento)
. ..	Pausa: muy corta, corta, larga
<4, 5, 6, etc.>	Cantidad de segundos de duración de una pausa muy larga
<Comentario>+	El ámbito en que el comentario es válido se señala con el +
(¿?)	Transcripción dudosa
“texto”	Mención que los participantes hacen al texto fuente que están explicando en el CJ

El Barroco en América hispana. El Barroco literario en Córdoba

Olga B. Santiago

El Barroco en América hispana. El Barroco literario en Córdoba

Olga B. Santiago

Centro de Investigaciones
Facultad de Filosofía y Humanidades (CIFYH)
Universidad Nacional de Córdoba
olgasantiago1005@gmail.com

Resumen

Las letras en arte Barroco durante el período de colonización española en América han sido históricamente calificadas como una versión imitativa de los modelos peninsulares y al servicio de la difusión de los principios ordenadores del Imperio. Sin embargo, cuando se atiende a las condiciones de producción de los autores americanos -o criollos-, se puede advertir que si bien en sus escritos respondían a la lógica imperial, también supieron, con ingenio, encontrar allí un espacio para plantear sus propios intereses y demandar reconocimiento social. Procuramos aquí poner en evidencia el alegato criollo en las letras frente a las acusaciones hispanas, centrado fundamentalmente en dos tópicos: construir una territorialidad y un sujeto equivalente al europeo. La estrategia discursiva otorga a los textos del Barroco americano una dimensión nativa original que se desenvuelve entreverada en la preceptiva estética peninsular. Por último, nos detenemos en revelar la dimensión cívico-social en la obra del cordobés don Luis de Tejeda, considerada tradicionalmente por la crítica como de exclusivo carácter religioso. Atentos a la situación de desprestigio que sufre el autor a la hora de la escritura, resultan comprensibles en la obra una serie de estrategias que tienden a jerarquizar al sujeto criollo y su ciudad natal. Sostenemos que en una dinámica incesante entre propósitos declarados y encubiertos las letras del Barroco criollo plantean una lectura de doble faz que se manifiesta en la puesta en relación con las condiciones de producción discursiva de los autores.

Palabras clave: Barroco americano, alegato criollo, letras en Córdoba, Luis de Tejeda, literatura

Abstract

The Baroque literature produced during the period of Spanish colonization in America has historically been considered as an imitative version of the metropolitan models, at the service of the diffusion of the Empire's organizing principles. Nevertheless, attending to the conditions of production of the American -or Criollo- authors, it is possible to notice that, although they respond to the imperial logic in their writings, they also know, with artfulness, how to find in

their texts a space not only to present their own interests but also to demand social recognition. In this paper, we highlight the Criollos plea in the letters against the Hispanic accusations, which are mainly focused on two topics: the establishment of territoriality, and the construction of a subject equivalent to a European one. The discursive strategy gives the texts of the American Baroque an original native dimension that is interwoven in the peninsular aesthetic precepts. Finally, we examine the civic-social dimension in the works of Don Luis de Tejeda, from Córdoba, which are traditionally regarded by critics as exclusively religious in nature. Taking into account the situation of discredit experienced by the author at the time of his writing, it is possible to comprehend in his works a series of strategies that tend to hierarchize the Criollo subject and his hometown. We affirm that, in an incessant dynamic between declared and covert purposes, the literature of the Criollo Baroque poses a double-sided reading that is manifested in its relation to the discursive conditions of production of the authors.

Keywords: American Baroque, creole plea, letters in Córdoba, Luis de Tejeda, literature

El Barroco y los criollos

En el territorio colonizado por España, el arte Barroco se manifiesta de manera decidida en el s. XVII desarrollado por los hijos de españoles que han tenido la posibilidad de acceder a educación y formación en las letras en su tierra natal, o bien, por algunos hispanos que por residir durante bastante tiempo en América se reconocen también dentro del grupo criollo¹.

Mientras en este período se lleva adelante un proceso de ordenamiento social, en la mayoría de las ciudades coloniales se producen incesantes enfrentamientos entre los hijos de españoles nacidos en América y los peninsulares que llegan al territorio con ambiciones de dominio y disputan a los criollos los espacios de poder, la explotación de la tierra y del indígena. El conflicto entre los españoles nativos y los recién llegados alcanza tal envergadura que, los innumerables discursos en pro y en contra de la causa criolla, desplazan la polémica en torno al tema indígena del siglo anterior.

Aunque los criollos heredan una serie de privilegios por sus ascendientes, y gozan de una situación ventajosa en la organización social de la colonia, respecto a mestizos, indígenas, negros y gente de diferentes castas, también padecen la subestimación hispana por haber nacido en América. Muchos españoles, avalados por las teorías del determinismo natural, sostienen que el clima cálido y húmedo de América produce alteraciones biológicas en el carácter de los seres vivos y, sobre estas afirmaciones, sustentan en la época la consideración de los criollos

¹ La categoría social “criollo” no designa una condición homogénea, hace referencia a un sector con cierto peso social que se reconoce como “hijo de la tierra” que aspira a hacer valer sus derechos. José Mazotti explica que la categoría de criollo se refiere más bien a un fundamento social y legal, antes que a lo biológico, y se define por su sentimiento de pertenencia a la tierra y su afán de dominio” (Mazotti, 2000, p. 11). Los hijos de españoles nacidos en América no se sienten cómodos con la designación de “criollo” palabra que designa en su origen a negros que llegaban a América como esclavos, prefieren siempre ser llamados españoles americanos.

como sujetos de capacidades morales e intelectuales inferiores a las de sus padres, incluso, poco confiables en su lealtad al rey.² En numerosas cartas e informes, los españoles difunden en Europa la caracterización de la tierra americana como un ámbito de vicios y pecados, lo que otorga al espacio un carácter endemoniado. A partir de estas acusaciones, los hispanos justifican la necesidad de ejercer su autoridad en la administración colonial y, muchas veces, consiguen postergar a los criollos en la asignación de los cargos de mayores jerarquías eclesiásticas y militares, en consecuencia, de una serie de privilegios.

Por su parte, los criollos, conscientes del lugar subalterno que ocupan dentro del grupo blanco dominante, esgrimen sus derechos de “hijos de la tierra” frente a los recién llegados y llevan adelante en el siglo un importante movimiento de reivindicación de su subjetividad y sus derechos que, en gran medida, discurre a través de los discursos. En relación a los más dispares temas, los americanos encuentran el espacio para ponderar los méritos, las virtudes, las capacidades, el ingenio de sus compatriotas y revertir la representación de la patria natal como ámbito de vicios y pecados. Se desata así una puja discursiva por las representaciones e interpretaciones de lo americano con los hispanos que incluye las expresiones artísticas.

En el contexto de este dilema, las obras del arte Barroco en manos de los americanos adquieren en su funcionamiento un sentido de doble faz. Por un lado, la adopción del código estético del arte Barroco y, en especial, las formas gongorinas, modelo de expresión preferido por el estado imperial para representar su poder y promover la adhesión a sus principios ideológicos en el pueblo, permite a los artistas dar pruebas de su participación en los ideales del Imperio, de lealtad política y, en consecuencia, los invisten de autoridad moral.

El lenguaje culto, heroico, grandilocuente de Góngora, la sensualidad de sus imágenes llenas de color y musicalidad, son las elegidas en los habituales homenajes poéticos en las ciudades coloniales. Y es innegable que las imágenes plásticas y alegóricas del arte Barroco resultan de alta eficacia pedagógica en la prédica evangelizadora. Así, las obras en arte Barroco, como tantas veces se ha dicho, funcionan en América al servicio del Absolutismo político y la Contrarrefor-

2 El iniciador del tema de la inferioridad americana en el S. XVI es Francis Bacon (1561-1626) con su tesis de América como “continente mojado”. En su obra *La Nueva Atlántida* y en sus *Ensayos civiles y morales*, el prestigioso científico europeo identifica la tierra con la legendaria Atlántida platónica argumentando que una terrible inundación o diluvio habría asolado por largo tiempo el continente y los pocos sobrevivientes habrían resultado gente tosca, ignorante, simple, salvaje, “incapaces de dejar a sus descendientes letras, artes y civilización”. Historias sobre América como las de Fernández de Oviedo o José Acosta que registran diferencias entre las especies de uno u otro continente, se transforman en pruebas que refuerzan la tesis de Bacon y sustentan las teorías de filósofos y científicos del Viejo Mundo que, después del Descubrimiento, propulsan la superioridad europea en detrimento de las diferentes formas de vida halladas. El prejuicio hispano que recae primero en los indios, se extiende luego hacia mestizos y criollos, sobre los que se sospecha si, andando el tiempo, bajo el influjo combinado de la naturaleza americana y las condiciones de vida propias del Nuevo Mundo, no terminarían pareciéndose en todo a los indios supuestamente “degenerados” por siglos de vida americana (Lavallé, 2002, p. 21; Fernández Herrero, 1996, pp. 12-14).

ma; sin embargo, al considerarlas en relación con el conflicto que padecen los artistas criollos, revelan también un sentido en función de intereses americanos. La retórica barroca, estimada propia de hombres doctos, es altamente funcional a los autores criollos para revelar su erudición e ingenio. Imágenes, comparaciones, metáforas, fábulas y alegorías, formas paradigmáticas del arte Barroco, son expresiones de un pensamiento que procede por analogía y revelan en el artista, un hombre de ingenio agudo. El estilo de Góngora que hace de la complejidad formal un principio estético, con su modo de referir indirecto, alusivo y elusivo, su gusto por la oscuridad, la ambigüedad, lo misterioso y casi secreto, supone una capacidad y habilidad intelectual privilegiada en el autor, equiparable a la de los autores europeos.

En definitiva, tanto por su condición de arte propulsado por el Estado como por ser un código estético propio de hombres doctos, el Barroco se constituye en un recurso pertinente para la lucha por el reconocimiento de la dignidad de los criollos y sus afanes de posicionamiento social.

Una territorialidad equivalente

Entremezclado en los más diversos asuntos y junto a las consignas oficiales, los textos descubren el esfuerzo criollo por construir una territorialidad equivalente a la europea y defender intereses locales.

Los escritores no dejan de exaltar las ventajosas propiedades de la tierra natal, sus riquezas naturales y culturales; buscan despertar la admiración por las ciudades centrales de la Colonia al compararlas con las más prestigiosas metrópolis europeas; y, mediante distintas estrategias, tienden a incorporar la realidad local en el registro de la cultura universal. La tendencia iniciada por Bernardo de Balbuena en *La Grandeza Mexicana* (1603), es continuada en el Virreinato de Nueva España por Arias Villalobos, Solís, Dionisio Ribera, P. de Castro, Matías de Bocanegra (Méndez Plancarte, 1995, p. XXIV), y emerge en los mismos textos-homenajes.

Sor Juana Inés de la Cruz y don Carlos de Sigüenza y Góngora, los dos mayores referentes del Barroco en México, en ocasión de los homenajes solicitados por las autoridades para honrar la entrada a la ciudad del virrey de Nueva España - Conde de Paredes y Marqués de la Laguna - en 1680, elaboran en sus creaciones un discurso político marcado por principios imperiales y conceptualizaciones religiosas. Sobre la base de una alegoría fundamental con el dios Neptuno, sor Juana compone el elogio de los atributos y virtudes del funcionario entrante y reafirma el doble poder divino y humano del virrey en *Neptuno Alegórico. Océano de colores, simulacro político* (de la Cruz, 1957, p. 355) y, en los mismos versos llama a México “Metrópolis Imperial”, “émula de Roma”, “cabeza del reino americano” o bien la asemeja a la prestigiosa Venecia fundada sobre las aguas (de la Cruz, 1957, pp. 380, 405, 406 y 403).

Sigüenza y Góngora, por su parte, al definir la autoridad del Virrey en *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe*, configura un arco triunfal en el que dice: “El príncipe es vicario de Dios, sino una imagen viviente suya, o un Dios terreno”, establece los deberes de los súbditos para con los Príncipes (Sigüenza y Góngora, 1984, p. 173) y, mientras justifica el orden social vigente, presenta su ciudad a la autoridad recién llegada, como “imperial nobilísima ciudad de México”, “este emporio celeberrimo de América” (Sigüenza y Góngora, 1984, pp. 167 y 175).

Motivo de orgullo es para los escritores nativos la ciudad de México, por el alto grado de civilización alcanzado y una serie de condiciones naturales que Sigüenza y Góngora enumera en *Paraíso Occidental* justificando su fama:

México: ciudad verdaderamente gloriosa, y dignamente merecedora de que en los ecos de la fama haya llegado su nombre a los más retirados términos del universo, aún no tanto por la amenidad deleitosísima de su sitio, por la incomparable hermosura de sus espaciosas calles, por la opulencia y valor de sus antiguos reyes; por la copia y circunspección de sus tribunales; por las prendas que benignamente les reparte el cielo a sus ilustres hijos; por las mejoras conquistadas en el tiempo de su cristiandad ha conseguido ser la cabeza y metrópoli de la América. (citado por Lafaye, 1995, p. 122)

Los peruanos también celebran a Lima en sus versos. El agustino Fernández de Valverde en su poema épico-pastoril *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en el Perú* (1647) la compara con Madrid e incluye en su alegoría religiosa la ponderación de su clima, el ingenio y calidad de sus habitantes:

Halaga a su gentio
de el apacible clima el blando zelo,
donde el calor regala, adula el frio:
ingenios le destila el cielo puro
.....
hijos produce fertil generosos,
que a sus padres retratan belicosos
(Mazzotti, 1996, pp. 184-185)

El jesuita limeño Rodrigo de Valdés (1609-1682) en las complejas cuartetas de su *Poema Heroico Hispano-Latino Panegyrico de la Fundación y Grandezas de la muy Noble y Leal Ciudad de Lima*, describe la fundación de la ciudad de los Reyes, celebra sus glorias y excelencias, la grandiosa geografía andina y la abundancia de metales preciosos en el territorio peruano (Carrilla, 1946, p. 89).

Por otro lado, abundan en los textos criollos las expresiones de amor a la patria chica -la tierra natal- y los enunciados que, en el afán por enaltecerla, procuran construirle una historia. Los escritores encubren entre las formas gongorinas una legitimación del pasado prehispánico, de sus figuras heroicas. Sigüenza y Góngora recuerda en su homenaje al Virrey “El amor que se le debe a la patria” (1984, p. 172) e incorpora el pasado azteca a la historia de México, sosteniendo que éste merece rescatarse e inscribirse legítimamente en la temporalidad occidental (1984, p. 167). Con este propósito sustituye el uso de la tradicional mitología clásica en la construcción de arcos triunfales, por las figuras de los antiguos jefes aztecas y los propone como ejemplo de virtud para la futura gestión política del Virrey. “Era agraviar a la patria mendigar extranjeros héroes” (1984, p.171) dice, e instala en el enunciado equivalencias entre los jefes aztecas y los romanos. Al presentar a Cuauhtemoc, por ejemplo, afirma “No tienen ya los mexicanos por qué envidiar a Catón, pues tienen en su último emperador quien hiciese lo que de él dice Séneca [...]” (1984, p. 229). Así, mediante ingeniosas estrategias, el mexicano logra dotar a la patria de una genealogía heroica, de “emperadores” tan dignos como los romanos y, por ende, de una historia igualmente prestigiosa.

Junto a la exaltación de la patria, muchas veces, mientras reafirman y celebran los principios del régimen, los escritores se pronuncian de manera indirecta en defensa de los intereses locales y aprovechan para reclamar necesidades de la tierra. Tanto Sigüenza como Sor Juana en sus homenajes conminan ingeniosamente al nuevo Virrey a operar como un “Príncipe cristiano” y beneficiar a México. Sigüenza llama a la nueva autoridad “padre de la patria” y le dedica el arco como glorioso presagio de las obras que realizará (1984, p. 168). La monja mexicana demanda al Virrey que tal como Neptuno guardó a Delos de las aguas, espera que se ocupe de proteger a México de las frecuentes inundaciones y, como aquél edificó los muros de Troya, él termine el templo de la ciudad:

queda ya la cabeza de Occidente
segura de inundantes invasiones,
pues con un templo, auxilio haya oportuno
en la tutela de mejor Neptuno
(1957, p. 378)

Entre las estrategias de defensa y ennoblecimiento de la tierra puede entenderse también la inclinación a incorporar a América en la historia de la cristiandad. Algunas versiones crean una línea de continuidad entre los credos indígenas y la historia sagrada. Podemos citar como ejemplos la identificación que señala Sigüenza del apóstol santo Tomás con Quezalcóatl,³ el

3 En el *Fénix de Occidente, el Apóstol Santo Tomás en el Nuevo Mundo*.

reconocimiento de Neptuno, biznieto de Noé, como progenitor de los toltecas y a su vez, la asociación de Neptuno con la deidad mexicana de Tlaloc (Sigüenza y Góngora, 1984, p. 183). O la asimilación que realiza sor Juana del rito azteca al dios de las semillas con el sacramento de la Eucaristía en la loa del auto sacramental *El Divino Narciso*. Todas estas operaciones delatan el propósito de restablecer el vínculo de la historia americana con la tradición bíblica.

En otros casos la construcción del espacio americano resulta identificable con el Paraíso adánico, un lugar elegido y protegido por la Divinidad que contradice la construcción de América como tierra endemoniada. La configuración aparece en los versos de *Fundación y grandeza de Lima* de Rodrigo Valdés, en el apartado “Primavera inmortal y sus indicios” de *La Grandeza Mexicana* de Bernardo de Balbuena, o en *Paraíso Occidental y Primavera Indiana*⁴ de Sigüenza y Góngora, donde el espacio indiano, según Jacques Lafaye, “no era otra cosa que la Primavera del mundo, esperada ansiosamente durante siglos por los milenaristas” (1995, p. 116).

Las letras coloniales contribuyen también en buena medida a la instauración de una historia eclesiástica local, con sus propias vírgenes y santos y una proliferación de milagros ocurridos en suelo americano, cuya difusión propulsan jesuitas y dominicos, dice J. Lafaye: “buscaron con un celo que no siempre estuvo exento de imaginación, los signos del favor particular de Dios hacia las Indias Occidentales” (1997, p. 79).

El culto a la Virgen de Guadalupe propiciado por el sincretismo religioso de los jesuitas, provoca innumerables poemas durante s XVII que leen la aparición de la Virgen como una muestra de la voluntad divina de acoger al pueblo mexicano e integrarlo al mundo cristiano.⁵ Entre los poetas que le rinden culto a la Virgen en su versión criolla en la imagen del Tepeyac, se destaca el soneto gongorista de Luis de Sandoval y Zapata y el soneto devocional de Sor Juana “La compuesta de flores maravilla”, en cuyos versos la Virgen designada “Protectora americana”, legitima la dignidad del criollo y su tierra.

Un sentido similar adquiere la figura de santa Rosa de Lima, la primera santa criolla, declarada Patrona de toda América en 1671, con ella los nativos tienen su representante en los altares de la Cristiandad. Los escritores difunden su devoción en los versos y contribuyen a su canonización. Espinosa Medrano le ofrece su homenaje lírico en modalidad barroca en “*Ora-ción panegírica a la Gloriosa Santa Rosa Patrona de los Reinos del Perú*”.

En el mismo sentido puede interpretarse la inclinación de los letrados criollos por enaltecer la historia eclesiástica local con narraciones biográficas cercanas a las hagiografías. “El

4 Título completo: *Primavera Indiana Poema sacro-hitórico, idea de María Santísima de Guadalupe copiada de flores* (1662).

5 En México, la aparición de la Virgen a un grupo de indígenas en el santuario de Tepeyac dedicado a Tonantzin, antigua diosa-madre de los pueblos mexicanos, provoca la sustitución del culto de la diosa indígena asimilada en la Virgen de Guadalupe, culto institucionalizado en México en 1648 (Lafaye, 1995, p. 130).

patriotismo mexicano colonial [dice Chocano Mena] sustentó el intento de santificar a todo personaje virtuoso residente” (2000, pp. 314 y 351).

La aparición de la Virgen Guadalupe, la existencia de la Santa Rosa, los milagros ocurridos en la tierra, la existencia de santos ejemplares son leídos como un signo de la voluntad divina de proteger y redimir también la tierra americana, e, indirectamente, impugnan la construcción de una tierra de vicios y pecados.

Un sujeto semejante

Otro tópico que se despliega con frecuencia en el discurso barroco colonial es la exaltación del ingenio criollo. En *Grandeza Mexicana* (1604), el novohispano por adopción, Bernardo de Balbuena, al ensalzar la ciudad de México, atribuye al efecto de los astros o la bendición divina sobre la tierra, el ingenio de su gente:

México, hermosura peregrina
y altísimos ingenios de gran vuelo
por fuerza de astros o virtud divina;

al fin, si es la beldad parte de cielo,
México puede ser cielo del mundo,
pues cría la mayor que goza el suelo
(Balbuena, 1997, p. 91)

La rebeldía ante la subestimación de las capacidades criollas surge como extensión de los más diversos temas. Don Carlos de Sigüenza y Góngora apunta, al presentar la obra de los poetas novohispanos en *Triumpho Parthénico* (1683):⁶

Floridísimos ingenio mexicanos, alumnos de Minerva, gloria de vuestra patria, envidia de las ajenas, basta ya de silencio, llegue vuestro nombre en vuestros escritos a las naciones remotas para que, venerando en vuestras voces vuestras heroicas grandezas, vuestros estudiosos desvelos, vuestras gloriosas fatigas, le intimen a Séneca silencio, [...]. (Osorio Tejeda, 1993, p. 70)

El orgullo local impulsa reiterados elogios al ingenio artístico de los compatriotas y la divulgación de sus méritos. Podemos citar aquí los elogios de Sigüenza y Góngora a Sor Juana en *Teatro de Virtudes Políticas*, donde, dejando de lado el tema político-social que lo ocupa, dedica

⁶ El título completo de esta obra que recopila las composiciones de certámenes literarios que celebran a la Inmaculada Concepción es *Triumpho Parthénico que en gloria de María Santísima Inmaculada celebra la Pontificia Imperial y Regia Academia Mexicana*.

todo el Preludio III a comentar su *Neptuno Alegórico* y aprovecha a publicitar el talento de la monja mexicana a quien encumbra entre las mujeres más doctas en la historia universal:

[...] no hay pluma que pueda elevarse a la eminencia donde la suya descuella [...] quisiera... manifestar al mundo cuánto es lo que atesora su capacidad en la enciclopedia y universalidad de sus letras para que se supiera que en un solo individuo goza México lo que en los siglos anteriores repartieron las Gracias a cuantas doctas mujeres son el asombro venerable de las historias”. (1984, p. 177)

[Y más adelante]

[...] por la reverencia con que debemos aplaudir las excelentes obras del peregrino ingenio de la madre Juana Inés de la Cruz, cuya fama y cuyo nombre se acabará con el mundo”. (1984, p. 183)

Otra manera de dar muestras de la inteligencia de los americanos es pronunciarse sobre temas polémicos que ocupan a la intelectualidad europea. La obra más significativa en la modalidad polémica es el *Apologético a favor de D. Luis de Góngora Príncipe de los poetas lyricos de España: contra Manuel de Faría y Sousa, caballero portugués* (1662), con la cual Juan de Espinosa Medrano interviene en el debate sobre el culteranismo del que participaban prestigiosos intelectuales españoles. El escritor peruano refuta los comentarios del portugués Faria Sousa, quien al escribir sus comentarios a *Las Lusíadas* de Luis de Camoens en 1639, por ensalzar a Camoens, se convierte en detractor de Góngora. Por su parte el escritor criollo al contestarle muestra en el *Apologético* su capacidad de discutir de igual a igual con los europeos, exhibe su vasta erudición⁷ y hasta revierte la acusación de incapacidad intelectual al crítico portugués: “De don Luis de Góngora nadie dijo mal, sino o quien le envidia, o no le entiende: si esto último es culpa, pendencia tienen que reñir con el sol muchos ciegos” (Espinosa Medrano, 1982, p. 22).

Por otro lado, la respuesta de Espinosa Medrano -a quien se conoce mejor como “el Lunarejo”- llega tarde a la polémica, cuando ya el crítico portugués había muerto, lo que induce a pensar que más que un ánimo polémico con Farías Sousa, mueve al peruano un propósito de reivindicación del ingenio criollo. Él mismo solventa esta interpretación cuando en las palabras preliminares dirigidas “Al lector”, justifica el atraso con que llega a la disputa por habitar un lugar cultural periférico, y junto a la denuncia de la desigualdad de condiciones en que trabajan los intelectuales en las Colonias, deja brotar su resentimiento por la subestimación hispana:

⁷ Las argumentaciones del peruano revelan sus conocimientos en cultura clásica y su amplio saber en materia de estilística, procedimientos poéticos, de crítica e historia literaria; explica, por ejemplo, el uso de los hipérbatos gongorinos y rastrea las fuentes latinas en las que estaban codificadas sus cinco variantes.

Tarde parece que salgo a esta empresa: pero vivimos muy lejos los criollos y si no traen las alas del interés, perezosamente nos visitan las cosas de España [...]

Ocios son estos que me permiten estudios más severos; pero ¿qué puede haber bueno en las Indias? ¿Qué puede haber que contente a los europeos, que desta suerte dudan? Sátiros nos juzgan, tritones nos presumen, que brutos de alma, en vano se alientan a desmentirnos máscaras de humanidad”. (Espinosa Medrano, 1982, p. 17)

El traslado del eje de la discusión a la polémica con los hispanos en estas palabras preliminares no es casual en Espinosa Medrano. Una cuestión de política cultural a favor de los americanos impregna sus escritos. En el “Prefacio al lector” de su *Curso de Philosophia Thomistica* - escrito en latín e impreso en Roma en 1688 -, el Lunarejo alega de manera directa a favor de la igualdad intelectual de los americanos con los europeos:

Me siento casi obligado a presentar mi Philosophía Thomística al mundo letrado, si bien trémulo y no inconsciente de mi insignificancia para que salga al público. Pues los europeos sospechan seriamente que los estudios de los hombres del Nuevo mundo son bárbaros; en particular afirmamos que este (¿honor?) se lo debemos a Justo (no en todo sentido) Lipsio. Pero este prejuicio lo puso a prueba el doctísimo escotista peruano Jerónimo de Valera, quien, al susurrarse más de una vez en su oído la pregunta “algo bueno jamás puede venir de Nazaret o del Perú?” no pudo sino responder “tan poderoso es Dios que puede suscitar hijos de Abrahán de las piedras peruanas”.

[...] los peruanos no hemos nacido en rincones oscuros y despreciables del mundo y bajo aires más torpes, sino en un lugar aventajado de la tierra, donde sonríe un cielo mejor, por cuanto las partes superiores son preferibles a las inferiores (...) habiendo heredado la cumbre más alta del mundo, podríamos enorgullecernos de nuestra tierra y nuestro cielo. [...] Más, ¿qué habré demostrado que nuestro mundo no está circundado por aires torpes y que nada cede al Viejo Mundo?

(...) Esto he dicho sólo en recomendación de la patria, pero no es que haya pretendido reseñar ni la sombra de los ingenios que en ella florecen, pues ¿quién soy yo como para atreverme a exhibir una muestra siquiera de tantos y tan grandes hombres que sobresalen en el Perú en letras, en ingenio, en doctrina, en amenidad de costumbres, y en santidad? (citado por Tamayo Vargas, en Espinosa Medrano, 1982, pp. XLI-XLII)

La escritura brinda así al Lunarejo la oportunidad de desplegar su alegato criollo y demostrar que el hecho de ser americano no le impide discutir sobre preceptiva o explicar la filosofía de santo Tomás, y de este modo patentizar el injusto desprecio hispano.

Mediante variadas estrategias, entonces, los letrados impugnan el prejuicio subestimador contra la tierra y los americanos, y vehiculizan en sus expresiones un vigoroso localismo, configurando así, también un rostro americano en las letras del barroco colonial.

El Barroco literario en Córdoba. Don Luis de Tejeda y Guzmán

Desde su descubrimiento a comienzos del s. XX, el código manuscrito del cordobés don Luis José de Tejeda y Guzmán, compuesto entre los años 1663 y 1680 -que aún hoy se encuentra guardado en el convento de carmelitas descalzas en Córdoba-, es considerado la obra inaugural de la literatura argentina y única expresión literaria del Barroco en esta zona del territorio americano.⁸

Publicado parcialmente por Ricardo Rojas en 1916 con el nombre *Peregrino en Babilonia y otros poemas*, el contenido completo del código recién se conoce en 1917 en edición preparada por Enrique Martínez Paz y Mons. Pablo Cabrera con el título *Coronas Líricas. Prosa y verso*. Luego reaparece en toda su extensión con el título *Libro de varios tratados y noticias*, en una edición estrictamente ajustada al código original con copia facsimilar de sus partes en verso, comentarios críticos y notas bibliográficas que se debe al trabajo de Jorge Furt, en 1947-con reimpresión en 1980-. Los cambios en las designaciones obedecen a que la obra queda sin titular por el autor; posteriormente, una mano desconocida consigna en el encabezamiento del código original de Tejeda el título que respeta la edición de Jorge Furt.

Particulares condiciones de producción

En tiempos de la escritura de esta obra, la ciudad de Córdoba forma parte de la Provincia de Tucumán, con su cabecera en Santiago del Estero, dependiente del Virreinato del Perú y de la audiencia de Charcas. A diferencia de otros lugares en las colonias, los contingentes fundadores de las ciudades del Tucumán están formados por un escaso número de españoles por lo que muy pronto sus hijos nacidos en Córdoba se ven beneficiados con cargos y otros privilegios propios de los llamados vecinos de la ciudad. Entre ellos se destaca don Luis de Tejeda y Guzmán, quien pertenece a una de las familias tradicionales, más poderosas y ricas de la Provincia.

Nacido a poco más de treinta años de la fundación de la ciudad, probablemente el 25 de agosto de 1604, el autor forma parte de las primeras generaciones de criollos cordobeses y, favorecido por su condición de descendiente de nobles conquistadores españoles que llegan en la primera hora al territorio del Tucumán⁹, goza durante la mayor parte de su vida la privilegiada

⁸ Ver Imágenes del código original de Tejeda al final del artículo. Fuente: fotos propias.

⁹ El maestro de campo don Hernán Mexías Mirabal, bisabuelo del poeta, y el capitán Tristán de Tejeda, su abuelo, integran el contingente fundador encabezado por don Jerónimo Luis de Cabrera en 1573. Desde entonces, la historia de Córdoba corre paralela a la de la familia Tejeda que asume un rol protagónico en su desarrollo

condición de vecino, que se fundaba especialmente en la reputación.¹⁰

Su padre el capitán Juan de Tejeda (1575-1628) rico encomendero, próspero comerciante, en varias ocasiones autoridad civil y militar, se destaca por su relevante contribución en obras para la iglesia. En cumplimiento de una promesa a Santa Teresa que obra el milagro de curar a su hija Magdalena moribunda, don Juan de Tejeda, efectúa la donación de su casa en Córdoba para convento carmelita -inaugurado el 7 de mayo de 1628- y la construcción de la iglesia dedicada a santa Teresa, con las cuales inicia la devoción a la Santa en la ciudad y la presencia de la Orden en América del sur.¹¹ Por su parte, su tía Leonor de Tejeda (1574-1642?), una de las mujeres más ricas y respetables en la sociedad cordobesa, funda el monasterio dedicado a la devoción de santa Catalina de Siena. No menos prestigiosa resulta la rama materna del escritor. Su madre, la cordobesa doña Ana María de Guzmán, es hija legítima del matrimonio de doña María Magdalena de la Vega con el general castellano don Pablo de Guzmán, un noble hidalgo español emparentado con santa Teresa.

Hijo varón de una familia noble y con recursos, don Luis de Tejeda accede al Convictorio de los jesuitas (1612), sigue su formación en el Colegio Máximo, y más tarde en la recientemente erigida universidad de los jesuitas, donde cursa los estudios en la Facultad de Artes y en 1623 recibe el título de Bachiller en Artes.

En la dinámica social cordobesa, donde el factor étnico y social incide en la elección de los cónyuges, don Luis se casa, alrededor de los 20 años (1624-1625), con doña Francisca de Vera y Aragón, hija de Alonso de Vera y Aragón y doña Mariana de Ardiles, apreciables miembros de la vecindad cordobesa. (Camurati, 1998, pp. 56-78), (Rojas, 1916, pp. 11-77).

El escritor proviene entonces, de una familia de hidalgos españoles o criollos ennoblecidos, de fundadores de conventos, de ricos propietarios y vecinos principales que ejercieron los cargos más altos como autoridades civiles y militares y contribuyeron significativamente al desarrollo de la ciudad, lo que lo favorece para formar parte de la nobleza criolla cordobesa desde muy joven.

En su vida adulta, por su calidad de primogénito, don Luis hereda los bienes de su abuelo materno y de su padre y se convierte en un importante feudatario y encomendero de Anizacate,

¹⁰ La calidad de “vecino”, privilegio de unos pocos pobladores de raza blanca, queda vinculada a la posición socio-económico, la residencia de forma permanente en la ciudad, a la actuación y especialmente depende de la reputación. “En América hispana -dice Tamar Herzog- la vecindad se convirtió en un estatus basado en la reputación” (2006, pp. 87 y 105). Aunque formalmente el derecho de vecindad no se restringe por la raza, en América la población indígena y personas de sangre mixta, mestizos y mulatos, no alcanzan el reconocimiento de “vecino”, son simples pobladores. En Córdoba, los vecinos se manifiestan particularmente cuidadosos de la limpieza de sangre y rigurosos en la exclusión de extranjeros y de habitantes considerados inferiores, en relación con otras ciudades como Buenos Aires.

¹¹ Antes del convento carmelita cordobés, sólo existe en América uno de la Orden en México; luego se instalan en Lima en 1644, en Quito en 1652 y en Chuquisaca en 1665.

Soto y Cosquín, con propiedades en Guamacha, en el río las Conchas, en Pichana y Salsacate. Compra por su parte la hacienda de Saldán y se dedica al comercio de ganado y productos agrícolas de sus obrajes. Durante más de treinta años ocupa distintos cargos de autoridad civil y militar en servicios a la Corona¹²: es alférez y procurador general de la ciudad en 1634, varias veces alcalde ordinario y alcalde de primer voto, juez de apelaciones (o justicia mayor) y protector de naturales. En varias ocasiones cumple funciones de capitán a guerra y ejerce la autoridad máxima en Córdoba como teniente de gobernador. Habilitado por estos nombramientos, participa en las deliberaciones del Cabildo y llega incluso a presidirlo en varias oportunidades, de modo que ostenta una autoridad que le permite tomar decisiones en el gobierno de la ciudad o impartir justicia en asuntos civiles y criminales. (Martínez Villada, 1917, pp. 104-109), (Bustos Algañaraz, 1994, pp. 10-68).

A la muerte de su padre en 1628, al mes de fundado el del monasterio de carmelitas, se hace cargo del patronato del convento hasta su propia muerte en 1680. Y entre 1638 y 1640 también asume el patronato del monasterio de las catalinas fundado por su tía.¹³

De esta manera, don Luis de Tejeda alcanza una posición de vecino principal en la estructura social de Córdoba en el s. XVII y, en consecuencia, goza de honra, poder y prestigio durante gran parte de su vida, hasta que en 1660, en los cargos de teniente general, justicia mayor y capitán a guerra, comete una serie de atropellos contra otros vecinos principales de la ciudad para obligarlos a participar en el socorro contra los indios Calchaquies. Extralimitado en su poder provoca una serie de hechos de violencia en la ciudad, sus enemigos reclaman ante la Real Audiencia y Tejeda es intimado a comparecer ante la Real Audiencia de La Plata que ordena su prisión. Simultáneamente el cabildo de Córdoba le levanta querrela civil y criminal, además libra orden de captura en su contra y de confiscación de sus bienes. (Jorge Furt, 1980, pp. IX- XVI). Decide entonces huir de la justicia, se oculta durante varios meses en las sierras de Córdoba hasta que, posiblemente a mediados o fines de 1662, se refugia en el convento de Santo Domingo que le acordaba la protección del fuero eclesiástico ante la justicia civil. (Bustos Algañaraz, 1994, p. 68).

12 Combate contra los indígenas del Chaco, de Tucumán y de Río Cuarto en 1625, permanece casi tres años (1625-1627) con el contingente que acude al socorro de Buenos Aires amenazada por piratas portugueses, con los cargos de alférez real y luego de capitán. Entre 1630-1637 participa en la guerra contra los calchaquies y en 1641 vuelve a la defensa porteña frente al peligro de invasión de holandeses y llega hasta el Brasil para impedir el avance de portugueses en territorio de la Corona de Castilla. (Bustos Algañaraz, 1994, p. 68).

13 Una relación muy estrecha lo une a los miembros de los conventos de monjas, poblados en gran parte por mujeres de su familia. En las Catalinas, además de su tía Leonor, se recluye su tía Clara de Tejeda. Mientras que en la casa de las Carmelitas profesan su abuela materna, su madre, sus hermanas Magdalena y Alejandra. Su esposa, Francisca de Vera y Aragón, aunque no alcanza a profesar, en los últimos años vive también en el convento, y más tarde dos de sus hijas: doña María de Tejeda y doña Teresa de Tejeda. (Furt, 1980, pp. IX-XVI).

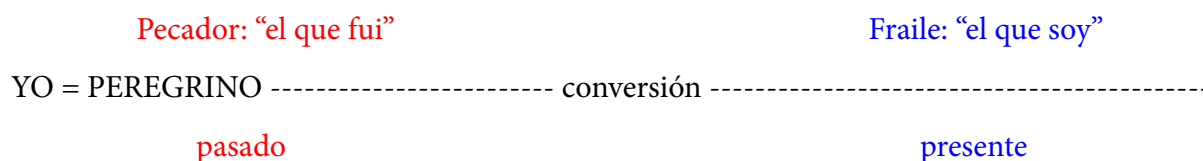
Al margen del grupo dirigente de la ciudad, prófugo de la justicia, desprestigiado y recluido para siempre en el convento de Santo Domingo, en calidad de fraile, redacta el código manuscrito que de él conservamos.

La obra

El enunciado de su extensa obra de carácter confesional, aparece estructurado en forma de Rosario, en el cual el yo de la enunciación en la figura de un peregrino religioso, recorre distintas etapas de creciente perfección espiritual, un camino de oración según las lecciones de santa Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz, ambos reformadores de la Orden Carmelita. Estas propiedades especiales del texto han inclinado la opinión generalizada de los críticos para caracterizarla por un exclusivo carácter religioso. Sin embargo, atentos a la condición social de desprestigio que vive el autor en tiempos de la escritura, puede advertirse que, envuelto en el peregrinaje religioso, mientras el yo enunciador se confiesa a Dios y reza los misterios del rosario, ingeniosamente se deja reconocer como un importante vecino de la ciudad, incluso como hijo del fundador del convento de Carmelitas en Córdoba. Es decir, a la vez que delinea su historia espiritual, incluye, de manera aleatoria, indirecta, la mayoría de los datos de su historia personal en el orden cívico-social que hemos apuntado, y genera así dos dimensiones de sentido que corren paralelas en el enunciado. Dicho de otro modo, envuelta en una obra de carácter privilegiadamente religioso se revela también una dimensión cívico-social que abre la posibilidad de, al menos, una doble lectura, favorecida por el uso de la retórica Barroca. En nuestro criterio, resulta necesario articular la condición de desprestigio que vive el autor criollo en tiempos de la escritura de su obra e inscribir el texto en el universo discursivo del Barroco colonial para abrir las condiciones de leer la dimensión social en el texto de Tejeda.

El juego de desdoblamientos

La historia del peregrino que habla en primera persona y se identifica como don Luis de Tejeda se divide en dos momentos, un tiempo pasado de pecado en el cual el yo se presenta como un pecador y un presente en el que se muestra como un sujeto convertido en fraile dominico.



A partir de esta diferenciación temporal el yo se desdobra en dos voces y en consecuencia, en dos figuras: la del pecador y la del fraile que se alternan para contar los distintos momentos de la vida del peregrino. Al pecador corresponde el relato del pasado, “el que fui”, la confesión de las acciones del tiempo en que el alma del yo permanece cautiva, primero en los pecados de la carne y luego en la soberbia y la codicia. A la voz del fraile en cambio, corresponde el relato de las acciones del presente “el que soy”, cuando el yo se ha convertido ya en sujeto religioso, predica y enseña a rezar. Paralelamente, el pecador del pasado se configura como un vecino prestigioso, mientras que en el presente se muestra como vecino desprestigiado que padece agravios y murmuraciones en su ciudad. A esta conjunción de cuestiones espirituales y cívicas, el yo enunciator alude ambiguamente al inicio de su confesión: “Mientras canto y mientras llo-ro/ y entre memorias pasadas/ refiero agravios presentes”. (Tejeda, 1980, p. 23).

El juego de desdoblamientos en el enunciado se hace extensivo a las historias que se cuentan: la historia de la Virgen corre paralela a la del peregrino; a la figura del yo peregrino que: a veces asume la voz del pecador, otras la del fraile; también es doble el rol del enunciator: penitente y predicador y doble el enunciatario del discurso: por momentos se dirige a Dios, la Virgen (destinatario divino), en otros a un destinatario humano.

Los tópicos del alegato criollo en el texto de Tejeda

Un modo de configuración valiosa para los criollos es la comparación con sujetos incuestionables desde los principios político-religiosos del Imperio. En este sentido el yo enunciator en el texto de Tejeda se autoconstruye semejante al rey David mediante una serie de analogías encubiertas y diseminadas en el enunciado. Su historia personal se asemeja a la del prestigioso modelo. De noble linaje, al igual que el rey David, el yo es miembro de una familia que ha cumplido valiosos servicios a la Corona en la conquista y colonización de la región, que ha colaborado en el desarrollo de la ciudad de Córdoba y ha contribuido significativamente a la consolidación de la Iglesia en la diócesis del Tucumán. Un hombre con poder económico, dueño de encomiendas y feudos, un vecino notable de honra reconocida que ha ejercido el gobierno de la ciudad y, en importantes cargos militares, ha participado en la defensa del territorio conquistado. Como el Rey David en Jerusalén, el yo se presenta como un activo protagonista en la organización política y eclesiástica de su ciudad.

Un lugar relevante en su presentación, otorga el enunciator a su calidad de hijo del fundador del convento de carmelitas descalzas y del templo consagrado a santa Teresa en Córdoba. Las estrategias discursivas tienden a destacar a los Tejeda como iniciadores del culto a santa Teresa en la región, a jerarquizarlos mostrándolos como elegidos, al igual que el rey David, para cumplir una misión sagrada: difundir la devoción a la Santa y la espiritualidad carmelita en esta

zona de las colonias. En función de estas acciones los Tejeda aparecen en el enunciado como protegidos por la Providencia y recibiendo en momentos difíciles el auxilio de la Santa. Por su parte el yo, en ejercicio del patronato del convento durante la mayor parte de su vida, se muestra como continuador de la misión encomendada por Dios a los Tejeda y, por lo mismo, como un vecino que contribuye para convertir a Córdoba en un centro religioso como lo hizo el rey David con Jerusalén.

Pero también como el rey David, el yo en el pasado ha caído en el cautiverio de los sentidos, de la vanidad, la soberbia, la ambición, y por causa de sus pecados se ha ganado múltiples enemigos, se ha visto privado de su autoridad, de sus bienes y, en peligro de perder su vida, obligado a huir al exilio. En tiempos de desengaño, se lamenta no haber aprovechado las enseñanzas de la experiencia del Rey David:

Si entonces entendiera las verdades
q^e la pluma escribió del Rey mas sabio,
y los engaños q^e dictó su labio
de quanto el sol corriendo
del oriente al ocaso
ilustra con su luz, en este caso
de mis fortunas me quedara riendo
y en aql cautiverio y corta esfera
assi sus desengaños repitiera.
O vanidad de vanidades dixo
y vanidad al fin todas las cosas . (Tejeda, 1980, p. 273).

Al igual que el modelo bíblico en los *Salmos*, el yo en el texto se representa como un sujeto perseguido que en los momentos cruciales es desconocido por los suyos y queda solo. Sin embargo, el pecador del pasado, como el rey David, ha buscado a Dios, ha confesado y llorado su ofensa y disciplinado su conducta en el camino espiritual. Quien antes era pecador viste hoy hábitos de fraile, predica la imitación de la vida de Cristo, la devoción a la Virgen y el rosario, divulga milagros y enseña a rezar.

De este modo, el sujeto textual que representa a Tejeda en el enunciado, en el presente es un devoto y penitente ejemplar semejante al rey David. También al igual que éste, el yo es un hombre a quien se le reconocen competencias poéticas, y si David escribió los *Salmos* en

alabanza a Dios, él compone su salterio a la Virgen quien lo ha favorecido con el milagro de la conversión y lo guía hacia Dios. Y si el rey David declara en los *Salmos* haber sido agraviado, difamado y despreciado por sus enemigos como un vil gusano, el yo veladamente en su rosario afirma ser víctima de agravios y murmuraciones que se propone contradecir con sus verdades: “porque ya mis desengaños/ piden verdades muy claras”. (Tejeda, 1980, p. 24).

En conjunto, este modo de autoconfiguración hace aparecer al peregrino como un justo perseguido semejante al rey David que, al igual que él, es protegido por Dios que lo ha salvado de la condena espiritual y de la muerte en manos de sus enemigos. Y si aquél en los *Salmos* pide la protección de sus enemigos y reclama justicia a Dios para un hombre justo, el yo, fundado en razones religiosas y mediante el recurso a un doble enunciatario, de manera velada, pide justicia a Dios y a la vez el reconocimiento de su dignidad a los hombres.

Además de estos procedimientos legitimadores del sujeto que enuncia, pueden advertirse, encubiertas en los pliegues de un enunciado en estética barroca, numerosas operaciones textuales que se corresponden con una respuesta a la subestimación hispana a las capacidades y virtudes de los americanos y su tierra.

La representación de Córdoba en el texto, asociada a la historia del yo, se desdobra en configuraciones simbólicas paradójicas diferenciadas en dos momentos. En el tiempo de pecado, la ciudad natal es identificada con la Babilonia bíblica, la ciudad sin Dios, espacio de confusión y tentaciones donde se pierde el alma del peregrino.

La ciudad de Babylonia
aquella confusa patria,
encanto de mi sentido,
laberinto de mi alma;
.....
Puesta pues mi libertad
en essa anchurosa plaça
de Babylonia; enpeçe
mi peregrinacion larga. (Tejeda, 1980, pp. 23 y 27)

Sin embargo, este carácter babilónico de la ciudad, que reafirmaría los argumentos hispanos respecto a la tierra americana, alcanza un valor universal en sus alusiones al mundo como Babilonia, en consecuencia, no es exclusivo de esta tierra, sino que corresponde a la represen-

tación simbólico-religiosa del espacio habitado por todo pecador. En la figura del pecador arrepentido, al evaluar su pasado militar, el peregrino se recuerda de vuelta a su casa con un botín de vanidad, codicia, un conjunto de bienes falaces y lamenta el cautiverio de su alma en un espacio babilónico:

.....o vanidad, o viento
o, engañosos arreos
o, de mis ojos aparente engaño
de Babylonia cautiverio extraño
[.....]
mas la cudicia de mis ojos quisso
vestirme de traje corruptible inmundado
del Babylonio mundo
de locas vanidades
oydme pues las verdades
q^e aquí a vos os confieso
al pie dessa columna tan llagado
morire por lo menos confessado. (Tejeda, 1980, pp. 258 y 260)

En el tiempo de conversión, el sujeto descubre en Córdoba la agustiniana Ciudad de Dios y la homologa así a la Jerusalén eterna.

A la vez, Córdoba adquiere una caracterización histórica en el enunciado. Aunque ubicada en un lugar periférico de la Colonia, aparece destacándose en el espacio regional por su carácter religioso, donde tienen convento e iglesias varias órdenes y se privilegia por la presencia de un convento carmelita equivalente a los de la misma orden en Europa. Indirectamente, se deja saber que la ciudad cuenta con una universidad a cargo de la Compañía de Jesús que imparte una rigurosa formación intelectual y, además, que funciona como una importante plaza militar que socorre a otras zonas con el aporte de sus vecinos.

En su representación la ciudad natal aparece gozando de la protección divina que la salva de ser devastada por las crecientes y se muestra como escenario de numerosos milagros -varios protagonizados por miembros de la familia Tejeda-. Esto, de manera indirecta, prueba que la voluntad de Dios opera en tierras cordobesas con la misma fuerza que en otros lugares del mun-

do. Córdoba es una ciudad habitada por gente devota de la Virgen y los santos, donde crecen hombres y mujeres que alcanzan altos grados de perfección espiritual, como su padre, su tía, su hermana, su esposa y donde se forman letrados tan cultos como el yo, por lo tanto, resulta un espacio de sujetos equiparables en virtudes y capacidades a los metropolitanos. De este modo, el yo criollo que reconoce a la ciudad como su patria y manifiesta por ella sentimientos de amor y orgullo, la ennoblece en su discurso.

Pero también, la protección divina se hace extensiva a todo el espacio colonial con la celebración de santa Rosa de Lima, Patrona de América y primera mujer criolla consagrada en los altares de la Iglesia. Fundado en la presencia de la Santa, el enunciador representa a América como una tierra nueva que comienza a dar sus vírgenes y santos, con lo cual contradice el carácter negativo de su espacio natal y lo homologa al europeo. Los versos de la redondilla de Tejeda recalcan la asociación de Santa Rosa con el espacio americano:

Oy la America se goza
de ver trocada en estrella
Luziente del cielo y Bella
La que en sus campos fue Rossa. (Tejeda, 1980, p. 179)¹⁴

Así, entre los pliegues barrocos de una autobiografía espiritual Tejeda encubre su autobiografía cívica y sus problemas como ciudadano. Detrás de la figura del peregrino religioso que pide perdón a Dios en búsqueda de la salvación de su alma, aparece en el texto un hombre docto equiparable en su formación y capacidades a la elite culta de la metrópoli, un fiel vasallo del rey, un buen cristiano que colabora con la Iglesia, un digno fraile dominico en ejercicio de patronatos de conventos, un vecino que pertenece a la más prestigiosa nobleza criolla cordobesa y que, pecador en el pasado pero favorecido por gracias divinas, se ha convertido en un perfecto devoto; en definitiva, un ciudadano que reclama al destinatario humano de su discurso el reconocimiento social que merece.

En el marco de las limitaciones y posibilidades que le impone su lugar social, don Luis de Tejeda y Guzmán, dando muestras de su ingenio y recurriendo a los modos oblicuos e indirectos de formulación expresiva que le proporciona el arte barroco, incorpora en su texto de ofrenda a la Virgen, un descargo de culpas cívicas y un testimonio de los méritos personales y familiares, que delatan la búsqueda a través de la escritura de una reivindicación de su imagen social, de una recuperación de la honra perdida.

¹⁴ Luis de Tejeda es autor de un logrado soneto a Santa Rosa de Lima que se reconoce como el primer soneto escrito en la región del Tucumán.

Examinado desde las condiciones de producción, el texto revela la creatividad del cordobés, capaz de introducir en el modelo estético metropolitano los tópicos del alegato criollo. La obra, inscripta en el universo discursivo del Barroco colonial, reafirma la incorporación de los intereses criollos en las producciones artísticas de los letrados del sector y lleva a cuestionar el excluyente carácter imitativo con que las considera la crítica tradicional sobre el tema.

En una dinámica incesante entre propósitos declarados y encubiertos, las obras del Barroco americano plantean entonces una lectura de doble faz. Las significaciones textuales van y vienen en una lógica dual, en un movimiento sin solución de continuidad, dibujando la figura del pliegue que Gilles Deleuze descubre en el principio operativo del Barroco (Deleuze, 1989, p. 51). Al modo de anverso y reverso de un mismo gesto, el artista criollo se revela en su obra como un vasallo leal y un buen cristiano que colabora en la promoción y vigencia de los principios imperiales y, a la vez, como un hombre docto y de ingenio agudo que busca rebatir los argumentos sobre la inferioridad del hombre y la tierra natal.

Ediciones de la obra de don Luis José de Tejeda y Guzmán

El peregrino en Babilonia y otros poemas, edición dirigida por Ricardo Rojas, Buenos Aires: Librería de la Facultad, 1916.

Coronas líricas. Prosa y verso, con noticia histórica y crítica por Enrique Martínez Paz y anotado por Monseñor Pablo Cabrera, Córdoba: Biblioteca del Tercer Centenario de la Universidad Nacional de Córdoba, 1917.

Libro de varios tratados y noticias, Lección y notas de Jorge M. Furt, Córdoba, Municipalidad de Córdoba, Subsecretaría de Cultura, (1ª ed. 1947) 2ª ed. 1980.

Referencias Bibliográficas

Balbuena, Bernardo (1997) *La grandeza mexicana*, México: Porrúa.

Bustos Algañaraz, Prudencio (1994) *Facciones y banderías en la Córdoba del S.XVII*. Córdoba: Cuadernos de Historia n° 6, Junta Provincial de Historia de Córdoba.

Camurati, Mireya (1998) "La Córdoba-Babilonia de Luis de Tejeda". En *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 581, Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana.

Carilla, Emilio (1946) *El gongorismo en América*, Buenos Aires: Inst. Cultura latinoamericana, Universidad de Buenos Aires.

Cruz, Sor Juana Inés de la (1951-1952-1955-1957) *Obras completas*. México: Fondo de Cultura Económica, 4 vols.

Chocano Mena, Magdalena (2000) *La Fortaleza Docta. Elite letrada y dominación social en Mé-*

- xico colonial (siglos XVI-XVII)*. Barcelona: Bellaterra.
- Deleuze, Gilles (1989) *El pliegue*, Barcelona: Paidós.
- Espinosa Medrano, Juan de (1982) *Apologético*. Caracas, Venezuela: Ayacucho.
- Fernández Herrero, Beatriz (1996) “América y la modernidad europea. Reflexiones sobre la ética”. En *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 547, Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Furt, Jorge M. (1947) *Vida de Luis de Tejada*. Buenos Aires: Colombo.
- (1980) “Nota Biográfica”. En *Libro de varios tratados y noticias*. Córdoba: Municipalidad de Córdoba, Subsecretaría de Cultura, 2ª ed.
- Herzog, Tamar (2006) *Vecinos y extranjeros. Hacerse español en la Edad Moderna*, Madrid: Alianza.
- Lafaye, Jacques (1995) *Quetzalcóatl y Guadalupe*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1997) *Mesías, cruzadas, utopías*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lavallé, Bernard (1993) *Las promesas ambiguas. Ensayos sobre el criollismo colonial en los Andes*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero.
- “Americanidad exaltada/hispanidad exacerbada: contradicciones y ambigüedades en el discurso criollo del siglo XVII peruano”, en Catherine Poupeney Hart y Albino Chacón Gutiérrez (eds.) (2002) *El discurso colonial: construcción de una diferencia americana*, Heredia, Costa Rica: Editorial Universidad Nacional.
- Luque Colombres, Carlos (1973) *El mundo de Juan de Tejada*. Córdoba: Olocco.
- Martínez Paz, Enrique (1917) “Luis José de Tejada. El primer poeta argentino”. En *Coronas Líricas. Prosa y verso*. Córdoba: Biblioteca del Tercer Centenario de la Universidad Nacional de Córdoba.
- Martínez Villada, Luis G. (1917) “Adición a la Genealogía de los Tejada”. En *Revista de la Universidad*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, octubre, año IV, nº 8, pp.104-109.
- Mazzotti, José Antonio (2000) “Introducción”. En Mazzotti, J. Antonio (editor) *Agencias criollas. La ambigüedad “colonial” en las letras hispanoamericanas*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh.
- Mazzotti, José Antonio y U. Juan Zevallos Aguilar (coord.) (1996) *Asedios a la heterogeneidad cultural*. Philadelphia: Asociación Internacional de Peruanistas.
- Méndez Plancarte, Alfonso (1995) “Introducción”. En *Obras Completas* de Sor Juana Inés de la Cruz, México: Fondo de Cultura Económica, Tomo I, págs. VII-LXVIII.
- Osorio Tejeda, Nelson (1993) “Formación del pensamiento crítico literario en la Colonia”. En José Anadón (ed.) *Ruptura de la conciencia hispanoamericana (Epoca colonial)*. Madrid:

Univ of Notre Dame-Fondo de Cultura Económica.

Rojas, Ricardo (1916) "Noticia preliminar". En *El peregrino en Babilonia y otros poemas de Luis de Tejada*. Buenos Aires: Librería de la Facultad.

Sigüenza y Góngora, Carlos (1984) *Carlos de Sigüenza y Góngora. Seis Obras*. Caracas: Venezuela: Ayacucho.

Tamayo Vargas, Augusto en Espinosa Medrano, Juan de (1982) *Apologético*. Edición preparada por Augusto Tamayo Vargas. Caracas, Venezuela: Ayacucho.

----- (1993) *Literatura peruana*. Lima, Perú Peisa, T. I.

Imaginarios circulantes en el coloquio de los cordobeses

María Teresa Toniolo, María Elisa Zurita

Imaginarios circulantes en el coloquio de los cordobeses

María Teresa Toniolo

Facultad de Lenguas
Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
maría.teresa.toniolo@unc.edu.ar

María Elisa Zurita

Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
mzurita@ffyh.unc.edu.ar

Resumen

Un largo recorrido en el estudio de las unidades fraseológicas, nos ha permitido descubrir la riqueza vigente de los refranes en el habla cordobesa, particularmente aquellos referidos a las imágenes de la mujer, gestadas a través del tiempo y surgidos naturalmente como expresiones de usos y costumbres relativos a su rol individual y social en contextos marcados por el modelo comunitario en el que se plasmaron. Acercarnos al imaginario general en que nacieron estas paremias forma parte del objetivo de esta micro investigación. Desde el macro corpus de un *Lexicón Fraseológico de uso en Córdoba*, inédito (Toniolo y Zurita, 2000 – 2024), que recoge material lingüístico en contexto de enunciación real, de tres sincronías del presente siglo, se seleccionó un corpus de 150 dichos, refranes y proverbios verbalizados por cordobeses nativos en emisiones radiales, reportajes de la prensa escrita y grabaciones de entrevistas etnográficas, que tienen como clave generadora a la mujer, en cuanto trasuntan indicadores negativos y positivos de la feminidad. El análisis de estas unidades lingüísticas nos ha revelado estereotipos e imaginarios circulantes en el coloquio de los cordobeses que reflejan la tradición cultural de cuño patriarcal aún vigente.

Palabras clave: Fraseología cordobesa - imagen – mujer

Abstract

The current abundance of sayings in Cordobese speech, especially those pertaining to images of women, has been discovered through a lengthy journey in the study of phraseological units. These sayings have evolved over time and naturally emerged as expressions of uses and customs related to their individual and social role in aim of this micro research is to approach the broader imaginary in which these paroemias originated. A corpus of 150 sayings, proverbs, as well as proverbs that were verbalized by native Cordobeses in radio broadcasts, written press reports, and ethnographic interview recordings was chosen from the macro corpus of an unpublished Phraseological Lexicon of use in Córdoba (Toniolo and Zurita, 2000–2024), which collects lin-

guistic material in the context of real enunciation. These sayings and proverbs use women as a generating key insofar as they convey both positive and negative indicators of femininity. Stereotypes and imaginaries that are prevalent in Cordobese colloquialism and represent the patriarchal cultural tradition that is still in place have been identified through the analysis of these linguistic units.

Keywords: Cordobese phraseology - image - woman

Introducción

El contenido de este artículo se enmarca teóricamente dentro de la Paremiología, sin detenernos en discutir si ésta es una disciplina independiente, tal como lo sostienen algunos teóricos, entre otros, Sbarbi y Osuna ([1878] 1980), Sevilla y Cantera (2001), o bien se inscribe, siguiendo una concepción más bien ancha, como dependiente de la fraseología (Zuluaga 1980, Corpas 2003, Navarro Brotons 2013), concepciones que remiten al “modelo centro-periferia” de la escuela de Praga.

Por largos años, hemos concentrado nuestras investigaciones alrededor de actos lingüísticos vigentes en el habla de la ciudad de Córdoba, Argentina, particularmente entre hablantes escolarizados. Los mencionados actos de habla se insertan dentro de las esferas II (locuciones) y III (dichos, refranes, proverbios y sentencias) que fueron propuestas inicialmente por Zuluaga, continuada por Corpas y por Navarro Brotons, entre otros.

Nuestro interés por el refranero español, en cuanto indicador de los valores de la cultura y del modelo social en que se generaron y tienen vigencia, se inicia a fines del siglo XX y varios fueron los micro universos temáticos considerados.

El presente problema de investigación consiste en el estudio paremiológico de un inventario de 150 unidades¹ que tiene como clave generadora a la mujer, en cuanto trasuntan indicadores negativos y positivos de la feminidad, registradas en el habla cordobesa escolarizada actual, en situaciones comunicativas cotidianas.²

A partir de este planteo, intentamos los siguientes recorridos investigativos: 1. Acercamiento a los estereotipos respecto de la mujer que perviven en el habla local. 2. Estudio de las relaciones de género (asimétricas), presentes en el inventario paremiográfico mencionado, que denotan el acervo sociocultural de la sociedad local que aún refleja en los presentes tiempos, marcado androcentrismo y cultura patriarcal.

1 Por normativa editorial respecto del número de páginas de esta publicación, no se ha incluido el apéndice del inventario mencionado.

2 En esta oportunidad, solo ejemplarizamos y comentamos refranes, frases proverbiales y dichos.

Desde el macro corpus de un *Lexicón fraseológico*, inédito y de nuestra autoría, que incluye paremiografía en contexto de enunciación real, seleccionamos un corpus de dichos, refranes y proverbios, verbalizados por cordobeses en emisiones radiales, reportajes de la prensa escrita y grabaciones de entrevistas etnográficas.

En ese acercarse a los indicadores mencionados nos resultó de utilidad la controvertida expresión del *imaginario social*, puesta en circulación por el filósofo Cornelius Castoriadis ([1975] 2002), y de gran vigencia en las ciencias sociales en las últimas décadas. Concepto polivalente que, generado dentro de / o por instituciones, leyes, tradiciones, creencias y comportamientos de las comunidades humanas, nos ha permitido agregar claridad semántica al momento del análisis de cada expresión fraseológica escogida. En particular en aquellas unidades vigentes en las cuales la mujer es mencionada, ya que “el imaginario opera como matriz de significados que orientan los sentidos que se le atribuyen a nociones de la vida compartidas por una sociedad” (Cegarra, 2012, p. 3).

La mujer y sus imágenes

La imagen pública de la mujer es posible encontrarla o indagarla en la expresión paremiológica construida a través del tiempo y que pervive en el habla cotidiana de nuestra comunidad. Luces y sombras proyectan los atributos (imagen positiva) y también los defectos o carencias (imagen negativa) de la mujer en la sociedad.

Como bien dice la búlgara Adriana Mitkova, “el refranero es un indicador muy significativo de los valores que caracterizan una cultura y del modelo social que esta cultura promueve” (2007, p. 89).

Son expresiones que parten de miradas anónimas y que han ido perfilando las representaciones que reflejan a la mujer. El imaginario instituyente puede entenderse como “esa facultad que es constitutiva de las colectividades humanas y más generalmente del campo sociohistórico” (Castoriades 2002, pp. 94-95).

Al detenernos en la lectura de antiguas colecciones de refranes y de nuestro propio corpus, fuimos comprobando que la mujer predominantemente ha sido centro, en el transcurso del tiempo, de una imagen negativa, tal como lo considera la antropóloga Fernández Poncela, cuando en uno de sus trabajos refiere: “En la colección de refranes, he constatado ochenta y cinco defectos que se consideran inherentes a la mujer y tan solo dieciséis cualidades” (2000, p.139). Por otra parte, esta oscilación de las imágenes, igualmente se observa en el *Diccionario de la Lengua Española*, RAE. 2014³, cuando registra el vocablo mujer como “Persona de sexo fem.” y,

3 DLE. Vigésima Tercera Edición 2014. Edición del Tricentenario. RAE.

a su vez, al representar a las mujeres, en la palabra “sexo”, aparece la contradicción: “bello sexo que responde a la belleza” y, por el otro “sexo débil” (DLE.2014.RAE), donde la debilidad que se le atribuye podría ser entendida dentro de la imagen negativa que se tiene de la mujer en el contexto social.

Imagen positiva

Para referirnos a la imagen positiva, creímos oportuno abordar algunos aspectos relevantes, sin aspiración de agotarlos y sin excluir otros posibles, teniendo en cuenta aquellos refranes que revisten una actitud positiva hacia la mujer, reflejo de lo que la sociedad espera de ellas. Para explicitar lo planteado, destacamos la valoración del género en sí mismo, el realce de sus cualidades, la estimación del carácter de las mujeres y la ponderación de sus habilidades lingüísticas.

A. Valorización del género en sí mismo

La valoración del género en sí mismo incluye *los atributos físicos de la mujer*, puntualizado en “mujer = bello sexo” (DLE.2014.RAE); apreciación que asoma con claridad en el refrán “A la luz de la vela no hay mujer fea”, es decir, más allá de sus características étnicas o raciales, incluso de la edad, todas cuentan con una belleza natural. Ocurre algo similar con los atributos espirituales como el ser poseedora de valores, por ejemplo, en la paremia “A la mujer por lo que valga, no por lo que traiga”, donde se la eleva y particulariza en sí misma, sin considerar los bienes materiales que posea.

El ser maternal es otro atributo clave en la mujer, ya que la maternidad se considera que ocupa un lugar importante en la historia de la humanidad, por los valores que conlleva en los diversos pueblos y culturas. Anna María Fernández Poncela sostiene, en una de sus publicaciones que “la maternidad es la función de la mujer y a través de ella la mujer alcanza su realización y adultez” (1994, p.161), pero Fátima Flores Palacios advierte que la misma autora, en un artículo de dos décadas más tarde - al que no hemos podido acceder - atenúa esa aseveración al expresar que “la sugestión de lo femenino está anclada en una función socialmente desvalorizada: La reproducción” (Citado en Flores Palacios, 2016, p. 49). Conocido es que, en los últimos años, en occidente, algunos grupos de movimientos feministas opinan que relegar la mujer al papel reproductor, es minusvalorarla o depreciarla. Estas opiniones de Fernández Poncela y Flores Palacios respecto de la valoración reproductiva de la mujer caben perfectamente en la concepción de los imaginarios sociales, en cuanto por ser históricamente elaborados son modificables.

La mujer es el ser que reúne con su afecto, a los hijos y al marido, esposo, pareja... en el núcleo familiar, que la reconoce como tal en los dichos “*Madre hay una sola*”, “*Madre no hay más*

que una” y “*No hables mal de las mujeres, porque hijo de mujer eres*”. Estas unidades registradas en el habla cordobesa, remiten al respeto, gratitud y reconocimiento a la mujer “madre”. El atributo de madre, en el devenir histórico de las culturas, ha sido una expresión de nobleza por su vida sacrificada y de entrega a los demás, particularmente por su dedicación a los hijos, esposo, pareja o compañero... y hasta, en algunas ocasiones, en relación a sus propios padres, alrededor de un ámbito familiar tradicional o moderno. La mujer, por lo general, sostiene con abnegación cada una de las situaciones que enfrenta desplegando su ser maternal.

Por otra parte, el rol instituido socialmente de ser la mujer *sostén y compañera del hombre*, aparece claramente en las siguientes expresiones en las que se valoriza el género en sí mismo: “*Rubias y morenas sacan al hombre de penas*” y “*El abrigo en invierno y la mujer en todo tiempo*”. Además, la mujer constituye un estimulante positivo en la unidad fraseológica “*La mujer y el café ardiente, en todo tiempo*”. La fortaleza de la mujer es tal que se refleja, como en un espejo, en el hombre, a través de la paremia “*Detrás del hombre, siempre hay una gran mujer*”. Sin lugar a dudas, la mujer ocupa un lugar central de sostén en el espacio doméstico que comparte con el hombre, particularmente en tierras latinoamericanas.

El ámbito familiar del gaucho o campesino es el rancho que se convierte con frecuencia en tapera, por la ausencia de la mujer o china, graficado plásticamente en la expresión “*Rancho sin china es tapera*”, realidad que aparece en los versos de *Martín Fierro* de José Hernández ([1872]:1965, p. 57): “Tuve en mi pago en un tiempo/ Hijos, hacienda y mujer/ Pero empecé a padecer/, Me echaron a la frontera – / ¡Y qué iba a hallar al volver! / Tan solo hallé la tapera”.

Dentro de la valorización del género en sí mismo, quizás sea el *empoderamiento de la mujer* el más llamativo y cercano en el tiempo, ya que se fue registrando en la segunda mitad del siglo XX, pero se ha visibilizado claramente en el siglo XXI. Lo planteado, es posible encontrarlo plasmado en los siguientes refranes: “*Lo que el diablo no puede, lógranlo las mujeres*”, “*En casa de mujer rica, ella manda y ella grita*” y “*Rica que, con pobre se casa, un criado más tiene en su casa*”. En la primera paremia, el poder de la mujer supera al que tiene el mismo demonio, como expresión del mal; las dos siguientes reflejan la subordinación del hombre respecto al poder económico de la mujer, es decir es el hombre dominado por la mujer, debido a la riqueza material que ella posee.

A continuación, y a modo de ejemplificación, presentamos una selección de refranes, proverbios y dichos, extraídos en contextos reales de enunciación⁴ y que hemos acopiado en un *Lexicón fraseológico -inédito-*, de nuestra autoría, antes mencionado.

4 Cada ejemplo incorporado se acompaña de los datos que indican la fuente real del enunciado: F (Fuente), RE (Registro escrito), ROC (Registro oral coloquial), I (Informante), M (Mujer), H (Hombre), 1° (refiere a informantes entre 20 y 35 años), 2° (entre 36 y 55 años), 3° (Más de 56 años) y g (generación, edad).

Ejemplificación

**Madre no hay más que una.*

“*Madre no hay más que una*”. [F: RE. Graffiti realizado sobre la pared de una institución educativa y pública.] Dicho.

**Mujer, caballo y escopeta, no se prestan.*

“Después de haber perdido varios libros por prestarlos, ahora cuando me piden, no facilito ninguno... *Mujer, caballo y escopeta, no se prestan*”. [F: ROC. I: M. 3ª g.] Refrán.

**Detrás de un gran hombre, siempre hay una gran mujer.*

“*Detrás de un gran hombre, siempre hay una gran mujer* (en referencia a la amante de Simón Bolívar)”. [F: TV local, ROC. I: H. 2ª g.] Refrán.

**Rancho sin china es tapera.*

- ¡Qué lástima...! Ella se fue sin dar muchas explicaciones... y la casa ya no es la misma...

- Y...bien dicen: *Rancho sin china es tapera*”. [F: ROC. I: H. 3ª g.] Dicho.

**Rubias y morenas sacan al hombre de penas.*

“Mirá Ramón, para combatir tu depre^(depresión), tenés que salir a romper la noche [...] Muy cierto es que *rubias y morenas sacan al hombre de penas*. Haceme caso”. [F: ROC. I: H. 2ª g.] Refrán.

B. Destaque de sus cualidades

Respecto a los caracteres naturales que distinguen a la mujer, reconocemos la *valoración de su honra* que remite al respeto de su propia dignidad, tema tratado por la literatura a través del tiempo. Este atributo asoma en la paremia “*A la mujer honrada, su propia estima le basta*”. Su revalorización trasciende el aspecto físico ya que sus propios valores son más importantes que sus bienes materiales o hermosura, aspectos claramente planteados en “*Busca mujer por lo que valga y no solo por la nalga*” y “*A la mujer por lo que valga, no por lo que traiga*”.

Por otra parte, es posible señalar la *fortaleza espiritual* que tiene la mujer, muchas veces invisibilizada y que le permite sobrellevar situaciones difíciles o complicadas. Nos referimos, por ejemplo, a aquellas que quedan desamparadas en situación de viudez o solas, con hijos pequeños y sin recursos económicos y que, con frecuencia, salen a trabajar. La paremia “*Detrás de cada mujer, existe una historia que la convierte en guerrera*”, visualiza una realidad que enfrentan las mujeres por distintos motivos: Rupturas de matrimonios o parejas, sobrevivencia a las con-

secuencias de las guerras o la explotación en distintas latitudes. No desconocemos la realidad de la prostitución y el maltrato a las mujeres, que llega muchas veces, hoy con mayor frecuencia, a casos extremos de femicidios registrados en el mundo entero por los medios de comunicación.

Otro aspecto destacable, en América latina, es que la mujer - 'la china' o 'la chola' -, asume, en relación al marido, compañero o pareja, una *actitud protectora*, que la lleva a preocuparse por el bienestar y la pulcritud de quien comparte su vida. Los refranes “*El amor de la mujer en la ropa del marido se echa de ver*” y la variante “*En las pilchas del gaucho, se ve el amor de la china*”. Esta actitud, con frecuencia, es semejante a la que tienen las madres con sus propios hijos.

La *laboriosidad* de la mujer, según Adriana Mitkova (2007, p. 91), responde al paradigma instalado en las sociedades patriarcales. Esta cualidad la distingue como tal, dentro y fuera de su propio hogar como afirma el refrán “*Mujer casada que trabaja, trabaja afuera y trabaja en casa*”. Situación asumida por lo general, para colaborar con la economía familiar, lo que implica muchas veces un ingenioso armado en su horario diario para cumplir con todas las obligaciones dentro y fuera del hogar.

Quizás sean las *habilidades culinarias* de la mujer las que históricamente han contribuido para asociarlas -junto a la maternidad- al ámbito doméstico del hogar. Esta doble exigencia, proviene de una ideología ancestralmente heredada y anclada en el pensamiento social (Flores Palacios, 2016, p.50).

Fue desde la Edad Antigua que la cultura patriarcal quedó instalada: El padre o el marido ejercían la tutela, lo que no solo se fue reflejando en los refranes “*Busca una mujer que sepa guisar y coser*”, y “*si bien lo quieres pasar, que más que coser sepa guisar*”, sino que también fue aflorando en las canciones infantiles, por ejemplo: “*Arroz con leche me quiero casar/ con una señorita de San Nicolás, / que sepa coser, que sepa bordar, / que sepa abrir la puerta para ir a jugar...*”

Sabiduría e intuición – cualidades que tienen las mujeres, según el imaginario social –, las lleva a ver fácilmente con anticipación los peligros y problemas, con la finalidad de evitarlos. Tales atributos se aprecian en las siguientes paremias “*Mujer precavida vale por dos*” y “*Mujer prevenida vale por dos*”. Por tales motivos, las mujeres son doblemente respetadas y consideradas en un significativo número de refranes.

Ejemplificación

* *En las pilchas del gaucho se ve el amor de la china.*

“Siempre pone extremo cuidado en la presentación de su marido. Dicen que *En las pilchas del gaucho se ve el amor de la china*”. [F: ROC. I: M. 3ª g.] Dicho.

* *Mujer precavida vale por dos.*

“- Reconozco que mi esposa es previsora. Siempre lleva reservas (de alimentos y primeros auxilios) para sortear las necesidades cuando vamos de campamento con los chicos.
- Tenés suerte... *Mujer precavida vale por dos*”. [F: ROC. I: H. 1ª g.] Refrán.

C. Estimación del carácter de las mujeres

Quizás sea *el carácter de las mujeres*, aquello que las distingue de un modo particular por su *sinceridad y autenticidad*, cualidades claramente sintetizadas en el refrán “*A las mujeres y a los charcos, no hay que andarles con rodeos*”.

Sin lugar a dudas, la *tenacidad* de la mujer temple su carácter y la proyecta a lugares que, con el tiempo han sido impensados de ver la presencia femenina. Esta particularidad de su carácter asoma en los distintos ámbitos y profesiones que ocupa y, lo señalado se visibiliza con claridad en la expresión “*Puedo lograr lo que me proponga*”; por tal motivo, el refrán con anónima sabiduría aconseja “*A la mujer y a la gata, no le lleves la contraria*”, pues se entiende como un caso perdido contradecir su propósito.

Otra de las notas que se desprende del carácter que en el imaginario social se tiene de las mujeres, es su propensión a actuar con mayor responsabilidad en sus actos cotidianos y mayor atadura a las normas de la comunidad en la que habita. Respeto de esta apreciación, es interesante relacionar un artículo de Muñoz Onofre que refiere a “La idealización de hombres y mujeres en el contexto de conversaciones registradas en escenarios escolares” (2017, pp. 93-125) donde sostiene que la escuela se reconoce como una institución básica de socialización. Relata allí los resultados de una matriz binaria-hombre/mujer que se puso a consideración de los estudiantes, luego de sostener conversaciones sobre el tema. La experiencia, según el autor, da cuenta del encasillamiento de los hombres como “*inéticos y corruptos*” y, a las mujeres como “*éticas y responsables*”. Es oportuno relacionar la expresión que refleja con claridad el carácter de la mujer “*El hombre propone y la mujer dispone*”, con el artículo antes mencionado.

Ejemplificación

* *El hombre propone y la mujer dispone.*

“- A las mujeres realmente no las entiendo...
-...qué se va hacer, *el hombre propone y la mujer dispone*”. [F: Radio local. ROC. I: H. 2ª g.] fr. proverbial.

D. Destaque de las habilidades lingüísticas de la mujer

Finalmente, dentro de las cualidades de la mujer, consideradas en esta oportunidad, destacamos sus *habilidades lingüísticas* para reflejar seguridad en aquello que transmiten, en coincidencia con el valor de certeza que caracteriza el enunciado de los refranes. De allí el ejemplo “*Mujer de lengua certera es refranera*”. Por otra parte, se registra el reconocimiento de la excesiva locuacidad, particularidad propia del lenguaje de la mujer, como se evidencia en la paremia “*Cuando una mujer no tiene respuesta, se ha secado el mar*”, situación que entraría casi dentro de lo imposible.

Ejemplificación

* *Cuando una mujer no tiene respuesta se ha secado el mar.*

“- Le pregunté a mi esposa que, a pesar de la crisis, dónde quería ir de vacaciones. Y... no me respondió.

- *Cuando una mujer no tiene respuesta se ha secado el mar*”. [F: ROC. I: M. 2ª g.] Refrán.

“- Los reportajes al turco Asís y a Carrió⁵ me encantan. Siempre tienen una ignota historia que contar.

- Y, bueno, *cuando Lilita no tenga respuesta, se habrá secado el mar*”. [F: TV local. ROC. I: M. 2ª g.] Refrán. Variante del refrán tradicional.

Respecto de la habilidad lingüística de las mujeres, cualidad reconocida como positiva, recogimos en nuestro corpus oral un refrán humorístico de cuño cordobés gestado en la realidad política nacional. Este es:

“- Para vencer al electorado, K. contó con la labia de su mujer. Ya dicen que *contar con labia de fémina, convence hasta el mismo Kremlin*”. [F: Radio local. ROC. I: H. 3ª g.] Refrán humorístico.

Imagen negativa

Como contrapartida de la imagen positiva de la mujer, es posible rastrear en el refranero la consideración negativa, que mantiene una correspondencia por oposición, respecto a la anterior. En el marco de la imagen negativa, destacamos lo siguiente: A) Desvalorización del género bajo una perspectiva machista, propia de las sociedades patriarcales. B) Subestimación de la mujer por el aspecto físico. C) Cosificación de la mujer. D) Disvalores de la mujer, para el imaginario social masculino: Ambición, charlatanería, falsedad, interés material, ociosidad, vagancia.

5 Jorge Asís, escritor argentino y político. Lilita Carrió, abogada, institucionalista y política argentina.

E) La sexualidad femenina en el imaginario social.

A. Desvalorización del género. Perspectiva machista.

La desvalorización del género bajo una perspectiva machista tiene presencia en la humanidad desde tiempos remotos, en contraposición a la valoración del género en sí mismo. Es en la Edad Antigua el momento histórico donde se registra que la mujer perdió todo derecho - como ya lo anunciáramos - instalándose la autoridad masculina, ya sea del padre, esposo o marido y, si era viuda, del hijo. En la Edad Media, la mujer sigue tutelada por la autoridad masculina⁶; lo mismo ocurre en la Edad Moderna donde la cultura patriarcal continúa siendo importante, como lo sostiene Salinas Reyes (2018, p.33). Resultan crueles las apreciaciones del refranero referidas a la desconfianza hacia la mujer en “*A la mujer, ni todo el dinero, ni todo el querer*”, y la manipulación que son capaces de ejercer las mujeres, evidenciada en “*El llanto de mujer no es de creer*”. El primer refrán alude al recorte o mezquindad del hombre cuando se relaciona con la mujer, en referencia a lo económico y al cariño; en el segundo caso, la desconfianza ante el llanto de la mujer, equiparándolo a la manifestación propia de los niños.

Algunos refranes acercan a la mujer al mundo animal, por ejemplo, en la paremia “*A la mujer y a la cabra no hay que darles sogas largas*” y, a veces se registra e incluye el cruel castigo físico “*A caballo con la rienda, y a la mujer con la espuela*”. Surge el hombre que domina y domestica tanto al animal como a la mujer, a quien se la priva de dignidad como ser humano. En las relaciones familiares y en una perspectiva machista, las mujeres a menudo aparecen como enemigas del hombre, por lo menos en el ámbito familiar, claramente presentadas en la expresión “*Las enemigas del hombre son tres: Suegra, cuñada y mujer*”. La primera, se cree como instigadora o promotora de todos los conflictos familiares, en segundo lugar, la cuñada que lleva y trae... y, finalmente la mujer, vocablo que en este caso generaliza a la esposa, pareja o compañera.

El manejo del automóvil por la mujer en el siglo XX, fue una clara señal de liberación femenina que consternó y escandalizó al mundo machista de la época. Esta subestimación de las capacidades de la mujer en la Argentina, se registra en la unidad “*Mujer al volante, peligro constante*” y, sin lugar a dudas el dicho “*Andá a lavar los platos*”, que todavía se escucha con frecuencia en las pequeñas y grandes localidades, arrastra el prejuicio machista sobre las aptitudes femeninas, que son muchas y se reconocen en todos los ámbitos. Es interesante constatar que hoy tenemos casi todo tipo de transporte a cargo de mujeres, si bien es cierto que en menor porcentaje. Por otra parte, están comprobadas las habilidades de la mujer en este tema que su-

⁶ “Se puede descubrir como la época más gris para la mujer, una sociedad dirigida por el padre. Una sociedad difícil para todo el mundo, ya que palabras como hambre, peste y muerte son las que abundan en los textos encontrados”. En: Salinas Reyes (2018, p.32).

peran, en algunos casos, a las del hombre. El tono imperativo que tiene el dicho mencionado, pretende confinar a la mujer al ámbito doméstico, en el cual históricamente se le dio un lugar de privilegio, asociado al espacio familiar y a la maternidad, aunque relegando su presencia y rol en otros espacios.

Por otra parte, la imagen negativa de la mujer la muestra o exhibe como una de las perdiciones del hombre, tal cual se enumera en el siguiente refrán: “*Tabaco, vino y mujer, echan el hombre a perder*”, es decir, a modo de consejo recomienda tener cuidado con abusar de ellas. En este caso, en la enumeración - aunque la mujer está registrada al final, por la asociación con los otros vocablos - forma parte de los vicios atribuidos históricamente al hombre, ocasionados por el tabaco y el vino.

La laboriosidad de la mujer valorada en la imagen positiva, se contrapone en la negativa, con la pereza o vagancia que suele adjudicársele, plasmada en “*Mano sobre mano, como mujer de escribano*”. Esta paremia presenta a la mujer del escribano como aquella que tiene todo resuelto y no necesita hacer ningún esfuerzo ni preocuparse por nada. La síntesis de la mujer desvalorizada y asociada al mal asoma en “*Las mujeres son la causa de todo mal*”, es decir la mujer es sinónimo de demonio.

Ejemplificación

* *Andá a lavar los platos.*

“Muchas veces me río, porque todavía hay varones que, cuando te ven manejar te gritan: ¡¡¡Andá a lavar los platos!!!” [F: ROC. I: M. 2ª g.] Dicho.

* *Mano sobre mano, como mujer de escribano.*

“No quiero ser indiscreta cuando critico a mi vecina, pero siempre la vas a *ver mano sobre mano, como mujer de escribano* (Risas)”. [F: ROC. I: H. 3ª g.] Refrán.

* *Mujer al volante, peligro andante.*

“A pesar del conocido dicho popular *mujer al volante, peligro andante*, las estadísticas sobre la competencia que tienen en el tema, muestran lo contrario, es decir que las mujeres son más respetuosas de las normas de tránsito, ocasionan menos choques y, en general, cometen menos infracciones...” [F: Radio local. ROC. I: M. 1ª g.] Dicho popular.

B. Subestimación por el aspecto físico

En referencia a la subestimación del aspecto físico de la mujer, el refranero focaliza su figura no solo en la etapa de la lozanía sino también en aquella que se va deteriorando con el

transcurrir del tiempo, ya que va perdiendo la frescura de los años jóvenes. La paremia “*Cuando jóvenes, las mujeres son uvas, cuando viejas, pasas*”, remite al mundo natural y patentiza las etapas que implican lozanía y decrepitud.

Fue en la Edad Moderna cuando se comenzó a resaltar la belleza física de la mujer, que el *DLE.2014.RAE* refiere y define en su segunda acepción de sexo, que antes hemos señalado en la *Valoración del género en sí mismo* y lo presenta como “bello sexo”. Desde esa época, la hermosura física de la mujer se generalizó como valor positivo destacado y, de carecerlo naturalmente, había que suplirlo. En la paremia “*A la mujer fea, el oro la herмосea*”, emitida en las entrevistas coleccionadas en nuestro corpus, conlleva una imagen negativa que plantea un modo de compensar lo que la naturaleza no le otorgó mediante la posesión de riqueza material. De igual modo, resultan crueles las paremias “*A la mujer, búscala delgada y limpia, que gorda y sucia ella se volverá*” y “*A la mujer, búscala fina y limpia, que gorda y sucia ya se hará*”, ya que instalan dos etapas de la vida de la mujer: Primero, la mujer joven y muy cuidada, después, el rápido abandono que sufre con el tiempo. Es una creencia machista que las mujeres descuidan su apariencia después del matrimonio.

Ejemplificación

* *Cuando jóvenes las mujeres son uvas, cuando viejas, pasas.*

- “En los últimos años nada se ha sabido de ella. Lleva una vida muy recoleta en su hermosa casa frente al Mediterráneo, alejada desde joven de las luces de las cámaras. Por eso me sorprendió su foto. No la reconocí. Debe de estar cerca de los 90, o más quizás...”. (Refiere a la legendaria actriz francesa Brigitte Bardot).

- Son etapas de la vida, *cuando jóvenes, las mujeres son uvas, cuando viejas, pasas*”. [F: ROC. I: H. 3ª g.] Refrán.

C. Cosificación de la mujer

Considerar a la mujer una cosa, le resta dignidad y contribuye a su degradación. Esta situación que ya estuvo instalada desde la Edad Media, cuando la mujer fue mercancía al antojo del hombre, como señala Salinas Reyes (2018, p.32), se evidencia en la expresión que claramente la cosifica “*Guitarra y mujer no se prestan*” y, completa la degradación el refrán que explicita “*La guitarra y la mujer, para hacerlas vibrar hay que saberlas tocar*” ya que son objetos manipulables.

En el refrán “*La primera mujer es escoba, la segunda, señora*” es posible visualizar claramente el trato de objeto o “cosa” que recibe la primera y, en oposición el tratamiento más digno que suele darse a la segunda, ya que a esta última se le otorga mayor dignidad y así se la convierte

en señora. En el caso de este refrán recogimos una variante semejante: “*Primera mujer, escoba; y la segunda, señora*”. Quizás, también podemos señalar y reconocer que el hombre alguna madurez ya comienza a tener y ha alcanzado con la experiencia de la primera, para tratar mejor a la segunda mujer.

Ejemplificación

**Primera mujer, escoba; y la segunda, señora.*

“- X hizo pareja de nuevo hace poco tiempo y... menos mal, parece que se llevan bien...”

-Y..., *primera mujer, escoba; y la segunda, señora*”. [F: ROC. I: M. 2ª g.] Refrán.

D. Disvalores de la mujer: Ambición, charlatanería, falsedad, interés material, ociosidad, vagancia

Anna María Fernández Poncela sostiene en sus producciones (1994,2000) que, en el ideario social masculino, las mujeres reflejan la idealización que los hombres tienen de ellas, caracterizadas por matices negativos cuando no responden a la imagen tradicional de la mujer, asociada al ámbito doméstico del hogar. La menguada fortaleza física que tienen las mujeres, si la comparamos con la de los hombres, las encuadra como ociosas ya que prefieren la vagancia, en particular referencia a los quehaceres en el ámbito doméstico del hogar. El refranero claramente plantea el tema en las siguientes paremias: “*La mujer que mucho mira, poco hila*” y “*Mujer tan ancha, es que no usa la escoba y menos la plancha*”. Los elementos propios del ámbito doméstico -escoba, plancha- y las ocupaciones mencionadas o sugeridas -hilar, barrer y planchar-, tradicionalmente se las asocia a las mujeres en el ámbito del hogar.

La mujer, según el imaginario social, no solo es ociosa, sino que además aparece como interesada y sus móviles, lejos de ser espirituales son materiales, lo que se registra en “*Cuando una mujer hermosa ríe, la bolsa de alguien llora*”. Este interés por lo material se refleja irónicamente en el dicho “*Billetera mata galán*”, muy difundido entre los hablantes cordobeses.

Por otra parte, la habilidad lingüística de la mujer, que ya destacamos, tiene la contrapartida difundida de considerarse un defecto, cuando ese don se multiplica sin sentido y la locuacidad se convierte en charlatanería. Esto se advierte en los refranes “*La mujer habladora, duelos tiene donde mora*” y “*Mujer dicharachera, poco casadera*”.

Al respecto, como bien dice Adriana Mitkova, “en las culturas patriarcales, es habitual encontrar la visión de que los dos sexos hacen uso de la palabra de manera diferente y, en general, a la mujer se le considera por naturaleza parlanchina, incapaz de hablar sobre temas sustanciales, de cumplir su palabra y de guardar un secreto” (2007, p. 91).

A los defectos mencionados referidos a la mujer que construyen su imagen negativa, se suma la hipocresía, que la caracteriza a través de sus manifestaciones, a veces escandalosas o muy expresivas. Por tal motivo, el refrán “*En cojera de perro y en llanto de mujer, no hay que creer*”, relaciona la falsedad de la mujer con la de un animal doméstico, encasillado como el mejor amigo del hombre.

Ejemplificación

* *Billetera mata galán.*

“-No me digás que no es así, antes y ahora también... *billetera mata galán*”. [F: ROC. I: M. 2ª g.] Dicho.

* *Mujer tan ancha, es que no usa la escoba y menos la plancha.*

“- ¿Qué es lo que te causa tanta risa...?

- Fue muy gracioso cuando Marisa dijo: *Mujer tan ancha, es que no usa la escoba y menos la plancha...*” [F: ROC. I: M. 2ª g.]⁷ Dicho.

E. La sexualidad femenina en el imaginario social

Respecto a la sexualidad, la imagen negativa de la mujer aparece en “*Aguacates y muchachas maduran a puro apretón*”, “*La vergüenza en la mujer se conoce al vestirse*” y en “*Ayer putas, hoy comadres*”. La primera unidad bajo una perspectiva machista, sostiene que las mujeres terminan por madurar con los clásicos apretones de los enamorados, la segunda alude a la modestia o recato que deben tener las mujeres - según los hombres - a la hora de vestirse. Sin lugar a dudas, la proyección pública de la mujer se registra en “*Ayer putas, hoy comadres*”, dos situaciones que identifican con claridad la desvalorización de la sexualidad de las mujeres.

Ejemplificación

* *La vergüenza de la mujer se conoce al vestirse.*

“-¿Viste la nueva moda...?

- Sí, sí... un poco escandalosa... (Risas)

- Mi abuela diría: *La vergüenza en la mujer se conoce al vestirse*”. [F: ROC. I: M. 3ª g.]⁸ Dicho. (En este enunciado, una mujer –la abuela– expresa el prejuicio generalizado por los hombres, de larga tradición, de cómo deben de vestirse las mujeres).

⁷ Este dicho expresado por una joven mujer con estudios universitarios, del corpus de entrevistas 2002, conlleva el disvalor de la vagancia, unido a la subestimación por el aspecto físico y nos permite constatar la fuerza persuasiva que tienen los refranes y lo difícil de su abandono en el coloquio espontáneo.

⁸ En el caso de este refrán, enunciado por una informante, también con estudios superiores, cabe lo dicho en la nota 5, aunque la aclaración “*mi abuela diría*”, pareciera atenuar su posición personal. O bien no, quizás solo introduce el refrán que viene a su memoria.

A modo de conclusión

En los dos aspectos del recorrido investigativo que nos propusimos, creemos haber comprobado la *pervivencia*, en el colectivo de la sociedad cordobesa, de numerosas imágenes y estereotipos respecto de la mujer, alguno que otro con raíces en *La Biblia* y la cultura grecolatina, los más, devenidos del auge que, tanto en la Edad Media como en el Renacimiento de la Europa occidental, tuvieron estas unidades pluriverbales que, “resumen con economía verbal la identidad histórica y cultural de la mentalidad colectiva de los pueblos” (Hernández Jiménez, 2001, p. 2). Desembarcadas tales unidades en tierras caribeñas, y dispersadas por rutas diversas en todo el *novo* continente, moraron y atravesaron siglos hasta estos nuevos tiempos. Y es aquí en Córdoba y en los presentes días que, en el registro oral coloquial, ya en forma de refrán o dicho, fuimos recogiendo este repertorio paremiográfico, que pone en evidencia algunas de las distintas representaciones ancestralmente heredadas, es decir los imaginarios sociales que fueron dando lugar a la creación y estandarización de los refranes tal como Juan Luis Pinto -sociólogo español-, aclara: “...los imaginarios son verdaderos esquemas de inteligibilidad de lo que es, en definitiva, una realidad invisible. Como tales, dichos imaginarios se levantan como auténticas matrices de sentido existencial, en ese caso colectivo” (2014, p. 9).

En cuanto al *modo de las relaciones intergeneracionales* que el inventario comentado nos revela – más allá de los porcentajes significativos en los que no nos hemos detenido en esta ocasión – la *asimetría* en desventaja para la mujer se infiere claramente, lo que denota el acervo sociocultural de la sociedad local que aún refleja en los presentes tiempos, marcado *androcentrismo* y *cultura patriarcal*.⁹

Si bien la mujer tiene roles nuevos, disputa espacios de dominio y poder secularmente masculinos dentro de las instituciones, ha afirmado sus derechos, se ha empoderado y transita el proceso de independizarse de la tutela masculina, al menos en esta parte sur del continente americano, “la fuerza de la tradición en la constitución de la imagen es duradera y estable aun cuando los significados cambian y nuevos datos permiten la emergencia de nuevos sentidos en las construcciones simbólicas” (Flores Palacios, 2016, p. 22). Somos conscientes de que el fluir de nuevos posicionamientos de la mujer, en el espacio territorial argentino, tan solo muestran fuerza en las principales ciudades, en los ámbitos universitarios y en el relato de los medios, pero en cientos de poblaciones alejadas de las grandes urbes y en bolsones geográficos del país no se percibe todavía la fuerza de cambio; perdura la asimetría en las relaciones interpersonales hombre-mujer y la supeditación femenina al hombre, como en gran parte de la América latina.

9 Androcentrismo y patriarcalismo que desde remotos tiempos y en el espacio global seguimos encontrando en los noticiarios televisivos. Esto “explica históricamente las condiciones que han facilitado la existencia de desequilibrios y desigualdades entre los sexos que la tradición instituye en factores micro sociales normativos” (Flores Palacios, 2016, p.51).

Es en estos ámbitos, en los que lo investigado para este artículo tiene mayor vigencia, en cuanto a la circulación de un refranero marcado por el destrato hacia las mujeres.

Quedamos a la espera de que la idiosincrasia creativa y humorística de los cordobeses, particularmente para los dichos, dé lugar prontamente al nacimiento de representaciones sociales que la mujer está teniendo en los actuales días, enriqueciendo un refranero que atenúe tanto disvalor instalado con fuerza a través del tiempo.

Bibliografía

- Castoriadis, Cornelio ([1975] 2002). *La institución imaginaria de la sociedad: El imaginario social y la institución* (vols. 1-2). Buenos Aires, Argentina: TUSQUETS Editores.
- Corpas Pastor, Gloria (2003). *Diez años de investigación en fraseología: Análisis contrastivo -semánticos, contrastivos y traductológicos*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Cegarra, José (2012). “Fundamentos teórico- epistemológicos de los imaginarios sociales”. *Cinta de Moebio*, 43, 1-13. Santiago, Chile: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile. <https://cintademoebio.uchile.cl/index.php/CDM/article/view/25884>
- DLE (2014). Vigésima Tercera edición. Edición del Tricentenario. *RAE.dle.rae/docs/ DLE- Edición-del-tricentenario.pdf*
- Fernández Poncela, Anna María (1994). *Imagen tradicional de la mujer conectada al ámbito doméstico y privado*. México, DF: UNAM. Biblioteca Virtual CLACSO, <https://biblioteca-repositorio-clacso.edu.ar>
- (2000). *Imágenes masculinas y femeninas en el refranero*. Documento fuente: Revista de Folklore. Tomo 20a. Núm.232, 2000, pp.139-144. Valladolid. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/imagenes-masculinas-y-femeninas-en-el-refranero/html/>
- Flores Palacios, Fátima (2016). *Psicología social y género. El sexo como objeto de representación social*. Segunda edición pp. 1-103/2016/01/ cephsis.pdf. México D.F: UNAM, unam.mx/generoy sociales/wp-content/uploads/uploads/2016/01/psic.pdf.
- Hernández, José ([1872] 1965), *El gaucho Martín Fierro* (Primera parte. Canto III). Buenos Aires, Argentina: Editorial Albatros.
- Hernández Jiménez, Octavio (2001). *Del dicho al hecho. Sobre el habla de Caldas, Manizales*. Caldas: Centro Editorial de la Universidad de Caldas.
- Mitkova, Adriana (2007). “Estereotipos del habla femenina en el refranero español”. En *Paremia*, 16: 2007, pp.89-97, La Rioja, España: Universidad de La Rioja, edit. https://cvc.cervantes.es/lengua/paremia/pdf/016/008_mitkova.pdf
- Muñoz Onofre, Darío Reynaldo (2017). “Imaginarios de género. Mirada etnográfica. Idealización de hombres y mujeres en el contexto de conversaciones registradas en escenarios escolares”, cap. 4. (pp. 93-125). En Carlos Iván García Suárez (coord. director), *Hacerse mujeres, hacerse hombres. Dispositivos pedagógicos de género*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Universidad Central- DIUC. book.openedition.org/sdh/365

- Navarro Brotons, María Lucía (2013). *Las paremias y sus variantes*. Tesis doctoral. Universidad de La Rioja, España. <https://Dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=59829>
- Pintos, Juan Luis (2014). “Algunas precisiones sobre el concepto de imaginario social”, *Revista Latina de Sociología (Relaso)*, vol. 4. N° 1, pp. 1-11, La Coruña, España: Edit. Universidad de La Coruña.
- Salinas Reyes, Ivone (2018). Rol de la mujer a través de la historia (pp.30-34). *La huella del coyote* (Lhdc), pp. 01-60), Año 2018/Año XIII, /N°71). Xochicalco, Ensenada, Baja California, México: Publicación de la Universidad Xochicalco. <https://issuu.com/hell,delcoyote/docs/lhdc71completa/s/1286085>
- Sbarbi y Osuna, José María ([1878] 1980). *Refranero general español*. Madrid, España: Atlas.
- Toniolo, María Teresa y María Elisa Zurita (2013). *Locuciones adverbiales en uso en el habla de Córdoba (Argentina)*. *Inventario Alfabético*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Zuluaga Ospina, Alberto (1980). *Introducción al estudio de las expresiones fijas*. *Studia Romania et Lingüística*, 10. pp. 1-104. Frankfurt- am Main. Berna, Cirencester: Meter Lang. <https://studi-linguisticaromanica.org>

**Entre siglos:
confluencias y trascendencias**

“Non puedo un día solo ser seguro de la muerte”: Isabel de Mallorca, primera esposa de don Juan Manuel

Gladys Lizabe

Universidad Nacional de Cuyo
lizabegladys@gmail.com

Resumen

Las mujeres reales en don Juan Manuel, desde su lugar parlante o de silencio, ocuparon un lugar destacado en su mundo personal y público y cada una en su medida y momento impactó en la vida y/o en sus acciones políticas y/o en la obra literaria, tratadística y hasta notarial del magnate castellano. En esta ocasión, el presente estudio se aboca a Isabel de Mallorca, la primera mujer de don Juan Manuel, quien invita a re-visitar y re-pensar su vida y obra desde el propio universo femenino que lo rodeó. Desde su presencia en el *Libro de las tres razones* (*LRazones*),¹ su esposa invita a re-construir aristas del mundo político-familiar, emotivo y afectivo de don Juan Manuel, de su linaje y de ella misma. Así, ella integra una genealogía de mujeres reales- de carne y hueso- que impactaron en la toma de decisiones, en las acciones públicas y privadas y en la escritura del gran escritor.

Palabras clave: Don Juan Manuel, mundo femenino, políticas matrimoniales, Isabel de Mallorca, trayectoria vital

Abstract

The real women in Don Juan Manuel's life, whether speaking or remaining silent, occupied a prominent place in his personal and public world, and each, in her own way and at her own time, impacted his life, political actions, and literary, treatise, and even notarial work. This study focuses on Isabel de Mallorca, Don Juan Manuel's first wife, inviting us to revisit and rethink his life and work from the perspective of the feminine universe that surrounded him. Through her presence in the *Book of Three Reasons* (*LRazones*), his wife invites us to reconstruct facets of Don Juan Manuel's political, familial, emotional, and affective world, as well as that of his lineage and herself. Thus, she forms part of a genealogy of real women—women of flesh and blood—who influenced the great writer's decision-making, public and private actions, and writing.

Keywords: Don Juan Manuel, the female world, marriage politics, Isabel of Mallorca, life trajectory

¹ Este título lo tomo de la denominación propuesta por Alan Deyermond en 1982 en ocasión de la Celebración de los 700 años del nacimiento de don Juan Manuel.

Isabel de Mallorca en el *LRazones*: ¿Presente o ausente en la ‘Primera razón’? ²

Como la crítica ha destacado, el *LRazones* es una de las obras más íntimas e intensas de don Juan Manuel en la que la escritura se nutre- según el mismo autor- de fuentes orales, procedentes de lo que oyó decir “seyendo ... moço pequen[n]o” (p. 92) a su madre la condesa Beatriz de Saboya, a su ayo Alfonso García, a otros oficiales y caballeros y hasta al rey Sancho IV de Castilla. ³ En otros casos, su memoria lectora se cuela en su escritura. En este *Libro*, sin embargo es su memoria auditiva la que alimenta y perpetúa una escritura de la segunda etapa de su trayectoria autorial (Orduna, 1997).⁴

El *Libro* en cuestión está dividido en tres relatos o “razones” en los que don Juan Manuel anuncia en su Prólogo que hablará de:

mis armas [dadas] al infante don Manuel, mío padre. La otra por qué podemos fazer cavalleros yo et míos fijos legítimos, non seyendo nós cavalleros, lo que non fazen ningunos fijos nin nietos de infantes. La otra, cómmo pasó la fabla que comigo hizo el rrey don Sancho en Madrit antes que finase (p. 92).

Su prodigiosa memoria recupera lo oído familiarmente y estos sucesos y anécdotas discurren discursivamente en unas “razones” con las que construye “su interpretación literaria de un determinado material histórico”; (Benito Vessels, 1994, p. 183). En este caso, son tres situaciones específicas que involucran avatares de su vida pública y doméstica, la propia y la de su núcleo y/o entorno familiar presente y pasado, con sujetos de su familia y de otras no propias, aunque cercanas que conoció directa o indirectamente, todas ellas conocidas por lo que le contaron “personas que eran de crer” (p. 91). En estas “razones” las figuras femeninas ocupan un lugar destacado. En este ámbito, la “Primera razón” se construye en base a tres grandes núcleos narrativos: el primero corresponde al embarazo de su abuela alemana Beatriz de Suabia, nieta de Isaac Angelo, emperador de Constantinopla, (Lizabe 2018b, 2022 y 2026) cuando estaba en cinta de Manuel, su propio padre; el segundo se refiere a lo que ella soñó cuando don Manuel estaba por nacer y el tercero a la interpretación dada a las armas de este hijo menor, que son las suyas.

² Los vínculos de don Juan Manuel y su entorno femenino son decisivos y hacen mella en su vida como sujeto histórico, político y literario. Para sus relaciones con mujeres reales en su vida, véanse: Lizabe 2016, 2018a y 2018b, 2021, 2022a y 2022b, 2023 y 2026 (en prensa).

³ Mis citas provienen de la edición de Reinaldo Ayerbe Chaux (1989) quien engloba bajo el título de *Cinco tratados de don Juan Manuel* al *Libro del cavallero et del escudero* (*LCav et esc*), *LRazones*, *Libro Enfenido* (*LEnfenido*), *Tractado de la asunción de la Virgen* (*TAsunción*) y *Libro de la Caça* (*LCaça*). *LRazones* ocupa pp. 89-112. Para *El Conde Lucanor*, sigo la edición de Antonio Sotelo (1997); abrevio como *Luc*. La cita textual en el título de esta investigación procede del *Luc*, ejemplo 3, p. 90.

⁴ En su estudio de 1977 sobre *El exemplo* en la obra literaria de don Juan Manuel, distingue y caracteriza tres etapas de la escritura juanmanuelina; el *LRazones* es sin duda uno de los más logrados literariamente y, admirados por la crítica contemporánea.

Para el primer acontecimiento- embarazo-, las fuentes le ofrecen detalles fascinantes, al mejor estilo de las telenovelas actuales: Beatriz y su esposo el rey Fernando III el Santo, podrían haber querido más hijos pero su cuerpo femenino no procreaba y no podía embarazarse por algún motivo que don Juan Manuel no declara ya sea intencionalmente, fuera porque lo ignoraba realmente, o porque no le sumaba a la intencionalidad de su explicación sobre las armas. Estas ideas quedan en el plano especulativo porque lo importante para don Juan Manuel es que la “rreyna donna Beatriz, mi abuela era ençinta de mio padre” y “avía ya muy grant tiempo sin esperanza et muchos annos que non se fiziera ençinta nin encaesçiera, et eran ya commo desfuzados” (p. 92).⁵ Sin embargo, la embarazada tuvo un sueño en el que un ángel mensajero por “voluntad de Dios” le anunció que por don Manuel había de ser “vengada la muerte de Jhesu Christo” (pp. 94 y 92). Por esto, don Remón, por ese tiempo obispo de Segovia que se encontraba con ellos, les propuso llamar “Manuel” al niño que significa “Dios conusno”- Dios es contigo- (p. 92).

Como señala Reinaldo Ayerbe-Chaux, las fechas del nombramiento de don Remón Lozana como Obispo de la sede toledana y luego como arzobispo de Sevilla- el segundo en función ya que el primero fue don Felipe- hijo de doña Beatriz de Suabia y de San Fernando- no coinciden con la datación histórica. Sin embargo, la elección de su figura resulta política e ideológicamente estratégica para don Juan Manuel: a partir del embarazo y sueño de la reina, esta “Primera razón” se sustenta argumentativamente cuando su autor cede la voz al mismo don Remón que continúa con su función interpretativa aunque en este momento de la enunciación, el obispo se ha convertido- como don Illán de Santiago, el gran maestro de Toledo en el famoso *exemplum* XI del *Conde Lucanor*- en arzobispo de Sevilla; desde ese lugar de poder espiritual, cumple con el propósito enunciado inicialmente por el yo autorial e interpreta el significado del escudo de armas del linaje de los Manueles, impregnándolo de sacralidad.

Ahora bien, ¿cómo don Juan Manuel cohesiona sus tres recuerdos, transformados ahora en una “Primera razón” escrita, legada a su comunidad política y textual, a sí mismo y a su linaje? ¿Cómo logra que esos flashbacks adquieran y sostengan una lógica narrativa? Sin duda, uno de los hilos magistrales de este entramado es la figura de don Remón que une vitalmente tres reinados consecutivos, el de su abuelo Fernando, el de su tío Alfonso y de su padre Manuel, desplazado biológicamente por ocupar el último lugar en la línea sucesoria y que este relato encumbra, devolviéndole el debido lugar que don Juan Manuel estima tiene en la propia historia familiar “bendita” y en la pública. Así, el discurso juanmanuelino enhebra esa historia íntima y de los cuerpos de sus abuelos Beatriz y Fernando con el mesianismo característico que le endilga a su propio linaje.

⁵ “Encaecer”: “llegar la embarazada al punto de dar a luz”, parir; “desfuzados”: sin esperanza (Ayerbe-Chaux, 1989, p. 109, notas 4 y 257). Para la actuación de don Remón, véanse pp. 93-95 del mismo *Libro*.

Don Remón fue “secretario”, “confesor” y “consultor” del rey Fernando III, el abuelo de don Juan Manuel; entró con el rey “sancto e bienaventurado” cuando “tenía cercada a Sevilla” (*Luc*, ejemplo XV, p. 135,), ganó esta ciudad en compañía de sus hijos entre los que figuraba el mismo don Manuel (Castellanos de Losada, 1864, pp- 336-338). Como si esto fuera poco, don Remón había estado en el lecho de muerte del monarca Sabio y había recibido dos capellanías- encargos de dar misas con asignación de una renta- en nombre de San Fernando y Beatriz de Suabia. Además, fue testamentario- albacea de Alfonso X y bautizó al rey Fernando IV, hijo este de Sancho IV- este último el padrino de don Juan Manuel- y de la famosa María de Molina.

Con esta trayectoria de vida, influencias y vínculos, su presencia fue un hilo conductor crucial que atravesó el cuerpo político, personal y afectivo de la monarquía castellana ascendiente de don Juan Manuel en la que figuraba doña Beatriz, su abuela paterna. Específicamente en la “Primera razón”, su figura religiosa es relevante porque entreteje el origen real dado por su abuelo San Fernando con el imperial aportado por su abuela la alemana, linaje del que el mismo don Juan es el último beneficiario de una realeza mesiánica, realeza en este caso entramada e instrumentalizada por un escritor que, primero, la inicia en el útero bendito de doña Beatriz de Suabia por un embarazo “milagroso-”, segundo, la mediatiza en el nacimiento de Manuel, y por último, la sacraliza en objetos que la representan en su función estamental, entre ellas, las “devisas” de su propio linaje. Por ello, el mito familiar del origen divino de don Manuel se construye sobre los pilares del embarazo-sueño de su abuela y el nombre-armas del que participa don Remón. De este modo, “donna Beatriz, mi abuela” se construye y referencia como sujeto histórico que cede un capital simbólico- embarazo milagroso/ sueño- para sustentar el orgullo nobiliario y preeminencia linajística de su nieto- según la visión de este. Con dicha estrategia político-discursiva, don Juan Manuel manipula éticamente la ideología del “linaje bendito”, vehiculizado en la confesión del moribundo rey Sancho de la “Tercera razón” que comentaremos.

Ahora bien, frente a dicha línea de maldiciones patrilineales de Fernando a Alfonso y de este a Sancho IV- hijo que se sublevó contra su padre el Sabio y accedió al trono-, don Juan Manuel opera con la “versión antagónica de la historia y la política castellanas” oficiales “de un período que comienza con Fernando III y concluye en el presente de la escritura” (Funes, 2015, pp. 14-15). En ella, pone en escena al linaje de los Manueles, beneficiario de la bendición paterna y materna, construida simétricamente con la de los maldecidos: frente a estos, se alza el rey don Fernando, don Manuel y don Juan Manuel (línea paterna bendita)-, y la Casa de Saboya (línea materna bendita) con sus abuelos nunca conocidos, Beatriz “Contesson” de Saboya- su madre - y él mismo. En este, *su* relato linajístico de la “Primera razón”, Isabel de Mallorca está ausente; todavía no la necesita porque en este punto de la historia, sus intereses se centran en el anclaje de sí mismo en la célula más íntima y poderosa que es la propia familia paterna ascendente, esa que coadyuvó en la construcción de la gloria de Castilla a partir de su abuelo y que se

construye en la “versión disidente” de la historia castellana, que “resulta así un ejemplo valioso del encuentro del arte literario con la política en el terreno de la memoria, de su manipulación, de su construcción y de su instrumentación” (Funes, 2015, pp. 15 y 17). Su fuerza se centra en lo castellano a través de su familia masculina paterna y en lo imperial de su abuela Beatriz para interpelar lo propio, sagrado y bendito.

Isabel de Mallorca en la ‘Segunda razón’

Según anticipamos, esta relata “por qué podemos fazer cavalleros yo et míos fijos legítimos, non seyendo nós cavalleros, lo que non fazen ningunos fijos ni nietos de infantes” (p. 91). Este tema constituye en sí un minúsculo núcleo argumentativo-defensivo mediante el cual don Juan justifica el poder consuetudinario de su linaje para dar caballería sin haber sido ellos mismos hechos caballeros, frente a lo que la jurisprudencia tenía por sentado y establecido, por ejemplo las *Siete Partidas*: “quien otorga caballería lo hace porque lo es”. Dicha explicación es más propia de los tratados de genealogía, de la ciencia heráldica y del derecho nobiliario con sus intenciones y pretensiones políticas al estilo de los que en el siglo siguiente Diego de Valera haría famosos en su *Espejo de verdadera nobleza* y el *Tratado de las armas*. Sin embargo, don Juan Manuel compone novelescamente esta razón a partir de unos recuerdos infantiles personales, nutridos por las voces de unos muertos “parlantes” que, en el ahora de la enunciación, testimonian varios acontecimientos perpetuados en su entorno familiar y que hablan del porqué los Manueles poseen atribuciones “caballerescas” para hacer caballeros. Así, don Juan Manuel monta el relato en una materia narrativa sorprendente que se genera a partir de unas mujeres que están llenas de odios entre hermanas, entre las que se contaba Constanza, hija del mencionado rey de Aragón y esposa de su propio padre don Manuel. Ahora bien, si en la primera razón, el memorioso Juan se aboca a los recuerdos sobre sus abuelos San Fernando y Beatriz de Suabia y sobre el origen milagroso y divino de su propio padre, ya en la segunda el yo autorial cambia el centro de atención y se focaliza en sus intereses geo-políticos y narrativos que lo alejan de Castilla.

El relato se inicia con un árbol genealógico binario del “rey don Jayme de Aragón” – padre de su segunda esposa la infanta Constanza- que incluye a sus descendientes, por un lado, varones y, por otro, mujeres, nacidos de su segunda esposa doña Violante; don Juan Manuel relata:

Vos debedes saber [dirigiéndose a don Fray Alfonso, destinatario del *LRazones*] que el rrey don Jayme de Aragón fue casado con Donna Violante, fija del rrey de Ungría. Et ovo en ella al rrey don Pedro de Aragón et al **rrey don Jaymes de Mallorcas**; et ovo fijas: la infanta donna Violante, que fue la mayor, que casó con el rrey don Alfonso de Castiella; et la infanta donna Blanca, que casó con el rrey don Felipe de França, fijo de sant Loys;

et a la **infanta donna Constança, que casó con el infante don Manuel, mío padre**; et a la infanta donna Sancha, que nunca caso, et oy decir que muriera en el hospital de (de) Acre ó estaba desconoçidamente sirviendo los romeros” (p. 96; mi subrayado).

Esta razón también revela las traiciones y rencillas entre familiares reales de la Castilla de Alfonso X y miembros de la Casa de Aragón, de sospechas de “palabras de casamiento” y hasta por qué no de amores quizá clandestinos entre esta Infanta Constanza- futura esposa de don Manuel- y don Enrique, hermano del propio don Manuel, de los que don Juan Manuel dice: “óy decir a otros que... que por aventura oviera entre don Anrique et la infanta encubiertamente palabras de casamiento; ca ellos se amavan mucho el uno al otro (p. 99).

Como si esto fuera poco, la sospecha también era que esta Constanza ya esposa de don Manuel habría sido envenenada y asesinada por su hermana Violante, reina de Castilla y esposa de Alfonso X, envenenamiento en cuya raíz estaba lo que “temía” la Infanta y que según Franc Collard es “un miedo típicamente aristocrático, utilizado por muchos líderes de linaje para justificar traiciones y reversiones de alianzas” (2003, pp. 106-108, 124-130, 133-136, 164-172, 241-252 y 257-271). Don Juan Manuel afirma que los temores de la primera esposa de su padre se confirmaron: “Dizen que lo que la infanta (tenía) [temia] acaesçió: que la rrazón de su muerte fue un tabaque [cesto] de çerezas quel envió la rreyna, su hermana” (p. 101).

En medio de estas posibles verdades y medias verdades, de sospechas e intrigas del entorno palaciego indirecto de don Juan Manuel guardadas en la memoria colectiva de su linaje, transmitidas de boca en boca en su entorno y de generación en generación por boca de familiares y de unos servidores a otros, se abre una ventana muy pequeña y asoma por primera vez nuestra Isabel de Mallorca (p. 96), presente todavía en su memoria a más de cuarenta años de muerta, si consideramos que el *LRazones* fue compuesto alrededor de 1342-1345 y ella falleció en 1301.

Este relato se constituye, así, a partir de una fuente descriptivo-narrativa oral múltiple como testimonio de parcelas de vida de la familia real del rey Batallador- y tiene “procedencia extranjera” en cuanto a continuación afirma Juan Manuel:

Et paresçeme que óy decir, o a la **infanta donna Ysabel, fija del rrey de (Mallarcas) [Mallorcas], que fue la primera muger con que yo casé, o [a] duennas de su casa**, que cuando esta infanta finó en Acre, en el hospital, que se movieron todas las canpanas de la villa a tanner a cabo, commo las tañen quando hay algún cuerpo finado” (96; mi subrayado).

Al fin, Isabel irrumpe en el *Libro*, por un lado, en el marco dinástico al que pertenece- Mallorca, uno de los reinos hispánicos más jóvenes en cuanto conformado en el siglo XIII, y estratégico de su época- así como miembro de la estirpe real de Aragón-, y por otro, aparece

en el vínculo sagrado del matrimonio. Ahora bien, frente a un don Juan Manuel pensado y estudiado mayormente por la crítica desde el ángulo territorial y político de su castellanidad: ¿qué le ofrece el vínculo con Isabel y con el reino de Mallorca? La infanta procedía de un linaje cargado de gloria dinástica, política, militar y territorial. Su padre había sido Jaime II de Mallorca, hijo del famoso rey Jaime I de Aragón (1208-1276), el Conquistador (Zurita, s/f), cap. XXXVI, p. 137; cap. LIX, pp. 162-163 y cap. LXXXI, p. 81). Este Jaime I de Aragón, abuelo de nuestra Isabel, había casado dos veces: la primera con Leonor de Castilla, hija de Alfonso X, y aunque con descendientes, el papado anuló el matrimonio en 1229. En 1234, casó con su segunda esposa Violante de Hungría (1214-1251), hija del rey Andrés II y, a su vez, emperador de Constantinopla; ambos se casaron en octubre de 1275 en Perpignan.⁶ Por tanto, Isabel, la primera “muger” de don Juan, portaba sangre imperial desde Violante de Hungría, que no sería nueva para el linaje de los Manueles ya que su abuela alemana descendía, como dijimos, del emperador de Constantinopla (Lizabe, 2022 y 2026). Si don Juan Manuel hubiera tenido descendientes de Isabel de Mallorca, estos hubieran recibido doble herencia imperial: una por doña Beatriz de Suabia, otra por esta esposa mallorquina.

El nacimiento del Reino de Mallorca se vinculaba principalmente por su rol político, estratégico y económico- comercial en el Mediterráneo, que llevó a que Jaime I de Aragón, con un grupo de la nobleza catalana y algunas órdenes militares pactaran un proceso de conquista hacia fines de diciembre de 1228 sobre las Islas Baleares; Medina Mayurqa- Mallorca- fue el primer objetivo. La “operación isla de Mallorca” duró casi tres años, desde 1229 a 1232; luego se inició la de Ibiza reconquistada en 1235; la de Menorca llevó desde 1266 a 1287 (Bernat i Roca, 2009, p. 65). En estas circunstancias, Jaime I de Aragón, abuelo paterno de Isabel, creó el nuevo reino y nombró rey a su hijo homónimo, haciendo que el nuevo reinado se rigiera bajo su tutela aragonesa. Sin embargo, fue su abuelo quien conquistó, repobló e “institucionalizó” el Reino de Mallorca.⁷ Su riqueza se basaba principalmente en la industria textil, herrerías, cerámica, industria naviera, la agricultura y el comercio de esclavos (Bernat i Roca, 2009, p. 65). La conquista establecía el reparto equitativo del botín, tierras y rentas (Santamaría, 1981, pp. 111-113). La Iglesia, por su parte, la concibió como cruzada para recuperar el Mediterráneo para la Cristiandad.

El joven Jaime II, futuro suegro de don Juan Manuel, recibió el reino en 1272 por testamento paterno y juró en 1276, integrando las Islas y territorios continentales como los condados

6 Para estos datos, véase: Violante de Hungría, *DB~e* (*Diccionario Biográfico español*), Real Academia de la Historia. <https://dbe.rah.es/biografias/5894/violante-de-hungria>.

7 El proceso repoblador contó esencialmente con catalanes, provenzales, pobladores de Montpellier, italianos- especialmente genoveses-, navarros, aragoneses, castellanos, portugueses y gallegos, muchos dedicados a la “comercialización de cautivos capturados en operaciones corsarias ‘ad lucrum contra sarracenos’” (Santamaría, 1981, p. 115).

pirenaicos del Rosellón- como Conde-, Cerdaña y Conflent, la ciudad de Montpellier- como Señor-, y otros enclaves estratégicos (Cateura Bennàser, s/p). Jaime II de Mallorca había nacido en Montpellier (31 mayo de 1243- ciudad de Mallorca 1311); fue educado por su ayo, el famoso fraile dominico Ramón de Peñafort- orden de tanto peso también en la formación espiritual de don Juan Manuel cuando quedó huérfano.

Si el padre de Isabel procedía del más alto linaje de la Corona de Aragón, su madre lo hacía de una de las Casas europeas más destacadas. Nos referimos a Esclaramunda de Foix, elegida libremente y quien le dio 4 hijos y dos mujeres. Uno de ellos fue precisamente Jaime II de Mallorca quien, en el momento de buscar esposa, tenía en la lista de “elegibles” a la misma madre de don Juan Manuel, Beatriz “Contesson” de Saboya, hija del conde Amadeo de Saboya y de Cecilia de Baux (Cateura Bennàser, s/p). Ahora bien, el abuelo de Isabel- Jaime I de Aragón- había construido y consolidado un reino moderno con parlamento que el monarca abría siguiendo una “tradición de retórica regia” con sermones políticos; se habían consolidado prácticas administrativas con un sistema recaudador dinámico y fluido, el mismo rey Conquistador había logrado una fuerte expansión comercial por el Mediterráneo que se acompañaba de una creciente industria naviera, con los inicios de la presencia de dominicos, franciscanos y mercedarios, con la redacción del *Llibre dels Feyts en Jaume* en catalán con su “triple función, conmemorativa, autobiográfica y ejemplificadora” de la *Crónica* (primeros capítulos en 1244; el resto 1274; 1313 en la traducción al latín de Pere Marsili), con una cultura literaria fruto del mecenazgo, de trovadores, de la redacción de crónicas y de una biblioteca regia que ya en 1230 contaba con obras científicas traducidas del árabe al catalán, sobre todo de medicina y jurídicas (Rodríguez de la Peña, 2012, pp. 95, 99, 102, 115-116).

Para fortalecer la dignidad real y simbólica del nuevo reino de Mallorca, abuelo y padre de Isabel, edificaron y/o reconstruyeron palacios y castillos en Perpiñán con sus jardines y su catedral; el paisaje espiritual también se fortaleció con la construcción de iglesias y monasterios masculinos y femeninos (Bernat i Roca, 2009, p. 83). De esa sociedad multirracial y multi-étnica, insular, mediterránea, cosmopolita, culta en la que Ramón Llull predicaba para convertir musulmanes y judíos a la fe cristiana y realizó él mismo su propia predicación y cruzada por las Baleares, que escribió *el Libre del' ordre de caballería*, fuente de inspiración para el *LCav et esc* de don Juan Manuel que quizá fuera regalo de la misma Isabel o de algún familiar suyo a don Juan, de ese mundo procedía la primera “muger” de Juan Manuel. En esta época de fines del siglo XIII, se hicieron las tratativas con el rey de Mallorca para la boda de su hija Isabel (1280-1301) con don Juan Manuel. Este episodio es materia de la “Tercera razón”.

Resumiendo: la “Segunda razón” se propone tratar de por qué el linaje de los Manueles hacía caballeros no siéndolo ellos. Sin embargo, iniciada esta sección, aparece Isabel de Mallorca como fuente de información de unas historias familiares de odio y muertes. Además, si bien

don Juan Manuel también tenía “origen imperial” por su abuela la reina Beatriz, la del embarazo y el sueño de la “Primera razón”, sin duda su primera esposa le portaba una dignidad semejante, aunque representaba un escalón más en el ascenso político y de poder al que aspiraba fuera de las fronteras castellanas. Su matrimonio le podría haber posibilitado nuevos horizontes políticos y territoriales con una probable “mediterrización” de sus dominios. Pero la muerte, “que anda todos los días entre los pies” - como solía asegurar-, tenía otros planes.

Isabel de Mallorca en la ‘Tercera razón’

La mención de Isabel en la “Segunda razón” muestra la política extra-castellana e hispánica de quien trató el casamiento de don Juan Manuel con la malograda Infanta de Mallorca y es entonces cuando en la tercera irrumpe su figura: el moribundo rey Sancho IV confiesa a don Juan Manuel que “estando... muy maltrecho en su cama”, lo tomó de los brazos y lo sentó “cerca sí” (p. 103) para comenzar “su razón” en medio de “una tos tan fuerte [que] non pudiendo echar aquello que arrancava de los pechos, que bien otras dos veces lo tobiemos por muerto” (p. 104). En su confesión, nos enteramos de que Sancho IV, su padrino de bautismo y protector cuando quedó huérfano de padre y madre, “arregló” su boda: “de ese camino **tractó el mío casamiento et de la infanta donna Ysabel, fija del rrey de Mallorcas, que era su prima**” (p. 102; mi subrayado).⁸ Ahora bien, a su función testimonial de la “Segunda razón”, la infanta agrega en la tercera la de ser sujeto de una historia que hubiera sido la de la continuidad del linaje manuelino. Truncada por su muerte, Isabel de Mallorca funciona como un dispositivo político-afectivo que articula el pasado y presente como visagra que enmarca una historia paralela y de resistencias de don Juan Manuel en la que inscribe su propia historia.

La boda no solo respondió a los intereses de la política matrimonial de Sancho IV sino también de Jaime II y de su esposa Esclaramunda de Foix que casaron a su hija Sancha e hijo Sancho con integrantes de la Casa de Anjou que desde 1265 gobernaba los dominios napolitano y siciliano (Munar Catala y Ortiz Moreno (2018, p. 156). Esta fue una estrategia para introducirse en la política mediterránea; sin embargo, también la tenían con la zona occidental y allí el reino de Castilla ocupó un lugar de privilegio.

La infancia de Isabel no fue distinta a la de otras damas de la realeza, nobleza o gente menuda medieval que sufrieron la depredación de sus familias y las propias por intereses familiares y dinásticos, por el poder de la política y por la guerra: ellas marcaron la vida femenina en torno a don Juan Manuel; recordemos que Beatriz de Suabia, la abuela de don Juan Manuel, también fue huérfana de padre, asesinado en la infancia de la futura consorte de San Fernando.

8 “De esse camino”: “en esa oportunidad” (Ayerbe- Chaux, 1989, p. 111).

En el caso de Isabel, ella conoció la prisión infantil ya que, siendo muy pequeña, Pedro III de Aragón- hermanastro de su padre Jaime II de Mallorca-, atacó el castillo de Perpignan donde se encontraba con su madre Esclaramunda, su padre y tres hermanos. El rey logró escapar por una alcantarilla, pero madre e hija fueron puestas presas y el rey Pedro III retuvo a sus hermanos y los encarceló.

El último aspecto a mencionar es que la madre de Isabel fue una ferviente cristiana, muy allegada a los cátaros- apoyados por su familia paterna- que desarrolló una marcada espiritualidad que influyó en la Casa Real de Mallorca; no sabemos hasta ahora cómo influyeron esas creencias y perspectivas en Isabel y nos podríamos llevar más de una sorpresa al saber qué aportó la joven al linaje de los Manueles y/o a su entorno y vínculos personales, de agencia y gestión en la casa y entorno de su esposo.

Por ahora sí sabemos que llegó con su propia comitiva de “duennas” no solo porque de ellas habla don Juan Manuel en el *LRazones* sino que era la usanza; tomemos por caso el de Beatriz de Suabia, su abuela: por algunas *Cronicas latinas* de Castilla, su boda con San Fernando- el abuelo de don Juan- demoró al menos 4 meses entre que una comitiva de altos eclesiásticos fue a negociar a la corte donde residía y volvió con la novia a Burgos en 1219. La novia, mujer culta, emprendió el viaje a Castilla y llegó con una cuantiosa dote protegida por unos caballeros de su corte alemana que protegían el “aver monedado” de posibles delincuentes- se sabe que la corte alemana era muy generosa con la dote-, estamento de los defensores que luego integrarían la Orden Teutónica que ella misma organizó en Castilla, que transportaba sus vituallas, objetos de su vida real y libros (Lizabe, 2026, en prensa).

De Isabel de Mallorca, se sabe que don Juan Manuel otorgó poder a al menos 4 procuradores el 3 de octubre 1299 para tratar su matrimonio con la infanta mallorquina aceptado el 20 de noviembre de ese año en Perpignan, recibiendo parte de la dote integrada por dominios territoriales y el puerto de Cabdaljub, según Gimenez Soler en su epistolario de don Juan (1932, carta XIX, 241). Además, como Beatriz, Isabel se desplazó por tierras del rey de Aragón en diciembre de 1299 para casar con el magnate castellano, que hubiera ido a su nuevo hogar con “dona Balancha nodriça” suya que recibió unos “morobatinns” o “moneda nova” a casi dos años de fallecer “dona Isabel muler que fo del dit Don Johán M” (Giménez Soler, carta LIX, 275). Sabemos también que desde la cancellería juanmanuelina se carteaba con Jaime de Aragón en catalán (Giménez Soler, carta XXVIII, 246), que se encargaba de tareas de administración y economía como cobrar y reclamar el “almojarifazgo”, derecho de entrada, salida y circulación de mercancía- de la Casa de don Juan (Giménez Soler, carta XXIX, 246-247), que posaba con la “Reyna de Castiella e la infanta fija de la Reyna” cuando los varones de la familia y ricohombres se reunían por temas políticos y guerreros (Giménez Soler, carta XXXI, 248) y que por carta del 10 de octubre de 1301 solicitaba a Jaime de Aragón “aportar a Alacant molta farina e molt vi e

molta civada “ porque “en Johan Manuel e ela serien a Alacant dins XV diez e da qui entenien a pasar a Malorques don Johan el ela” (Giménez Soler, carta XXXV, 252). El viaje no se concretó porque Isabel de Mallorca falleció en diciembre- como don Manuel padre- de 1301 en Escalona; según su última voluntad, su cuerpo fue trasladado a Perpignan al convento de los Hermanos Predicadores.

En definitiva: en la “Tercera razón” del *LRazones*, don Juan Manuel incorpora a su primera esposa Isabel de Mallorca en tanto el relato intercala sobre el camino de la vida real de Sancho IV un momento de la existencia ligado con un don Juan adolescente de doce años que no está presente en las negociaciones y de las que el rey da cuenta en su confesión: es la referencia a su maldición paterno- materna frente a la suya, bendecido y amado por sus padre y madre, añadiendo el momento cuando San Fernando lo dota a su hijo menor Manuel con la famosa espada Lobera (pp. 102-106). Así, Isabel de Mallorca es parte del trayecto vital de Sancho IV pero acentúa su dignidad real porque es un par de su padre, Jaime II de Mallorca, quien la promueve para el matrimonio con su sobrino amado.

Conclusiones

La vida de Isabel de Mallorca y la de otras mujeres del mundo real juanmanuelino hablan de una genealogía femenina pensante y actuante cuya agencia interactúa con un sujeto al que la crítica lo ubicó en un mundo casi exclusivamente varonil y en el que las mujeres reales funcionaron más como adornos o piezas desechables; esto es pura ilusión de lectura porque las mismas féminas demuestran todo lo contrario: que son mujeres reales activas, racionales, calculadoras, militarizadas, aguerridas, deseosas de poder y autoridad, que conviven con los estereotipos de la buena- la mala- la santa ... bajo el mismo cielo de y con don Juan Manuel. Desde los márgenes del *LRazones*, desde sus silencio y sombras, “donna Isabel fija del muy noble sennor don Jaymes Rey de Mayorgas”, la primera “muger de Don Johan fijo del infante don Manuel” (Giménez Soler, carta XXIX, p. 246), se incorpora a dicho relato juanmanuelino solo en dos ocasiones.

De las tres secciones que componen el *Libro*, en la primera Isabel de Mallorca está ausente; don Juan no la necesita porque su interés es anclarse en la intimidad de su propia familia, la castellano-germánica, bendita por Dios, que nace con San Fernando y Beatriz de Suabia, florece en don Manuel y alcanza su pleno valor en don Juan, bendita en cuanto recibe unos bienes que envió Dios en un “embarazo milagroso” acaecido en un útero bendecido, que tuvo señales benditas en el sueño que un angel le trajo a la reina; a ello, se unió la interpretación sagrada del significado de las armas de los Manueles hecha por don Remón Losada- participe de la hechura del reino de Castilla a través de San Fernando, su hijo el rey Sabio y don Manuel- que lo enriqueció con un halo de sacralidad y sentido mesiánico. En esta razón, Isabel de Mallorca no aparece

porque el interés de don Juan es lo castellano y lo imperial de sus ancestras.

En la “Segunda razón”, don Juan Manuel presenta a Isabel de Mallorca como una de las probables informantes privilegiadas de la muerte en Acre de doña Sancha, hija del rey de Aragón. Para esto, necesita contextualizar la familia real aragonesa y lo hace a través de sus hijas, dos de las cuales son: una la supuesta asesina Violante de Aragón- esposa del rey castellano Alfonso X el Sabio, y la otra Constanza, su hermana, asesinada por la primera- que fue esposa de don Manuel, y anduvo “encubiertamente” con “palabras de casamiento” con don Enrique el Senador, hermano del Sabio y del mismo don Manuel. Si bien, el propósito de la razón segunda es justificar “por qué podemos fazer cavalleros yo et míos fijos legítimos, non seyendo nós cavalleros”, (91) el rol informante de la Infanta Isabel de Mallorca le permite a don Juan oponer esta familia real aragonesa a la de su futura esposa, la de Jaime II de Mallorca, no conocida por escándalos como los citados. La familia de Jaime I de Aragón (1208-1276), el Conquistador, dejaba mucho que desear sobre todo a través de sus mujeres, realidad contrapuesta a la del propio linaje de los Manueles que según la perspectiva juanmanuelina era ejemplarizante a través de su línea femenina- las dos Beatrices, abuela y madre-.

Frente a estas historias del pasado, ya en el contexto castellano y sin hijos, la Infanta de Mallorca no tuvo tiempo para aportar legitimidad al linaje de los Manueles ya que no le dio un descendiente a don Juan Manuel y no alcanzó a cuajar plenamente como figura femenina ejemplar y asentarse como modelo femenino en la superestructura ideológica y de género de don Juan Manuel. Ya en la tercera y última razón, Isabel vuelve a aparecer brevísimamente en la confesión de Sancho IV que relata cómo fue que él y sus descendientes carecieron de bendición paterna y materna; en medio de esta explicación y las toses del rey moribundo, él mismo declaró haber tratado la boda de su sobrino don Juan Manuel “con la infanta donna Ysabel” quien se convirtió de sujeto pasivo- informante- a “activo” en tanto sujeto de una historia que hubiera sido la de la “continuidad del linaje manuelino” si la muerte para la cual “nunca se puede fallar buen tiempo” no la hubiera golpeado tan solo a los veintinueve años. Isabel de Mallorca, como otras mujeres de existencia real en don Juan Manuel que aparecen en su obra, historian su vida y conforman un paisaje narrativo en femenino fascinante y enigmático aún por descubrir.

Referencias bibliográficas

Benito-Vessels, Carmen (1994). “La prosa histórica de don Juan Manuel: La *Crónica abreviada* y el *Libro de las armas*”. En María Isabel Toro Pascua (ed.), *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989; tomo I, pp. 181-186). Salamanca: Biblioteca española del siglo XV. Departamento de literatura española e hispanoamericana.

Bernat i Roca, Margalida (2009). “Sobre lo mester dels texidors de li Ciutat de Mallorca, (segles XIII – XV)”, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana. Revista d’Estudis His-*

tòrics (BSAL), 65, 81-106.

- Cabezuelo Pliego, José Vicente (2017). “Que me podiesse lamar e sea daqui adelant principe de villena e de la otra tierra que jo he en el vuestro senyorio”. Don Juan Manuel y la Corona de Aragón (123-185). Cortijo Ocaña & Martines, Vicent (orgs.). *New Approaches in the Research on the Crown of Aragon. Nous aspectes en la investigació sobre la Corona d'Aragó Novos aspectos nas investigações sobre a Coroa de Aragão, Mirabilia / MedTrans* 5.1. https://www.academia.edu/113392582/Que_me_podiesse_lamar_e_sea_daqui_adelant_principe_de_villena_e_de_la_otra_tierra_que_jo_he_en_el_vuestro_senyorio_Don_Juan_Manuel_y_la_Corona_de_Arag%C3%B3n?sm=a
- Cateura Bennàsser, Pau. *Jaime II de Mallorca* (1276-1285 y 1295-1311), Sección: la Monarquía hispánica. https://www.cervantesvirtual.com/bib/historia/monarquia/jaime_iim.shtm
- Collard, Franck (2003). *El crimen del veneno en la Edad Media*. París: Puf. <https://journals.openedition.org/espania/322?amp%3Bamp%3Bid=322&lang=en>
- Castellanos de Losada, Basilio Sebastián (Ed.). (1864). *Biografía eclesiástica completa. Vidas de personajes del Antiguo y Nuevo Testamento, de todos los Santos que venera la Iglesia, papas y eclesiásticos célebres por sus virtudes y talentos, en orden alfabético* (tomo XX; pp. 336-338). Madrid: Imprenta de Alejandro Gómez Fuentenebro. <https://books.google.es/books?id=V6EiuGmZtsWC&pg=PA336#v=onepage&q&f=false>
- Diccionario Biográfico español*, Real Academia de la Historia, <https://dbe.rah.es/biografias/5894/violante-de-hungria>
- Funes, Leonardo (2015). Entre política y literatura: estrategias discursivas en don Juan Manuel. *Medievalia*, (18.2), 9-25. https://ddd.uab.cat/pub/medievalia/medievalia_a2015v18n1/medievalia_a2015v18n1p9.pdf
- Lizabe, Gladys (2016). “El poder del entorno femenino de don Juan Manuel en la construcción de su discurso historiográfico”. En Germán Prósperi (ed.), *Debates actuales del hispanismo: Balances y desafíos críticos* (pp. 382-393). Santa Fe (Argentina): Universidad Nacional del Litoral. <https://drive.google.com/file/d/1dl66I5WYe7CHRoCa26mbwP-Cr-lpxDOIm/view>
- (2018a). “Beatriz de Saboya, madre de don Juan Manuel, y la educación femenina en los siglos XII-XIII”. En María Eduarda Mirande, Alejandra Siles Pavón y Mariel Quintana (eds.), *Los Nortes del Hispanismo: Territorios, itinerarios y encrucijadas* (pp. 283-294). San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy. <https://drive.google.com/file/d/12XEGUE-c05AGfrK5EwFkfx7woqBksTIP/view>
- 2018b. “La presencia de Beatriz “Contesson” de Saboya en el Epistolario de Don Juan Manuel, su hijo” (ponencia). En XVII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Università di Roma La Sapienza, 26-30 setiembre 2017, publicada en *Revista Melibea*, 12(2), pp. 85-106. librosffyl.bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/14847/volcompleto-parte8.pdf
- “La «rreyna donna Beatriz, mi abuela» y el linaje imperial femenino de Don Juan Manuel (2022)”. En Ruth Fine, Florinda Goldberg y Or Hasson (eds.), *Mundos del hispanismo: Una cartografía para el siglo XXI* (cap. 75; s/p). Jerusalén. Asociación Internacional de Hispanistas. https://www.iberioamericana-vervuert.es/capitulos/06_8_9783968693002_cap75.pdf
- (2021). “De cómo Don Juan Manuel construyó su «mala muger»: su relación con doña Leonor de Guzmán”. En Meritxell Simó (Coord.) et al. (eds.), “Prenga xascú ço qui millor li és de mon dit”: creació, recepció i representació de la literatura medieval (pp. 509-526). San

Millán de la Cogolla: Cilengua. Fundación San Millán de la Cogolla.

- (27-29 agosto “2018a). “Constanza Manuel, hija de don Juan Manuel, en la Corte de Portugal”, [conferencia publicada]. I Jornadas de Jóvenes Hispanistas. Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Centro Cultural Paco Urondo. Buenos Aires: UBA.<http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JJH/IJJH/paper/viewFile/5225/3261>
 - (2023). “Genealogía y linaje femenino en don Juan Manuel: El caso de doña Blanca Núñez de Lara, su tercera esposa”. En Leonardo Funes (coord.), *Hispanismos de la Argentina en el mundo virtual* (pp. 199-207). Buenos Aires: Instituto de Folologia y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” y Asociación Argentina de Hispanistas. <https://drive.google.com/file/d/1jDyBLLKkcj46uvJNESKaOF4USFbsCEx7/view>
 - (2026; en prensa). “Lineage ang Gender Perspective in Don Juan Manuel: His female Ancestors in Context”. En Mario Cossío Olavide, Daniela Santonocito y Anita Savo (eds.), *A Companion to Don Juan Manuel* (pp. 315-344). Leiden y Boston: De Gruyter Brill.
- Orduna, German (1977). El *exemplo* en la obra literaria de don Juan Manuel. En Ian MacPherson (ed.), *Juan Manuel Studies* (pp. 119–142). Londres: Támesis.
- Manuel, don Juan (1997). *Libro de los enxiemplos del Conde Lucanor e de Patronio*. Sotelo, Alfonso I. Madrid: Cátedra.
- Munar Catala, Isabel y Ortiz Moreno Cristina (2018). Las grandes desconocidas: reinas e infantas del Reino de Mallorca (1276-1349). Contribuciones para su estudio (pp. 153-174). En Cernadas Martínez, Silvia y García-Fernández, Miguel (eds.). *Actas del Congreso Internacional*. Santiago de Compostela, 21-23 de mayo de 2014. Santiago de Compostela Universidad de Santiago de Compostela, pp. 153-174.
- Rodríguez de la Peña, Manuel. Mecenaz, trovadores, bibliófilos y cronistas: los reyes de Aragón del *Casal de Barcelona* y la sabiduría (1162–1410). *Revista Chilena de Estudios Medievales*. 2 (2012), 81–120. <https://brill.com/display/book/9789004511583/BP000014.xml#-FN001024>
- Santamaría, Álvaro (1981). En torno a la institucionalización del reino de Mallorca en el siglo XIII. *Medievalia*, 2, 111-144. <https://revistes.uab.cat/medievalia/article/view/v2-santamaría>
- Vocabulario de comercio medieval. Legado Gual Camarena*, Universidad de Murcia. <https://www.um.es/lexico-comercio-medieval/index.php/v/lexico/20703/almojarifazgo>
- Zurita, Jerónimo de (s/f). *Anales de Aragón*. Ángel Canellas López (ed.); José Javier Iso; (coord. edición electrónica); María Isabel Yagüe y Pilar Rivero. Publicación N° 2.473, Institución «Fernando el Católico». Zaragoza: Excma. Diputación de Zaragoza. <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/24/48/ebook2473.pdf>

La movilidad como imperativo en el *Libro de los tres reyes de Oriente*

Carina Zubillaga

IIBICRIT (CONICET) - Universidad de Buenos Aires
carinazubillaga@hotmail.com

Resumen

El *Libro de los tres reyes de Oriente*, poema narrativo hispánico de la primera mitad del siglo XIII, integra el Ms. K-III-4 de la Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial junto con el *Libro de Apolonio* y la *Vida de Santa María Egipciaca*. Uno de los ejes básicos de la historia, no analizado hasta el momento, es el de la movilidad sostenida que caracteriza al poema y que permite distinguir a sus diferentes protagonistas como sujetos móviles, aquellos que desafían las restricciones medievales esenciales con respecto al movimiento y entre quienes puede distinguirse tanto al peregrino como al vagabundo, a pesar de que sus movimientos obedezcan sin duda a distintas motivaciones, recorridos y finalidades, como puede apreciarse en cada uno de los personajes de la historia.

Palabras clave: Movimiento medieval, peregrino, vagabundo, infancia de Cristo

Abstract

The *Libro de los tres reyes de Oriente*, a Hispanic narrative poem from the first half of the 13th century, is included in Ms. K-III-4 of the Library of San Lorenzo de El Escorial together with the *Libro de Apolonio* and the *Vida de Santa María Egipciaca*. One of the basic axes of the story, so far undeveloped, is that of the sustained mobility that defines the poem and which allows us to distinguish its different protagonists as mobile subjects, those who defy the essential medieval restrictions on movement and among whom we can distinguish both the pilgrim and the wanderer, even though their movements undoubtedly obey different motivations, routes and purposes, as can be seen in each of the characters in the story.

Keywords: Medieval movement, pilgrim, wanderer, Christ's childhood

El *Libro de los tres reyes de Oriente* es un poema narrativo hispánico de la primera mitad del siglo XIII del que no se conocen fuentes específicas, que recrea de manera entonces presuntamente original episodios apócrifos de la infancia de Cristo e integra el Ms. K-III-4 de la Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial junto con el *Libro de Apolonio* y la *Vida de Santa María Egipciaca*. José Fradejas Lebrero (1957) fue el primero en emprender un estudio del texto y quien estableció inicialmente las problemáticas básicas de la historia narrada e incorporada en el códice escurialense de mediados del siglo XIV, al distinguir los episodios apócrifos concurrentes en el poema como pertenecientes al *Evangelio árabe de la infancia* y señalar la falta de unidad apreciable entre la Adoración inicial proveniente de los Evangelios canónicos y el robo de los ladrones a la Sagrada Familia en su huida a Egipto como parte del apócrifo. Concretamente acerca de la fuente, y en medio de la discusión previa sobre probables antecedentes franceses o provenzales, el estudioso subrayó la originalidad del poema:

Sin embargo, bien pudiera haberse hecho un poema francés o provenzal y de aquí una traducción que sea ésta que poseemos, más hasta hoy no ha sido hallado y por otro lado... ¿Vamos a negar que pudiera ser un español el que hiciera la fusión de todos esos elementos, de forma armónica constituyendo *Lo libre dels Tres Reis d'Orient*? No veo razón ninguna. (Fradejas Lebrero, 1957, p. 149)

Luego de la aproximación inicial de Fradejas Lebrero, los intentos posteriores de los especialistas se concentraron en el establecimiento de la unidad textual. En su edición del poema del año 1965 a través de la cual se conoce básicamente la historia (incluso por el nombre que le asignara: *Libro de la infancia y muerte de Jesús*), Manuel Alvar centró en la Crucifixión el eje de la historia: “no hay en el poema ni un cabo suelto, ni un episodio aislado, ni un verso que no vaya orientado hacia la tragedia del Calvario, donde se cumple el camino emprendido” (Alvar, 1965, p. 100). Dos años después, Margaret Chaplin (1967, pp. 88-95) analizó el episodio de los ladrones como el eje central de la historia, considerando a la Adoración solo como la introducción que conduce a los eventos principales del poema. Posteriormente, David William Foster (1970, pp. 70-77) y Vivienne Richardson (1984, pp. 183-188) abordaron el tema de la unidad doctrinal, antes que narrativa de la historia; Foster destacando las figuras de Adán y de Caín como las representaciones opuestas del bien y del mal que definen a cada uno de los personajes y Richardson demostrando que todos los eventos del poema están unidos por las implicancias del bautismo y la creencia en Jesús que se repiten como núcleos estructurales en cada uno de los episodios. Mis indagaciones, los aportes más recientes al estudio del poema, se han basado en especial en el marco biográfico que unifica la trama, a partir del desarrollo cronológico de la vida de Cristo y las referencias a los hijos de los ladrones que comparten ese mismo lapso de vida terrena como marcas de la Encarnación (Carina Zubillaga, 2016 y 2023).

La principal innovación del poema –que sean los hijos de los ladrones que asaltan a la Sagrada Familia los que mueran con Cristo en la cruz, en lugar de ellos mismos– se debe a un procedimiento de adecuación cronológica y establecimiento de una identidad etaria como eje del marco biográfico de la historia (Zubillaga, 2016, p. 851). En el *Evangelio árabe de la infancia*, el asalto de los ladrones y la curación del niño leproso son episodios que no tienen ninguna relación. Es más, en el apócrifo son numerosos los leprosos curados por el agua con que ha sido bañado el Niño Jesús, y esos episodios se narran antes que el asalto a la Sagrada Familia. En el *Libro de los tres reyes de Oriente* se dilata en principio el robo, a través de una discusión entre los dos ladrones que no deciden qué hacer con el botín humano hallado y que obliga a albergar a la Sagrada Familia mientras tanto, lo que da lugar al episodio de la curación del niño leproso en la casa del buen ladrón. Los dos episodios, totalmente aislados en el texto apócrifo, se invierten y se reformulan para ser uno la continuidad del otro en el poema castellano, y así elaborar una biografía de Cristo a través de la mirada de lo que su vida significó para los demás, para aquellos que vivieron exactamente en el mismo tiempo y espacio histórico que él y, a partir de ellos, para todos los hombres. Acerca de esos elementos fusionados en el poema, ya Alvar había señalado tempranamente que “su ignorado autor se nos muestra como un gran conocedor de los ciclos no dogmáticos de la vida de Jesús. Arte juglaresco amamantado en fuentes clericales: algo así como la contraversión del *Fernán González*” (Alvar, 1965, p. 6), dando cuenta de una textualidad de la primera mitad del siglo XIII que puede homologarse a partir de temas que se reiteran de manera semejante, en consonancia con una piedad afectiva que destaca la santidad femenina, la devoción a la humanidad de Cristo y a su madre María, más allá de que lo hagan en el molde estrófico de la cuaderna vía, como sucede con el *Libro de Alexandre*, el *Libro de Apolonio*, los poemas hagiográficos de Berceo y el *Poema de Fernán González*, o en pareados anisosilábicos como sucede con la *Vida de Santa María Egipcíaca* y el *Libro de los tres reyes de Oriente*.

Uno de los ejes básicos de la historia, no analizado hasta el momento, es el de la movilidad sostenida que caracteriza al poema y que permite distinguir a sus diferentes protagonistas como sujetos móviles, aquellos que según Tim Creswell (2010, p. 27) desafían las restricciones medievales esenciales con respecto al movimiento y entre quienes puede distinguirse tanto al peregrino como al vagabundo, a pesar de que sus movimientos obedezcan sin duda a distintas motivaciones, recorridos y finalidades, como puede efectivamente apreciarse en los personajes de nuestra historia.

El mismo poema comienza igualando aquello de lo que trata el relato, y que se cuenta, con el movimiento –el de los Reyes Magos en busca de Cristo, guiados por la estrella que encabeza tanto el texto como, asimismo, la única iluminación de todo el códice presente al principio de la historia–. Esta estrella es la impronta visual de toda la primera parte del poema (Zubillaga, 2023), como se aprecia en el folio 82v del códice K-III-4. Ese folio, además de ser el más re-

marcable de todo el manuscrito, resulta el espacio confluyente en el cual el título, la imagen, la inicial decorada y el texto son parte de un todo representativo. Enfocándonos en la estrella, las representaciones visuales y verbales no resultan en este caso binarias, sino unitarias, a partir de la relación entre el texto y la imagen. Esta imagen se vuelve aún más relevante en función de un contexto manuscrito que no posee ninguna otra y donde la iluminación está en general bastante restringida a rúbricas e iniciales en color rojo frente a la tinta negra que predomina.



Imagen 1. Título: Folio 82v. Foto: Patrimonio Nacional, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, K-III-4. Fuente: Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

Los estudios acerca de la retórica de la imagen manuscrita medieval permiten conocer que no cualquier pasaje se ilumina, sino aquellos que son los más importantes; en este caso, un solo pasaje, además, y que no principia el manuscrito, sino que anuncia su final, lo cual lleva la atención a la figura de la Adoración allí representada. La idea de embellecer los pasajes importantes con iluminaciones posiciona esa escena de la Adoración, en sí misma, pero en particular por su carácter manuscrito absolutamente singular, como el pasaje más importante de todo el código K-III-4. Su disposición en el folio manuscrito relativiza incluso el carácter ilustrativo de la imagen con respecto al texto, ya que la ilustración antecede al texto y funciona, de alguna manera, como una apertura que lo anticipa.

Existen suficientes elementos para ligar esta ilustración con el arca relicario que Nicolás de Verdún construyó entre 1186 y 1204 para albergar los restos de los Reyes Magos en la Catedral

de Colonia, donde aún hoy se conservan, en el contexto de una devoción creciente a su figura que parte del hallazgo de sus restos en Milán en 1158 y su posterior traslado de Milán a Colonia en el año 1164. Si bien no pueden establecerse precisiones y hay algunas diferencias, son más significativas las similitudes en la disposición de quienes conforman la escena y de los objetos allí presentes. En el códice K-III-4 la Virgen, en principio, toma con sus manos al Niño Jesús; los Reyes con una mano señalan ya al propio Cristo, ya a la estrella central en la imagen, mientras con la otra sostienen los dones que ofrecen al Salvador, a diferencia de la representación del arca relicario de la Catedral de Colonia, en la cual las manos de los Magos están veladas según la costumbre oriental.



Imagen 2. Título: Arca relicario Adoración de los Reyes Magos, Catedral de Colonia, Alemania.

Fuente: Fotografía Catedral de Colonia, Alemania.

Los lazos que pueden establecerse entre ambas representaciones resultan interesantes en función de la vitalidad de una leyenda que hoy puede presentársenos como acabada, pero que evoluciona en la Edad Media como consecuencia de orientaciones religiosas y más concretamente devocionales singulares. Podemos notarlo en la figura misma de los Magos, que si bien en esta etapa ya aparecen como reyes, es decir coronados como podemos verlos, son aún los tres blancos; Baltasar se convertirá en rey mago negro recién a fines del siglo XIV. A pesar de los lazos evidentes en cuanto a la representación de la Adoración entre el arca relicario de Colonia y el folio 82v del Ms. K-III-4, quién pudo haber ilustrado la imagen codicológica es, sin embargo, una pregunta sin respuesta precisa. A partir del siglo XIII se empieza a profesionalizar en Euro-

pa la tarea de la iluminación manuscrita, por lo que no resulta tan común desde ese momento la unificación de la copia y de la iluminación en una misma persona. Es verdad que esta dinámica se aplica básicamente a la iluminación destacada de ciertos códices, pero permite pensar en otra posible figura involucrada en la producción manuscrita: la del iluminador, que responde al diseño previo del compilador. Es una imagen que parece pautada de antemano; el espacio entre el título y el comienzo del texto, así como el uso del color, darían en parte cuenta de ello, ya que frente al negro y rojo que el copista utiliza en el resto del códice en la imagen se destacan el negro, el rojo, pero también el rojo anaranjado y el amarillo.

La estrella guía y conduce el movimiento de los Reyes, ocupando la centralidad de la escena tanto en la iluminación, como hemos visto, como en la apertura textual del poema mismo:

Pues muchas vezes oyestes contar
de los tres reyes que vinieron buscar
a Jhesu Christo que era nado,
una estrella los guiando,
et de la grant maravilla
que les avino en la villa
do Erodes era el traidor
enemigo del Criador. (vv. 1-8)¹

Rápidamente, ese movimiento se define como una indagación por la verdad; los reyes arriban a Belén y allí descubren la falsedad de Herodes, justamente por la ausencia de la estrella guía en la ciudad:

Entraron los reyes por Betlem la çibdat,
por saber Herodes si sabía verdat
en quál logar podrían fallar
aquel Señor que ivan buscar;
que ellos nada non sabién,
Erodes, si lo querié mal o bien.
E quando con él estudieron
el estrella nunca la vieron. (vv. 9-16)

¹ Todas las citas corresponden a la edición del texto presente en mi edición conjunta del Ms. Esc. K-III-4 (Zubillaga, 2014), indicándose luego de cada una los versos correspondientes.

La escena de la Adoración representada doblemente, por la imagen inicial y la reproducción textual que se da entre los vv. 35 y 44, está precedida por dos verbos característicos de movimiento: el de la salida de Belén y el de la llegada al lugar donde se encuentra la Sagrada Familia; y, además, distingue otra vez a la estrella como eje de esa movilidad característica:

Los reyes salen de la çibdat
e catan a toda part;
e vieron la su estrella
tan luziente e tan bella,
que nunca de ellos se partió
fasta que dentro los metió
do la Gloriosa era
e el Rey del çielo e de la tierra.
Entraron los reys mucho omildosos
e fincaron los inojos,
e hovieron gozo por mira;
ofrecieron oro e ençienso e mirra. (vv. 27-38)

Herodes comanda la matanza de los Santos Inocentes a través de una orden de movimiento a sus hombres: “dixo a sus vassallos: ‘¡Vía! / Quantos niños fallar podredes, / todos los desca- beçedes” (vv. 55-57). La orden celestial a José asimismo se expresa en referencia a la necesidad del movimiento, aquí concretamente una huida frente al peligro de la muerte como amenaza: “Dixo: ‘Lieva, varón, e ve tu vía, / fuye con el niño e con María; /vete para Egipto, / que así lo manda el escripto” (vv. 86-89). Frente a la incerteza del movimiento del mal, que no discrimina ni el lugar ni el objetivo ni la motivación (y alcanza por ello a todos los niños de la edad de Cristo en la orden de Herodes), la movilidad asociada al bien en el poema posee un objetivo e incluso una orientación clara y revela, además, una procedencia divina, como inicialmente la guía de la estrella y aquí la indicación angélica de Egipto como lugar específico y el aval escriturario de ese movimiento.

En función de la movilidad como imperativo textual, tanto el viaje inicial de los Reyes Magos siguiendo a la estrella como la huida de la Sagrada Familia se asocian a partir del nacimiento de Jesús, de su Encarnación, y su significado salvífico cristiano. En este sentido, la caracterización de la Sagrada Familia en su movilidad –no ya específicamente como sujeto, pero sí como unidad móvil– resultará central en el poema y determinará la propia dinámica de ese viaje –concretamente de esa huida– como una *peregrinatio vitae*, el tópico característico cristiano de

la vida del hombre en la tierra.

El asalto de los ladrones a la Sagrada Familia se volverá, en consecuencia, la imagen tanto de los peligros frente a los cuales es vulnerable la vida humana como de los milagros debidos al auxilio divino. El episodio del asalto será, en definitiva, la representación del mal que se opone al bien, según la orientación cristiana, y es vencido debido a una concepción trascendente de la vida.

El vagabundo, además del peregrino, es el otro gran sujeto móvil medieval, aquí representado no por un ladrón, sino por dos, a los que se contraponen a la Sagrada Familia como unidad familiar: “Encontraron dos peyones, / grandes e fuertes ladrones, / que robavan los caminos / e degollavan los pelegrinos; / el que alguna cosa traxiesse, / non ha aver que le valiesse” (vv. 98-103).

En la casa del ladrón bueno, que albergará a la Sagrada Familia para evitar el asesinato de Jesús, María y José que propone el ladrón malo, se producirá el milagro que enlazará los episodios que no estaban ligados en el *Evangelio árabe de la infancia*: el asalto concreto con la sanación de un niño leproso, en este caso el hijo del buen ladrón:

Presos fueron muy festino,
sacávanlos del camino;
deque fuera los tovieron,
entre sí razón ovieron.
Dixo el ladrón más felón:
“Así seya la partiçión:
tú, que mayor e mejor eres,
descoig’ dellos qual más quisieres;
desí partamos el más chiquiello
con el cuchiello”.
El otro ladrón tovo
que dizié fuerte cosa,
et fablar por miedo non osa;
por miedo que se iraría
e que faría lo que dizía.
Antes dixo que dizía seso
e quel’ partiesen bien por peso.
“Et óyasme, amigo, por caridat
e por amor de piadat,

pensemos de andar,
 que hora es de alvergar;
 en mi casa alvergaremos
 e cras como quisieres partiremos. (vv. 104-126)

Toda la curación estará narrada y focalizada en el movimiento: en principio, el de la madre de la familia como buena hospedera, que busca con su movimiento constante que la Sagrada Familia se sienta segura y a gusto (“A los mayores dava plomaços / e al niño toma en braços”, vv. 131-132) (“La uéspedes nin come nin posa / sirviendo a la Gloriosa”, vv. 147-148); luego, y como parte de ese movimiento constante y servicial, el baño de Cristo que dará lugar a la curación de su propio hijo (“Mientras lo baña, ál non faz / sino cayer lágrimas por su faz”, vv. 159-160).

La hospedera llora mientras baña a Cristo; la Virgen le pregunta entonces el motivo, a lo que la mujer responde contándole la enfermedad de su hijo. María se ofrece luego a bañar al niño con el agua del baño de Cristo, concretándose de esa forma la curación milagrosa:

Fue la madre e prísolo en los braços,
 a la Gloriosa lo puso en las manos;
 la Gloriosa lo metió en el agua
 do bañado era
 el Rey del cielo e de la tierra.
 La vertut fue fecha man a mano,
 metiól’ gafo e sacól’ sano.
 En el agua fincó todo el mal,
 tal lo sacó com’un cristal. (vv. 177-185)

El movimiento pauta la alegría de la madre por la curación de su hijo: “Corre la madre muy gozosa, / al padre dize la cosa” (vv. 194-195), así como la del padre: “Quando el padre lo vio sano, / non vio cosa más fues’ pagado” (vv. 198-199): Ese movimiento se vuelve incluso más veloz para salvaguardar a la Sagrada Familia del ladrón malvado y ponerla a resguardo a través y gracias al imperativo de la movilidad: “metióse con ellos a la carrera. / Escurriólos fasta en Egipto, / así lo dize el escripto” (vv. 205-207).

Lo más claramente destacable de todo el episodio milagroso de la curación del niño leproso son las referencias al cuidado materno, que unifica las figuras de la hospedera de la Sagrada

Familia y la Virgen María. Ya en la narración de la matanza de los inocentes, el sufrimiento de las madres de los niños asesinados refería en general a la maternidad, a partir de la figura bíblica de Raquel y la identificación de toda madre, y por lo tanto de cada madre, con el dolor ante la crueldad extrema de la matanza ordenada por Herodes:

Quantos niños fallavan,
todos los descabeçavan:
por las manos los tomavan
por poco que los tiravan,
sacavan a las vegadas
los braços con las espaldas.
Mesquinas, ¡qué cuitas vieron
las madres que los parieron!
Toda madre puede entender
quál duelo podrié seyer,
que en el çielo fue
oído el planto de Rachel. (vv. 60-71)

De esa primera referencia general al cuidado materno, que permitía identificar a María como otra madre más a pesar de su carácter singular, la historia se concentra luego en la particularidad de la hospedera de la Sagrada Familia como madre de un niño también particularmente enfermo. Será allí, en la confrontación de la impotencia frente al padecimiento de su propio hijo de esta madre específica con María, cuando resultará ya totalmente explícita la naturaleza mediadora de la Virgen como madre del Redentor y, por lo tanto, como madre de la humanidad (Zubillaga, 2022).

Sin duda, la narración de la curación destaca el rol materno como eje del milagro de sanidad, desde la entrega amorosa de la hospedera de su hijo enfermo a María, hasta la expresión acabada y perfecta de la Virgen, a través de la imagen reiterada de sus manos que reciben y bañan al niño leproso y del agua como vehículo purificador. La Virgen María como madre de Cristo es tal vez el personaje más relevante de la historia concreta del asalto de los ladrones a la Sagrada Familia, además de Cristo. A causa de su relevancia en la historia, todo el poema podría considerarse como mariano, aunque para ello “falta, después del Calvario, la apoteosis y coronación de la Virgen” (Alvar, 1965, p. 101). Indudablemente, sin embargo, su representación trasciende la idea de maternidad humana a partir de su reformulación religiosa y social mediadora. En este sentido, la función del cuidado no está orientada particularmente hacia su hijo, sino hacia aquellos que necesiten de su ayuda, como en este caso el niño enfermo.

Finalmente, la historia concentra el movimiento en el crecimiento de los hijos de los ladrones (“Los niños fueron creciendo, / las mañas de los padres aprendiendo”, vv. 218-219): el del ladrón bueno, quien fuera curado, que acabará en la Cruz junto a Cristo, así como también el hijo del ladrón malo, referentes ambos tanto de la impronta salvífica de la Encarnación como de la medida vital de la existencia humana como un movimiento sin solución de continuidad, en camino a la vida eterna o al destino infernal, como se testimonia textualmente en las figuras de Dimas y Gestas: “Este fue en infierno miso / e el otro en paraíso. / Dimas fue salvo / e Gestas fue condampnado. / Dimas e Gestas, / medio divina potestas” (vv. 240-245).

La movilidad del poema, como una necesidad imperiosa que distingue a sus figuras principales (la de los Reyes Magos, en principio, para adorar a Cristo, y luego la de la propia Sagrada Familia en su huida frente a la amenaza de persecución de Herodes), permite determinar su peregrinaje esencialmente como modelo de la *peregrinatio vitae*. El cuidado materno, en consonancia, destaca la mediación mariana en la curación del niño leproso, en función de la imagen bautismal a la que remite, como el cuidado más extendido y sostenido de la Virgen como Madre de la Humanidad.

Referencias bibliográficas

- Alvar, Manuel (Ed.). (1965). *Libro de la infancia y muerte de Jesús (Libre dels tres reys d'Orient)*. Madrid: CSIC.
- Chaplin, Margaret (1967). The Episode of the Robbers in the *Libre dels tres reys d'Orient*. *Bulletin of Hispanic Studies*, 44, 88-95.
- Creswell, Tim (2010). Towards a politics of mobility. *Environment and Planning D: Society and Space*, 28, 17-31.
- Foster, David William (1970). *Christian Allegory in Early Hispanic Poetry*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Fradejas Lebrero, José (1957). El *Evangelio árabe de la infancia* y *Lo Libre dels tres Reys d'Orient*. *Tamuda*, 5, 144-149.
- Richardson, Vivienne (1984). Structure and Theme in the *Libre dels tres reys d'Orient*. *Bulletin of Hispanic Studies*, 61, 183-188.
- Zubillaga, Carina (Ed.). (2014). *Poesía narrativa clerical en su contexto manuscrito. Estudio y edición del Ms. Esc. K-III-4 (Libro de Apolonio, Vida de Santa María Egipciaca, Libro de los tres reyes de Oriente)*. Buenos Aires: SECRTIT.
- (2016). Biografía y dimensión humana en el *Libro de los tres reyes de Oriente*. *Bulletin of Hispanic Studies*, 93, 843-854.
- (2022). Lo materno en el Ms. Esc. K-III-4 (*Libro de Apolonio, Vida de Santa María Egipciaca, Libro de los tres reyes de Oriente*). *Cuadernos medievales*, 32, 26-41.
- (2023). Materialidad de la devoción medieval en el *Libro de los tres reyes de Oriente*. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 71, 757-771.

La sutileza de los vínculos literarios en *El muerto disimulado* de Ángela de Acevedo

Mayra Ortiz Rodríguez

Ce.Le.His., INHUS / Universidad Nacional de Mar del Plata
mayra@mdp.edu.ar

Resumen

Ángela de Acevedo fue una dramaturga barroca de origen portugués de cuya producción se conservan tres obras, todas ellas compuestas en castellano: una comedia hagiográfica sobre Santa Irene, titulada *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*; una pieza de culto mariano, donde esta temática se fusiona con el enredo, titulada *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*; y otra comedia específicamente de enredo, titulada *El muerto disimulado*. Esta última es la única de sus obras conservadas de tema profano y, al estar datada hacia fines del siglo XVII, presenta ciertos giros sobre la construcción del enredo y de los personajes, los cuales operan como indicios de que el modelo teatral característico del Siglo de Oro ya iba camino a resultar obsoleto. Este trabajo propone un análisis acerca de las alusiones y vínculos intertextuales que se presentan a lo largo de esta pieza teatral así como de las imbricaciones de estos operadores de sentido con los giros innovadores postulados, de manera tal que, con sutileza, se permite entrever la detallada enciclopedia que poseía la dramaturga acerca de los saberes de su tiempo.

Palabras clave: comedia, Barroco, Ángela de Acevedo, intertextos, enciclopedia

Abstract

Ángela de Acevedo was a Baroque playwright of Portuguese origin. There are three pieces preserved by her authorship, all composed in Spanish: a hagiographic comedy about Saint Irene, entitled “Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen”; a Marian cult piece, where this theme merges with the plot, entitled “La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén”; and another specifically intriguing comedy, entitled “El muerto disimulado”. This last is the only one of her preserved works with a secular theme and, dating from the late 17th century, presents certain twists in the construction of the plot and the characters, which serve as indications that the theatrical model characteristic of the Golden Age was already becoming obsolete. This work proposes an analysis of the allusions and intertextual links that appear throughout this play, as well as the interweaving of these operators of meaning with the postulated innovative turns of phrase. This approach, in such a way that it subtly provides a glimpse into the detailed encyclopedia that the playwright possessed regarding the knowledge of her time.

Keywords: comedy, Baroque, Ángela de Acevedo, intertexts, encyclopedia

Como punto de partida, pondremos en consideración que desde fines del siglo XVI y durante todo el siglo XVII, en España se advierte una creciente proliferación de la literatura escrita por mujeres. Esta se ve favorecida no solo por el uso ya difundido de la imprenta sino también por una serie de factores socio-culturales, entre los que se destacan el marcado aumento de la alfabetización femenina así como la consolidación de mecanismos de sociabilidad de la práctica literaria (entre los que se cuenta el incremento de las justas y certámenes poéticos, en los que las escritoras participaban activamente). Claro que esta creciente participación de la mujer en la vida literaria no fue repentina, sino que presentó una gradualidad que ha dado a los críticos un material de base para determinar una posible periodización: si hacia 1600 las escritoras publicaron mayormente obras devotas o morales (consideradas lecturas propias de mujeres o de sus funciones sociales), a partir de las décadas del veinte y del treinta, los géneros se ampliaron y dieron lugar al teatro, la novela y los tratados educativos compuestos por mujeres. Esta división en etapas se sustenta, entonces, tanto en la visibilidad como en la producción crecientes. Las compositoras de teatro profano, de este modo, encontraron en las subsiguientes décadas del siglo XVII un asidero para su trabajo dramático; no obstante, no corrieron la misma suerte que sus pares varones, evidentemente, ni en la cantidad de publicaciones ni en su preservación y estudios posteriores.

El recorrido vital de Ángela de Acevedo no solamente es, como el de buena parte de las dramaturgas del Siglo de Oro, una gran incógnita, sino que en este caso hay una particularidad que baña de misterio y ambivalencia toda su existencia. Es que hay dos miradas contrapuestas por parte de la crítica acerca de la biografía de esta autora, conformando perspectivas disímiles que la ubicarían, incluso, en entornos diferentes, más allá del consenso acerca de su procedencia portuguesa. Por una parte, las investigadoras más reconocidas y con mayor trayectoria en el estudio de la dramaturgia de mujeres en los siglos XVI y XVII coinciden en sostener el hecho de que Ángela de Acevedo fue dama de compañía de Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV, lo que la sitúa en la corte española entre 1619 y 1644.

Según María Isabel Barbeito (2003), la reina mostró especial afecto hacia ella, a quien supone que se llevó consigo a la corte española en la década de 1610 cuando, siendo muy joven y recién casada con el futuro monarca, fueron presentados por el rey Felipe III en Portugal, donde el padre de Ángela de Acevedo servía como hidalgo en la Casa Real.

Alba Urban Baños comulga con esta perspectiva, por lo que cree que la dramaturga fue una niña de muy pocos años cuando la reina se la llevó consigo a Madrid (2014, p. 63). Teresa Ferrer Valls (2006), por su parte, indica que si bien apenas existen datos que nos permitan reconstruir su biografía, los pocos que se conservan la ubican en un entorno social aristocrático y cortesano, que debió de facilitar su relación con el mundo de las artes e incluso con el teatro, amparado por el patrocinio de Felipe IV; hay un consenso además en la premisa de que contrajo

matrimonio en Madrid con un caballero de origen noble y al enviudar regresó a Portugal donde se retiró, junto con una hija, a un convento de religiosas hasta su muerte.

El origen de estas consideraciones biográficas puede ubicarse en los datos expuestos en la *Bibliotheca Lusitana* de Diogo Barbosa Machado (1741, p. 175), y su planteo se retomó y profundizó por las investigadoras referidas así como por otros estudiosos como Fernando Doménech (1996, p. 403; 1999, p. 5) y Juana Escabias (2013, p. 43). Siguiendo esta perspectiva, Nieves Baranda Leturio sostiene que Ángela de Acevedo es integrante de la llamada *segunda generación* de escritoras del Siglo de Oro, es decir, las nacidas aproximadamente entre 1590 y 1605, y cuyas obras empiezan a publicarse a partir de 1630; esto implica que constituye parte de un grupo de mujeres que “conocen desde su infancia la presencia pública de escritoras” (2005, p. 167), de manera que el camino andado por una serie de precursoras proporciona a las nuevas escritoras una base relativamente sólida para la consolidación de un rol legitimado o, al menos, para alcanzar la posibilidad de que su discurso sea escuchado y sus obras, publicadas y difundidas (Tacón García 2020, p. 137).

Desde otro ángulo, Serena Provenzano procuró demostrar, partiendo de lo que ella denomina una “rigurosa labor de archivo (...) a partir de unos datos objetivos sobre su trayectoria vital” (2019: p. 82), que Ángela de Acevedo no pertenece a este grupo generacional ni fue dama de la reina Isabel de Borbón en la Corte de Madrid: su estudio apuntaría a que nació entre 1660 y 1670 y que pertenece, por lo tanto, a una cuarta generación de dramaturgas; lo que es más curioso, es que sostiene que jamás llegó a abandonar su Portugal natal.

Frente a esto, surgen dos cuestiones: la primera, ninguno de los mencionados investigadores de renombre recoge estos postulados. Solo Antía Tacón García (2020 y 2021) recupera tangencialmente esta premisa, pero sin adherir con rigor a ella. Por otro lado, cabe cuestionarnos cómo y por qué una escritora que jamás habría dejado Portugal y que habría escrito más de medio siglo después de la independencia de esa nación, opta por componer comedias en un perfecto castellano, más allá de que estudiosos como Alba Urban Baños recuerdan la extensión del castellano como idioma del teatro en territorio luso en la época (2014, p. 116, nota 68). Llamativamente, Acevedo hace un uso infrecuente de términos en portugués (tal como señala Scott Soufas 1997) y, cuando emplea lusismos, lo hace con un marcado carácter metalingüístico y reflexivo. A modo de ejemplo, veremos el siguiente fragmento de uno de los personajes femeninos:

JACINTA

Con esto nos despedimos,
si el saudoso, yo más saudosa;
que es cierto que a quien se queda,
mas las saudades ahogan.

No repares en la frase
que de ausencia este síntoma
solamente se declara
cuando en portugués se nombra. (II, vv. 353-360)¹

Saudade es un concepto complejo que aún hoy en día es motivo de debate entre traductores, únicamente comprensible en su completud en su idioma original, dado que no puede reducirse a las nociones de *nostalgia* o *añoranza*. Es decir, Acevedo emplea un término muy propio del portugués y se toma la licencia de dirimir sobre su uso, no casualmente, siendo que es un concepto complejo que no habilita una linealidad respecto de su equivalencia en castellano.

En definitiva, esta disquisición tan vigente acerca de la biografía de la dramaturga no hace más que abrir nuevos interrogantes acerca de su trayectoria vital así como de los motivos y proyecciones de su producción dramática. De Ángela de Acevedo se conservan tres obras teatrales:

- una comedia hagiográfica (usando la terminología de la época, una comedia de santos) donde se dramatiza la vida de Santa Irene y un consiguiente origen toponímico, titulada *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*;
- una comedia de culto mariano, donde esta temática se fusiona con el enredo, titulada *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*, obra que desde el mismo título pone de manifiesto la hibridez de asuntos que toca, pues aun teniendo características propias de la comedia de capa y espada -donde los rasgos de ludopatía de uno de los personajes masculinos influyen sustancialmente en la intriga amorosa-, la acción dramática se encuadra en un marcado discurso de exaltación mariana, más propio de los dramas religiosos que de las comedias profanas.
- y otra específicamente de enredo, titulada *El muerto disimulado* (para la clasificación se sigue la perspectiva de Urban Baños 2014).

La crítica ha especulado, obviamente, con la posibilidad de que hayan sido representadas en la corte durante la etapa en que Ángela de Acevedo sirvió a Isabel de Borbón, y “Todas se suponen publicadas en vida de la dramaturga, aunque ninguna lleva lugar ni fecha de impresión” (Ferrer, 2006, p. 15). En esta ocasión nos ocuparemos, entonces, de *El muerto disimulado*, la única obra conservada de Ángela de Acevedo de tema netamente profano; como veremos, el

¹ Para los segmentos citados de las obras de Acevedo, se sigue la edición de Scott Soufas (1997). También se emplea esta edición para los fragmentos de la obra de Ana Caro de Mallén.

hecho de que no ofrezca datos editoriales ha sido basamento para grandes especulaciones tanto respecto de su datación como de su ambientación dramática.

En principio, contamos con la edición *suelta*, esto es, sin componer un volumen antológico mayor, y sin mayores datos editoriales que se conserva en la Biblioteca Nacional de España. Y, en lo que respecta a ediciones modernas, recién en 1997 apareció la primera de ellas, a cargo de Teresa Scott Soufas por la editorial University Press of Kentucky. Este volumen aglutina varias obras de diversas dramaturgas: las tres de Acevedo, más dos de Ana Caro de Mallén, una de Leonor de la Cueva, otra de María de Zayas y fragmentos textuales de una composición de Feliciano Enríquez de Guzmán. Evidentemente, al incorporar tantas obras en una sola publicación, esto opera en algún punto en detrimento de la profundización del aparato analítico que ofrece; entonces, si bien cuenta con una escueta introducción y algunas notas, el verdadero valor está en la transcripción de los originales, con una modernización tipográfica. Esta edición además surge en un contexto en el que -curiosamente y a lo largo de los últimos años de la década del '90 y de los primeros del siglo XXI- también aparecen algunos estudios de la dramaturgia femenina áurea, incluyendo a Ángela de Acevedo, por parte de investigadores norteamericanos de distintos centros académicos. Este llamativo interés, según notó Teresa Ferrer, llegó al punto de consolidar la representación de *El muerto disimulado*: en 2006, manifestó haber tenido noticia de que poco tiempo atrás se había realizado una puesta en escena por parte de un grupo de teatro del Siglo de Oro de la Universidad de Brigham Young (Utah, USA).

En segundo lugar y solo un par de años después, en 1999, vio la luz un volumen a cargo de Fernando Doménech, que aglutina dos obras de Ángela de Acevedo: *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén* y *El muerto disimulado*. Esta edición no apunta al rigor filológico sino que se enmarca en las publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, y presenta un somero prólogo que pone énfasis en gran medida a cuestiones vinculadas a la escenificación. Asimismo, Alba Urban Baños (2015) cuestiona la perspectiva de este investigador en dicho paratexto, en lo que atañe a la datación de la obra: como veremos en breve, sostiene que Doménech efectúa una importante errata interpretativa.

En tercer lugar, existe una edición más nueva aún, cuyo eje articular es la traducción al inglés, dado que es una publicación bilingüe a cargo de investigadoras estadounidenses pero que recurren a una editorial inglesa: la edición está a cargo de Valerie Hegstrom y la traducción de Catherine Larson, por Liverpool University Press. Además del énfasis en aspectos terminológicos, en su introducción, al igual que en la edición referida previamente, se abordan cuestiones escénicas (como la disposición y el movimiento de los personajes, la construcción del *set* y la *performance*).

En definitiva, el rigor filológico-analítico en torno a las ediciones de esta pieza podría ser

revisitado y profundizarse. Pero, lo que es más interesante aún, es que así como existían miradas contrapuestas acerca de la biografía de la autora, también hay perspectivas antitéticas en torno a la fecha de ambientación de esta obra dramática y a los referentes históricos que evoca.

Según Juana Escabias (2013, p. 43), las piezas de Acevedo fueron compuestas con anterioridad a 1640, y probablemente representadas en la Corte de Madrid. En cambio, F. Doménech sugiere que la autora probablemente “escribió sus obras en fecha posterior, dentro de un Portugal independiente, y que su exaltación de las tierras portuguesas es precisamente la expresión del orgullo de la libertad recién conquistada” (1999, p. 7). Sostiene, por varias referencias históricas que encuentra en *El muerto disimulado*, que debió componerla después del año de 1640 e interpreta que la obra de Acevedo refiere a la existencia de un rey de Portugal y no a la figura de una regente, como la hubo durante los años anteriores a esta fecha. El investigador considera un dato que, según su perspectiva, serviría para fechar esta comedia sin margen de error: para él, hay una constante alusión a una expedición de la flota portuguesa a Saboya (hoy norte de Italia, ocupaba un lugar crucial por el acceso que brindaba al norte europeo) para acudir al socorro de Niza. Si bien no puede datar este hecho de armas con seguridad, considera que debía ubicarse dentro de las Guerras entre Francia y España en el período de 1636 a 1659. Teresa Scott Soufas sostiene una perspectiva semejante.²

Alba Urban Baños (2015), como contrapartida, estipula con firmeza que el planteo de F. Doménech expresa una contradicción histórica: si la comedia se escribe una vez que Portugal consigue independizarse de España y su acción se inscribe tras este hecho histórico, no es posible que la armada lusitana que se dirige a Saboya formara parte del ejército español. Esta cuestión se enlaza con un problema que esta estudiosa considera de carácter interpretativo: de acuerdo con su perspectiva, en la comedia nunca se dice que la armada portuguesa va a Saboya para acudir al socorro de Niza; es más, nunca se menciona de hecho que vayan en socorro de un territorio asediado o que fueran a participar en batalla alguna. Urban Baños cuestiona el contexto bélico al que refieren los otros investigadores, porque esa *ocasión lucida* en la que participó la armada lusitana y en la que además hace demostración de su gala, según ella, indudablemente no era una situación de batalla. A modo de ejemplo, en los siguientes versos se describe este evento de índole militar pero no bélica:

2 Esta investigadora establece la siguiente precisión: “Armada de Saboya: A reference to one of the many Spanish military campaigns in the late sixteenth century and on into the seventeenth for control of northern Italian regions, including the Duchy of Savoy, that provided strategic access to the Low Countries during a period when Portugal was part of Spain (1580-1640)” (Scott Soufas 1997: 316).

Una vuelta, poco más,
en su radiante carroza
ha dado a los doce signos
el bello hijo de Latona
después que para la empresa
más lucida y más hermosa
que han admirado los siglos
y advertido las historias
en que las naciones todas
confunde la envidia a pasmos,
a sustos la fama asombra,
poniendo de portuguesa
en la armada de Saboya
el Non Plus Ultra a sus timbres
y a su primor la corona,
concurrió de todo el reino
la nobleza más famosa
a emplear su gallardía
en ocasión tan heroica,
y entre muchos caballeros
que se hallaron en Lisboa
en esta Corte, ventaja
de las corte de la Europa,
fue Clarindo [...] (v. 193-217)

De acuerdo con la investigadora, esta empresa *muy lucida y muy hermosa* es la embajada que en 1682 Portugal envió a Niza en busca de Víctor Amadeo II, Duque de Saboya, con el propósito de acompañarlo junto a la que sería su esposa, su prima Isabel Luisa Josefa, infanta de Portugal y única heredera al trono de ese país. La gran Armada real fue calificada de *tan pomposa como poderosa*, y estaba formada por 12 naves y cerca de 6000 hombres (Urban Baños, 2015, p. 6).

La fecha de composición de la comedia sería, entonces, entre julio de 1682 -un mes después de la llegada de la armada a Saboya- y diciembre de ese año -momento en el que se difunde la ruptura de la promesa de matrimonio entre los jóvenes. Por este motivo, claramente la dramaturga no haría ninguna referencia ni a la embajada ni a la unión de lo que ella llama el *primor saboyano* con la corona portuguesa una vez que se supiera que la boda de la infanta no iba a

celebrarse. Posiblemente la obra fuera compuesta para ser representada durante los festejos de las bodas y, una vez cancelada esta unión, fuera olvidada.

De esta manera, contamos con un extenso rango de varias décadas en las disquisiciones acerca de los eventos referidos en el constructo dramático de *El muerto disimulado*. En este panorama de vacíos de información y de perspectivas biográficas y referenciales contrapuestas, cabe cuestionarnos: ¿qué lazos establece esta obra con el teatro español de su tiempo?

El muerto disimulado, más allá de su referida catalogación genérica, presenta un giro sobre la construcción del enredo: en esta pieza, no está constituido por la conquista amorosa, sino por la venganza de una dama, urdida no sobre su propio honor (mecanismo habitual en el teatro áureo), sino a partir de la presunta muerte de su hermano. Para ello, el recurso empleado es el ya lexicalizado disfraz masculino, con un giro renovador: el presunto muerto se disfraza a su vez de dama para vengarse y también para controlar a su amada. Pero otra variación sustancial radica en el hecho de que el enredo se encuentra distribuido sobre tres ejes, cada uno de ellos asentado sobre la figura de una de las damas protagónicas, y estos ejes se imbrican armónicamente en dependencia mutua. Por un lado, se encuentra Jacinta, dama signada por la fidelidad hacia su amado aún con el conocimiento de su supuesta muerte, que se opone sostenidamente al mandato del matrimonio ejercido por su padre; por otro lado, Lisarda, que se caracteriza como Lisardo para actuar combativamente en la búsqueda de la venganza por la aparente muerte fraterna y reivindica una y otra vez no solo su accionar sino el valor de su palabra, aunque acaba enamorada del presunto asesino; y finalmente Beatriz, hermana de este homicida que lucha hasta indecorosamente por sostener un vínculo con un caballero de condición inferior. Entre estos personajes femeninos potentes y que vulneran normas que se consideraban insoslayables, el rol protagónico femenino se encuentra diseminado sobre tres pilares que, a su vez, van a conformar los cimientos de la acción dramática.

Los giros que ofrece Acevedo sobre el modelo teatral de la comedia nueva son variados y numerosos, aspecto bastante lógico si consideramos la teoría de la composición de esta pieza sobre finales del siglo XVII, cuando el auge de dicho modelo ya había quedado atrás y su práctica, antaño abundante, estaba cayendo en desuso. No obstante, la escritora muestra un interés particular en autopositionarse dentro del conjunto de poetas modernos, y curiosamente emplea la voz de los graciosos para hacerlo: por ejemplo, en otra de sus obras (*La margarita del Tajo*), la dramaturga hace guiños al público ponderando su propio manejo del lenguaje, como cuando, tras escuchar a su amo, el criado llamado Etcétera le replica aconsejándole concisión, en una intervención que apunta irónicamente a la pericia escrituraria:

Bien pudieras,
señor, en mi nombre mesmo
decir todo lo demás,
para decirlo de menos;
y no estar con letanías,
digresiones y progresos,
hipérboles, elogios,
y otros encadenamientos,
que son invención prolija
de los poetas modernos,
para pulir sus razones
y hermostear sus conceptos.
(vv. 425-436)

Sirviéndose del gracioso y de su visión burlesca respecto a la expresión pasional de su amo, Acevedo se inscribe a sí misma entre esos poetas modernos. Y, en *El muerto disimulado*, de modo similar, efectúa una proyección sobre su imagen de escritora hasta de carácter luciferino dado el ingenio del entramado, a través del criado Papagayo:

¿qué diablo de poeta.
maquinó tantos delirios?
Parece cosa de sueño;
¿han ustedes esto visto?
¿En que ha de parar aqueste
de confusiones abismo?
Mucho tengo que contar
si de esta bien nos salimos. (vv. 3128-3135)

Respecto de los enlaces que se establecen en esta obra con las composiciones de otros dramaturgos de la época, María Isabel Barbeito (2003) ya ha notado la influencia calderoniana en la producción de Acevedo, que se vislumbra en *El muerto disimulado*, aunque con ciertos giros. Por ejemplo, el personaje correspondiente al rol del viejo -de acuerdo con al listado de *dramatis personae* inicial-, Don Rodrigo, inaugura la acción dramática irrumpiendo en escena cuchillo en mano, rompiendo a las claras la pauta de decoro escénico, en busca de asesinar a Jacinta, su única hija, dado que ella no acepta casarse. Lejos de la sabiduría clásica de su rol, se reconoce

poseedor de cólera y es muy inestable en sus emociones; luego se calma, proclama actuar por amor filial y, es en esa instancia, cuando manipula el tópico por antonomasia de *La vida es sueño*: el del libre albedrío. Tras indicar a su hija que espera “que ajustes tu obediencia / a querer lo que yo quiero” (vv. 59-60), en un extenso parlamento de anclaje bíblico sobre la obediencia a la autoridad paterna le aclara de inmediato “que es muy tuyo tu albedrío”, en una abierta maniobra sobre este tópico que se expone al extremo al cerrar la escena con la sentencia “O Jacinta ha de casar / o Jacinta ha de morir” (vv 143-144).

Estos giros en torno a tópicos y abordajes también pueden observarse con respecto a otros dramaturgos y obras con los que esta pieza de Acevedo establece vinculaciones. Recordemos por caso *Las Bizarrias de Belisa*, última comedia fechada de Lope de Vega donde la protagonista da comienzo al desarrollo dramático con una llamativa entrada vestida de luto que luego devela se debe a que, al sentirse atraída por un galán, considera que quien ha muerto es su libertad. De modo paralelo, en *El muerto disimulado*, Jacinta, durante la escena antes mencionada, insiste en la idea de que su padre es un tirano dado que quiere sacarle su bien máspreciado: su libertad. Pero los puntos de contacto entre ambas obras y ambos personajes femeninos van un poco más allá. Tanto Belisa como Jacinta, a poco de inaugurada la acción, pronuncian un extenso parlamento sobre el momento en el que conocieron a su amado, y ambas relaciones presentan una serie de elementos en común: este parlamento está dirigido a otra mujer de confianza; el personaje masculino se recrea como objeto de deseo y la mujer deseante, en principio, resulta ignorada por la mirada del hombre; hay un lamento continuo por la pérdida de la libertad y, en el marco del relato, se refiere que el galán es atacado por otros hombres. Asimismo, las damas se enfadan ante un noble de mayor jerarquía que las corteja y que, en su rol de pretendiente, les envía una serie de cartas. Evidentemente, hay un marcado contacto y hasta diálogo entre el personaje de Acevedo y la protagonista de Lope, que aquí no se desarrolla por cuestiones de espacio pero que resulta bastante revelador.

Esta proclama por la libertad de forma bastante jactanciosa en boca de una mujer es una de las muestras, además, de su inscripción en una genealogía de personajes femeninos disruptivos. Uno de los investigadores estadounidenses antes mencionados que se abocaron al estudio de composiciones dramáticas a cargo de mujeres en el Siglo de Oro español, John Gabriele, bosquejó algunas posibles líneas de contacto entre la obra de Acevedo y otras piezas de su época dada esta disrupción. Sostiene que en *El muerto disimulado* se propone un argumento alternativo respecto del comportamiento esperado por parte de una dama y que versa sobre una equidad de género, que también aparece en personajes femeninos de autores masculinos, sentido en el que efectúa una filiación con Laurencia, de la *Fuenteovejuna* de Lope de Vega. Siguiendo una lectura similar, también sostiene que hay heroínas de autoría masculina que inicialmente manifiestan su oposición al matrimonio, aunque luego terminan casándose después de asegurar

su propia elección, y por esto la liga con *Marta la piadosa* de Tirso de Molina. Además, ubica al personaje de Jacinta en una serie de protagonistas que se hacen cargo de sus propias vidas.

Pero hay otro lazo, quizá de mayor envergadura y especificidad, que se establece con potencia respecto de otra de las dramaturgas del Siglo de Oro: Ana Caro de Mallén, de quien se han conservado dos obras: *El Conde Partinuplés* y *Valor, agravio y mujer*. En una lectura simple, podemos señalar que la primera de estas comedias, ambientada en Constantinopla y de carácter legendario, también da comienzo con una mujer instigada con violencia a casarse (esta vez es la emperatriz persuadida por sus nobles, al borde del levantamiento por su negativa previa) y que, si bien también tiene la poco frecuente posibilidad de elegir, del mismo modo ningún pretendiente le parece viable, de manera que se trata de personajes femeninos que procuran elaborar una alternativa argumental a aquello que se le quiere imponer. Pero es con la otra obra de Ana Caro que este lazo interdramático se vuelve más potente: *Valor, agravio y mujer*³ ofrece una protagonista que transita la enorme mayoría de la obra caracterizada como varón para vengar su honor, pero, a diferencia del uso del disfraz masculino tan frecuente y efectivo en la comedia áurea, aquí la dama cuenta con una bravura constante que le es propia más allá de su indumentaria, que va a proclamar con intensidad en una frase ya paradigmática cuando se desliza la posibilidad de que su temperamento se deba al atuendo: “¡Yo soy quien soy!” (vv. 508). Así, el personaje de Leonor no solo se convierte en Leonardo sino que pasan a ser una entidad dual verdaderamente orgánica, dejando paso así al cuestionamiento sobre las convenciones sexogénicas dado que el cambio de vestuario así como el cambio de mirada de los demás ponen en evidencia que la identidad no es más que una construcción⁴. Leonor/Leonardo es un personaje complejo y ambiguo, signado por la autosuficiencia, la manipulación y la direccionalidad respecto del resto de los personajes. Acevedo recupera esta dualidad, y la dama que –igual que en la obra de Caro- procura vengarse por mano propia dado el presunto asesinato de su hermano, se convierte en Lisarda/Lisardo, con igual fluidez en la adopción identitaria y con igual bravura, lo cual también es conducente al planteo acerca de la construcción genérica. Sobre esta cuestión, un personaje muy logrado, el criado llamado Papagayo, va a enunciar: “porque hay mujeres Lisardos, / y hay también Lisardas hombres” (vv. 736-737).

Pero *El muerto disimulado* ofrece un escalafón más en disrupción: el supuesto asesinado también va a emplear el disfraz intergenérico, es decir, de Clarindo va a ser Clara, para develar a su atacante y para probar la fidelidad de su amada. Este uso del disfraz, poco frecuente en la literatura áurea –más bien una rareza-, se potencia dado su empleo extenso a lo largo de toda la obra, dados los juegos de atracción homoerótica que habilita y también dada la apertura que ofrece a objetar quiénes son los personajes verdaderamente fuertes y dónde radica esa fortaleza.

3 Para un análisis exhaustivo del rol femenino en esta obra, véase Ortiz Rodríguez 2021.

4 Un estudio muy productivo sobre esta cuestión es el de Mario Ortiz (2005).

Como cierre, cabe referir, entonces, que Ángela de Acevedo no se vale de la exposición explícita de su conocimiento literario ni de las redes que establece con el resto de la producción escrituraria de su tiempo. Observamos en sus predecesoras una necesidad -evidentemente vinculada a la autolegitimación y a la búsqueda de ostentación enciclopédica- de efectuar referencias manifiestas a otros autores. Por ejemplo, en la obra de Ana Caro recién aludida, donde desde las primeras escenas se indica, por un lado, una alusión a Cervantes, por otro, a Luis de Góngora:

JUAN:

¡Escucha, oye!

TOMILLO:

¿Que he de oír? ¿Hay algún paso
de comedia, encanto, bosque
o aventura en que seamos
yo Sancho, tú don Quijote
porque busquemos la venta,
los palos y Maritornes?
(vv. 131-136)

JUAN:

Mas porque de una vez sepas
cuál es mi patria, nació
don Luis de Góngora en ella,
raro prodigio del orbe
que la castellana lengua
enriqueció con su ingenio
frasis, dulzura, agudeza.
(vv. 268-274)

Como contraparte, Acevedo no hace una mención explícita de autores ni de obras con los que enlaza, pero en su entramado dramático aparece palpitante, con toda la fuerza de la sutileza, un conocimiento acabado del campo literario de su tiempo, y específicamente de la dramaturgia, a tal punto que ofrece giros que le son particulares, en los que se apropia de la materia teatral conocida, la reformula y la resignifica. Es por estos motivos que en el replanteo actual que atraviesa el canon del Siglo de Oro, esta escritora debe considerarse como una parte significativa con un potencial específico, al margen, como ha sucedido con tantas otras escritoras a lo largo de los siglos, de los silencios que su trayectoria representa.

Referencias bibliográficas

- Acevedo, Ángela de [S. XVIII?] [s.l., s.n., s.a.] *Comedia famosa el muerto disimulado. Por Doña Angela de Azevedo*, Madrid: Biblioteca Nacional de España, Sig. T/19049.
- Azevedo, Ângela de (2018). *El muerto disimulado / Presumed Dead*, by. Edition by Valerie Hegstrom. Translation by Catherine Larson. Liverpool: Liverpool University Press.
- Baranda Leturio, Nieves (2005). *Cortejo a lo prohibido. Lectoras y escritoras en la España moderna*, Madrid: Arco Libros.
- Barbeito Carneiro, María Isabel (2003). "Mujeres peninsulares entre Portugal y España". *Península: Revista de estudios ibéricos*, nº0, pp. 209-224.
- Barbosa Machado, Diogo (1741). *Bibliotheca lusitana historica, critica, e cronológica*. Officina de Antonio Isidoro da Fonseca.
- Caro de Mallén, A. (2015). *El conde Partinuplés*, ed. Juana Escabias. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales.
- Caro de Mallén, A. (2020). *Valor, agravio y mujer*. Edición y prólogo de Rodríguez-Rodríguez, Ana M. Madrid: Instituto Cervantes, Colección "Los Galeotes de Almagro".
- Doménech, Fernando (1996) "Autoras en el teatro español: siglos XVI-XVIII», en *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, ed. de Juan Antonio Hormigón, Madrid, ADE, vol. 1, pp. 391-604.
- Doménech, Fernando (1999). Ángela de Acevedo, *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén / El muerto disimulado*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Escabias, Juana (2013). *Ana Caro Mallén: reconstrucción biográfica y análisis y edición escénica de sus comedias*, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Ferrer Valls, Teresa (2006). "Decir entre versos: Ángela de Acevedo y la escritura femenina en el Siglo de Oro", en S. Gil-Albarellos y M. Rodríguez Pequeño (eds.), *Ecos Silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*, Segovia: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la lengua, pp. 213-241.
- Gabriele, John P. (2008) "Engendering narrative equality in Ángela de Azevedo's "El muerto disimulado"" *Bulletin of the Comediantes*, Vol. 60, Nº 1, pp. 127-138.
- Ortiz, Mario (2005), "Yo, (¿) soy quien soy(?)": La mujer en hábito de comedia en Valor, agravio y mujer", *Vanderbilt E-Journal of Luso-Hispanic Studies*, 2.
- Ortiz Rodríguez, Mayra. (2021) "Valor, agravio y mujer: Ana Caro de Mallén y la voz femenina en el teatro" en *Revista Melibea*. Mendoza: UNCuyo: Centro Interdisciplinario de Estudios sobre las Mujeres. Vol. 14, pp. 46-58.
- Provenzano, Serena (2019). "La carrera vital de Ángela de Azevedo. Estado de la cuestión y nuevas aportaciones". *Anagnórisis: Revista de investigación teatral* (19), pp. 78-100.
- Scott Soufas, Teresa (ed.) (1997), *Women's Acts. Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*, Lexington: The University Press of Kentucky.
- Tacón García, Antía (2020) "La criada en las comedias de Ángela de Acevedo". *Arte Nuevo*, vol. 7, marzo-febrero, pp. 135-158.
- Tacón García, Antía (2021) "Un manuscrito de La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén, de Ángela de Acevedo", *Janus*, 10, pp. 277-295.
- Urban Baños, Alba (2014). *Dramaturgas seglares en la España del Siglo de Oro*. Universitat de

Barcelona: Departament de Filologia Hispànica.

Urban Baños, Alba (2015). “La empresa más lucida y más hermosa» de Portugal: clave histórica para la datación de *El muerto disimulado* de Ángela de Acevedo”. *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro: Actas selectas del XVI Congreso Internacional*. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence.

Vega, Lope de. (2004). *Las bazarrias de Belisa*. (E. García Santo-Tomás, Ed.). Madrid, Cátedra.

“Sin más delito que el traje”: cautiverio, conversión y puesta en escena de la otredad en *Los esclavos libres* de Lope de Vega

Sosa, Marcela Beatriz

CIUNSA – ICSOH
Universidad Nacional de Salta
sosamar57@gmail.com

Resumen

Nuestro trabajo se enmarca en una investigación sobre la construcción de la identidad/alteridad en el discurso teatral del Siglo de Oro. Particularmente, el género de las *comedias de cautivos* o *de cautiverio* resulta productivo porque representa el enfrentamiento de dos culturas y religiones diferentes, con el paso frecuente del estado de pecado o de herejía a la conversión. Las *comedias de cautiverio* tematizaban la realidad de los cristianos capturados por corsarios turcos en el mar Mediterráneo entre los siglos XVI y XVII. Esta situación propiciaba que, por defender la fe, algunos personajes muriesen como mártires, pero también se daba el fenómeno de quienes renegaban y se integraban al mundo musulmán. Así, el conflicto dramático se articula en torno a un *otro*, que espeja y tensa la cultura e identidad propias. La figura del renegado es central en la comedia de Lope de Vega, *Los esclavos libres* (1620). Leonardo, el protagonista, adopta falsamente la fe islámica para rescatar a su prometida, Lucinda, quien ha sido secuestrada por un moro. Así, ambos se harán pasar por musulmanes -y, en el caso de la joven, añadiendo la de género a su impostura religiosa-, mediante el cambio de vestimenta. El trabajo se ocupa de analizar cómo el procedimiento metateatral del *travestismo* escenifica la compleja y dinámica urdimbre de la conversión forzada para resguardar la vida. La intriga situada en la costa africana refracta las circunstancias, móviles y prácticas de quienes debieron simular ser de otro credo para sobrevivir en la península ibérica.

Palabras clave: comedia, cautiverio, conversión, otredad, vestimenta

Abstract

Our work is part of an investigation into the construction of identity/alterity in the theatrical discourse of the Golden Age. In particular, the genre of *captives* or *captivity comedies* is productive because it represents the confrontation of two different cultures and religions, with the frequent passage from a state of sin or heresy to conversion. The captivity comedies were based on the reality of Christians captured by Turkish privateers in the Mediterranean Sea between the 16th and 17th centuries. This situation led to the death of some people as martyrs for defending their faith, but also led to the phenomenon of those who reneged and joined the Muslim world.

Thus, the dramatic conflict is articulated around another one that reflects and strains its own culture and identity. The figure of the renegade is central in Lope de Vega's comedy, *Los esclavos libres* (1620). Leonardo, the protagonist, falsely adopts the Islamic faith to rescue his fiancée, Lucinda, who has been kidnapped by a Moor. Thus, both will pose as Muslims -and in the case of the young woman, adding gender to their religious imposture- changing their clothes. The work attempts to analyze how the metatheatrical procedure of *transvestism* plays the complex and dynamic warp of forced conversion to protect life. The intrigue on the African coast reflects the circumstances, motives and practices of those who had to pretend to be of another creed in order to survive on the Iberian peninsula.

Keywords: comedy, captivity, conversion, otherness, vestment

La playa ni es ciudad ni es mar; participa de los dos mundos.

Es un híbrido y, al mismo tiempo, es una frontera. Tiene las potencialidades de un híbrido y presenta los riesgos de una frontera. Es un espacio abierto y peligroso.

Jean-Pierre Étienvre

Identidad/otredad en el teatro áureo

Nuestro trabajo se enmarca en una investigación¹ sobre la construcción de la identidad/alteridad en el discurso teatral español del siglo XVII. La hipótesis sustentada es que el teatro barroco, en tanto fenómeno de masas e instrumento propagandístico del Estado, constituyó un soporte discursivo de extraordinaria potencia para representar la otredad *al interior* de la sociedad hispana, así como las diversas alteridades con las que se enfrentó, más allá de las fronteras, durante su hegemonía imperial.

Recordemos que hacia fines del siglo XVI y comienzos del XVII el absolutismo monárquico, instituido en campeón de la Contrarreforma, propende a garantizar la homogeneidad ideológica y que el imaginario social está atravesado por la preocupación colectiva acerca de la "limpieza" de sangre (dada por la ausencia de orígenes judíos o moros), estableciendo límites (no siempre claros) entre identidad/alteridad.

¹ Proyecto N° 2758 del Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta: "Alteridad, imaginario y melancolía: representaciones del otro en el teatro del Siglo de Oro", bajo mi dirección.

El particular contexto de conflictividad característico del Barroco surgía de un problema religioso de larga data: la no asimilación de los “infieles” durante la Edad Media. Más allá de la índole más o menos pacífica de la convivencia, lo cierto es que las tres castas (cristianos, moros y judíos) coexistieron a lo largo de siglos. Hubo medidas drásticas de unificación que marcaron puntos de inflexión en la configuración identitaria hispánica: la expulsión de los judíos en 1492 –cuando se recupera el último reino moro, Granada- y la de los moriscos² en 1609. La segunda parece lejana respecto de la primera, pero la preocupación religiosa había recrudecido a raíz del celo contrarreformista de la monarquía hispana, la cual decidió resolver la problemática morisca apelando a la conversión forzosa o a la expulsión. No se trataba solamente de una cuestión de credo: también había problemas de orden económico agudizados en el siglo XVII –de los cuales se responsabilizará en parte a esta minoría-, así como problemas de seguridad interna (v.gr. la rebelión de las Alpujarras ocurrida en el XVI) y externa, dada por la posibilidad de una invasión turca con la supuesta colaboración de los moriscos, que hacían peligrosa la convivencia con estos últimos (de Epalza, 2001). La lucha entre el Islam y la cristiandad se había trasladado al Mediterráneo desde fines del XV, reactivándose la piratería y el corsarismo.³

El punto de partida de este trabajo (y de otros, en la misma dirección) fue un artículo de Pedraza (2010) en el sentido de que no había prácticamente comedias áureas que dieran cuenta de la expulsión de los moriscos, donde refuta parcialmente la aseveración en contrario de Márquez Villanueva (2013 [1983]), si bien matiza sus apreciaciones en un artículo posterior (Pedraza, 2012). Nos propusimos indagar la presencia subyacente, sesgada, aludida, de ese hecho traumático en un corpus de géneros y autores variados. Uno de los hallazgos fue *La villana de Getafe* de Lope de Vega (Sosa, 2022).⁴

Dentro de la vasta y plural dramaturgia del Siglo de Oro, el género de las *comedias de cautivos* o *de cautiverio* resulta particularmente productivo porque representa el enfrentamiento de dos culturas y religiones distintas, en un contexto territorial específico, con el paso frecuente del estado de pecado o de herejía a la conversión.

Las *comedias de cautiverio* constituyen un subtipo de las comedias históricas: aunque no figura ningún personaje real, tematizan la situación de los cristianos capturados por corsarios turcos en el mar Mediterráneo entre los siglos XVI y XVII⁵. Esta circunstancia propicia que, por

2 Son los conversos de moro, es decir, musulmanes que se han convertido al catolicismo y sobre los cuales gravita la sospecha de que practican el islamismo en secreto.

3 Los corsarios otomanos controlaron Argel desde 1516 y asolaron las costas de Nápoles, Sicilia, Cerdeña, el Levante peninsular y las Baleares durante todo el XVI.

4 Nuestro estudio enfatizó la relación con el contexto de la expulsión, en una perspectiva diferente de la biográfica de Márquez Villanueva (2013 [1983]) sobre Lope, “infamado de morisco”.

5 Para una aproximación histórica a esta compleja problemática y su tratamiento por los tribunales inquisitoriales véase Alonso Acero (2003).

defender la fe, algunos personajes mueran como mártires, aunque también se da el fenómeno de quienes reniegan y se integran al mundo musulmán (Ohanna, 2011, p. 20). En las tablas, concretamente, el *renegado* deviene un sujeto ficcional de gran rentabilidad por su carácter liminar (Koppenfels, 2011; Fernández Flórez, 2020).

En efecto, la figura del renegado es central en la comedia de Lope de Vega, *Los esclavos libres* (1620)⁶. Leonardo, el protagonista, adopta falsamente la fe islámica para rescatar a su prometida, Lucinda, quien ha sido secuestrada en una playa por un moro. En medio de los sucesos de la obra, ambos se harán pasar por musulmanes -y, en el caso de la joven, añadiendo a su impostura religiosa la de género-, mediante el cambio de vestimenta.

Más allá del asidero histórico, este procedimiento –dentro de un andamiaje notoriamente metateatral- es un principio constructivo que se repite en otras comedias: nuestra hipótesis es que, además de su eficacia escénica, dicho mecanismo funcionaría ideológicamente para ilustrar los peligros de la conversión forzada mientras señala al *otro* como diferente, espejando y tensando los caracteres de la cultura e identidad propias.

Yendo aún más lejos: consideramos que el procedimiento metateatral del *travestismo* –noción que tomamos en sentido amplio, incluyendo tanto el disfraz como la adopción de otra identidad de género- escenifica la compleja y dinámica urdimbre de la conversión forzada para resguardar la vida. Paradójicamente, la intriga situada en la costa africana refracta las circunstancias, móviles y prácticas de quienes debieron simular ser de otro credo para sobrevivir en la península ibérica.

Acerca del género y otras aclaraciones

Con respecto a *Los esclavos libres*, hay rigurosos trabajos sobre la clasificación de la comedia; entre otros, Fernández Rodríguez la incluye dentro del género *bizantino*⁷, luego de ilustrar rigurosamente los elementos procedentes de la novela homónima. Sin embargo, divergimos de su interpretación de la comedia lopesca: “[...] la *versión edulcorada* del cautiverio que ofrece Lope obedece mucho más a unos patrones literarios que a la realidad histórica, por mucho que en la época pudiera darse algún caso semejante” (2016, p. 158, cursivas nuestras).⁸ En la misma línea, hay un estudio comparatista de Karima Bouallal (2021) entre *El trato de Argel* de Cervantes y *Los cautivos de Argel* de Lope de Vega que pone el énfasis en la cualidad vivencial de la obra cervantina, a diferencia de lo que sucede en la lopesca.

6 La comedia *Los esclavos libres* fue publicada en la *Parte XIII* (1620) pero, según Fernández Rodríguez (2016), Lope escribió el texto a fines de 1602, poco antes de su gran novela bizantina, *El peregrino en su patria*, editada en 1604.

7 Julián González-Barrera fue el primero en catalogar este tipo de comedias (2015).

8 Fernández Rodríguez (2016 y 2016a) concede que podría incluirla dentro del tipo de *comedias de cautiverio* y remite a González (2015).

Una alternativa tipológica, a la que adherimos por razones que expondremos aquí, es la que suscribe Alviti (2019, pp. 92-93) para *No hay reino como el de Dios y mártires de Madrid* de Jerónimo de Cáncer, Agustín Moreto y Juan de Matos Fragoso como pieza perteneciente al subgénero de la *comedia de cautiverio*. En esta es muy usual que aparezcan personajes *renegados* y mártires de existencia histórica⁹: aunque en NHRD no los hay, la ficción se desarrolla en un escenario histórico plausible.

Es el mismo caso que el de *Los esclavos libres* de Lope. A pesar de que no hay personajes históricos ni martirologio, la acción dramática de la comedia representa patéticamente el pasaje de una religión a otra como subterfugio de supervivencia. Lo interesante, a nuestro juicio, es cómo –según del lado que se miren los hechos– el discurso lopesco permite mirarse autorreflexivamente y reflexionar sobre el lugar del *otro* cristiano nuevo y sus modos de resistencia dentro de la sociedad hispana. Todo lo opuesto de una perspectiva edulcorada del cautiverio e, inclusive, de la realidad contemporánea al dramaturgo.

Reproducimos, por su concisión y exhaustividad a la vez, la síntesis de la intriga que da Fernández Rodríguez:

La acción se inicia con el rapto de Lucinda –que había acudido a Perpiñán¹⁰ para casarse con el alférez Leonardo– por parte de Arbolán, arráez de Bizerta¹¹. A su vez, el capitán Luján, padre de Lucinda, ha apresado a Zulema. El morillo acepta llevar a Leonardo hasta Bizerta, donde el joven se hace pasar por un morisco llamado Medoro. Por su parte, Arbolán intenta seducir a Lucinda y le pide que se case con él, pero ella le rechaza rotundamente. El amor del arráez hacia su cautiva despierta los celos de Belaida, una de sus mujeres. Tras múltiples enredos amorosos, Leonardo y Lucinda finalmente llegan a abrazarse. Receloso, Arbolán insta a Medoro (Leonardo) a partir hacia España como capitán de unas galeras para luchar por el sultán. El alférez logra llevarse consigo a Lucinda, pero en el transcurso del viaje son capturados por unos caballeros cristianos. Por miedo a que lo tomen por renegado, Leonardo no se da a conocer. Él y Zulema son vendidos como esclavos al duque de Osuna, virrey de Nápoles. Lucinda, por su parte, entra al servicio de la familia de Leonardo. Tras varias peripecias, Leonardo revela por fin su verdadera identidad, los amantes logran reencontrarse y se produce la anagnórisis final entre padres e hijos. (2016, p. 149)

9 Alviti agrega: “En estas comedias la realidad histórica no es más que un punto de partida asequible para explicar los acontecimientos, incluso los más catastróficos, de una manera favorable a España y a los españoles. La mayoría de estas piezas de tema moro o turco se inspiran en hechos y / o personajes reales que se adaptan a las necesidades de la intriga [...]” (2019, p. 93).

10 Perpiñán, ciudad del sur de Francia, perteneció a España hasta 1659 cuando las monarquías española y francesa firmaron el Tratado de los Pirineos.

11 Bizerta es una ciudad del África septentrional, a unos 65 kilómetros al noroeste de Túnez, ubicada en la costa del Mediterráneo, frente al estrecho de Sicilia. En 1573 había pasado a manos turcas.

La contienda entre musulmanes y cristianos se presenta en escena ni bien arranca la acción dramática. El lugar es la costa mediterránea, un *híbrido* y, al mismo tiempo, una *frontera*, como afirma Étienvre (2016) en el epígrafe que encabeza este trabajo. Significativamente, esas orillas del mar muestran acciones en espejo: Arbolán secuestra a Lucinda¹², prometida del alferez Leonardo, mientras que el capitán Luján toma prisionero a Zulema, el siervo de Arbolán. Leonardo lo salva de morir y lo reclama para acercarse al arráz y rescatar a Lucinda.

A partir del encuentro de estos dos personajes, Zulema –que ha caído en gracia al cristiano como gracioso que es–, se convertirá en confidente y aliado incondicional del desesperado amante.¹³ Pero además se va transformando en una figura actancial de inusitado relieve al trascender su mero rol de morillo gracioso¹⁴ y problematizar las fronteras de la identidad/alteridad. A poco de conocer a Leonardo, sus palabras, aparentemente cómicas por el mal uso del castellano¹⁵, socavan toda certeza sobre el carácter conclusivo de cada una: “Zulema. - Andar *al guerra* [sic] los dos; /mas no saber contra quién” (I, vv. 285-286).

Estas afirmaciones encubren lo que para nosotros es el meollo de esta intriga de *cuño* bizantino. En el plan que urde Leonardo con Zulema –una vez que se cerciora de su lealtad– para rescatar a Lucinda, determina asumir la identidad de morisco “de los que echó de Granada / de don Juan de Austria la espada” (I, vv. 616-618). Para ello, el alferez se traviste de “moro” (vv. 648 y 665) y adopta el nombre de Medoro¹⁶: la vestimenta constituye un rasgo identificador exterior, fácil y rápidamente perceptible, que funciona como salvoconducto. El traje es el disfraz que emplea Leonardo para asumir otra identidad. En forma similar –refiriéndose a Cervantes– Aurelio González define e interpreta el uso del disfraz así:

Como disfraz en el teatro entendemos aquel recurso que implica el cambio u ocultación de la identidad de algún personaje cambiando su apariencia por medio de la indumentaria. Es sabido que Cervantes, en general en toda su obra, maneja frecuentemente el juego del desplazamiento de la identidad, en ocasiones de manera francamente sobresaliente. Sin embargo, en muchos casos lo que parece guiarlo es un espíritu lúdico cuyos objetivos quedan encubiertos y pueden no ser claros a primera vista pues su obra oscila ambiguamente entre el humor, la parodia y la crítica aguda, posiciones que no son excluyentes entre sí. (1998, pp. 583-584).

12 Lucinda es el nombre poético que da Lope de Vega a Micaela de Luján y el padre de la joven es el capitán Luján. Elidimos la referencia biográfica por no ser el objeto de nuestro trabajo, pero es inevitable relacionar el soneto que recita Arbolán (I, vv. 961-978) con la pasión de Lope por Micaela. A partir de ahora citamos por la edición de Cotarelo digitalizada por Artelope (2017).

13 Las dueñas que acompañaban a Lucinda expresan la furiosa impotencia del enamorado: “No suele más cruel toro con celos / herir los bosques con feroz bramido / que orilla el mar su desdichado esposo.” (I, vv. 65-67).

14 Sanz (2015) realiza interesantes observaciones acerca del gracioso moro.

15 Este es otro tópico de este tipo de gracioso en las comedias citadas.

16 Es obvia la referencia intertextual a los personajes del *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto, Angélica y Medoro. El fin de Medoro de rescatar a Angélica –en una paródica alusión que el alcaide no puede reconocer– será el pretexto que alegue Zulema para que Leonardo se aloje en casa de Arbolán.

Estamos ante un artificio metateatral muy caro a la comedia barroca: la adopción en escena de un rol dentro de otro rol, procedimiento que posibilita *ipso facto* la falsa conversión del personaje, según reza la acotación (“LEONARDO, en hábito de moro.”), mediante el simple cambio de indumentaria.¹⁷ El mismo ardid –presumiblemente- podrá restituir la verdadera identidad. Esto no oblitera las implicancias riesgosas del espacio liminal asumido, como comprobará más tarde un afligido Leonardo.

El reencuentro de los esposos no es obstaculizado por la vestimenta, a pesar de que, como dice muy bien Lucinda: “Cuanto al traje, es un abismo / de engaños este concierto [...]” (II, vv. 1566-1567). Apenas ve su rostro, la joven reconoce a Leonardo. No obstante, él cree que Lucinda se ha entregado a Arbolán¹⁸ y la desprecia.

Nuevamente, un recurso metateatral, la fingida muerte de Lucinda, hará que Medoro/Leonardo se reconcilie con ella. El lamento de Leonardo al creerla muerta vuelve a hacer hincapié en el travestismo: “¿De qué sirvió haber venido /con el traje disfrazado?” (II, vv. 1672-1673), demostrando su relevancia.

Con el objetivo de huir de Bizerta los enamorados deberán vencer las argucias de Arbolán¹⁹. En el transcurso del viaje son capturados por unos caballeros cristianos. La joven, travestida en el moro Zaide, es llevada a la casa del conde Fabricio, el padre de Leonardo. Sabremos al final que este abandonó su hogar muy tempranamente debido al fallecimiento de su madre y posteriores maltratos de la madrastra. Allí Lucinda, en su nuevo rol de género²⁰, desata un incipiente enamoramiento en Celia, la hermana de Leonardo.

La situación en uno y otro caso no es simétrica. Lucinda/Zaide es tratada gentilmente por sus nuevos dueños. En cambio, Leonardo/Medoro está atrapado por su engaño inicial –que no se atreve a develar- y sufre un trato humillante por parte de otros cristianos. En la recopilación sintética de sus peripecias el alférez manifiesta la posición estigmatizada²¹ del *renegado*²² ante unos y otros:

17 Hay también una justificación plausible para el dominio del castellano.

18 Esto no ha sido así: mostrando la importancia del atuendo para expresar las convicciones, Lucinda ha pasado de un ropaje femenino lujoso al “alquicel de cautiva” (I, v. 463) con el propósito de dejar bien clara a Arbolán su renuencia a aceptarlo como amante.

19 El moro intenta alejar a Medoro de Lucinda enviándolo a comandar galeras. Un ardid metateatral de la enamorada de Arbolán, Belaida, para alejar a su vez a la cristiana, hará que ambos puedan embarcarse, junto con Zulema.

20 No nos detendremos en la problemática de la mujer disfrazada de hombre en la comedia barroca -aunque complejiza la dimensión de la identidad adoptada a nivel individual-, ya que hay numerosos estudios al respecto.

21 Para el concepto de estigma y estigmatización remitimos a Goffman (2019).

22 Al respecto de esta categoría, véase Koppenfels (2011); Fernández Flórez (2020).

LEONARDO

¡Ay, Zulema, que no ha visto
la fortuna que conquisto
hombre en la tierra o la mar!
Soy cristiano, verdad es,
y de alto y noble linaje:
pero vine en este *traje*
con las galeras que ves,
donde, desnuda la espada,
teñí sus blancos aceros
en algunos caballeros
de la Religión cruzada.
Y después de resistir
las galeras de Arbolán
como honrado capitán,
con ánimo de morir,
fui cautivo como moro
y aquí a Nápoles traído,
donde, altamente nacido,
recibí la fe que adoro.
Pero si digo quién soy
dirán que soy renegado,
y que entre moros he estado
de la manera que estoy.
Y como cautivo he sido
en guerra y enemistad,
y no con mi voluntad
a nuestra fe reducido,
puesto en estrecha prisión,
sin más delito que el traje,

infamaré mi linaje
y moriré sin razón.
De suerte que soy cristiano
y no lo puedo decir. (III, vv. 2267-2298, cursivas nuestras)

En este largo parlamento se advierte cómo la estratagema del cambio de indumentaria es signo del pasaje de una religión a otra. La angustiada queja de Leonardo –esclavo entre cristianos en Nápoles– resalta una condición paradójica y absurda, plagada de oxímoron²³, que no hace más que evidenciar el vínculo contradictorio entre la rapidez/superficialidad del acto de la conversión y la complejidad/interioridad del proceso.²⁴ El fragmento hace ostensible la dificultad identitaria del renegado por fuerza: la violencia social y el menosprecio que sufrían estos sujetos liminares hace que el protagonista prefiera el cautiverio a la estigmatización.

El *quid* de la comedia, el conflicto interreligioso, se patentiza en este diálogo entre amo y criado, ambos homologados por la condición de esclavitud:

ZULEMA

Yo rogar a Mahoma socorrer ti,
e presto remediar el que pasamus.

LEONARDO

Hágalo Dios, Zulema, que Dios puede;
que aqueso de Mahoma es disparate.

ZULEMA

¡Oh, Leonardo, merad que por las leyes
decer que padre a hejo, hermano a hermano
poder matar! *Hablalde con el tento*,
e no decer Mahoma estar beliacó. (III, vv. 2626-2633, cursivas nuestras)

23 Otros ejemplos son: “Lucinda–. Entre moros soy cautiva / y lo soy entre cristianos.” (III, vv. 2341-2342); “Leonardo–. ¡Yo esclavo, siendo libre, y que no pueda / decir cristiano soy! ¿Hay tal suceso?” (III, vv. 2620-2622).

24 Remitimos a Gonzalez Molina (2023) quien, retomando a Lotman (1990), puntualiza las condiciones del proceso interior de la conversión.

El gran afecto y el respeto que se tienen Leonardo y Zulema constituye la salvaguarda de la relación, justo al borde de la crisis que podría haberse ocasionado por la diferencia ideológica. A través de Zulema, el poeta parece sugerir la tolerancia -el *tiento*- como una vía posible entre comunidades de credo distinto.

Otra secuencia digna de análisis es aquella donde Zulema es insultado por pajes que hacen burla de Mahoma. Les contesta: “¡Hacer moy ben si estar con so caldilio! / Bécaros potos, ¿qué decer de moros, / e los más de vosotros decendientes / estar de ellos? (III, vv. 2798-2801). Los pajes contestan:

PAJE 3

Yo no; Guzmán me llamo.

PAJE 1

Yo, Toledo.

PAJE 2

Yo, Viedma.

ZULEMA

Aliá en Espania,

logo decer; “Yo estar Bazán, Toledo,

Borto Carrilio, Gárdenas, Gozmanio,

Borríquez, Pemintel, Sandoval, Cerda”,

e estar ayer so agüelo en un cantilio

echándole soleras al alcanzas.²⁵

¡Ya conocemus ben españolicos! (III, vv. 2802-2808)

Zulema desnuda la obsesión por la cuestión de la honra y por pertenecer a la casta de los cristianos viejos, negando el origen moro –y en otros casos, hebreo- de tantos españoles. Así, la problemática de la conversión y los conversos, situada en territorios lejanos como la costa africana o Nápoles, se traslada repentinamente al centro del imperio mostrando en espejo, como decíamos antes, las tensiones sociales y culturales de la sociedad hispánica. De hecho, cuando

²⁵ ¿Alcazuz, alcuzcuz? Interpretamos que el “abuelo” debió ser un morisco que estaba en una esquina echando mosto o madre a una preparación de alcazuz (regaliz) o alcuzcuz (comida magrebí hecha con sémola en grano y salsa). No hemos accedido a ninguna edición crítica que pudiera develar esto.

Zulema muestra afición por el vino y el jamón, Leonardo plantea la posibilidad de que se vuelva cristiano, opción que él no puede ejercer ya que un bautizado no puede hacerlo dos veces.

En el desenlace, toda la confusión de identidades y creencias generada por el silencio del supuesto renegado se resuelve con el recurso de la doble anagnórisis del hijo perdido por parte de Fabricio, el padre de Leonardo, y de la hija travestida, Lucinda, por parte del capitán Luján.²⁶

Al mejor estilo de las novelas bizantinas, la generosidad de Leonardo al descubrir y perdonar a Arbolán su complot para recuperar a Lucinda termina disipando los peligros que se han cernido todo el tiempo sobre los enamorados.

Una sugestiva especularidad

La lejanía y la literariedad aparentes de las comedias de cautiverio se nos hacen difusas y problemáticas luego de haber examinado someramente *Los esclavos libres*. La obra estudiada pone en escena el conflicto de identidades personales (Leonardo, Lucinda, Zulema) permitiendo indagar, al mismo tiempo, la configuración social de la identidad/alteridad desde la perspectiva religiosa de una y otra nación.

La conversión se convierte en una estratagema para sobrevivir en el cautiverio, pero su reverso es el sambenito de *renegado* que los personajes cristianos, especialmente Leonardo, rechazan tajantemente. La mirada acusatoria del igual y el trato despectivo del otro son el precio de la conversión forzada. Significan el anverso y el reverso del *pasaje* de una religión a otra, lo cual implica, para las dos culturas enfrentadas, una pérdida de identidad.

Así, la conversión por fuerza realizada por Leonardo y Lucinda en el contexto africano reenvía, especularmente, a la de los conversos hispanomusulmanes²⁷. La fecha de escritura de esta comedia (1602) coincide con el auge de la problemática morisca y la propuesta de su expulsión, que se concretará en 1609. Lo que es válido para un bando, lo es para el otro, pareciera insinuarnos el dramaturgo.

La especularidad de las conversiones se refracta y materializa en los distintos planos textuales: a nivel de intriga, de personajes, de territorios representados. El escenario geográfico cobra nueva relevancia: volviendo al espacio con que arranca la comedia, la orilla, observamos su significación simbólica. Rouane (2022) comenta este mismo sentido a propósito de *Los baños*

²⁶ El espectador/lector ya se ha enterado (o lo ha intuido) cuando Fabricio y el capitán intercambian relatos de sus vidas (II, vv. 2163-2202).

²⁷ En 1609 se proclama el edicto de expulsión contra los moriscos, quienes en el lapso de unos años abandonarán la península. Sin embargo, las discusiones y controversias acerca de la conveniencia de tal medida –de conocimiento público– han empezado mucho antes, seguramente en simultáneo con la elucubración de la comedia lopesca.

de Argel: “La orilla, [...], es un lugar ambivalente tan propicio a la defensa como al ataque, así como una tierra de esperanzas, de encuentros, de intercambios [...]”.

Orillas en espejo, o costas espejadas, nos llevan a esos dos mundos en pugna que ficcionaliza la comedia lopesca: “Dos mundos que, aunque instalados en orillas opuestas, compartían y siguen compartiendo una misma realidad, confirmando asimismo la relatividad de toda alteridad” (Rouane, 2022) y problematizando, por lo tanto, las fronteras de la identidad.

Nos preguntamos: ¿habrá previsto Lope este efecto de recepción en los espectadores de su época, sembrando una sombra de duda en las cómodas convicciones²⁸ “de un español sentado”?

Referencias bibliográficas

- Alonso Acero, Beatriz (2003). Heterodoxia e Inquisición en las sociedades hispanas de Berbería, siglos XVI-XVII, *Hispania Sacra*, 55, 481-499. <http://hispaniasacra.revistas.csic.es>
- Alviti, Roberta (2019). *No hay reino como el de Dios y Los mártires de Madrid*: problemas de identificación y atribución, *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 6, 90-109. <https://doi.org/10.14603/6D2019>
- Bouallal, Karima (2021). El cautiverio en el teatro cervantino y lopesco, *Argus-a*, Artes & Humanidades, X, 40. <https://argus-a.org/archivos-dinamicas/1572-1.pdf>
- Epalza, Mikel de (2001 [1992]). *Los moriscos antes y después de la expulsión*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-moriscos-antes-y-despues-de-la-expulsion--0/>
- Étienvre, Jean-Pierre (2016 [2007]). Entre trapa y Troya: la Barcelona de Don Quijote. *Apuntes y despuntes cervantinos* (pp. 67-82). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá – Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes.
- Fernández Rodríguez, Daniel (2016). Lope de Vega, el género bizantino y *Los esclavos libres*. *Artifara*, 16, Contribuciones, 147-164. <http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara>
- (2016a). *Las comedias bizantinas de Lope de Vega: caracterización genérica, tradición y trascendencia* (tesis doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, España. <https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=Fern%C3%A1ndez+Rodr%C3%ADguez%2C+Daniel+%282016a%29.+Las+comedias+bizantinas+de+Lope+de+Vega%3A>
- Fernández Flórez, Marina (2020). Renegados al frente del corso berberisco: rupturas y continuidades en la construcción de una identidad de frontera. En Juan José Iglesias Rodríguez e Isabel M^a Melero Muñoz (coord.), *Hacer historia moderna. Líneas actuales y futuras de investigación* (pp. 150-163). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Goffman, Erving (2019 [1963]). *Estigma. La identidad deteriorada*. [Traducción de Leonor Guinsberg]. Buenos Aires: Amorrortu, 2^a ed.
- González, Aurelio (1998). El disfraz en las comedias cervantinas. En Antonio Pablo Bernat

²⁸ Nos permitimos alterar la célebre frase de Lope en su *Arte nuevo* (2002, vv. 205-208) y proponer esta expresión como alternativa de “cólera” (aunque no la contradice).

- Vistarini (coord.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (pp.583-589). https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_III/cg_III_56.pdf
- (2015). El cautiverio: historia y construcción dramática. Cervantes y Lope. En I. Rouane Soupault y P. Meunier (dir.), *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence. [http:// books.openedition.org/pup/4551](http://books.openedition.org/pup/4551)
- González-Barrera, Julián (2015). *El peregrino en su patria* y su contexto. Claves para entender la apuesta dramática por el género bizantino. En C. Mata Induráin y A. Morózova (ed.), *Temas y formas hispánicas: arte, cultura y sociedad* (pp. 101-109). Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- Gonzalez Molina, Augusto (2023). La conversión como frontera y mecanismo de traducción en *Diálogos contra a Cristandade* (EH 48 D39) de João Pinto Delgado. En Leonardo Funes (comp.), *Hispanismos de la Argentina en el mundo virtual* (pp. 369-380). Buenos Aires: UBA, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” /AAH. Libro digital.
- Koppenfels, Martin Von (2011). Renegados, cautivos, tornadizos: elementos de una narrativa mediterránea en Cervantes. En Carmen Rivero Iglesias (ed. lit.), *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes* (pp.71-82). Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Lotman, Iuri (1990). The Notion of Boundary. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 131-142.
- Márquez Villanueva, F. (2013 [1983]). Lope, infamado de morisco: *La villana de Getafe*. *Anuario de Letras. Lingüística y Filología*, 21, 147-182. <https://doi.org/10.19130/iifl.adel.21.0.1983.50>
- Ohanna, Natalio (2011). *Cautiverio y convivencia en la edad de Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- (2014). La sacralización del cautiverio argelino. En Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro (coord.), *Comentarios a Cervantes: Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (pp. 997-1004). Gijón, Asturias: Asociación de Cervantistas y Fundación María Cristina Masaveu Peterson. https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_VIII/cg_VIII_106.pdf
- (2016). Introducción a *Los cautivos de Argel* de Lope de Vega. Edición de N. Ohanna. Barcelona: Castalia.
- Pedraza, Felipe (2010). La expulsión de los moriscos en el teatro áureo: los ecos de un silencio. En Hala Abdel Sakan Ahmed Awaad y Mariela Insúa (coord.), *Textos sin fronteras: literatura y sociedad*, 2 (pp. 179-200). Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, BIADIG, 1. <https://hdl.handle.net/10171/14259>
- (2012). Episodios de la historia contemporánea en Lope de Vega. *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVIII, pp. 1-39. www.revistes.uab.cat/anuariolopedevega
- Rouane, Isabelle (2022). Las orillas: desgracias y deseos en la comedia de Cervantes *Los baños de Argel*. En Marina Mestre Zaragoza y Philippe Rabaté (dir.), *Serio ludere. Homenaje a Jean-Pierre Étienne* (pp. 415-430). Madrid: Casa de Velázquez. <https://books.openedition.org/cvz/34132?lang=es#bibliography>
- Sanz, Omar (2015). El moro como gracioso en el teatro aurisecular: *Los esclavos libres* de Lope de Vega. En Carlos Mata Induráin y Ana Zúñiga Lacruz (ed.), “*Venia docendi*”. *Actas del IV Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro* (JISO 2014) (pp.175-185).

Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, BIADIG, 32/ GRI-SO. <https://hdl.handle.net/10171/38562>

Sosa, Marcela Beatriz (3-5 de agosto de 2022). Acerca del imaginario morisco en *La villana de Getafe* de Lope (o las estrategias furtivas de la ficción) [ponencia]. XXX Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, GETEA, Buenos Aires, Argentina.

Vega, Félix Lope de (2002 [1976]). *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Edición de Juan Manuel Rozas. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [Edición digital a partir de *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*. Madrid, Sociedad General Española de Librería]. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/html/ffb1e6c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html

Vega, Félix Lope de (2017 [1916]). *Los esclavos libres*. Edición de Emilio Cotarelo y Mori. Codificación digital de Ángela Martínez Fernández. ARTELOPE. [Edición digital a partir de *Obras de Lope de Vega*, V. Madrid, RAE, pp. 397-439]. http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0622_LosEsclavosLibres

Luis García Montero: Unas pocas verdades necesarias

Laura Scarano

Profesora Emérita de la
Universidad Nacional de Mar del Plata
laurarosanascarano@gmail.com

Resumen

Repasaremos en este breve texto la intensa trayectoria de Luis García Montero, poeta granadino nativo y madrileño por adopción, que es además novelista, ensayista, dramaturgo, cronista, con alma y vestimenta de profesor universitario y además funcionario, por su cargo de los últimos años como Director del Instituto Cervantes en España. Y aún podríamos añadir activista comprometido con la cosa pública, un intelectual de esos que dejan huella y producen hondas modificaciones en el panorama lírico e ideológico de las últimas décadas. Este veloz recorrido hará pie en algunas de sus reflexiones más provocativas y en algunos de los fragmentos más conmovedores de su obra poética.

Palabras claves: Luis García Montero, poesía, narrativa ensayo

Abstract

In this brief text we will review the intense career of Luis García Montero, a poet from Granada, where he who was born, but also from Madrid by adoption. He is also a novelist, essayist, playwright, chronicler, with the soul and dress of a university professor and also a civil servant, due to his position in recent years as Director of the Cervantes Institute in Spain. And we could still add an activist committed to public affairs, in short, an intellectual, one of those who leave their mark and produce profound modifications in the lyrical and ideological panorama of recent decades. This rapid journey will lead to some of his most provocative reflections and some of the most moving fragments of his poetic work.

Keywords: Luis Garcia Montero, poetry, narrative essay

El motivo de este texto surge de la invitación de esta querida universidad de Córdoba a participar del otorgamiento del título de Doctor Honoris Causa a Luis García Montero. Es el homenaje conjunto del país a un poeta que ha marcado de modo indeleble la morada de la poesía española de las últimas cuatro décadas. Decía su admirado amigo Mario Benedetti que “hay poetas que son muros”, “otros que son puertas” y “otros por fin que son bisagra”, que “hacen posible que las puertas se abran sobre el muro” (2000, p.11). Adoptando su feliz metáfora, me atrevería a decir que, contruidos los muros de la casa lírica del siglo XX con fervorosos colores modernistas, vanguardistas y culturalistas, Luis García Montero abrió decididamente una *puerta* para que entrara en el poema el aire de la realidad, de los nombres propios y las biografías reconocibles, de los sentimientos a flor de piel, de las canciones callejeras, del artificio de una voz tan ficcional como verdadera. Y abriendo esa puerta se atrevió a ser *bisagra* para rescatar la tradición métrica y rítmica de los clásicos, coplas y romances populares, los tonos medios de Garcilaso y Bécquer y su universo de afectos y emociones. Y abrevando en el “manantial sereno” de Antonio Machado hizo pie en el siglo XX, asumiendo de modo personal el legado de sus pares andaluces (Lorca, Alberti, Cernuda), reivindicando a los mejores poetas sociales, reconociendo por fin la paternidad decisiva de Jaime Gil de Biedma y Ángel González, entre otros...

En la *Antología consultada de la poesía española 1968-1998*, publicada por Visor para conmemorar el número 400 de su colección de Poesía, a la pregunta sobre qué poeta es el más representativo de las últimas décadas, las respuestas confluyeron en García Montero como el autor más votado. De una consulta a 300 escritores, editores y catedráticos, encabezó el orden de la lista justificando –en palabras de José-Carlos Mainer, prologuista de la muestra– “su condición de *poeta necesario*: puede que no el mejor, según algunos, pero sí el más representativo de un tiempo y el que más convincentemente ha sabido ponerlo en verso” (2006, p. 38).

Cuando conocí su poesía, la afanosa y joven crítica argentina que yo era en los tempranos años 90, creyó ver en su escritura esa *puerta* abierta por donde contemplar la trayectoria lírica que tanto había asediado en Machado, Lorca, los poetas sociales, la tradición realista y figurativa del siglo XX español. No se interpuso en esa fluida complicidad de los dos ni la distancia geográfica ni la nacionalidad formal ni la diferencia de género. Como mujer y argentina, desde mi acento rioplatense, desde el espejo de esta orilla del Atlántico, me vi escrita en imágenes, recorrida en símbolos y metáforas, comprendida en mis contradicciones y mis maltratadas utopías, asumida en mi mirada de madre y mi pasión de amante y compañera, desplegada en mis paisajes preferidos y en la inquebrantable fidelidad a mis amigos, en fin, acunada en una misma lengua y tradición.

De a poco fui entrando en la totalidad de su escritura para advertir la profunda correspondencia entre poemas y ensayos, ritmos y reflexiones, tropos retóricos e ideas teórico-críticas. Comencé desde ahí un estudio sistemático de su lugar en el campo peninsular de las últimas

décadas, su decidida intervención en los debates de mayor calado ideológico, su inevitable liderazgo desde “la otra sentimentalidad” a la “poesía de la experiencia” y al cauce clásico ya inclasificable que hoy detenta. Sus principios y su praxis lo posicionaron desde los 80 en el umbral de un nuevo modo de concebir el arte y la literatura en el fin de siglo. Su propuesta de la poesía como un “útil ideológico”, en palabras de su maestro Juan Carlos Rodríguez, resignifica conceptos como sentido, utilidad, ética, sujeto, sentimientos, historia, que tantos afanes posmodernistas habían intentado poner entre paréntesis. Su obra se ofreció como interpelación directa a la conciencia del lector, no un mero discurso sino una acción sobre el mundo con consecuencias éticas y estéticas. Pues no se lee a García Montero sin tomar posición. No se puede recorrer su poesía sin sentirse interpelado. De ahí el talante polémico que genera, las tensiones que abre entre campo letrado y popular, la peculiar alianza entre praxis teórica y vivencia lírica, la reivindicación liberadora de los sentimientos y sus efectos tan privados como históricos.

Dediqué dos libros completos para indagar los efectos de sus revulsivas propuestas y posturas, hace precisamente 20 años (en 2004).¹ Dos prólogos a sus antologías y decenas de artículos, conferencias y capítulos, ¿qué podría agregar hoy, treinta años después de conocerlo? Quizás me permitan compartir una experiencia memorialista, recorrer mi itinerario como lectora de este poeta e intelectual, que dice lo que piensa porque antes piensa lo que dice, como no se cansa de repetirnos.

Su propia poesía nos presentó personalmente a ambos a mediados de los años '90 en Valencia, coincidiendo en un Jurado de Tesis doctoral, de la mano del maestro Joan Oleza. Ya en Madrid me regaló su famosa antología *Cien poemas*, que me permitió asomarme a su universo. Vino de la mano del libro *Modelos de mujer* que me regaló su esposa, Almudena Grandes; y las doce horas de vuelo de Madrid a Buenos Aires se hicieron cortas y conmovedoras con esos dos nuevos compañeros de viaje. Aquel día en Madrid tenían ambos en brazos a su pequeña Elisa de unos pocos meses y la foto que tomé selló ese encuentro que iba a ser decisivo para mí. Nos unió la vida a partir de ese momento por medio de muchos viajes y encuentros, en sus casas de Madrid, Granada, Rota, aquí en Córdoba, en Buenos Aires, Mar del Plata, La Plata. Compartimos la vida cotidiana de dos parejas contemporáneas, padres preocupados por sus hijos, con sus anhelos, sus tribulaciones, en un mundo vertiginoso y cambiante. Y las vueltas de la vida nos encontró también a ambos en un duelo casi paralelo, con la partida de nuestros esposos, murmurando juntos ese temible verso de su último y premiado libro *Un año y tres meses*: “La muerte es miserable, miserable, / la muerte es miserable” (“Últimos pasos”, p. 38).

¹ Me refiero a “*Las palabras preguntan por su casa*”. *La poesía de Luis García Montero* (2004) y *Luis García Montero. La escritura como interpelación* (2004). Antes publiqué un Prólogo titulado “El gesto cómplice de Luis García Montero” en su *Poesía urbana. Estudio y antología* (2002) y otro para *Cincuentena* (2010).

Recogeré unos versos y frases que jalonan su obra, para dar cuenta de cómo este escritor ha incidido en la conciencia cultural de ya más de dos generaciones de hispanohablantes. Con unas pocas verdades necesarias, sin ambición de ser esenciales o absolutas, pero dejando claro su apuesta por encontrar un sentido en esta vorágine planetaria de falsas consignas y nihilismo. Quizá él no hubiera elegido estos cuatro conceptos para definirse, pero son emblemas recurrentes, constelaciones críticas que representan muchos de sus principios fundamentales. Y quiero empezar con uno que ha sobresalido en estos últimos años por encima de los demás, pero que a la vez logra vincularlos.

1- La soledad

En el primer poema perteneciente al libro *Un año y tres meses* (2023) afirma: “Por nuestra orilla caminamos solos/ bajo el atardecer...” (p.11). Nada más sencillo y sobrecogedor, en un poema que titula “El misterio y el secreto”. El 23 de diciembre de 2023, en una columna suya de *InfoLibre*, titulada “La soledad” reflexionaba que “la soledad es una compañía inevitable en las fiestas familiares, porque hay distancias de todo tipo, incluso distancias con uno mismo, muy difíciles de salvar. Otra ciudad, otro tiempo, otra vida” (2023, s/p). Es así como basta “con tres sílabas [...] para decir el vacío del alma que está sin alma: soledad” (2023, s/p). Y en marzo de 2024 ratificaba esa necesidad de soledad, pero con una aspiración comunitaria:

La soledad es necesaria como afirmación de la conciencia que se niega a disolverse en cualquier homogeneización dominante. Saber quedarse solo resulta imprescindible para participar con honestidad en un sueño colectivo. Soledad del que piensa de manera libre en lo que escucha y en lo que quiere decir, sin verse obligado a repetir como un loro lo que flota en el ambiente. Defender este sentido humano de la soledad es un modo de apostar por la comunidad, el entendimiento, el diálogo, el acuerdo, el compromiso social a la hora de formar un nosotros. (2024a, s/p).

Pero nos advertía también desde el título de los peligros del “comercio de la soledad”. ¿Cuál es ese peligro? “El tumulto de las redes sociales y la inteligencia artificial corre el peligro de provocar una soledad distinta”, afirma allí, porque “no supone una afirmación del propio ser, sino una existencia definida por el desamparo.” (2024a, s/p).

Multitud de capas construyen este complejo concepto en sus ensayos y poemarios, resaltando la naturaleza existencial de esa soledad personal con todos sus claroscuros. Por ejemplo, celebra el trabajo como una forma de lucha contra ella y sublimación: “Acudo a mi trabajo. Voy de mi soledad /a este viaje en común que establece un sentido” (*No puedes ser así*, p. 65). Pero

cuando la poesía se ausenta por derrotas, angustia o historias perdidas no tiene más conclusión que esta: “Vivir es desvivirse cada día, / por habernos quedado sin palabras / al pie de una maldita soledad. // La soledad de no tener palabras...” (*No puedes ser así*, p. 97).

Esta soledad es una verdad filosa que lo impregna todo: “Es otra la verdad: temo quedarme solo, / encerrado en un sótano que no encuentra la orilla” (“El significado de la sal” de *A puerta cerrada*, p. 87). Y como en un duelo “están todos los duelos”, le llegó el propio, en *Un año y tres meses*: “Uno de los dos muertos debe seguir en pie [...]. / Nunca había previsto que me tocara a mí” (en “Asuntos familiares”, p. 33); y nos sobrecoge con la imagen de “la soledad de una toalla/ al lado de la ducha” (“Animal doméstico”, *Un año...*, p. 47). Como vemos, la soledad es parte de la identidad, se vincula con el sentido de su propio yo, porque abre “distancias con uno mismo”: “el alma que está sin alma, el vacío que deja sin sentido la vida propia” (2023, s/p), sin duda aquí a propósito de la pérdida de quien aportaba ese sentido fundamental (Almudena). Es en fin “esa soledad de saberse con vida”, una vida de sobreviviente, contraviniendo en el título de un poema al propio Calderón de la Barca (“La muerte es sueño”, de *Un año...*, p. 52).

Sin embargo, a la vez replantea una salida a ese laberinto desolador, como su admirado Luis Cernuda demostró en su “Soliloquio del farero”: “En su dolor propio Cernuda comprendía el dolor de otros corazones callados. Por eso convirtió la soledad en un modo de defender la honestidad personal y la independencia a la hora de encontrar un motivo para sentirse solidario”; “El hombre y su deseo, la airada muchedumbre. ¿Qué son sino tú mismo? *Por ti, mi soledad, los busqué un día; en ti, mi soledad, los amo ahora*” (2024a, s/p, el destacado es del original). Y esta apertura nos lleva a otra de sus verdades necesarias.

2-El compromiso y los vínculos

Esta es una verdad innegociable porque implica la solidaridad con el otro, la necesidad de los vínculos sociales. Un pacto de civilidad que nace de la conciencia de la alteridad que define nuestra vida en común y la imprescindible necesidad del diálogo. Y no renuncia a ese afán: “Esperar que suene el timbre en la puerta de la casa para seguir pronunciando la palabra nosotros. Aunque estén llenas de ausencias, pronuncio al abrir la puerta la palabra tú y, al cerrarla, la palabra nosotros.” (2023, s/p). Luis busca siempre un espacio para unir esas soledades y sostener un “humanismo construido”, que desde el arte contribuya a crear “un espacio de convivencia, de implicación y de reflexión moral” (*Confesiones poéticas*, p. 167). Y como “hay que revisar el concepto de compromiso según el momento histórico”, para él “lo revolucionario ahora son los espacios de diálogo que abren los poemas”; “Aprendemos lo que cabe detrás de una mirada, conocemos lo que hay de nosotros en la calle, y lo que de la calle hay en nosotros” (*La puerta de la calle*, p.13). Esta imagen sella una peculiar cartografía del intelectual: la “puerta de la calle” es

la frontera de cruce entre su mirada personal y los espacios de interés colectivo. Y precisamente porque confiesa que “vivimos en la intersección del lenguaje y la mirada histórica y sentimental del ser humano” (*Inquietudes bárbaras*, p.25), su compromiso adopta la forma de una “vigilancia ética”, que significa “defender el lenguaje como espacio público” y apostar “por el entendimiento de las conciencias individuales” (*Inquietudes bárbaras*, pp. 33-34). Y lo sigue ratificando en 2024, pero sin dar la espalda a la acción política directa. Era más cómodo quedarse en los márgenes, ahorrarse preocupaciones viviendo en la isla de la poesía de las minorías selectas, pero siempre reivindicó su estatura civil y no le escapó al compromiso tangible, fatigoso, abrumador de la política. Decía en 2002: “Como ciudadano, soy militante de un sindicato y de una coalición de izquierdas. Como poeta, sólo milito en la poesía, que siempre es una militancia estética e ideológica” (*Confesiones poéticas*, p. 37).

3-La intimidad

Esta verdad representa el centro neurálgico de su obra. La realidad de todos es convocada desde la asunción del individuo, que siente que la historia “se vive en primera persona”; se juega no sólo en la arena civil, sino en los pasillos de la conciencia porque “la intimidad es un territorio ideológico” (*Confesiones poéticas*, p.14), como tantas veces lo ha repetido. Desde siempre ha apostado al riesgo de esa “natural invisibilidad” del vecino común, no por creer en la ilusoria muerte del autor, sino por preferir que el poema se convierta –antes que en la fastuosa exhibición del escritor- en la sosegada casa del lector. El olvido de los nombres propios -que indefectiblemente llega- es un regalo reparador si la lucha del poeta por expresar lo común ha servido de anclaje para otras personas en un mundo plagado de incertidumbre y soledad.

Su obra pone en palabras cómo sentir la historia desde la propia intimidad, cómo hablar el lenguaje de todos sin diluir la identidad personal, cómo comprometer nuestra conciencia sin renunciar a los vínculos sociales. La suya es una poesía urbana, que privilegia el modo íntimo y privado en que se viven los asuntos públicos, que lleva la “calle” a la “casa” y abre la “alcoba” a la “plaza”, sin sentir esos espacios como opuestos y separados. Un poeta que “canta y cuenta”, como aconsejaba Antonio Machado, que no se pone de puntillas para dirigirse a sus lectores, sino que, por el contrario, “apea” el lenguaje para que esas “palabras de familia”, como diría Jaime Gil de Biedma, que usamos a diario, se remansen e iluminen. En otra de sus columnas de *Infolibre* remata con esta frase: “Defender lo público es inseparable de saber ofrecer el hombro para que alguien apoye su cabeza en un nosotros que dignifique el derecho a la intimidad. El amor y la amistad son hombros cargados de futuro” (2024b, s/p), termina parafraseando a Gabriel Celaya.

4- El oficio de poeta

Como no podía ser de otra manera, esta es la naturaleza más decisiva que sostiene su identidad. Había definido una vez a las palabras como un “lugar de conjurados”, en su poema “Deudas de juego” “Yo les entrego un cuerpo donde vivir, / ellas le dan un nombre/ a las encrucijadas de mi cuerpo...”, “Lugar de conjurados, las palabras. / Por eso necesitan/ una noche de frío / y el reclamo secreto de una voz familiar para volver a casa...” (*La intimidad de la serpiente*, p. 457). La construcción de una figura de poeta como “persona normal” ha sido uno de sus aportes más contundentes al proceso de “rehumanización” del género. Ante la oleada de resistencia y polémica que levantaron sus proclamas, se preguntaba en su ensayo *Aguas territoriales* en 1996: “¿Qué puede significar que una persona normal sea mucho más molesta en el panorama de las letras que un vanguardista, un loco, un poseído por divinidades extrañas o un terrorista del lenguaje?” (p.72). La convicción es hermana de la sensatez, y las utopías juveniles radicales se revisten de sentido común. Nunca como hoy es necesario recuperar su precoz proclama: “Frente al fin de historia y a la épica de los héroes, prefiero la poesía de los seres normales” (“¿Por qué no es útil la literatura?”, p.37), porque el poeta es un ciudadano común con “derecho a la rebeldía y a la diferencia”, un ser que “sin ponerse plumas y utilizar palabras de hechicero se considera en razón para opinar sobre sus ojos y sus sentimientos” (*Confesiones poéticas*, p. 238).

Múltiples autorretratos van delineando su poética de autor. Para entrar en el nuevo milenio reflexionaba así: “Mi personaje verbal se considera marxista y pensativo, tiene un carácter fácil, está muy atado a la vida y cuando le preguntan por su trabajo suele responder que es profesor de literatura medieval” (*Confesiones poéticas*, p. 207). Versiones que irán problematizando su retrato en el diseño de un sujeto ético, determinante para entender sus apuestas estéticas: “Alcanzo el nuevo siglo con un ánimo de botella vacía. Me resulta imposible dejar de ser lo que soy, pero vivo bajo una piel cuarteada. [...]. Entro en el nuevo siglo como un actor que se ha quedado sin papel antes de abandonar el escenario” (*La casa del jacobino*, p. 234). No abjura nunca de sus juveniles utopías, pero lleva de la mano a sus sueños hasta entrar en la adultez. Y como ser poeta es ser una persona común y corriente, posee un oficio que se aprende, se ejerce, se perfecciona. Con motivo del nombramiento como Profesor Extraordinario Honoris Causa de la UNMdP en noviembre de 2011, nos legó un discurso titulado “El oficio (Poesía y conciencia)”, donde afirma: “El oficio de poeta es una forma de orgullo”, y comparte con Machado ese “torpe aliño indumentario” de una persona como cualquiera “que camina por la calle, llega a su casa, se viste de limpio... y se pone a escribir” (2011, p. 10).

Para terminar, en esta página final quiero evocar algunos fragmentos poéticos que siempre me han interpelado especialmente y los llevo cosidos en mi piel como si fueran mis propios versos, mis propias verdades necesarias. Me pregunto y su poesía responde:

-¿Quién no se ha puesto a meditar su niñez?: “Nos fue dado el amor/ de pronto por la vida y sus cosas pequeñas,/ armarios diminutos donde encerrar la infancia” (“Los automóviles”, *Cincuentena*, p. 41).

-¿Cuál es la estatura de una madre?: “Hoy te recuerdo así,/ como los días sin colegio,/ bandera hermosa de un país difícil,/ lluvia delgada de los sábados”, “porque el amor se hereda / como un abrigo sin botones” (“Madre”, *Cincuentena*, p. 43).

-¿Quién no se ha sentido uno con la ciudad que lo vio crecer y fusionarse con ella?: “Siento otra vez mi cuerpo poblarse de veletas/ y lo veo extendido/ sobre generaciones de ventanas antiguas/ mientras la noche avanza solitaria y perfecta” (“Sonata triste para la luna de Granada”, *Cincuentena*, p. 50).

-¿Cómo poner en palabras la experiencia de ser padres?: “Un hijo es el segundo país donde nacemos” (“Los hijos”, *Cincuentena*, p. 82).

-¿Quién no ha sentido el amor como un lenguaje hecho cuerpo?: “Las palabras/ conservan el calor del cuerpo que las dice” (“Cabo Sounion”, p. 126), pues “si el amor como dicen es cuestión de palabras,/ acercarme a tu cuerpo fue crear un idioma” (“El amor”, *Cincuentena*, p. 128).

-¿Qué nos pasa con el paso del tiempo al evaluar sus saldos?: “La vida no es un sueño”, sino “un mar con cadáveres”, donde comprobamos “la existencia del sol, la piel, los fríos, / las luces con sus horas,/ las puertas que los años se dejan mal cerradas” (“Vista cansada”, *Cincuentena*, p. 92).

-¿Cómo aceptar la vejez en el reflejo que nos devuelve nuestro espejo? “Hombre de ojos enfermos, / tú que llenas las bolsas de la edad/ con la renta pesada del insomnio, / olvida tus quimeras”, “La edad, maldita sea,/ un paisaje ruinoso” (*No puedes ser así...*, p.31)

-¿Cómo acepar que este ya no es nuestro tiempo? “Espera en los semáforos/ una generación que me pregunta:/ ‘pero en qué mundo vives? / Las cosas son así/ y no van a cambiarse’” (*No puedes ser así (Breve historia del mundo)*, p. 34).

Soledad, compromiso, intimidad, poesía ya son categorías centrales en el debate poético actual. A la hora de calibrar “el valor de un poeta”, quiero recordar para terminar las palabras de mi maestro Joan Oleza, quien muy tempranamente intuyó la envergadura de su propuesta intelectual: “El discurso de Luis García Montero, que va de la mano de su poesía, [...] es uno de

los esfuerzos discursivos más coherentes de la segunda mitad del siglo XX”, pues “protagonizó un espectacular golpe de timón en la historia de la poesía, el que en España puso en cuestión el discurso que ha dominado la poesía y a cultura desde el Fin de Siglo XIX hasta los años 70-80 del XX, y tras desafiarlo le contrapuso los fundamentos de un discurso alternativo” (p.171).

Este íntimo abordaje - recorrer en la voz de un poeta las propias vivencias-, puede ser un ejercicio de diálogo real. Alguien nos habla desde las líneas de la escritura. Nosotros nos leemos haciendo posible un encuentro fantasmal, que no sabe de rostros particulares sino de experiencias comunes, que no rotula con nombres propios ni fechas cerradas, sino que se abre al universo de los encuentros fortuitos y las citas a ciegas. Serán “los ojos que acertaron a cruzarse/ en la infinita soledad del tiempo” (“Cabo Sounion”, *Completamente viernes*, p. 67). Y cada vez que unas palabras del poema dan en el blanco del lector, el lenguaje nos habla, somos hablados; y la poesía se convierte en un patrimonio compartido. Su voz ha llegado a tocarnos en la inmensidad del tiempo por misterioso azar.

Quiero terminar evocando ese conmovedor poema que con inmensa generosidad me dedicó en su libro *A puerta cerrada*, de 2018, titulado de modo profético para ambos “Ensayo de mi propia despedida”, preparándonos para otras tantas despedidas que la vida nos traería.

Durante mucho tiempo
he cerrado los libros y los días
como se cierra un bar.

He ordenado las mesas. He contado
las botellas vacías,
la ganancia y la pérdida.
He sido al mismo tiempo
el dueño del local
y el bebedor tardío que siempre va conmigo.
Aguardaba paciente
para cerrar y luego
me hundía en la ciudad tomada por la noche.
Era el amanecer
una intuición camino de mi casa.

Ahora cambia la llave de los años.

Lo mío se hace ajeno poco a poco.
Es el hijo que vive
convirtiendo en recuerdo lo que fue mi verdad.
Los muebles dan dolor bajo las sábanas.
Y cada despedida,
bajo la luz frecuente del aeropuerto extraño,
ya supone el delito
de una separación
o un viaje sin retorno.

Ahora cierro los libros y los días
como cierra el amor su propia casa.

Referencias bibliográficas

Obras de Luis García Montero citadas

Poemarios citados:

- (1998). *Completamente viernes*. Barcelona: Tusquets.
- (2002). *Poesía urbana. Antología*. Sevilla: Renacimiento. Prólogo y selección antológica de Laura Scarano.
- (2003). *La intimidad de la serpiente*. Barcelona, Tusquets.
- (2010). *Cincuentena. Antología poética*. Prólogo de Laura Scarano (“Una historia de todos en primera persona” (11-18). Buenos Aires: Tusquets.
- (2011). “El oficio de poeta”. Conferencia con motivo del otorgamiento del título de Profesor Extraordinario de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Mar del Plata: Eudem.
- (2018). *A puerta cerrada*. Madrid: Visor.
- (2021). *No puedes ser así. (Breve historia del mundo)*. Madrid: Visor.
- (2023). *Un año y tres meses*. Barcelona: Tusquets.

Ensayos y artículos citados:

- (1993). *Confesiones poéticas*. Granada: Diputación.
- (1993). *¿Por qué no es útil la literatura?* En co-autoría con Antonio Muñoz Molina. Madrid: Hiperión.
- (1996). *Aguas territoriales*. Valencia: Pretextos.
- (1997). *La puerta de la calle*. Valencia: Pretextos.
- (2003). *La casa del jacobino*. Madrid: Hiperión.
- (2008). *Inquietudes bárbaras*. Barcelona: Anagrama.
- (2023). *Más flexibles que el mar son las palabras*. Madrid: Instituto Cervantes.
- (2023) “Soledad”, *InfoLibre*, 23 de diciembre de 2023. https://www.infolibre.es/opinion/columnas/verso-libre/soledad_129_1673638.html
- (2024a) “El comercio de la soledad”, *Infolibre*, 6 de abril. https://www.infolibre.es/opinion/columnas/verso-libre/comercio-soledad_129_1759771.html
- (2024b) “A Begoña y Pedro”, *Infolibre*, 27 de abril de 2024. https://www.infolibre.es/opinion/columnas/verso-libre/begona-pedro_129_1778381.html

Crítica citada

- Benedetti, Mario (2000). “Prólogo” a: Baldomero Fernández Moreno, *Elegía de alondra*. Barcelona: Planeta.

- Gil de Biedma, Jaime (1985). *Las personas del verbo*. Barcelona: Seix Barral.
- Mainer, José Carlos (2006). "Para otra antología" en *El último tercio del siglo 1968-1998. Antología consultada de la poesía española*. Madrid: Visor, pp.9-50.
- Oleza, Joan (2009). "Luis García Montero: El desafío de una poesía sostenible", en ABRIL Y CANDEL VILA, Xelo y ABRIL, Juan Carlos (eds.) *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*. Sevilla: Renacimiento, pp.169-183.
- Scarano, Laura (2002). *Poesía urbana. El gesto cómplice de Luis García Montero. Estudio y antología*. Sevilla: Renacimiento, pp. 9-32. Reeditado en 2007 y 2008.
- (2004a). "*Las palabras preguntan por su casa*". *La poesía de Luis García Montero*. Madrid, Visor.
- (2004b). *Luis García Montero. La escritura como interpelación*. Granada: Editorial Atrio.
- (2009), "Leyendo a Luis García Montero desde la otra orilla", en CANDEL VILA y ABRIL, (eds.) *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*. Sevilla: Renacimiento, pp.298-303.
- (2010), "*La intimidad del conjurado. Una (po)ética de la conciencia social en Luis García Montero*", en Raquel Macchiuci (ed), *La Plata lee a España. Literatura, cultura, memoria*. La Plata: Ediciones del lado de acá, pp.289-314.
- (2015), "*Aquel tímido Luis...*" García Montero en los bordes del nombre", en *Cuadernos del Hipogrifo*, Roma, no. 4, diciembre, pp. 45-73. ISSN 2420-918X. Reeditado en *Círculo de poesía* No. 9, 2016. En <http://circulodepoesia.com/2016/09/aquel-timido-luis-garcia-montero-en-los-bordes-del-nombre/>. Reeditado en forma de capítulo en Juan Carlos Abril y Juan Carlos Fernández Serrato (eds.). *La hora de escribir. Perspectivas sobre Luis García Montero*. Madrid: Visor, 2019, pp.31-66.
- (2016), Reseña de *Balada en la muerte de la poesía* de Luis García Montero, en *Diablotexto Digital* 1, pp. 268-271.

Reconocer, analizar, imaginar: conocimiento situado en los estudios argentinos de literatura española contemporánea²

Daniela Fumis

Universidad Nacional del Litoral
Universidad Autónoma de Entre Ríos
daniela fumis@gmail.com

Resumen

El hispanismo como concepto cuenta con un amplio desarrollo de estudios en nuestro medio. Aun con matices, la pervivencia del término en sentido amplio, orientado hacia la centralidad de la lengua española, posibilita reconocer su productividad en términos de problemas de investigación. No obstante, en los estudios sobre literatura española contemporánea, la conformación de una agenda crítica exige interrogar acerca de la configuración de los temas y los modos de abordaje en las dinámicas de un hispanismo global. En este sentido, este trabajo busca formular preguntas sobre el aporte de una tradición crítica argentina en esta área específica, en relación con algunas perspectivas actuales. A partir del abordaje de un corpus de revistas académicas, el concepto de “conocimiento situado” de Donna Haraway permitirá considerar vías potenciales de intervención en el presente y los desafíos por venir.

Palabras clave: Hispanismos, literatura, publicaciones, posiciones.

Abstract

Hispanism as a concept have been extensively developed in our field. The persistence of this concept focused on the centrality of Spanish language, even with nuances, allows us to recognize its productivity in terms of research problems. However, in studies of contemporary Spanish literature, the disposition of a critical *agenda* requires questioning the configuration of themes and approaches in the dynamics of the global Hispanic studies. In this sense, this work seeks to formulate questions about the contribution of an Argentine critical tradition in this specific

² La autora quisiera agradecer, en primer lugar, a la Comisión organizadora del Congreso y a la Comisión Directiva de la Asociación Argentina de Hispanistas que consideraron este trabajo para el panel semiplenario de literatura española contemporánea y, en el mismo sentido, agradecer especialmente, además, a la Profesora Laura Scarano y al Profesor Marcelo Topuzian, quienes desde el panel realizaron generosos aportes a la discusión. Asimismo, un agradecimiento particular a todas y todos las y los colegas que se acercaron luego, durante las restantes jornadas del Congreso, para compartir reflexiones de enorme interés que podrán ver, de una u otra forma, integradas en esta versión final del trabajo.

area, in relation to some current perspectives. Based on an analysis of a corpus of academic journals, the concept of situated knowledge (Haraway) will allow us to consider potential strategies for intervention in the present and the challenges to come.

Keywords: Hispanisms, literature, journals, positions.

Introducción

En Argentina, la cuestión de los orígenes del hispanismo ha sido estudiada profusamente y con resultados muy productivos, que siguen iluminando distintas aristas de interés en términos de problema. En el seno de esta profusión, y sin desconocer la condición del término como macro-concepto de límites difusos y tendencia expansiva, esta comunicación asume en tanto premisa su carácter constitutivamente complejo, anclado en una dinámica permanente de polémica y redefinición.

Si la lengua española y sus variedades, la enseñanza del español en tanto una didáctica específica, la literatura española y sus áreas organizadas en torno a periodos, las literaturas *en* lengua española, junto a un largo etcétera, constituyen zonas concretas de incumbencia del hispanismo, el punto de partida de nuestro abordaje será el de la asunción del término en relación con un plural constitutivo: *hispanismos*. Dicho plural, por otra parte, no se reduciría sólo a áreas de estudio, sino que buscaría aludir a una diversidad difícil de clasificar. En relación con nuestra materia, los estudios de literatura española contemporánea no se dejarían definir rápidamente ni como hispanismo (a secas) ni como “literaturas específicas”, no solo por la diversidad nacional que le es constitutiva al estado español (y sus distintas lenguas), sino por una variedad de tradiciones de estudio que involucran, entre otras, a la semiótica, la filología, la historia literaria y la filosofía. Si aceptamos, entonces, que el campo de la literatura española contemporánea convoca un territorio dinámico en el que se expresan tensiones que aluden no solo a sus fronteras (en relación con *otras* literaturas (Molina, 2023, 2024)) sino también al reconocimiento de las asimetrías en las posibilidades de intervención en una agenda crítica, resulta de interés volver a pensar el plural de los hispanismos en términos situados. En concreto, en relación con la conformación de dicha agenda, podemos preguntarnos ¿qué implica su delimitación? ¿Cuál es la frontera en la que un tema o problema de investigación adquiere relevancia o se vuelve circunstancial o de nicho? ¿Dónde se define? ¿Quiénes están en condiciones de intervenir sobre dicha agenda? ¿Cómo se construyen las dinámicas de diálogo y de circulación de los problemas de investigación?

Max Hidalgo Nacher nos brinda algunas pistas para empezar a pensar nuestro problema, al identificar tres ejes que, según su planteo, atraviesan el Hispanismo hasta el día de hoy. Estos ejes son:

la literatura y su cierre disciplinario; las retóricas del Hispanismo; y los modos de constitución de la historia y del sujeto en dicho marco discursivo, los cuales obligan a preguntarse por las políticas de la crítica y permiten poner en cuestión la insistencia de un cierto pensamiento normativo que sigue guiando los modos de lectura dominantes en 2022. (2024, p.7)

Si desde el reconocimiento de la validez y la complejidad de estos ejes, asumimos la productividad del plural en minúsculas (*hispanismos*), es porque entendemos que, no obstante, existen en el cierre y la normatividad aludidos, modos de intervención situados. Esto quiere decir que, sobre la demarcación de una agenda crítica pueden reconocerse dinámicas de diversificación que se reconocen en la trama de unas ciertas prácticas, donde una tradición crítica y una tradición universitaria funcionan como agentes de institucionalización. Por tanto, para intentar aproximar un análisis delimitado en relación con las preguntas que nos convocan, nos proponemos ingresar al problema de la agenda a través de un corpus de revistas académicas afines a los estudios sobre literatura española contemporánea.

En este sentido, el presente trabajo articula dos vías de búsqueda y de reflexión: por un lado, parte de algunas ideas que se desprenden de lo realizado en el marco del Proyecto de investigación que dirige Analía Gerbaudo sobre la institucionalización y la internacionalización de las Letras en Argentina³ y, por otro, de una serie de inquietudes que nos interrogan, en principio, en relación con el momento actual de nuestras universidades. Por este motivo, esta comunicación no quiere ser sólo de diagnóstico o de análisis, sino que le gustaría avanzar en términos de una dimensión propositiva para pensarnos juntos.

Reconocer / analizar / imaginar son los términos que van a organizar los tres momentos de la presentación. Se trata de formas no personales del verbo que buscarán encontrar *la persona y lo personal* en el transcurrir de su desarrollo. Nos interesará considerar estos tres términos en tanto operaciones, entendidas desde Panesi, como

un concepto que nuestro discurso usa corrientemente, ya sea para reflexionar sobre sí mismo, ya sea para tomar partido cuando busca inscribir una posición referencial respecto de los discursos preexistentes o coetáneos (...) [abriendo] *problemas de contacto*. (Panesi, 1998, p. 10)

3 Proyecto CAI+D UNL 2020: “Lengua, literatura y otros bienes culturales en los espacios nacional e internacional de circulación de las ideas (Argentina, 1958-2015)”

Problemas de contacto supondrá para nosotros, en esta oportunidad, visualizar las condiciones de posibilidad de “lo común” en nuestras prácticas académicas, con el objetivo de identificar un horizonte de lo posible en términos de intervención, en el seno de un tiempo complejo que nos desafía profesionalmente a diario.

Reconocer

Resulta significativo que el término hispanismo, aún en la actualidad, constituya una materia de encendidas fricciones. Sin embargo, y a propósito de ello, no deja de volverse oportuno seguir indagando en los nudos de esas renovadas polémicas en tanto expresión del dinamismo y la potencia de sus efectos. Podemos considerar como un primer ejemplo de esta vigencia el monográfico “Filiaciones... hispánicas, hispanoamericanas, iberorrománicas o iberoamericanas” coordinado por la profesora Bénédicte Vauthier (2020). Orientado a seguir pensando el problema del “hispanismo internacional”, el dossier incluye trabajos de posiciones tan disímiles como los de Botrel y Calvi (2020), quienes desde la idea de una “crisis del hispanismo” analizan ciertos discursos críticos que abogan por un hispanismo no hegemónico, hasta el trabajo del Profesor David Gies (2020) quién interroga la cuestión hispanista en términos de opción profesional (“Ser hispanista, por qué”, se titula su trabajo). Sin embargo, aunque los límites y los alcances del hispanismo continúen siendo materia de discusión global o particular, sabemos que, especialmente, en Argentina, la cuestión de los orígenes del hispanismo ha sido estudiada profusamente y con resultados muy productivos que iluminan distintas aristas del problema. Podría considerarse como un tema inagotable, quizás, porque se liga a los inicios de nuestro imaginario de nación y expone la importancia de España en la posibilidad de visualizar un contra-espacio y una tradición de pensamiento que busca la emergencia de una configuración soberana. El recorrido reconoce un movimiento que oscila entre una visión antihispánica posdependentista, muy visible en los autores más importantes de la generación del 37 y un retorno hispanista entre fines de siglo XIX y los albores del XX. Ahí el lugar de Ricardo Rojas en las reflexiones sobre los vínculos en el pensamiento de España y América, junto a la creación del Instituto de Filología Hispánica de la UBA en 1923 posibilitan repensar las particularidades del vínculo de Argentina y España en lo que respecta al problema del hispanismo. Hispanismo al que podríamos definir, desde ya, como “dinámica de conflictos”⁴. Sobre este particular, nos interesaría detenernos en un aporte que no se inscribe específicamente en el terreno de los estudios hispánicos, sino en un área de cruce entre la teoría literaria, la sociología y la historia de la educación en Argentina. Nos referimos a *Tanto con tan poco. Los estudios literarios en Argentina 1958-2015*, de Analía Ger-

4 Distintos aspectos del problema han sido estudiados, entre otros, por Romanos (2004), Macchiuci (2006), Ennis (2008), Toscano y García (2009), Lida (2019), Chicote (2020, 2022), Ciapusio (2007, 2022), entre otras y otros.

baudo (2024). Este monumental volumen, que requirió por parte de la autora más de diez años de trabajo, sitúa en diálogo productivo una serie de datos ligados a la conformación de campos y subcampos en los estudios literarios en Argentina, desde una perspectiva bourdesiana, junto al abordaje de trayectorias de una amplísima muestra de sus agentes destacados. El análisis vincula un minucioso estudio estadístico en torno a distintos indicadores (como traducciones, extraducciones, publicaciones, migraciones, entre muchos otros) junto a la categoría de “cuentos” desde la que se leen las representaciones y las ficciones autofigurativas en un importante número de entrevistas a docentes/investigadores del sistema científico y universitario argentino. Dice Gerbaudo:

Mi interpretación se apoyó en esta cadena de envíos: reconocer *más de un estado de los estudios literarios en lo que se reconoce como «el» estado de los estudios literarios* en un país con 36 carreras universitarias de letras (33 en universidades públicas, 3 en privadas) y 105 universidades (59 públicas, 46 privadas) a 2015 es solo el puntapié inicial para un cartografiado que exige desarrollar estudio de casos, no para completar ningún mapa sino para precisar los trazados someros aquí esbozados (...). (Gerbaudo, 2024, p. 673. *Cursiva nuestra*)

Más de un estado de los hispanismos, podríamos decir nosotros plegándonos a esa posible interpretación. Como puede intuirse, todos los “cuentos” dicen mucho más en lo que no dicen (o dicen de manera oblicua) encriptados en lo que llamaremos la *dimensión de una sensibilidad académico-universitaria*. Vale decir, en el relato de la conformación de las trayectorias entran en juego no solo las variables históricas que configuran los recorridos personales sino también las distintas figuraciones del mérito y del demérito atravesadas por las exclusiones, las diferencias y los rechazos que conforman el rumor y el humor que da espesor a los tránsitos cotidianos por las instituciones.

El punto que nos interesa del trabajo de Gerbaudo, específicamente, es el del apartado que involucra voces de distintos agentes del hispanismo en Argentina. Gerbaudo otorga una importancia central en el análisis de la cuestión a agentes argentinos que pensaron el problema de los hispanismos en términos de una geopolítica de la Academia: Sylvia Molloy junto a Robert McKee Irwin (1998), Graciela Montaldo (1999) o Fernando Degiovanni (2018). Nombres, como podemos ver, que han producido o producen en la academia de norte global. Sin embargo, sabemos que el problema importa en ese *allá* por otros rasgos: la complejidad en el cruce de la lengua de una minoría racializada, ligada asimismo a un pasado Imperial. Se trata de un nudo demasiado complejo como para intentar desatarlo en esta oportunidad. Pero si lo mencionamos es a los efectos de reconocer que, quizás, nuestro horizonte sea mucho más modesto. De lo que venimos hablar en esta oportunidad es de los avatares hispanistas *en plural y en minúsculas*, en términos

de una producción que surge en el seno de disputas que involucran distintos frentes, pero que se sostiene en una convicción que apuesta por seguir diciendo sobre un objeto que también para nosotros y nosotras resulta difícil de demarcar. Eso es en principio lo que deberíamos *reconocer*.

No descubrimos nada nuevo al decir que los límites de los hispanismos son posicionales. En términos locales, en la trama de sistema científico y universidad argentinos, y en el marco de históricos procesos de institucionalización, la compleja configuración del hispanismo nos sitúa frente a la necesidad de optar por una serie de demarcaciones temporales. Y allí, donde surge una productividad diferenciada, es donde vemos sugerida una oportunidad inmejorable para desplazar el foco a lo que podríamos reconocer como “estudios argentinos de literatura española contemporánea”.

Analizar

La primera cuestión a señalar es la contundencia y la persistencia de la opción por (el aspecto de) configuración de literatura nacional que alcanza a nuestra área. Sobre esta cuestión, contamos con los rigurosos análisis de Marcelo Topuzian que, reconociendo nuestra implícita condición de comparatistas, analiza en sendos trabajos (fundamentalmente su introducción al libro que compila en 2017, pero también en sus aportes de 2013 y 2018, entre otros), los problemas intrínsecos de lo nacional para pensar España e invita, a su vez, a problematizar la (potencial) salida de los estudios ibéricos. Ahí, Topuzian nos expone a la intemperie de la falta de soluciones simples, pero ilumina la fuerza de nuestros propios instrumentos a la hora de pensar la tarea a partir de lo que él mismo hace.

¿Cómo lee un crítico argentino de literatura española contemporánea? En una de las entrevistas que forma parte del estudio de Gerbaudo, Leonardo Funes reflexiona: “El hacer del hispanista aquí se apoya, para compensar esa desventaja de no estar en España o en Europa, en una formación especialmente sólida en el marco teórico y metodológico de trabajo” (Gerbaudo, 2024, p. 414). Vale decir, no solo por la historia de las conformaciones curriculares y los rasgos propios de los recorridos vernáculos en las investigaciones humanísticas sino también por la distancia, tenemos la teoría a nuestro favor.

En este sentido, a la hora de identificar una marca argentina en los modos de leer, Gerbaudo pone en foco la mirada de Nora Catelli en relación con “una forma expandida de uso de la teoría en el campo transnacional: un uso de *bricoleurs* (Lévi-Strauss, 1962). *Bricoleurs* salvajes que combinan más de una tradición, más de una manera de leer mientras fabrican la propia (cf. Catelli, 2019a)” (Gerbaudo, 2024, p. 562). Podemos advertir, en esta “forma expandida” la efervescencia de la liminalidad en nuestros modos. Una liminalidad que ya no es de lenguas o geopolítica (o no sólo), sino también de textualidades y de tradiciones críticas (tanto podemos

leer poesía como novelas gráficas y series, o nutrir nuestros proyectos en la conversación con la producción vernácula en ciencias sociales como, por ejemplo, la recuperación productiva de las aportaciones de Elizabeth Jelin para leer corpus de memoria españoles). Y lo hacemos con el sentido de la oportunidad del *bricoleur* al que se refiere Catelli. Lo nuestro es, de alguna manera, un trabajo artesanal, y en la construcción del dispositivo de lectura nos valemos tanto de archivos como de la literatura como archivo.

Por tanto, en la delimitación de una agenda, el nudo conflictivo de la pregunta se desplaza hacia el lugar. Para abordar esta pregunta podría resultar productivo ingresar al problema por la vía de las publicaciones periódicas, a fin de observar allí cuáles son los temas y las líneas predominantes. En torno a las revistas, Marisa Elizalde (2016) estudió su importancia en la conformación del hispanismo de la primera parte del siglo XX. No obstante, sin lugar a dudas, las características de las publicaciones actuales son muy diferentes. En primer lugar, se plantea el predominio absoluto del formato *paper* “como el dispositivo hegemónico de producción académica en la etapa neoliberal de la universidad” (Frex Aguirre, 2021). Luego, los circuitos de la publicación académica ponderan la calidad del saber producido en función de indicadores estadísticos y métricas a escala global.

En torno a esta última cuestión, se puede considerar el aporte de Vasen y Lujano Vilchis sobre sistemas de indexación de revistas científicas en América Latina:

[Distintos autores] han advertido que la inclusión de indicadores bibliométricos resulta polémica en todas las áreas del conocimiento. En el campo de las ciencias sociales y humanidades en América Latina, el tema es particularmente complejo, ya que la producción en estas áreas no está suficientemente representada en las bases de datos utilizadas para construir los principales indicadores bibliométricos, como el factor de impacto (Rafols y Molas, 2016; Alperin, 2014; Cetto y Alonso-Gamboa, 1998). Esto configura un sesgo importante en el análisis de la producción académica regional. En este sentido, puede afirmarse que es un campo que constituye una “doble periferia”: disciplinaria y lingüístico-geográfica. La periferia disciplinaria refiere a las limitaciones específicas de los indicadores bibliométricos basados en citas para dar cuenta de la producción en las ciencias sociales. La periferia lingüística da cuenta de la limitación en la cobertura de publicaciones realizadas en español y portugués, y en idiomas diferentes del inglés, en general. Finalmente, la periferia geográfica está estrechamente relacionada con la segunda y se vincula con la potencial marginación en las revistas de mayor impacto de las agendas de investigación de interés local en los países de América Latina. (Vasen y Lujano Vilchis, 2017, p. 202)

Sobre las dinámicas de la institucionalización en fricción con las lógicas más idiosincráticas de producción de conocimiento en nuestra región, visualizar también las dinámicas de

circulación de saberes en términos de asimetría posibilita articular preguntas en relación con la posibilidad de un pensamiento emancipado, frente a las condiciones de la dependencia como problema teórico (Beigel, 2006, p. 297). En relación con esto, aunque la globalización tecnológica vía internet contribuiría a alimentar la fantasía de un mundo más horizontal, la brecha económica y tecnológica se profundizaría en el incremento de las condiciones desiguales en la visión de conjunto del sistema capitalista en sus características actuales.

No obstante, aunque la extensa cita de Vasen y Lujano Vilchis nos invita a repensar la visión centro-periferia⁵ en términos geolocales, abordar la cuestión en tanto herramienta conceptual puede volverse potente a la hora de explicar particularidades de los estudios de literatura española contemporánea en nuestro espacio nacional. Esto no implica, de ningún modo, pensar en términos de *identidades periféricas* sino poner de manifiesto la diversidad que nos integra en un campo de por sí lleno de rugosidades y de pliegues⁶.

Consideraremos, a continuación, un curioso ejemplo que puede ayudarnos a pensar juntos sobre algunas cuestiones. Se trata del sitio web: <https://hispanistas.com/>, un espacio virtual que funciona de manera colaborativa, con el objetivo general de ofrecer un panorama sobre publicaciones y actividades hispanistas de manera geolocalizada. Bajo la dirección del Profesor Mark P. Dal Mastro, miembro de la Academia Norteamericana de la Lengua Española y profesor en el College of Charleston en Carolina del Sur, Hispanistas.com se presenta como un sitio de “Hispanic Studies Journals & Academic Presses” (s/p) y su contenido es bastante interesante en relación con la difusión de publicaciones que se reconocen o se “autoperciben” como producción hispanista. Lo que resulta significativo de este espacio es que los usuarios pueden contribuir aportando comentarios valorativos. Sin embargo, llama la atención que, de modo predominante, lo que se elige socializar son rankings de revistas. Ratings y rankings ordenan “plataformizando”⁷ un modo de concebir la producción en nuestras áreas y esta lógica vuelve a dejar expuesta la cuestión de las asimetrías ligada a un reparto desigual de los recursos que no se vincula solo a las derivas históricas y a la consolidación de tradiciones de pensamiento, sino a la cuestión más básica de la precariedad (Molina, 2024). En este sentido, solo baste constatar la

5 El par centro-periferia surgió en abordajes económicos, propuesto inicialmente por Raul Prebisch, y de amplia difusión en su Estudio Económico de América Latina elaborado para la CEPAL en 1949 (Beigel, 2006). Si lo traemos aquí es porque puede considerarse especialmente productivo a la hora de contemplar también las dinámicas de circulación de saberes en los estudios de una literatura contemporánea europea, como lo es la española, en términos de asimetría (Beigel, 2006, p. 297).

6 Solo para considerar otro ejemplo cercano, en el terreno de los estudios de la literatura argentina, la periferia se reconoce como metáfora, una zona de dinámicas productivas (márgenes, arrabales, fronteras, etc.), liminal, que, por lo demás, ha tenido amplísimo desarrollo crítico. En cierto sentido, en términos de la construcción de un imaginario, la periferia se vuelve un lugar privilegiado, inesperadamente, en la que se potencia la idea de *posición* que, a su vez, afina y operativiza una particular posibilidad de *ver*.

7 Sobre la importancia de la valoración del usuario en la dinámica de los intercambios y el trabajo, ver García Ruiz, 2023.

situación de una de las publicaciones incluidas en *Hispanistas.com*: la revista *Anclajes*, de la Universidad Nacional de La Pampa, publica su último número (mayo-agosto 2024) con una portada negra y un texto de descargo sobre lo que identifica como una “campaña de desfinanciamiento y desprestigio de las Humanidades y Ciencias Sociales”⁸ que se traduce en limitaciones para sostener la publicación en línea y su contracara, el esfuerzo voluntarioso de parte de docentes e investigadores que, personalmente afectados por el estado actual del presupuesto universitario y del sistema científico argentino, no obstante, resisten. Quizás no sea del todo arriesgado suponer que las limitaciones que atraviesan en términos de escasez nuestras instituciones, nos obligan a repensarnos en nuestra tarea situando el foco en perspectiva.

Si tomamos los últimos cuatro números (año 2023) de algunas de las revistas online mejor “rankeadas” en *Hispanistas.com*⁹ y relevamos el aporte crítico argentino: vamos a encontrar trabajos de académicas argentinas muy reconocidas (Mónica Szurmuk y Graciela Montaldo) en *Revista Hispánica Moderna*; de la autora Natalia D'Alessandro sobre “la literatura argentina poscrisis 2001” en *Hispanic Review* y, de manera destacada, varios nombres argentinos en el dossier de *Hispanic Issues On Line* dedicado a la llamada “Generación Hijes” (destacamos el de la profesora Teresa Basile). De este somero relevo de nombres, lo que se puede intuir muy rápidamente es que las publicaciones en la academia del norte global priorizan los aportes de las hispanistas argentinas en relación con problemas de literatura argentina o latinoamericana (y no española).

Sin embargo, la producción argentina en términos de lecturas críticas sobre literatura española contemporánea existe y nos solicita localizarla. En esta línea, resulta importante poner en valor el lugar de dos publicaciones académicas de referencia para nosotros y nosotras. Me refiero a la *Revista Olivar* de la Universidad Nacional de La Plata y al *Boletín GEC* de la Universidad Nacional de Cuyo¹⁰. Por tradición y por el vínculo que las une con la Asociación Argentina de Hispanistas, comunidad de especialistas que nos convoca en esta oportunidad, nos interesa detenernos especialmente en ellas.

La Revista *Olivar* se presenta en su sitio web como

una publicación periódica semestral del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (CTCL), perteneciente al Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales - IdIHCS, (UNLP-CONICET). Fue creada en el año 2000 con el objetivo de difundir producciones académicas nacionales e internacionales referidas a la literatura y la cultura española de todos los tiempos, así como también a sus conexiones con el universo americano (s/p).

8 Puede leerse el texto completo en: <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/anclajes/issue/view/524>

9 No sorprende que pueda encontrarse un listado de jerarquía similar en una búsqueda rápida de Google.

10 No son las únicas, pero por su trayectoria en relación con los estudios argentinos de literatura española contemporánea justifican una atención prioritaria.

En tanto, el *Boletín GEC* se reconoce como “una publicación fundada en 1987. Se trata de una revista científico-académica a cargo del Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria, Instituto de Literaturas Modernas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo” (s/p). Sabemos, en este sentido, que el *GEC* surgió en la Universidad Nacional de Cuyo por iniciativa de la profesora Emilia de Zuleta y fue desde sus inicios un eje dinamizador de los intercambios entre académicos de España y Argentina, pero también de las distintas zonas geográficas de nuestro país.

Ambas publicaciones, tanto *Olivar* como el *Boletín GEC*, dan cuenta de las dinámicas federales de los estudios de literatura española contemporánea que se enraízan en ese germen que daría espacio epistémico para la emergencia de la AAH. Entre todas las Universidades que filian a los investigadores e investigadoras radicadas en la Asociación Argentina de Hispanistas podrían reconocerse características particulares en su configuración como espacios de construcción de conocimiento: en las variantes locales de la lengua (en nuestros distintos acentos y en nuestras distintas opciones léxicas), en las tensiones institucionales locales y en las afinidades electivas entre las y los agentes y los temas. Pero también en esos modos de leer seguramente atravesados por las historias de la configuración de las tradiciones universitarias particulares y las circulaciones y los circuitos de quienes han fundado los espacios, hay un punto de contacto que se ancla en la convicción de reconocerse como especialistas en un área, como lectores y lectoras argentinas y argentinos de literatura española contemporánea. Se trata de escrituras críticas que, atentas a los problemas que reclama la agenda que diseña la academia en la península o en el norte global, se abre a las dinámicas locales y a los desafíos de la coyuntura. Estos espacios locales de publicación visibilizan, además, las limitaciones que deja expuesta toda pregunta por la institucionalización: leer los procesos de institucionalización, paradójicamente, ilumina o descubre aquellos espacios en los que la institucionalización se resiste, el desborde de la institucionalización, pero no porque ésta sea resistida u obturada (como ocurre en momentos de autoritarismos) sino porque, en esa resistencia en lo no-institucionalizado, se basa su propia condición de existencia. Ahí, donde la práctica crítica existe a condición de sostenerse en ese carácter no determinante, comienza a responderse la pregunta que orienta nuestro planteo: cuál es el lugar argentino en la discusión de los hispanismos hegemónicos y cuáles son nuestros usos del hispanismo en relación con nuestros modos de leer literatura española contemporánea. Llega a nuestro encuentro, aquí, este planteo de la profesora Chicote: “Los nuevos hispanismos comienzan por cuestionar la retórica de su propia genealogía: preguntan por quién habla, desde qué posicionamiento y para cuál propósito. Por esta razón solo pueden ser plurales e insertos en una concepción de humanismo internacional” (Chicote, 2020, p. 56): geopolíticas de la lengua que pueden derivar también hacia *otras-contra*-geopolíticas de los estudios literarios.

Imaginar

Todo lo dicho hasta aquí nos viene empujando inevitablemente hacia las preguntas: ¿para qué y para quiénes escribimos?

Ilumina un acercamiento posible a la cuestión la propuesta que viene impulsando Cristian Molina en la Universidad Nacional de Rosario, con la creación del Centro de Estudios de Otras Literaturas. La justificación de Molina para pensar esas *otras literaturas* se sostiene en su consideración ya no como literaturas extranjeras sino en los efectos de una alteridad, una otredad que atraviesa y resignifica la posición del que mira o lee. En relación con el CEOL, habría que señalar que la exclusión de la literatura española entre esas *otras literaturas* pareciera abonar ese hispanismo incómodo. Sin embargo, precisamente, nos interesa *tirar del hilo* de esa problemática otredad a la hora de considerar a la literatura española como “otra literatura”: la historia de los estudios hispánicos en Argentina nos conduciría a pensar la literatura española contemporánea *como la más y la menos otra de las literaturas*. Y nos gustaría empezar a inferir, tentativamente, en ese movimiento que solapa e invisibiliza, una operación que potencia.

Las preguntas con las que iniciamos este apartado podrían leerse, ahora, junto a otras de difícil respuesta: ¿qué se habilita a ser dicho en los intersticios en los que invertimos afectivamente un objeto que, simultáneamente, está siendo cuestionado (en múltiples dimensiones)? ¿Será posible localizar allí un archivo de exclusiones funcionando como un repertorio de sentimientos o solidaridades no sin contradicciones?

Sería tal vez de una radicalidad difícil pensarnos en relación con el desprendimiento epistémico que propone Quijano y que repiensa Mignolo como *desobediencia epistémica*. Sin embargo, habría una apuesta sugerente al entender que, por el lugar que ocupamos como especialistas argentinos en literatura española, tenemos una posición particularmente privilegiada en términos de una “epistemología fronteriza” (Mignolo, 2010, p. 24).

¿Cómo *se performa* nuestra identidad como especialistas en literatura española contemporánea? Permitámonos operativizar nuevamente aquí la *dimensión de una sensibilidad académico-universitaria*. Entre una especie de *posición marcada* y el misterio de lo desconocido de nuestro lado, la discusión como carril operativo sigue manifestándose como el instrumento más potente a nuestro alcance. Retornar a la senda de las polémicas *dinamiza el tránsito* como clave para leer: definiendo una distancia como especialistas en el estudio de la literatura española contemporánea, podemos ubicarnos en el sitio de una reflexividad epistemológica sobre el propio hacer de la crítica.

Sostiene Chicote:

En este sentido todos y cada uno de los componentes de ese colectivo [el colectivo hispanista] estamos en libertad de apropiarnos del concepto y de resignificarlo desde el cronotopo en que estamos ubicados, para decirlo en términos bajtinianos (Bajtin 1975), como un conocimiento situado (Haraway 1991) (...) (Chicote, 2020, pp. 55-56)

La diversidad que podemos reconocer entre nuestras procedencias regionales, nuestras tradiciones institucionales, nuestros intereses investigativos, es sin duda nuestro valor. Los disímiles modos en los que damos forma a nuestro objeto o dejamos que el objeto nos interroge en el quehacer cotidiano, es lo que potencia y justifica que estemos hoy reunidos aquí.

Nora Catelli, en el primer Congreso de *Humanidades por venir* realizado en Rosario en 2019 decía:

Intento demostrar (...) que la transmisión de esa memoria tiene que ver con el futuro de las humanidades que aquí nos reúne. Tiene que ver, para mí, al menos en las artes de la palabra, con una cierta necesidad de pagar la deuda impagable y hacerlo en el acto de transmisión de la historia de la crítica. (Catelli, 2020, p. 187)

En esa misma sintonía, si retomamos la pregunta por el lugar dónde localizar las aportaciones de los agentes argentinos en literatura española, podemos identificar una *vía-otra* para ello:

Reconocer a la clase como un texto que genera conocimiento y militar esa creencia con la solidez y el oficio con los que escribimos un artículo. (...) ¿Podremos seguir sosteniendo el formato artículo como el único privilegiado para producir saber o conocimiento? (Prósperi, 2023, p. 13)

De este modo, la invitación es la de recuperar la dimensión performativa del discurso crítico ya no en torno al quehacer individual sino en sintonía con el acontecer de lo público, en cuanto nuestras posiciones de enunciación son lugares que hemos validado y legitimado vía procedimientos institucionales. Hablar, entonces, sobre literatura española no nos sitúa en relación con una masa difusa de textualidades que se recortan en un campo o en un sistema, sino que nos desplaza a la periferia atenta de quien se pregunta por *lo otro* pero con mirar *disfórico*. Cuando hablamos de literatura española estamos, probablemente, enunciando las condiciones de posibilidad de una crítica del des-concierto, en pos de formular preguntas sobre su estatuto mismo. Elegimos el lugar más incómodo de todos: cuestionadas las humanidades, cuestionadas las literaturas españolas, cuestionados los espacios curriculares de literatura española, cuestio-

nadas las tradiciones críticas y de estudio de literatura española, ahí seguimos. Porque ese paradójico lugar de conflictivo desacuerdo nos sitúa en la encrucijada privilegiada para desmontar la maquinaria y analizar los mecanismos: por fuera de toda épica y de toda reivindicación, ir al encuentro de la *disforia*¹¹ crítica. En la medida que no hay lugar para la disputa por ninguna hegemonía, la condición periférica es nuestro valor. Más permeables a percibir las contradicciones y la productividad del conflicto, encontramos una predisposición para romper con la idea de unidad, para preguntarnos por lo que se naturaliza, por lo que se ve mejor a la distancia. Y, ahí, escribiendo desde estas coordenadas, pensar en clave de conocimiento situado posibilita reconocernos en un filo paradójico que sigue siendo productivo.

Decir esto desde y en la Universidad Nacional de Córdoba, cuna de la reforma universitaria, el lugar donde empezó a pensarse una lógica distinta para el acceso a la universidad, no deja de resultar movilizante. En esa convicción universitaria de los reformistas había también una esperanza en un futuro diferente que, a la luz de nuestro presente y del estado actual de las universidades argentinas, nos invita a hacer frente a un espinoso desafío. Por eso, más que nunca, estamos en condiciones (y nuestra coyuntura nos reclama en ese sentido), de desviarnos de la *agenda*, fisurarla, encontrar vestigios de cierta inactualidad y valernos de ello como nuestra potencia. Y volver, una y otra vez, sobre los mismos temas en una apropiación particular de la temporalidad lenta y ralentizada, supone ya no síntoma sino intervención. De esta manera, la propuesta de Haraway viene hasta nosotros con un estímulo: el de dejar en suspenso el requerimiento por la validación para poner los focos sobre nuestras formas de producción del conocimiento como prácticas activistas, porque donde hay una pregunta sobre el lugar hay un reconocimiento de posición *con y junto* a otros.

Si nos permitimos considerar junto a Panesi que “la pertinencia y la acción de la crítica se mide ahora por las transformaciones discursivas que es capaz de llevar a cabo en la institución que la hace posible” (Panesi, 1998, p. 21), nos gustaría cerrar con unas palabras de *Dysphoria mundi* (2022) como una invitación a imaginar la operación disfórica como resistencia crítica: “Es nuestra riqueza, la disforia. La intuición que nos permite saber qué es lo que hay que cambiar. Por vuestra disforia os reconoceré”. (Preciado, 2022, pp. 546-547)

11 Del griego dysphoría (δυσφορία), que significa “dificultad en soportar”, “pena” o “angustia”. Se compone del prefijo dys- (δυσ-), que indica dificultad o malestar, y -phoria (-φορία), derivado de phérein (φέρω), que significa “llevar” o “cargar”. Literalmente, podría traducirse como “difícil de llevar”.

Referencias bibliográficas

Fuentes

- Boletín GEC*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo. <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/boletingec>
- Olivar*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. <https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/>
- Hispanic Issues On Line*. Minneapolis: University of Minnesota. <https://cla.umn.edu/hispanic-issues/online-volumes>
- Hispanic Review*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. <https://muse.jhu.edu/pub/56/journal/289>
- Revista Hispánica Moderna*. New York: Columbia University. <https://muse.jhu.edu/pub/56/journal/426>

Bibliografía citada

- Beigel, Fernanda (2006). Vida, muerte y resurrección de las “Teorías de la Dependencia”. En Fernanda Beigel et al. *Crítica y teoría en el pensamiento social latinoamericano* (pp. 287-326). Buenos Aires: CLACSO. <https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/becas/20140227054137/C05FBeigel.pdf>
- Botrel, Jean Francois y Calvi, María Victoria (2020). ¿Crisis del hispanismo? Visiones contra-cánónicas y discursos críticos. *Revista Versants*, 3, 67, pp. 83-96. <https://doi.org/10.22015/V.RSLR/67.3.8>
- Catelli, Nora (2020). Historia de la transmisión crítica: un testimonio. En José Goity et al. *Humanidades por venir. Políticas y debates en el siglo XXI* (pp.173-187). Rosario: Humanidades y Artes Ediciones.
- Chicote, Gloria (2020). De las geografías a las geopolíticas del hispanismo. *Revista Versants*, 3, 67, pp. 55-64. <https://doi.org/10.22015/V.RSLR/67.3.5>
- (2022). El universo del español ante los nuevos desafíos de las humanidades. En Ruth Fine, Florinda F. Goldberg, Or Hasson (eds.). *Mundos del hispanismo. Una cartografía para el siglo XXI: AIH Jerusalén 2019*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert. https://doi.org/10.31819/9783968693002_002
- Ciapuscio, Guiomar (2007). Apuntes para una evaluación de los estudios lingüísticos en la Argentina. *Hispanic Issues Online*, 2, fall 2007, pp. 121-130. <https://hdl.handle.net/11299/182538>.
- (2022). El concepto de soberanía lingüística y su proyección en los debates actuales sobre el hispanismo. En Ruth Fine, Florinda F. Goldberg, Or Hasson (eds.). *Mundos del hispanismo. Una cartografía para el siglo XXI: AIH Jerusalén 2019*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert. https://doi.org/10.31819/9783968693002_056
- Degiovanni, Fernando (2018). *Vernacular Latin Americanisms: War, the Market and the Making of a Discipline*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Elizalde, Marisa (2016). *Avatares del hispanismo: Canon y estudios literarios en la Argentina (1949-1973)*. Tesis para optar al grado de Doctora en Letras. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.
- Ennis, Juan (2008). *Decir la lengua. Debates ideológico-lingüísticos en la Argentina desde 1837*.

Berlin: Peter Lang.

- Frex Aguirre, Hans (2021). La tiranía del paper. De la mercantilización a la normalización de las textualidades. *Alpha (Osorno)*, 53, pp. 357-359. <https://dx.doi.org/10.32735/s0718-2201202100053963>
- García Ruiz, Pablo. (2023). Ratings y rankings: el vínculo consumo-trabajo en la economía de las plataformas. *Revista Española de Sociología*, 32, 3, pp. 1-17. <https://doi.org/10.22325/fes/res.2023.174>
- Gerbaudo, Analía (2024). *Tanto con tan poco: los estudios literarios en Argentina, 1958-2015*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Gies, David (2020). ¿Ser hispanista ¿Por qué? *Revista Versants*, 3, 67, pp. 37-46. <https://doi.org/10.22015/V.RSLR/67.3.3>
- Haraway, Donna (1995). Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. *Ciencia, cybors y mujeres. La reinención de la naturaleza* (pp. 313-346). Madrid: Cátedra.
- Hidalgo Nácher, Max (2024). Verosimilitudes críticas del Hispanismo en 2022. En Lola Burgos Ballester y Fernando Larraz (eds.) *La forja de una tradición. Prácticas historiográficas y críticas en la literatura bajo el franquismo* (pp. 3-28). Granada: Comares literatura.
- Macciuci, Raquel (2006). Hispanismo y crítica hispánica al sur. Sobre periferias, centros y des-centramientos. *Orbis Tertius: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, 11, 12. <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-12/sumario/>
- Molloy, Sylvia y McKee Irwin, Robert (eds.) (1998). *Hispanisms and Homosexualities*. Durham: Duke University Press.
- Montaldo, Graciela (1999). *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Lida, Miranda (2019). *Amado Alonso en la Argentina. Una historia global del Instituto de Filología (1927-1946)*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Mignolo, Walter (2010). Desprendimiento epistemológico, emancipación, liberación, descolonización. *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad* (pp. 9-17). Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Molina, Cristian (2023). La precariedad de la situación. Introducción al dossier de estudios situados sobre otras literaturas. *El taco en la brea*, 18. <https://doi.org/10.14409/eltaco.2023.18.e0116>
- (2024). *Precaria dispersión: notas sobre enseñanza y estudios de otras literaturas desde Argentina*. Santa Fe: Vera Cartonera-Universidad Nacional del Litoral. <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/handle/11185/7711>
- Panesi, Jorge (1998). Las operaciones de la crítica: el largo aliento. En Alberto Giordano y Marca Celia Vazquez (comps.) *Las operaciones de la crítica* (pp. 9-22). Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Preciado, Paul B (2022). *Dysphoria mundi*. Barcelona: Anagrama.
- Prósperi, Germán (2023). *Enseñar literatura española. Narrativas biográficas en dos tiempos*. Santa Fe: Vera Cartonera-Universidad Nacional del Litoral. <https://hdl.handle.net/11185/7213>
- Romanos, Melchora (2004). Procesos de construcción y evolución del concepto de Hispanismo desde la perspectiva de los estudios de Literatura española. *Olivar*, 5, 5., pp. 77-86.

http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3262/pr.3262.pdf

- Topuzian, Marcelo (Comp.) (2017). *Tras la nación. Conjeturas y controversias sobre las literaturas nacionales y mundiales*. Buenos Aires: Eudeba.
- (2020). La literatura española en lengua castellana y los estudios ibéricos: una revisión crítica. *Ex-Libris*, 9, pp. 240-256. <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/exlibris/article/view/3350>
- (2021). Del hispanismo a los estudios ibéricos: ¿tiene sentido? *Primeras Jornadas de Jóvenes Hispanistas*. Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Toscano y García, Guillermo (2009). Materiales para una historia del Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires (1920-1926). *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana (RILI)*, 7, 1, 13.
- Vasen, Federico y Vilchis Lujano, Ivonne (2017). Sistemas nacionales de clasificación de revistas científicas en América Latina: tendencias recientes e implicaciones para la evaluación académica en ciencias sociales. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales. Universidad Nacional Autónoma de México Nueva Época*, 62, 231 pp. 199-228. [https://doi.org/10.1016/S0185-1918\(17\)30043-0](https://doi.org/10.1016/S0185-1918(17)30043-0)
- Vauthier, Bénédicte (Coord.) (2020). Monográfico “Filias... hispánicas, hispanoamericanas, ibero-rorrománicas o iberoamericanas”. *Revista Versants*, 3, 67. <https://bop.unibe.ch/versants/issue/view/1092>

Oralidades y escrituras en la cultura hispánica medieval

Guarda, consejera, confidente: la relación madre e hija en el villancico hispánico medieval

Guadalupe Marcela Ficooseco

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales – UNJu
guadaysf@gmail.com

Resumen

El villancico hispánico es una producción medieval, oral y tradicional caracterizada por la presencia dominante de una voz femenina que, en muchos casos, tiene como interlocutoras a madres e hijas. En el diálogo, estos personajes femeninos adoptan diferentes roles. Así, en algunas ocasiones hay una madre que guarda, aconseja o escucha las confidencias de la hija, mientras que en otras, hay una hija que protesta, busca consejo o se rebela. Desde estos roles significantes de madres e hijas, en el villancico se va configurando una galería de voces y representaciones femeninas que nos ponen en contacto con complejos imaginarios medievales. Esta lectura que proponemos realizar para el Congreso de Hispanista pretende dar continuidad a un trabajo presentado en las “XIII Jornadas sobre las mujeres en la Edad Media”, llevado a cabo en Mendoza en 2023, que tuvo como foco el recorrido curricular y las lecturas de lxs estudiantes de Literatura Española I (FHyCS- UNJu).

Palabras claves: Madres, hijas, medieval, villancico

Abstract

The Hispanic villancico is a medieval, oral, and traditional form of poetic production characterized by the dominant presence of a female voice who, in many cases, addresses other women, such as mothers and daughters. Within the dialogue, these female figures assume various roles: at times, the mother listens, advises, or keeps the daughter's confidences, while at other times, the daughter protests, seeks guidance, or rebels. Through these meaningful roles of mothers and daughters, the villancico constructs a gallery of female voices and representations that immerse us in the complexities of medieval imaginaries. The reading proposed for the Congreso de Hispanistas seeks to continue a line of work presented at the “XIII Jornadas sobre las Mujeres en la Edad Media,” held in Mendoza in 2023, which focused on the curriculum and the readings of students from the course *Literatura Española I* (FHyCS-UNJu).

Keywords: Mothers, daughters, medieval, villancico

El villancico hispánico, de origen medieval y transmisión oral, se caracteriza por la prominente presencia de una voz femenina que, en diversas ocasiones, interactúa con otras voces de mujeres, como las de madres e hijas. En estos intercambios, los personajes adoptan distintos roles: en ocasiones, la madre actúa como guardiana, consejera o confidente de la hija; en otras, es la hija quien protesta, busca consejo o se rebela. A través de estos intercambios entre madres e hijas, el villancico configura una rica diversidad de voces y representaciones femeninas, abriendo una ventana a los complejos imaginarios propios de la época medieval.

Esta antigua lírica popular se funda en cancioncillas que fueron cantadas por hombres y mujeres del pueblo, en su mayoría campesinos durante las jornadas de trabajo, fiestas de bodas, bautizos, romerías y en toda ocasión en que el pueblo se juntara para compartir. Siguiendo la terminología de Margit Frenk (2003), se entiende a la lírica popular como una poesía colectiva, como es colectivo todo arte popular, por lo que es patrimonio de la colectividad y tiene un repertorio acotado de temas, motivos y recursos estilísticos de una tradición común.

Entendido esto, la crítica explica que estos cantos anónimos se transmitieron oralmente de generación en generación y perviven en la conciencia de la comunidad en estado de latencia. Fue desde mediados del S.XV y durante el S.XVI, que por un fenómeno lírico musical se imitaron los cantos populares por los poetas cultos de las cortes de Castilla, Navarra y Aragón, quienes no sólo los fijaron por escrito, sino hasta llegaron a recrearlos en sus propias composiciones.

Situados en este contexto de producción, se observó la estructura de estas cancioncillas extraídas especialmente en el Cancionero Musical de Palacio, que contienen algunas partes de canciones basadas en tonadas que probablemente existían antes de 1450. Esas partes o fragmentos son los que interesan porque funcionan como núcleos iniciales o estribillos que aparecen repetidos idénticos o con variantes en numerosas canciones de distintos cancioneros.

Esas cancioncillas orales o “poemas en miniatura” (Reckert, 1980, p.73) son anónimas y tradicionales, las hallamos en los orígenes de la lírica peninsular hispánica y reciben el nombre de villancicos, por ser “cantos de villanos”.

De la gran variedad de villancicos recogidos, siguiendo la selección brindada por Margit Frenk en su *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica, siglos XV a XVII* (2003) se creó un corpus de villancicos seleccionados estratégicamente para poder rescatar dos voces que se presentan en forma de vaivén, es decir se enuncian y corresponden, en diálogo. La selección pensada tiene como protagonistas a las voces femeninas de las madres e hijas que emergen de estas composiciones y son identificadas como elementos estructurantes.

Una vez identificadas y seleccionadas, se procedió a elaborar una taxonomía de madres e hijas basada en sus formas de enunciación, ya sea a través de diálogos en estilo directo, vocativos o alocuciones.

Las madres

Seleccionado el corpus e identificadas las voces, se relevaron los rasgos más notorios de las actitudes enunciatoras. Se ahondó en el plano del decir siguiendo los interrogantes ¿quién lo dice? ¿qué dice? ¿Cómo lo dice?

Como guía para esta clasificación se utilizó el texto de Gladys Lizabe (2017) quien a partir de lecturas de diferentes obras rescató, por los roles ejercidos, sus personajes, apariciones y enunciaciones, los tipos de madres en un paneo de la lírica, narrativa, épica y teatro. Este análisis puntilloso y sistemático de las madres conventuales, madres santas, literarias, caníbales, (entre otras) sirvió para encauzar las lecturas y seleccionar los elementos observados para confeccionar la propia galería.

Las hijas

El contrapunto de la voz matriarcal es la voz de la hija que recibe o evoca la presencia materna en el diálogo. La identificación de este punto es fundamental para pensar y reflexionar en torno al rol de “hija”. Puesto que la teoría ha caracterizado a las voces femeninas en los villancicos según un criterio temático, por ejemplo, Sánchez Romeralo (1969) señala a la niña precoz y desenfadada, la niña en cabellos, la que no quiere ser monja y aquellas que se acogen al *collige, virgo, rosas*. Sin embargo, en esta búsqueda es necesario repensar esta división temática, al observar que el hilo conductor de las voces de niñas-mujeres-jóvenes se funden en torno al rol de hijas en relación a la madre, con la que van formando un mosaico de voces que presentan tanto situaciones cotidianas como momentos íntimos, propios de la, escasamente explorada, relación madre e hija. Esto a pesar de ser ambas actrices fundamentales al momento de dotar de voz y potencia las canciones populares.

Advertidos los roles contruidos desde la enunciación, según el posicionamiento discursivo y la actitud de las hablantes, se observó que estas voces estructurantes del género destruyeron, probablemente gracias a su remoto carácter oral, a las mujeres y las representaciones sedimentadas en lo que se puede considerar el discurso hegemónico medieval. En este punto tenemos la sensación de leer/oír las voces de campesinas que gozaron de otras libertades comparadas con las mujeres de la corte y con ello permitieron deshilar las voces femeninas en los roles de madres e hijas. El resultado es la identificación de: madres confesoras acompañadas de la hija comunicativa y vivaz; madres receptivas que encuentran su par en la confidencia de su hija; madres que guardan a la hija frente a la niña que responde armada de rebeldía y hasta madres que -en contraposición con esta última- en lugar de guardar a su hija, le sirve de consejera, derribando con este acto las preconcepciones en torno lo femenino y la sexualidad al dialogar sobre el placer erótico.

El resultado de este rastillaje es la clasificación del subconjunto femenino del que se analizarán las voces de las madres como guardas, consejeras, confidentes con sus respectivas hijas de actitud enérgica y guiadas por sus deseos.

Guarda y desobediencia

Para analizar esta categoría trabajaremos el siguiente villancico recogido del *Corpus de la Lírica Antigua de Margit Frenk*, incluido en la serie “Por más que me digáis” (2003, p.139)

Madre, la mi madre,
guardas me ponéys
que si yo no me guardo,
mal me guardaréys [152]¹

Este villancico inicia con un doble vocativo a la madre, “madre, la mi madre” e intensifica la enunciación anteponiendo el pronombre posesivo “mi” resaltando la familiaridad entre la voz y su alocutaria.

Si bien no hay una marca de género establecida, son las marcas contextuales las que, por el posicionamiento de este villancico en la serie mencionada, nos llevan a inferir que se trata de una voz femenina y por el vocativo, la de una hija.

La acción de la guarda recae por completo en la voz mientras que la madre es la responsable de accionar sobre la libertad de su hija, cumpliendo su rol de custodia perfectamente identificable como parte integral del sistema de control ya que, precisamente, las madres se encargaban de transmitir y hacer cumplir los valores, normas y expectativas sociales que regían la vida de sus hijas, preparándolas para su papel como esposas y madres en la sociedad medieval. De esta forma además de educar, clausuraron el deseo de sus hijas provocando la reacción de queja y desenfado.

La voz de este villancico inicia su tercer verso con el “que” de matiz exhortativo haciendo alusión a una idea, una frase, un eco de la memoria. Repite una advertencia de su madre. Pues, si la niña no se guardara adecuadamente será su madre quien “la mal guarde” refiriéndose a la posición más estricta y restrictiva de la protección, custodia y cuidado. Esta repetición en torno a los dichos de la madre, trae su voz indirectamente, para reproducir y establecer este posicionamiento rígido y esperado de las madres del medioevo. Mientras que la voz enunciativa

¹ En este trabajo se citará entre corchetes el número correspondiente a la posición de la canción en la antología de Margit Frenk (2003).

encuentra esta tregua en la censura, pudiendo expresar con desenfado la disconformidad ante la norma.

En este punto se percibe inicialmente el desencuentro con las mujeres taciturnas silenciosas, de palabras medidas y ocultas, trastocadas quizás por la libertad que la vida campesina otorgaba a la mujer.

Madre e hija en confidencia

Para analizar esta categoría trabajaremos el siguiente villancico incluido en la serie “No sé qué me pica en el carcañal” (Frenk, 2003, p. 1170)

El codico me arde, madre,
madre mía, el codo me arde. [1646 bis]

En este villancico se identifican distintos elementos para el análisis. En primera instancia el vocativo madre la posiciona como alocutaria de la enunciación y receptora de la confesión. Si bien no hay una marca de género establecida, al igual que el villancico anterior, se infiere por las marcas contextuales que se trata de una voz femenina, en este caso, la hija.

La hija, aunque no enunciada, se dirige a su madre para confesar que “le arde el codico”. Ingresa en el discurso el cuerpo sintiente en el que habita el deseo y toma la voz como salvoconducto que lo exterioriza. Este discurso encuentra su dimensión afectiva con el diminutivo “ico” que dota de cercanía la escucha en un entorno de confianza. La sensación referida es el ardor, se siente en la piel y se expande por el cuerpo, remite a la intensidad, lo abrasador y lo urgente plasmado en la reiteración que enlaza los dos versos del dístico. La receptora de esta confesión es una madre que escucha pasivamente. No se establece un diálogo sino una urgente y estrepitosa confesión.

El “codico” concentra varias capas de sentido por el desplazamiento semántico que se produce al señalar una parte específica del cuerpo que cobra doble valencia. Por un lado, funciona como un desplazamiento metonímico que reemplaza una parte por otra, es decir, arde el codo, pero en realidad arde otra parte del cuerpo en una sensación abrasadora. Expresión velada, codificada, en la que se revela el sentir, la urgencia, la intensidad de la sensación de manera directa.

Debido a la brevedad del género, los significantes se condensan y es necesario desanudar las múltiples valencias que pudieran llegar a tener en un breve verso, que como podemos observar, cobra otros significados según desde donde se lo lea. De esta manera llegamos a la dimensión picaresca del discurso. Lo social emerge de la expresión “codico”, claramente colo-

quial y popular que, además de su función metonímica, desde los márgenes trae al discurso a las mujeres de pueblo con su imaginario. La puesta en discurso del cuerpo deseante, en un contexto donde el cuerpo femenino es guardado y custodiado, devela un imaginario contra hegemónico.

En el segundo verso encontramos la repetición del enunciado. “Madre mía”, esta fórmula puede ser leída como un lamento o una evocación intensificada, a la vez que acerca afectivamente a la voz con su alocutaria, señalando la insistencia y urgencia en comunicar este ardor ya del todo incómodo.

Este villancico desmonta la imagen femenina silenciosa, custodiada, de sexualidad reprimida, cristalizada en los imaginarios para dar lugar a una voz estrepitosa, desinhibida que expresa el deseo, sentir y urgencia de su cuerpo a modo de confesión. A la vez que critica someramente a los códigos de comportamientos impuestos.

Madres e hijas consejeras

El siguiente villancico, también situado en la serie “no sé qué me pica en el carcañal” presenta hijas y madres que dialogan. La madre receptora de la confesión no sólo escucha sino que aconseja. Estas otras madres e hijas consejeras/aconsejadas muestran en otro plano del decir una situación de confidencia y confesiones, se posicionan desde la risa cómica que se relaciona con la sexualidad de las mujeres.

- Madre, la mi madre,
que me come el quiquiriquí
- rascatele, hija y calla,
que también me come a mí. [1653]

Estas canciones dejan oír con fuerza poética el disfrute de las mujeres a pesar de las prohibiciones en torno a la sexualidad y el decir.

En este villancico se encuentra de primera mano la referencia indirecta a los genitales femeninos. Este humor escatológico y picaresco fue observado por Mijail Bajtín al estudiar la risa cómica popular. Probablemente porque estas cancioncillas alegraban el ambiente festivo de una reunión a la vez que manifestaban la crítica encubierta del sistema social. Según Bajtín (2003) dicha risa encontraba su lugar al trastocar los valores del pueblo, negar las normas de la vida cotidiana, y celebrar la igualdad y libertad que operaba, por ejemplo, en el carnaval. Tiempo en que se daba “la abolición provisoria de las diferencias y barreras jerárquicas entre las personas y la eliminación de ciertas reglas y tabúes vigentes en la vida cotidiana” (Bajtín, 2003, p. 17).

El trabajo retórico en este villancico está puesto a nivel de la enunciación en relación al cuerpo. En el primer verso la evocación urgente hacia la madre por su repetición y cercanía, “Madre la mi madre” seguido de las codificaciones del lenguaje que hallan la comicidad en el reemplazo de los genitales femeninos por la expresión “quiquiriquí” que hace referencia al canto del gallo. Este enlace entre el cuerpo y el mundo natural pone en relieve las sensaciones más primitivas del deseo y necesidades fisiológicas (como el acto de comer), a la vez que alude al despertar sexual en paralelo al despertar con el cantar del gallo. Por otro lado, atendiendo al carácter oral de las cancioncillas, la aliteración en “qui” activa los sentidos cómicos por su repetición sonora.

El diálogo se establece cuando la madre responde a la confesión de su hija. “Rascatele” aconseja, sugiere, dando una fuerte presencia al genital ya que no queda en el mero acto de rascar, sino, de rascarle, a él.

Este verso tensiona el discurso puesto que no solo aconseja, sino que, consciente de sus palabras, clausura el enunciado diciendo “hija y calla” poniendo en relieve las normas de censura respecto al deseo sexual femenino.

El cuarto verso es el remate del villancico, la sentencia final que explota en comicidad. El discurso concienzudo y censurado sobre la sexualidad se abre nuevamente para expresar el deseo de esta mujer, madre y que, además, es vieja. Elementos de la comicidad medieval puestos en brevísimas líneas.

La dupla madre e hija que emerge de este villancico es espontánea, desinhibida y confidente. Refleja los extremos joven-vieja y ninguna de las dos se acota a lo establecido para su edad. La niña joven refleja urgencia y deseo, al igual que la mujer mayor quien por los años se asume ha clausurado el deseo.

Como observamos hasta aquí, se puede deconstruir y estudiar en detalle la tónica de la relación madre e hija considerada tradicionalmente como un motivo estructural, y aparentemente fosilizado, propio del villancico. Sin embargo, al examinar y seguir las inscripciones de lo social en los textos, activamos capas de la memoria cultural que presentan otras visiones de la relación madre-hija. Estas derriban las representaciones e imaginarios sedimentados en las relaciones femeninas como relaciones en disputa, mostrando la existencia de microsociedades femeninas. Las mujeres en los villancicos se acompañan, escuchan, aconsejan y cuidan. Las madres custodian a las hijas, las guardan, normativizan sus conductas y cumplen sus mandatos, pero también habilitan espacios discursivos para compartir, confesar, escuchar y aconsejar.

Referencias bibliográficas

- Bajtín, Mijail (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais* (J. Forcat & C. Conroy, Trans.). Madrid: Alianza Editorial. (Trabajo original publicado en 1965).
- De Alatorre, Margit Frenk (2003). *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica: siglos XV a XVII*. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras.
- Lizabe, Gladys (2017). Madres medievales: En torno a la construcción de estereotipos femeninos. *Revista Melibea*, 11(1), 101–118.
- Reckert, Stephen (1979). Poética mínima de la copla. En *Historia y crítica de la literatura española* (pp. 73–75). Madrid: Crítica.
- Sánchez Romeralo, Antonio (1969). *El villancico: Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*. Madrid: Gredos.

Pautas para una gramática del milagro hagiográfico berceano

Javier Roberto González

Universidad Católica Argentina – CONICET
Academia Argentina de Letras
jrgonzalez@conicet.gov.ar – javier_gonzalez@uca.edu.ar

Resumen

El milagro mariano y el milagro hagiográfico han sido abordados en la obra de Gonzalo de Berceo desde un punto de vista narratológico, con vistas a su catalogación como discursos ya laudatorios, ya ejemplares; o al establecimiento de su función dentro de la estructura mayor del macrorrelato que los contiene; o al estudio de sus temas o motivos, generalmente en relación con sus fuentes latinas o tradicionales. Pero el milagro berceano –sea mariano, sea hagiográfico– entendido en sí mismo, consiste ante todo, conforme a las definiciones de la teología, en un *signo*, vale decir, en un significante material-gestual que es portador de un significado conceptual, generalmente de índole salvífica. En cuanto signo, el milagro puede y debe ser estudiado como unidad mínima de sentido en el contexto de una estructura mayor –el relato mariano, la vida de santo– regida por una *gramática* según la cual los distintos elementos de la estructura puedan relacionarse entre sí de manera coherente y cohesiva. El propósito de este trabajo es brindar una serie de pautas que permitan definir esa gramática, a partir del abordaje del milagro como un *enunciado* de tipo gestual que, en su emisión divina por medio de los intercesores santos, entraña siempre, como todo acto de habla, una triple dimensión locutiva, ilocutiva y perlocutiva, y se articula a modo de turno dialógico con otros enunciados, verbales, mentales o gestuales, a cargo de actantes terrenos o celestiales, como plegarias, actos devocionales, profecías, sueños o visiones.

Palabras clave: Berceo, milagro, signo, diálogo

Abstract

The Marian miracle and the hagiographic miracle have been approached in the work of Gonzalo de Berceo from a narratological point of view, with a view to cataloging them as either laudatory or exemplary discourses; or to establishing their function within the larger structure of the macro-narrative that contains them; or to studying their themes or motifs, generally in relation to their Latin or traditional sources. But the Bercean miracle –whether Marian or hagiographic– understood in itself, consists above all, according to the definitions of the theology, in a *sign*, a material-gestural significant that is the bearer of a conceptual meaning, generally of a salvific nature. As a sign, the miracle can and should be studied as a minimum unit of meaning in the

context of a larger structure –the Marian story, the life of a saint– governed by a grammar according to which the different elements of the structure can be related to each other in a coherent and cohesive manner. The purpose of this paper is to provide a series of guidelines that allow defining this grammar, starting from the approach of the miracle as a gestural type of statement that, in its divine emission through the holy intercessors, always entails, like every speech act, a triple locutionary, illocutionary and perlocutionary dimension, and is articulated as a dialogical turn with other statements, verbal, mental or gestural, by earthly or heavenly actors, such as prayers, devotional acts, prophecies, dreams or visions.

Keywords: Berceo, miracle, sign, dialogue

Un buen número de obras de Gonzalo de Berceo presentan como eje estructurante del relato el recurso narrativo del *milagro*. La más célebre de ellas, los *Milagros de Nuestra Señora* [MNS], consiste íntegramente en una colección de veinticinco narraciones miraculísticas protagonizadas por la Virgen, y tres de las cuatro hagiografías del autor incluyen también numerosos milagros obrados por los santos protagonistas; la cuarta, el *Poema de Santa Oria* [PSO], dada la índole puramente contemplativa de la protagonista, que vivió desde niña y hasta su muerte recluida en voluntaria emparedación, no incluye la realización de milagros, aunque sí varias visiones proféticas y místicas que, en el contexto de la vida narrada, equivalen a los milagros en cuanto signos de la predilección divina y de la santidad del personaje. Por razones de brevedad y homogeneidad, excluirémos de nuestros análisis a los MNS, y de las cuatro vidas de santos berceanas nos concentraremos sobre todo en las que se ocupan de santos decididamente milagrosos –VSM [*Vida de San Millán de la Cogolla*], VSD [*Vida de Santo Domingo de Silos*], MSL [*El martirio de San Lorenzo*]–, en tanto solo dedicaremos al PSO unas pocas observaciones finales para contrastar esta peculiar *vida* con las otras tres.

La teología católica ha definido el fenómeno del milagro como una intervención directa de Dios que causa maravilla por una excepcionalidad que la inscribe fuera del orden de la naturaleza. En su conocida definición de las *Partidas*, Alfonso X añade a estas características otros: que el milagro ocurre siempre por mérito de la santidad de aquel por cuya mediación Dios lo obra, y que por el milagro se confirma la fe². Santo Tomás, amén de brindar una definición del

2 “Miraglo tanto quiere dezir, como obra de Dios marauillosa, que es sobre natura vsada de cada día, e por ende acaesçe pocas veces, e para ser tenido por verdadero, ha menester que aya en el quatro cosas. La primera, que venga por el poder de Dios, e non por arte. La segunda, que el miraglo sea contra natura, ca de otra guisa non se marauillarian los omnes del. La tercera, que venga por meresçimiento de sanctidad, e de bondad que aya en si aquel, por quien Dios lo faze. La quarta, que aquel miraglo acaesca sobre cosa, que sea sobre confirmación de la Fe.” (Part. I, Tít. iv, Ley 68, p. 66)

milagro en la que enfatiza que Dios lo obra mediante causas ocultas a nuestro conocimiento³, especifica –en ardua disquisición que no viene a cuento aquí– las tres maneras en que el milagro puede obviar el orden causal propio de la naturaleza, sea obrando *sobre* ella, *contra* ella, o *fuera de* ella⁴.

La teología más moderna no se aparta en lo esencial de esta concepción medieval (Kasper, 1984, p. 112; Metz, 1984, IV, p. 597; Latourelle, 1992, pp. 949-951; 1986, p. 318; Léon-Dufour, 1986, pp. 279-280, 290), pero sí enfatiza un aspecto que, aunque señalado ya por Santo Tomás y por Alfonso, adquiere en la reflexión contemporánea mucho más peso. Cuando el Rey Sabio estipula que además de ser el milagro una obra divina fuera del orden natural, es también una señal de la santidad de quien lo ejecuta en nombre de Dios, y una confirmación de la fe, está indicando claramente que existen en el milagro dos dimensiones, que podríamos llamar nosotros *real* y *signica*: en cuanto *res*, en cuanto a su ser en sí, basta para definir al milagro con indicar su condición de obra divina que se halla fuera del orden natural, pero con ello no tendríamos aún una definición completa del fenómeno *religioso* que llamamos milagro, pues para ello esa *res* debe adquirir valor de *signum*, vale decir, debe la cosa erigirse en portadora de un *significado* que comunique algo a los fieles, que les *informe* sobre algo –la santidad del ejecutor del milagro–

3 “Miraculum autem dicitur quasi admiratione plenum, quod scilicet habet causam simpliciter et omnibus occultam. Haec autem est Deus. Unde illa quae a Deo fiunt praeter causas nobis notas, miracula dicuntur.” (S. Theol. I, q. 105, art. 7, vol. III, p. 805)

4 “Ad tertium dicendum, quod circa ea quae Deus miraculose facit, talis solet adhiberi distinctio, quod quaedam dicantur fieri supra naturam, quaedam contra naturam, quaedam praeter naturam. *Supra* naturam quidem, in quantum in illum effectum quem Deus facit, natura nullo modo potest; quod quidem contingit dupliciter: vel quia ipsa forma inducta a Deo, omnino a natura induci non potest, sicut forma gloriae, quam inducet Deus corporibus electorum, et sicut etiam incarnatio Verbi; vel quia etsi talem formam possit in aliquam materiam inducere, non tamen in istam: sicut ad causandum vitam natura potens est; sed quod in hoc mortuo natura vitam causet, hoc facere non potest. *Contra* naturam esse dicitur, quando in natura remanet contraria dispositio ad effectum quem Deus facit, sicut quando conservavit pueros illaesos in camino, remanente virtute comburendi in igne, et quando aqua Iordanis stetit, remanente gravitate in ea, et simile est quod virgo peperit. *Praeter* naturam autem dicitur Deus facere, quando produci effectum quem natura producere potest, illo tamen modo quo natura producere non potest, vel quia deficiunt instrumenta quibus natura operatur (sicut cum Christus convertit aquam in vinum, *Ioan.* II, 3-11, quod tamen natura aliquo modo facere potest, dum aqua in nutrimentum vitis assumpta, suo tempore in succum uvae per digestionem producit), vel quia est in divino opere maior multitudo quam natura facere consuevit, sicut patet de ranis quae sunt productae in Aegypto; vel quantum ad tempus, sicut cum statim ad invocationem alicuius sancti aliquis curatur, quem natura non statim, sed successive, et alio tempore, non in isto curare posset: et sic accidit in miraculo inducto de socro Petri. Unde patet quod omnia huiusmodi, si accipiatur et modus et factum, facultatem naturae excedunt.” (*De potentia*, VI, 3, pp. 46-47)

pero que también los fortalezca en sus creencias –los confirme en la fe–⁵.

Es en línea con estos conceptos que un teólogo del siglo XX de la relevancia de Romano Guardini llega a afirmar, contra lo que suele repetirse, que el milagro no es un hecho que se refiera a la naturaleza –cuyas leyes oblitera–, sino a la historia, pues solo importa como acontecimiento significativo en relación con el hombre y su necesidad de conocer y experimentar a Dios (Guardini, 1965, pp. 122-123; *cfr.* Kasper, 1984, pp. 117-118; Metz, 1984, IV, pp. 597-598; Latourelle; 1992, pp. 949-951; 1986, p. 306). Es por ello que no vacila en afirmar, asumiendo una perspectiva puramente fenomenológica, que incluso pueden contar como milagros hechos que, desde su estricta realidad material, no supongan en rigor la violación de una ley natural, con tal que sean experimentados por quienes los presencian como inexplicables:

En el conjunto del fenómeno milagroso, el elemento del signo constituye lo auténtico y decisivo [...] El carácter de signo es tan decisivo para el conjunto que puede aparecer incluso cuando el hecho en cuestión no supera los límites naturales. En un fenómeno meteorológico, en una enfermedad, en un encuentro, en alguna coyuntura del destino puede percibirse la manifestación que hace Dios de Sí mismo, convirtiendo ese hecho en signo en el sentido bíblico, aun sin que el hecho como tal tuviera carácter de especial importancia. (Guardini, 1965, p. 164)

Ahora bien, si aceptamos la condición signica del milagro, va de suyo que este debe ser abordado en las hagiografías de Berceo como corresponde a todo signo, vale decir, tomando en consideración aquellos aspectos que, según estipula la semiología, definen al signo en su materialidad y su funcionalidad, en sí mismo y en sus relaciones paradigmáticas –con otros tipos de milagros– y sintagmáticas –con otros núcleos narrativos, anteriores o posteriores, del relato en que se inserta–. Como cualquier otro signo, el milagro posee un *significante* material, y un *significado* conceptual. En cuanto significantes, cumple abordar los milagros de los santos berceanos atendiendo a la materia narrativa con que se construyen, esto es, las clases de actantes involucrados en la intervención taumatúrgica, el tipo de acción en que esta consiste, los elementos naturales de que se sirve y las correspondientes leyes de la naturaleza que se ven afectadas,

⁵ Santo Tomás expresa que todo milagro es *virtus* –una fuerza que excede la facultad de la naturaleza–, *portentum* –una grandeza que causa admiración–, y *signum* –un hecho que manifiesta y comunica algo–; precisamente en cuanto signo, el milagro persigue “ut homines adducantur in Dei notitiam”, que los hombres vengán al conocimiento de Dios –vale decir, que sean confirmados en la fe– (S. *Theol.* II-II, q. 178, art. 1, vol. X, p. 169), pero también que quede demostrada la santidad de quien ejecuta el milagro divino, y sea así tomado como ejemplo de virtud por los hombres: “[...] operatur enim ea [miracula] Deus ad hominum utilitatem. Et hoc dupliciter: uno quidem modo, ad veritatis praedicatae confirmationem; alio modo, ad demonstrationem sanctitatis alicuius quem Deus vult hominibus proponere in exemplum virtutis. [...] Secundum autem modo, non fiunt miracula nisi a sanctis: ad quorum sanctitatem demonstrandam miracula fiunt vel in vita eorum vel etiam post mortem, sive per eos sive per alios.” (*Ibid.*, art. 2, vol. X, p. 571)

suspendidas o reordenadas por ella, así como las imágenes o símbolos que emplea el poeta para referir la acción milagrosa y sus efectos –pueden resultar particularmente adecuados para este cometido los aportes teóricos y metodológicos de la mitocrítica durandiana y bachelardiana–; también importa distinguir, en consonancia con la distinción expresamente establecida por el poeta, si los milagros son obrados por el santo en vida, o tras su muerte como intercesor en el cielo.

Para el abordaje de todos estos elementos, en los que juzgamos radica la materialidad del milagro en cuanto significativo, pueden servir de útil guía los estudios bíblicos sobre el ministerio de Jesús, que han establecido distintas tipologías tanto de sus milagros como de los personajes típicos que suelen intervenir en ellos⁶, pero también las investigaciones sobre literatura hagiográfica medieval, que ponen al milagro en correlación con otras especies de prodigios o acciones sobrenaturales que califican al santo en cuanto tal, como la profecía, la visión mística y la muerte beatífica⁷. Por nuestra parte, preferimos considerar como milagros a las cuatro categorías discernidas, e incluir por lo tanto en la cuenta de estos a las profecías o a las visiones proféticas, numerosas y estructuralmente significativas en la trama de las vidas berceanas, dado que, en paridad con los milagros fácticos, las profecías y las visiones remiten a Dios como causa directa, suponen un desvío respecto de la causalidad natural o segunda que rige las leyes de este mundo, y consisten en signos que certifican la santidad del ejecutor y confirman en la fe a los testigos del hecho, vale decir, cumplen con todas y las mismas notas que intervienen en la definición del milagro.

Sobre esta premisa, proponemos en cambio una tipología de milagros que, más allá de su condición factual, profética o visionaria, contemple como pauta clasificatoria el objeto sobre el cual obra la acción milagrosa, y distinga por lo tanto tres clases: 1) los *milagros del cuerpo* o del microcosmos –básicamente, *curaciones*, en su enorme mayoría de ciegos y paralíticos o tullidos, aunque ocasionalmente pueden mencionarse otras patologías, como la sordomudez (VSD III 557-570, pp. 399-401), la epilepsia (VSD II 397-418, pp. 359-363) o las manos secas o rígidas

6 Xavier Léon-Dufour propone cinco tipos de milagros, según la naturaleza o condición de su objeto: de curación –si el objeto es un enfermo–, de exorcismo –si el objeto es el demonio–, de donación –si el objeto es una carencia o deficiencia en el beneficiario–, de salvamento –si dicha carencia o deficiencia se especifica como grave peligro–, y de legitimación –si el objeto es la incredulidad ajena acerca de la misión del propio Jesús– (Léon-Dufour, 1986, p. 281). El mismo autor distingue cuatro tipos de personajes posibles en los relatos de milagros de Jesús: los enfermos, los intermediarios que auxilian a estos en su llegada a Jesús, los adversarios –generalmente escribas y fariseos–, y Jesús mismo en cuanto autor o taumaturgo del milagro (*Ibid.*, p. 280).

7 Es la propuesta de Fernando Baños: “El tercer núcleo de los relatos hagiográficos, la demostración de que el protagonista ha triunfado en su proceso de santificación mediante la constatación de *prodigios*, suele ocupar la mayor parte de la obra. Los acontecimientos de orden sobrenatural que se aportan como prueba podrían clasificarse en cuatro grupos: profecías, visiones, milagros y muerte beatífica.” (Baños Vallejo, 2003, 113)

(VSD III 617-621, pp. 414-415; 675-678, pp. 427-428)⁸; caben también aquí los raros casos que podríamos denominar *anticuraciones*, consistentes en un daño corporal o una enfermedad que se obran como castigo de personajes malvados (VSM II 271-278, pp. 195-197), y los de *reanimación* o vuelta a la vida de un muerto (VSM III 342-361, pp. 213-217)–; 2) los *milagros del mundo* o del macrocosmos –aquellos que operan sobre el orden natural o social por sobre sus leyes habituales, como el alargamiento de la viga para la construcción del hórreo y la multiplicación del vino obrados por San Millán (VSM II 225-252, pp. 183-191), o las varias liberaciones de cautivos obradas por Santo Domingo–; 3) los *milagros contra el demonio*, es decir, los múltiples *exorcismos* que los santos obran para liberar a los posesos –la gran mayoría–, para liberarse a sí mismos del asedio del Maligno (VSM II 199-224, pp. 177-183), o bien para liberar una casa o espacio de la presencia de un espíritu malo que atormenta a su morador sin poseerlo aún (VSM II 181-198, pp. 173-177).

En cuanto a las profecías y visiones, frecuentes sobre todo en la VSD, estas pueden asimismo encuadrarse en las tres clases discernidas en caso de que: 1) anuncien un hecho referido a un cuerpo o, metonímicamente, a una persona –como la profecía de Domingo que vaticina la llegada de sus propias reliquias, tras su muerte, al monasterio de Silos (VSD I 279-287, pp. 329-331)–; 2) anuncien un hecho que involucra a una realidad más amplia, vale decir, a una porción del mundo exterior al santo mismo –la profecía mediante la cual Domingo certifica que muy pronto llegará una donación que pondrá fin a la falta de alimentos en el monasterio (VSD II 444-461, pp. 369-375)–; 3) anuncien algo referido directa o indirectamente al demonio –la oblicua profecía de Domingo al ladrón que le ruega ser salvado de la cárcel, por la que le asegura que si lo sacara de ella su alma se condenaría⁹ (VSD II 419-432, pp. 363-367)–. Desde luego, estas categorías pueden combinarse e intersectarse; todos los exorcismos conllevan el cese de los efectos corporales negativos que la posesión produce, y que los relatos suelen describir con detalle, y en tal sentido se asimilan parcialmente a las curaciones; algunas profecías combinan anuncios atinentes al cuerpo y al mundo, como la de San Millán que vaticina su propia muerte corporal y la destrucción de la ciudad de Cantabria (VSM II 279-293, pp. 197-201).

El análisis de la materialidad del signo miraculístico puede, desde luego, proseguir mediante descripciones cada vez más detalladas de la ritualidad y del modo concretos mediante los cuales el santo, y eventualmente los adyuvantes que acompañan al beneficiario, ejecutan o secundan la curación, el exorcismo, la modificación meliorativa del mundo natural o social, o la profecía. Pero no podemos aquí abundar en esos detalles. Pasaremos, pues, al milagro como *significado*, esto es, a su dimensión conceptual, a lo que quiere decir y a lo que finalmente dice o

⁸ Todas las referencias a los poemas de Berceo corresponden a la edición de su *Obra completa* coordinada por Isabel Uría (1992).

⁹ “Más vale que enfermo a paraíso vayas / que sano e valient en el infierno cayas...” (VSD II 432ab, p. 367)

no dice. Para abordar estos aspectos, hay necesariamente que interpretar al *signo-milagro* integrado en su *contexto enunciativo*, en la trama narrativa concreta del episodio de la hagiografía que lo incluye. La consideración del milagro como enunciado nos lleva inevitablemente a entenderlo como un particular acto de habla, y en cuanto tal, a someterlo al deslinde que la filosofía analítica del lenguaje estipula en los actos de habla para descubrir en él –o al menos intentar descubrir– los valores locutivos, ilocutivos y perlocutivos que adquiere en cada contexto enunciativo¹⁰.

El valor locutivo del mensaje en cuanto signo se corresponde unívocamente con el significado general y absoluto que tal signo posee siempre y en todo lugar, más allá del particular contexto enunciativo en el que se encuentre, es decir, todo milagro significa, según queda dicho, una intervención directa de Dios en el orden del mundo, que revela tanto su poder –*puede* intervenir– como su misericordia –*quiere* hacerlo por el bien de algunos o de todos los hombres–. Pero lo que nos interesa es sobre todo la determinación de los valores ilocutivo y perlocutivo, pues estos sí dependen de los contextos peculiares en que el milagro ocurre.

El valor ilocutivo, como se sabe, corresponde a la intención con que el emisor de un enunciado lo emite en cada caso, más allá del significado general que el signo o los signos involucrados posean en sí mismos; en nuestro caso, por lo tanto, cabrá preguntarnos, ante cada uno de los milagros narrados por Berceo en sus hagiografías, con qué concreta intención los obró Dios, más allá del sentido general de manifestar su poder y su misericordia. La fuerza ilocutiva de los milagros obrados por mediación de santos siempre responde a la intención divina de certificar

10 Distingue John L. Austin en cada enunciado lingüístico tres actos o modos de “hacer algo” mediante ese enunciado: en primer lugar, hay un *acto locutivo*, consistente en el decir una cadena de sonidos (acto fonético) organizados en palabras construidas según determinada morfología (acto fático) y portadoras de un sentido y una referencia determinadas (acto rético); al realizar este acto locutivo, empero, el hablante realiza un segundo acto, llamado *ilocutivo*, consistente según los casos en manifestar la intención de preguntar, advertir, pedir, felicitar, sugerir, etc. *mediante* el primer acto locutivo que simplemente enunciaba algo; en tercer y último lugar, existe un *acto perlocutivo*, consistente en las consecuencias o efectos que el decir algo desata sobre los pensamientos, sentimientos o acciones del receptor y/o del emisor. El acto ilocutivo se realiza *al* decir algo, y el perlocutivo se realiza *porque* se ha dicho algo. El acto locutivo posee *significado*, el ilocutivo posee *fuerza*, el perlocutivo posee *efectos* (Austin, 1990, pp. 138-168). Cada uno de estos tres actos de habla se corresponde muy bien, en el caso de los milagros entendidos como signos particularmente enunciados en un contexto comunicativo, con las dimensiones fáctica, semiológica y psicológica que René Latourelle señala como aspectos inherentes a todo milagro (Latourelle, 1986, pp. 301-303), que equivaldrían, respectivamente, a la locución, la ilocución y la perlocución, y que hallarían asimismo correlato en los tres términos mediante los cuales el Nuevo Testamento se refiere al milagro: δύναις, σημεῖον, y τέρας. El milagro en cuanto δύναις hace referencia a su misma facticidad, a su realidad ontológica, que remite al poder divino como causa única y extraordinaria que caracteriza a todos los milagros y que se corresponde por lo tanto con el valor locutivo; el milagro en cuanto σημεῖον remite a la particular intención de Dios en cada caso, que varía según los contextos y que por eso mismo adquiere una función semiológica que se corresponde con el acto ilocutivo; finalmente, el milagro en cuanto τέρας hace hincapié en los efectos de admiración y asombro que provoca en los testigos, esto es, en una funcionalidad psicológica equivalente a la dimensión perlocutiva de los actos de habla. Estos tres aspectos del milagro se encuentran explícitamente aludidos y sintetizados en el discurso de Pedro en los Hechos de los Apóstoles 2, 22, cuando se refiere a los milagros (δύναις), prodigios (τέρατα) y señales (σημεῖα) obrados por Jesús. Cfr. Guardini, 1965, pp. 154-155; Ríaza Morales, 1964, p. 317.

ante el mundo, precisamente, la santidad de estos y el especial privilegio de que gozan ante Dios, que les concede ejecutar dicha mediación, a la vez que proponer a esas personas santas a la devoción de los fieles como eficaces intercesores y auxilios en sus necesidades y desventuras¹¹; pero más allá de esta fuerza ilocutiva común a todos los milagros de santos, es evidente que en cada caso la intención divina puede especificarse en forma diversa. Cuando en las estrofas iniciales de la VSM el todavía niño protagonista, a la manera orfeica, aparece obrando el milagro de amansar a las fieras con su cítara y su canto, haciéndolas convivir con las ovejas que apacienta, la presumible intención del mensaje miraculístico es comunicar la vocación de santidad temprana del futuro hombre de Dios (VSM I 7-8, p. 129). Cuando ya adulto el mismo Millán logra derrotar a un grupo de diablos que pretenden prenderle fuego mientras duerme, la fuerza ilocutiva del mensaje es no solo su santidad, sino hasta qué punto esta colma todo su ser más allá de la razón, dado que obra el autoexorcismo en forma inconsciente, dormido (VSM II 199-224, pp. 177-183).

Los milagros correlativos mediante los cuales multiplica el vino y hace que aparezca de improviso en el monasterio la anhelada comida que faltaba (VSM II 244-259, pp. 189-191) pueden tener la intención de proponer su santidad como extrema y perfecta a la veneración de los fieles, pues ambos hechos remiten al modelo de los milagros similares obrados por Jesús. En cuanto al milagro más extenso y espectacular de la obra, aquel en que el protagonista, ya muerto, aparece junto al apóstol Santiago en medio de la batalla de Simancas, no solo alentando a los ejércitos cristianos en su lucha contra los musulmanes, sino interviniendo él mismo en la lid montado a caballo, gracias a lo cual la lucha se define victoriosamente (VSM III 362-481, pp. 217-247), la fuerza ilocutiva apunta a la exaltación del santo castellano hasta la altura misma del apóstol patrono de España, con quien aparece explícitamente equiparado en dignidad y eficacia. También en la VSD la fuerza ilocutiva general de certificación de santidad y exhortación a la devoción del santo adquiere, según los contextos de emisión particulares, connotaciones específicas; cada vez que Domingo libera a un cautivo de moros, lo hace milagrosamente, sea mediante la oración cuando está aún en vida, sea mediante su aparición después de muerto, pero en todos los casos la ayuda sobrenatural de la ruptura de las cadenas o el allanamiento de las murallas que aprisionan al cautivo no excluye de parte del santo el agotamiento de los medios naturales para lograr la libertad del prisionero, ya se trate de pagar el rescate exigido por los captores (VSD II 353-374, pp. 347-353), ya de proporcionar al cautivo, al aparecérselo, el martillo para que él mismo rompa las cadenas, o la sogá para que él mismo escale los muros en su escape (VSD III 644-

11 “En efecto, los milagros no se producen por misericordia [hacia el santo ejecutor], sino como premio a una vida virtuosa. Además la intervención divina no es un hecho aislado, sino que Dios deposita su confianza en el santo, concediéndole el poder taumatúrgico. [...] Estas características redundan en la exaltación del protagonista como figura allegada a Dios, lo que confirma la autenticidad de la santidad, dignificándolo como modelo de cristianismo.” (Baños Vallejo, 2003, 75)

674, pp. 421-427), ya de brindarle precisas instrucciones sobre el camino que debe tomar para que su huida sea exitosa (VSD III 700-730, pp. 435-441); en todos estos casos la intención divina parece apuntar a la instrucción de los fieles en la necesidad de afrontar los problemas de la vida mediante una ponderada combinación e integración de religiosidad y practicidad, de oración y de acción, de fe y de maña: “a Dios rogando y con el mazo dando”, según el refrán célebre, o, como predicaba San Agustín, acudiendo a Dios como si nada dependiera de nosotros mismos, pero al mismo tiempo ocupándonos y obrando como si nada dependiera de Dios.

En cuanto a los efectos perlocutivos, conviene sentar ante todo que, por tratarse el milagro de un acto de habla divino, y en consecuencia perfecto en su articulación comunicativa, las dimensiones ilocutiva y perlocutiva no pueden discrepar, sino deben necesariamente coincidir: cada vez que Dios comunica algo, su intención al comunicar debe convertirse en efecto logrado, no puede fracasar. Según ello, en todos los milagros mencionados los efectos perlocutivos deben computarse como coincidentes con las fuerzas ilocutivas señaladas. Ello es así incluso cuando el narrador nos informe sobre algún aparente malentendido por parte de algún receptor del hecho milagroso, que rechaza el milagro o no comprende adecuadamente su sentido o sus alcances: el rechazo o la desatención prestada al sentido del signo no suponen un fracaso en la intención comunicativa divina, sino que se contemplan como deliberadas y voluntarias excepciones dentro de la misma intencionalidad de Dios. Tal puede ser el caso de la profecía de San Millán sobre la destrucción de la ciudad de Cantabria, que es recibida con incredulidad y mofa por “un caballero torpe” llamado Abundancio, que tilda al santo de “viejo e loco e desmemoriado,/ que en seso de niño eres todo tornado” (VSM II 279-293, p. 199). Cuando la ciudad, en cumplimiento de la profecía de Millán, es destruida, Abundancio será una de sus víctimas, y es entonces cuando cobran su sentido su burla y su incredulidad. Estos efectos perlocutivos de la profecía no han sido fracasos de la fuerza ilocutiva del mensaje profético divino, sino elementos constitutivos de este en orden a la instrucción del resto de los fieles en la conveniencia de prestar fe en lo sucesivo a los anuncios hechos por el santo, bajo riesgo de acabar como el descaminado Abundancio¹². Pero más allá de estas situaciones peculiares, en la enorme mayoría de los casos se verifica la coincidencia perfecta entre ilocución y perlocución, lo cual no obsta, desde luego, para que en la recepción y decodificación del mensaje divino por parte de los fieles el narrador abunde en detalles que, si bien en modo alguno entorpecen la apuntada coincidencia del acto perlocutivo

12 El milagro, como todas las apelaciones y revelaciones de Dios, invita y propone, pero no fuerza, pues siempre respeta la libertad humana: “[...] el milagro es uno de los principales lugares de mediación entre el mensaje y la fe. Reconocer el carácter del mensaje del milagro no significa todavía tener que creer; significa solamente quedar confrontado con la invitación divina y puesto en situación de recibir. El milagro es en efecto un signo que invita, pero no fuerza [...]. Cabe ‘no ver’ el milagro, es decir, se puede percibir materialmente el hecho prodigioso, pero sin comprender su significación. Al contrario, ‘ver’ el milagro es haber comprendido plenamente su sentido salvífico y sentirse por eso mismo llamado a la fe [...]. A esta visión responde el hombre o bien con un acto de fe o bien con la negativa a creer.” (Monden, 1984, VI, pp. 601-602)

con el ilocutivo, sí la enriquecen mediante variadas especificaciones que apuntan casi siempre a subrayar, además del reconocimiento del santo ejecutor como eficaz, actitudes que consisten en el asombro, la maravilla, la alabanza y la acción de gracias –a Dios, al santo–, el gozo, la comunicación del hecho a otras personas no presentes, o la corrección de malas costumbres previas.

Quizá resulte ilustrativo reparar en el único milagro de reanimación de muertos que Berceo incluye en sus hagiografías, obrado por San Millán (VSM III 342-361, pp. 213-217), pues en él se presenta el cuadro más rico y detallado de las reacciones y efectos del signo divino entre los testigos: los parientes de la niña muerta, es decir, los afectivamente más cercanos, acaso como un natural mecanismo de defensa ante una presumible decepción, manifiestan dudas cuando ven a la difunta estar de pie riendo y jugando, no pueden aceptar como posible lo que perciben, no se atreven a entregarse a la alegría tan pronto; el resto de los presentes, en cambio, se espanta –“dubdaron los parientes quando esto vidieron,/ todas las otras yentes grand espanto prisieron”, 358ab, p. 217–; solo después advienen en todos la fe y la certeza –“Pero fueron en cabo certeros de la cosa”, 359a, p. 217–, hasta que, finalmente, estallan las reacciones positivas de la acción de gracias y la alabanza a Dios, la alegría, las misas y las ofrendas –“rendieron a Dios gracias, cantaron una prosa,/ el ‘Te Deum laudamus’ qe es laude fermosa.// Ploravan los parientes de muy grand alegría,/ plazié al pueblo todo e a la clerezía;/ [...]// Tovieron su vigilia con grandes estadales,/ udieron los matines, las missas matinales,/ fizieron sus ofrendas largas e generales,/ con muy grand alegría fueron a sus ostales”, 359-361, p. 217–. Como se ve, se trata de un panorama antropológicamente completo, pues involucra pensamientos, sentimientos, palabras, gestos rituales, obras, en un retrato dinámico y complejo de las posibles actitudes humanas ante lo numinoso y lo extraordinario.

Todos los análisis previos del enunciado profético en sus aspectos locutivos, ilocutivos y perlocutivos deben enmarcarse en una necesaria consideración del milagro como *situación de diálogo*. Los milagros son signos que comunican, pero tal comunicación no es nunca unilateral, no se trata de un mensaje divino desmarcado o aislado, sino de un *turno dialógico* que se integra en una interlocución bilateral o multilateral de variados actantes. Por lo general el milagro es la *respuesta* fáctica de Dios a una plegaria de petición que eleva el santo mismo –cuando está aún vivo–, en solitario o junto al necesitado y sus acompañantes, o que estos dirigen al santo ya

muerto¹³, pero a su turno, ese milagro que es respuesta a una plegaria de petición obra también como *estímulo* de una segunda plegaria de alabanza y acción de gracias. Ambas plegarias presuponen, desde luego, la fe, pero en la segunda se trata de una fe fortalecida o confirmada por el milagro ocurrido, de modo tal que el milagro requiere fe y genera fe, en una especie de círculo virtuoso¹⁴.

El circuito dialógico de tres turnos así configurado se define por un carácter mixto o híbrido, verbal-gestual, pues las plegarias no necesariamente son orales y, aun siéndolo, suelen incluir también todo tipo de signos actitudinales o corporales, como el ponerse de hinojos, persignarse, imponerse mortificaciones –ayunos, castigos–, o realizar ofrendas, que co-significan junto al mensaje estrictamente verbal, y el milagro mismo, de suyo fáctico o gestual, puede también adquirir condición verbal cuando consiste en una profecía oral. Lo más importante con respecto a la situación de diálogo en la que se inserta el milagro no es, con todo, su condición mixta verbal-gestual, que acaba definiéndola como *heterodiálogo*, sino su capacidad para trascender el marco espacio-temporal que caracteriza al diálogo común, circunstancia que la define como *metadiálogo*.

Los teóricos de la lingüística pragmática sostienen que el diálogo exige, frente a la simple comunicación o apelación, la copresencia efectiva de dos o más interlocutores que en forma

13 “Il y a parfaite consonance entre le prodige accompli et l'appel fait à Dieu. Le prodige apparaît comme une réponse de Dieu à l'appel de l'homme: il a une structure tout au moins apparente de signe divin, tout comme dans le commerce interpersonnel, lorsque quelqu'un obtient la réponse qu'il sollicite, en accord avec la demande qu'il a faite. L'homme supplie et Dieu exauce. [...] Le miracle apparaît ainsi comme un moment particulièrement intense du dialogue qui se poursuit entre le Dieu sauveur e sa créature suppliante” (Latourelle, 1986, p. 319); “Religion is the knowledge, love, and service of God; its expression is called worship, and the essence of worship is prayer. Thus between man and God there is constant intercourse, and in God's Providence the appointed means of this intercourse is prayer. By prayer man speaks to God in acts of faith, hope, love, and contrition, and implores His aid. In answer to prayer God acts on the soul by His grace and, in special circumstances, by working miracles. Hence the great fact of prayer, as the connecting link of man to God, implies a constant interference of God in the life of man. Therefore, in the Christian view of the world, miracles have a place and a meaning. They arise out of the personal relations between God and man” (Driscoll, 1911, 10, p. 342a; *cfr.* p. 347b).

14 “Entre fe y milagro se da una doble relación: a) El milagro debe llevar a la fe; es decir, debe provocar la pregunta: ‘¿Quién es este?’ [...] Los milagros deben suscitar la reacción originariamente humana de sorpresa, abriendo de este modo al hombre [...]. b) El conocimiento y reconocimiento de los milagros como milagros, es decir, como obras de Dios, presupone la fe. Los milagros son signos en orden a la fe [...] Los milagros son respuesta a la petición en cuanto expresión de fe. Con frecuencia el creyente se gana en los evangelios el que su petición sea escuchada; los milagros son, pues, respuesta de Jesús a la oración del hombre. Al decir que fe y milagro se corresponden como petición y concesión, no significa que la fe y la oración hagan el milagro. Precisamente la oración se caracteriza por el hecho de que todo lo espera de Dios y nada de sí” (Kasper, 1984, IV, pp. 120-121); “El milagro [...] viene inscrito en un contexto que le da la apariencia de una respuesta divina a una llamada del hombre. La relación entre este contexto y el milagro aparece como la relación entre una petición, una apelación al amor salvador de Dios o a su testificación divina, y una respuesta que tiene lugar por medio del prodigio [...] En la oración que precede y acompaña a una curación de carácter milagroso se eleva un impulso del alma hacia el Creador, y ambas, plegaria y curación, trenzan un diálogo entre el hombre que aguarda, que espera, y el Ser Supremo, que responde con obras colmando las esperanzas del hombre” (Riaza Morales, 1964, pp. 316-317).

alterna intercambian roles, de modo tal que nunca la interacción verbal o gestual se limite a una transmisión unilateral de un emisor que siempre sea emisor –vale decir, que siempre emita y nunca recepte– a un receptor que siempre sea receptor –que reciba el mensaje y nunca responda– (cfr. Bobes Naves, 1992, pp. 26-37; Stati, 1982, p. 13; van Dijk, 1992, p. 260; Briz, 2000, p. 225). Va de suyo que Dios, receptor último de toda plegaria, siempre escucha y siempre responde, pero se sitúa por definición más allá de toda circunscripción espacio-temporal física, de modo que su situación como receptor de una plegaria jamás podría decirse, como en el diálogo común, de copresencia efectiva: lo divino es omnipresente, no copresente; está junto al hombre, pero no a la par del hombre en situación de igualdad dialógica; mucho menos, como exigen teóricos del diálogo como Bobes Naves, Stati, van Dijk y Briz, puede decirse de Dios que dialogue con el hombre orante “cara a cara” o con “contacto visual”. Se configura por lo tanto en torno del milagro, entendido como turno dialógico divino, un tipo especial de diálogo que, dadas las características absolutamente trascendentes de uno de los interlocutores, cabe denominar *meta-diálogo*: el hombre sí dialoga con Dios en su plegaria, y Dios le escucha y le responde mediante un milagro, que, a su vez, resulta estímulo para una segunda plegaria de respuesta humana, pero el turno dialógico de Dios será por fuerza “metapresencial”.

Definido el milagro como metadiálogo a partir de la peculiar interacción que establece con los turnos orantes anterior y posterior, cuadra por último decir algo sobre los actantes que intervienen en esa peculiar situación dialogal. Queda dicho que el cabal sujeto emisor del milagro en cuanto turno dialógico no es el santo, sino Dios mismo, en tanto al santo le corresponde el rol actancial de mero transmisor o ejecutor material de un mensaje cuya iniciativa y sentido lo trascienden por completo, vale decir, cuya fuerza ilocutiva no maneja ni determina. En el polo opuesto, cabe también desdoblar, como en todo diálogo, las funciones del receptor y el destinatario, pues el mensaje llega tanto a aquellos por quienes primero se formula y a quienes se destina la materialidad del milagro –los beneficiarios de la curación, del exorcismo, de la ayuda de cualquier tipo que sea–, cuanto a aquellos a quienes se destina su contenido conceptual, su significado, cuyo número excede en mucho al de los beneficiarios, e incluye a los testigos directos e indirectos del hecho –los presentes en el momento del milagro, pero también los que se enteran de él más tarde–, en un círculo creciente de fama y difusión que puede potencialmente coincidir con la Cristiandad toda. La distinción entre receptor y destinatario es importante porque los efectos perlocutivos que se observan en cada uno de ellos pueden no coincidir; en los receptores –los beneficiarios– el efecto perlocutivo dominante suele ser el de la gratitud; en los destinatarios, en cambio, el de la admiración. Con todo, en el caso de los testigos más cercanos al beneficiario, el grupo de sus parientes y amigos, no es extraño que la gratitud domine también, pues en cierta medida la extrema cercanía de estos respecto del beneficiario acaba asimilándolos actancialmente a este, mediante un mecanismo de extrema solidaridad o lisa y

llana identificación, que los convierte también a ellos en beneficiarios. Es por ello que consideramos pertinente desdoblar en dos la categoría de los destinatarios: están en primer término los *adyuvantes* –esto es, los amigos y parientes que asisten al futuro beneficiario del milagro en sus dolores y necesidades, sufren junto a él primero y se alegran junto a él después, y generalmente lo ayudan a llegar hasta el monasterio donde se encuentran el santo o su tumba, en busca de la ansiada solución para sus males–, y en segundo término los meros *testigos*, inmediatos –presentes–, o mediatos –ausentes en el momento del hecho, pero conocedores de este por la fama y las retransmisiones sucesivas–.

Queda así nuestro cuadro actancial metadialógico configurado por cinco roles: el *emisor* –Dios–, el *ejecutor* –el santo, vivo o muerto–, el *receptor* –el beneficiario–, el *destinatario-adyuvante* –amigos y parientes cercanos al receptor–, y el *destinatario-testigo*. A menudo, los roles del ejecutor y el receptor vienen a coincidir en una misma persona: no pocas veces el santo es el beneficiario del milagro que obra, o de la profecía que enuncia, o de la visión que experimenta, como sucede en los autoexorcismos de Millán (VSM II 199-224, pp. 177-183; II 260-270, pp. 193-193), o en el sueño profético en el que Domingo ve su propia gloria futura (VSD I 225-247, pp. 315-321), o en el caso singular del martirio de San Lorenzo en la parrilla, hecho que consiste en sí en un cabal milagro, por cuanto el santo, ardiendo sobre las brasas, no siente dolor sino placer (MSL 100-105, pp. 487-489).

Adrede hemos excluido al PSO de nuestras consideraciones, debido a su excepcionalidad estructural, pero no queremos concluir sin dedicar a esta obra unas pocas observaciones que marcan un notorio contraste con el corpus de las otras tres vidas berceanas. Oria no ejecuta milagros fácticos, pero sí experimenta visiones, y estas desempeñan en el contexto de su vida, enteramente contemplativa, las mismas funciones que los milagros fácticos en las vidas activas de Millán, Domingo y Lorenzo, esto es, certificar su santidad ante el conjunto de los cristianos¹⁵. Pero más allá de esta diferencia, y del marcado contraste numérico entre los muchos milagros ejecutados por los santos activos –veintisiete por Millán, treinta y nueve por Domingo, seis por Lorenzo en el contexto de una narración en extremo breve– y las escasas tres visiones de Oria –todas ellas en vida, a las que bien puede sumarse una cuarta, inspirada por ella, ya muerta, en su madre Amuña–, la principal discrepancia entre las tres vidas de los santos activos y la de Oria radica en la condición mucho más dialógica de los primeros, frente a la muy baja dialogicidad de las visiones de Oria. En oposición a los numerosos testigos que asisten a los milagros de Millán, Domingo y Lorenzo, las visiones de Oria, por su misma naturaleza, no son en rigor “percibidas”

15 “[...] in the genre of the *vida*, miracles and visions had similar didactic functions and could therefore be used interchangeably. Thus in *Santa Oria* the absence of miracles is compensated by the extensive use of their substitute: 138 strophes out of 205, 67 per cent of the poem, is devoted to the narration of visions” (Perry, 1968, p. 16); “[...] las visiones [en el PSO] desempeñan la misma función que los milagros en otras obras hagiográficas: son la culminación del proceso vital de la protagonista, y la demostración de su santidad” (Baños Vallejo, 2003, p. 126).

por nadie salvo por ella misma, y muy pocos son los que acceden al relato que la santa brinda de sus experiencias, relato cuya audición, por cierto, no deja de consistir en un conocimiento mediatizado y diferido de los hechos, en vivo contraste con el conocimiento directo, “por sus propios ojos”, que alcanzan los destinatarios-adyuvantes de los milagros de los santos activos. Esta circunstancia proyecta diferencias en los respectivos efectos perlocutivos, que resultan mucho más ricos y variados en las vidas de Millán y Domingo que en la de Oria, ya que al asombro y la alabanza como perlocuciones comunes, en las dos primeras se suman además la acción de gracias, el gozo entusiasta, y en muchas ocasiones una especie de moción didáctica que impulsa a extraer lecciones morales o devocionales del hecho milagroso presenciado, y a transmitir las a otros después. Otra diferencia es la que oportunamente señaló Anthony Perry entre la relación sintagmática débil, de mera yuxtaposición o acumulación sucesiva, que observan los milagros en VSM, VSD y MSL, y la relación mucho más trabada, progresiva y semánticamente consecutiva que establecen entre sí las visiones de Oria¹⁶.

Finalmente, en cuanto a la materialidad del signo milagroso, las visiones de Oria no admiten, como sí las profecías de los otros santos, una adscripción clara a un objeto que se corresponda con el cuerpo, con el mundo o con el demonio, pues su contenido revelatorio abarca la totalidad del macro y microcosmos, al dar cuenta de la presencia efectiva de Oria en el Cielo, de la salvación de su alma de las garras del demonio, y de la transfiguración de la entera creación en el Paraíso definitivo. Esperamos en el futuro poder profundizar en todas estas diferencias, mediante análisis contrastivos más demorados entre VSM, VSD y MSL, por una parte, y el PSO, por otra.

Referencias bibliográficas

- Alfonso X (1848). *Código de las Siete Partidas*. En *Códigos españoles concordados y anotados*. Madrid: Imprenta de La Publicidad.
- Austin, John L. (1990). *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Barcelona-Buenos Aires-México: Ediciones Paidós.
- Baños Vallejo, Fernando (2003). *Las vidas de santos en la literatura medieval española*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- Bobes Naves, María del Carmen (1992). *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid: Gredos.
- Briz, Antonio (2000). Las unidades de la conversación. *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 16,

¹⁶ “Berceo’s habitual manner of presenting miracles is uninteresting: they are merely juxtaposed in an endless series until the Latin source runs dry or the author becomes weary. By contrast, Oria has only three visions (not a chance figure, to be sure), and these are finely graded in order of diminishing biographical importance and of ascending spiritual value” (Perry, 1968, 17).

2. 225-246.

- Driscoll, John T. (1911). Miracle. En *The Catholic Encyclopaedia* (vol. 10, pp. 338-348). New York: The Universal Knowledge Foundation INC.
- Gonzalo de Berceo (1992). *Obra completa*. Edición coordinada por Isabel Uría. Madrid: Espasa Calpe.
- Guardini, Romano (1965). Milagro y signo. En su *Los sentidos y el conocimiento religioso* (pp. 115-171). Madrid: Los Libros del Monograma.
- Kasper, Walter (1984). Los milagros de Jesús. En su *Jesús, el Cristo* (pp. 108-121). 5ª ed. Salamanca: Sígueme.
- Latourelle, René (1986). *Miracles de Jésus et théologie du miracle*. Paris-Montréal: Les Éditions du Cerf-Les Éditions Bellarmin.
- (1992). Milagro. En Latourelle, René; Fisichella, Rino. *Diccionario de Teología Fundamental* (pp. 934-959). Madrid: Ediciones Paulinas.
- Léon-Dufour, Xavier (1986). Estructura y función del relato del milagro. En Léon-Dufour, Xavier et al. *Los milagros de Jesús según el Nuevo Testamento* (pp. 277-335). Madrid, Cristiandad, pp. 277-335.
- Metz, Johann Baptist (1984). Milagro. En Rahner, Karl (dir.) *Sacramentum mundi. Enciclopedia teológica* (vol. IV, cols. 595-599). Barcelona: Herder.
- Monden, Louis (1984). Milagros de Jesús. En Rahner, Karl (dir.) *Sacramentum mundi. Enciclopedia teológica* (vol. IV, cols. 599-605). Barcelona. Herder.
- Perry, T. Anthony (1968). *Art and Meaning in Berceo's Vida de Santa Oria*. New Haven and London: Yale University Press.
- Riaza Morales, José María (1964). *Azar, ley, milagro. Introducción científica al estudio del milagro*. Madrid: BAC.
- Stati, Sorin (1982). *Il dialogo. Considerazioni di lingüística pragmatica*. Napoli: Liguori Editore.
- S. Tomás de Aquino (1965). *De potentia*. En sus *Quaestiones disputatae* (vol. II, pp. 157-187). Taurini-Romae: Marietti.
- (1955). *Suma Teológica*. Texto latino de la edición crítica leonina. Edición bilingüe latín-español dirigida por Francisco Barbado Viejo. Madrid: BAC.
- Van Dijk, Teun A. (1992). *La ciencia del texto*. 3ª ed. Barcelona: Paidós.

La fortuna del código BNE MSS/10146 de la *Historia Troyana Polimétrica*: una aproximación a sus etapas de elaboración y circulación¹⁷

Agustina Miguens

IIBICRIT/CONICET - IFLH “Dr. Amado Alonso”
Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires
agustina.miguens@uba.ar

Resumen

El manuscrito 10146 de la Biblioteca Nacional de España (M) es un facticio compuesto por dos partes, una de mediados del siglo XIV, que transmite el fragmento más extenso conservado de la *Historia troyana polimétrica* (HTP), complementado con pasajes de la *Crónica troyana* (CT) promovida por Alfonso XI, y otra de finales del XV que completa este relato con una copia de la *Historia troyana* (HT) de Pedro I. Se trata de tres textos castellanos que narran una versión medieval de la Guerra de Troya y que tienen como fuente principal el *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure. En la presente comunicación, intentaremos reconstruir, por un lado, las etapas de elaboración del código y precisar su datación, basándonos en la evidencia filológica material que se desprende del análisis del testimonio. Por el otro lado, buscaremos rastrear el derrotero del código, desde la elaboración de su núcleo antiguo en el ambiente cultural de la corte de Alfonso XI a mediados del siglo XIV hasta su llegada a la Biblioteca Nacional de España a partir de la biblioteca de los duques de Osuna a finales del siglo XIX. Por último, ponderaremos la hipótesis de Schiff (1905) de que haya pertenecido al marqués de Santillana o, en definitiva, a la familia Mendoza, desde fechas tempranas.

Palabras clave: Materia de Troya, *Historia Troyana Polimétrica*, Filología Material, Casa de Mendoza.

Abstract

Manuscript 10146 of the Biblioteca Nacional de España (M) is a factitious two-part manuscript,

¹⁷ Este trabajo se enmarca en nuestro proyecto doctoral “Estudio y edición del manuscrito 10.146 de la BNE: una compilación en torno a la *Historia Troyana Polimétrica*”, bajo la dirección de la Dra. Carina Zubillaga y la co dirección del Dr. Juan H. Fuentes, con la ayuda de una beca asociada al proyecto UBACyT: “Paradigmas de lo misceláneo e hibridismo cultural en el discurso literario-historiográfico bajomedieval castellano” (código 20020220300103BA), dirigido por Carina Zubillaga.

one from the mid-14th century, which transmits the longest preserved fragment of the *Historia troyana polimétrica* (HTP), supplemented with passages from the *Crónica troyana* (CT) promoted by Alfonso XI, and another from the late 15th century which completes this account with a copy of the *Historia troyana* (HT) of Pedro I. These three Castilian texts narrate a medieval version of the Trojan War and have as their main source the *Roman de Troie* by Benoît de Sainte-Maure. In the present communication, we will try to reconstruct, on the one hand, the stages of elaboration of the codex and to specify its dating, based on the material philological evidence that emerges from the analysis of the testimony. On the other hand, we will seek to trace the history of the codex, from the elaboration of its ancient nucleus in the cultural environment of the court of Alfonso XI in the mid-fourteenth century until its arrival at the National Library of Spain from the library of the Dukes of Osuna at the end of the nineteenth century. Finally, we will ponder Schiff's (1905) hypothesis that it belonged to the marquis of Santillana or, in short, to the Mendoza family, from an early date.

Keywords: Matter of Troy, Historia Troyana Polimétrica, Material Philology, House of Mendoza.

Introducción

El manuscrito 10146 de la Biblioteca Nacional de España (M) es un facticio compuesto por dos partes, una de mediados del siglo XIV, que transmite el fragmento más extenso conservado de la *Historia troyana polimétrica* (HTP), complementado con pasajes de la *Crónica troyana* (CT) promovida por Alfonso XI, y otra de finales del XV que completa este relato con una copia de la *Historia troyana* (HT) de Pedro I. Se trata de tres textos castellanos que narran una versión medieval de la Guerra de Troya y que tienen como fuente principal el *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure.¹⁸ La organización del códice sigue el siguiente esquema:

¹⁸ Para profundizar más en las características de estos textos y sus relaciones textuales véase García Solalinde (1916), Rodríguez Porto (2012), Pichel Gotérrez (2016, 2017), Pascual-Argente (2020, 2022), Miguens (2021, 2023).

Núcleo compositivo	Obra	Folios	Folios intercalados de Mb en Ma
Mb	<i>Historia troyana</i> de Pedro I	1r-58v	
Ma	<i>Crónica troyana</i>	59a-62b	
Ma	<i>Historia troyana polimétrica o en prosa y verso</i>	63a-153b	64-67 70-71 75 77-79 84; 88 110-112 124; 135 148-149.
Ma	<i>Crónica troyana</i>	153b-295d	158-162 179-181 187 196 199 217 219-220 231-233 243-244 255 291-292
Mb	<i>Historia troyana</i> de Pedro I	296r-305v	

En la presente comunicación, esbozaremos una reconstrucción de las etapas de elaboración del código y precisaremos su datación, y también rastreamos el derrotero del código, desde la elaboración de su núcleo antiguo en el ambiente cultural de la corte de Alfonso XI a mediados del siglo XIV, hasta su llegada a la Biblioteca Nacional de España a partir de la biblioteca de los duques de Osuna a finales del siglo XIX. Ponderaremos la hipótesis de Schiff (1905) de que haya pertenecido al marqués de Santillana o, en definitiva, a la familia Mendoza, desde fechas tempranas.

La materia de Troya en el entorno de la corte de Alfonso XI (s. XIV)

Ya García Solalinde (1916) señalaba que la parte antigua del código (Ma) dataría de mediados del siglo XIV. El tipo de papel hispano-árabe y la letra gótica redonda, que fueron ampliamente utilizados para la copia de obras “literarias” durante el siglo XIV, como el Código de Vivar que transmite el *Poema de Mio Cid* (BNE VITR/7/17) o el manuscrito T del *Libro de Buen Amor* (BNE VITR/6/1), apoyan esta datación.

Otro indicio tiene que ver con la datación de las obras contenidas en esta parte. Por su colofón, sabemos que la copia de la *CT* transmitida en el código A (ms. h.I.6 de la RBME), fue terminada en 1350, por pedido del rey Alfonso XI, de manera póstuma. La redacción de esta obra se habría desarrollado, probablemente, durante la última década de reinado de este monarca, es decir entre 1340 y 1350 (Pascual-Argente, 2022b, p. 117).¹⁹

Como demuestran Rodríguez Porto (2012) y Pascual-Argente (2022a), la elaboración de la *CT* se enmarca en un proyecto cultural más amplio, dirigido por el rey, en el que la historia antigua tenía funciones específicas. Por un lado, vinculadas a la recreación mítica de un linaje que se remontaba simbólicamente a la estirpe de héroes griegos. Por otro, destinadas a la exaltación de valores guerreros para la consolidación de una caballería renovada, laica y bajo las órdenes del rey. Este proyecto se concreta a través de la creación de la Orden de la Banda, para cuyos caballeros, ligados íntimamente al rey, podría haber estado destinada la *CT*. Este público constituiría el lector implícito del código A, que también podría haber estado pensado para la educación del príncipe Pedro, en el marco de una recepción efectiva más amplia por parte de una audiencia cortesana mixta. Estos caballeros habrían encontrado, en la lectura oral y colectiva, no solo inspiración en los ejemplos de antiguas hazañas, sino ecos de sus propias experiencias bélicas en la Campaña del Estrecho.²⁰ En síntesis, la *CT*, habría sido un proyecto ligado estrechamente a la figura del rey y a sus allegados más cercanos.²¹

En cuanto a la *HTP*, la crítica todavía se debate entre quienes la consideran una obra de finales del siglo XIII, como sostenía Menéndez Pidal (1934) con argumentos principalmente lingüísticos —muchos de los cuales fueron puestos en entredicho por Casas Rigall (1999)—, y la crítica más reciente, que se inclina por considerarla de mediados del XIV (Peláez, 1996; Haywood, 1998; Larrea Velasco, 2012; Pascual Argente, 2022a; Miguens, 2023), por las similitudes temáticas y estilísticas con obras producidas en el entorno cultural de la corte de Alfonso XI.

La *HTP* habría sido un proyecto más extenso que el fragmento conservado, que corresponde a una traducción de los versos 5703 a 15567 del *Roman de Troie* en el caso del manuscrito M (BNE 10146), y de los versos 13822 a 15567 en el ms. E (RBME L.II.16). Es probable, tam-

19 Pascual-Argente (2022b: 117) sitúa la composición de la *Crónica Troyana* entre la victoria del Río Salado (1340), la toma de Algeciras (1342-43) y el asedio frustrado de Gibraltar (1349-50). Este período fue prolífico en producción cultural, orientada a cimentar la memoria cultural colectiva, afianzar una cultura caballeresca y proyectar la expansión territorial, con obras como la *Crónica de tres tres reyes*, la *Crónica de Alfonso XI* y el *Poema de Alfonso XI*.

20 Pascual-Argente (2022b) retoma la comparación, ya advertida por Diego Catalán (1976), entre los textos de tema troyano, la *CT* y la *HTP*, y las obras gemelas sobre la figura regia y la Campaña del Estrecho, la *Crónica de Alfonso XI* y el *Poema de Alfonso XI*, entre las cuales señala numerosas concomitancias temáticas y estilísticas. Consideramos algunas de estas cuestiones en Miguens (2023).

21 Para Rodríguez Porto (2012), el código A, al cual considera la “versión definitiva” de la *CT*, habría estado resguardado en la cámara regia hasta ser trasladado a la biblioteca del Escorial.

bién, que haya quedado inconclusa, por motivos que desconocemos. En todo caso, habría sido lo suficientemente apreciada como para ser conservada y unida con pasajes de la *CT* para lograr una “estoria complida”, es decir completa. Esto habría ocurrido necesariamente en un entorno cultural aledaño a la corte del rey Alfonso XI, donde circulaban copias de la *CT* a partir de cuadernillos de trabajo previos a la versión de A, como ha demostrado Lorenzo (1985).²²

Por eso, consideramos probable que la primigenia unión entre la *HTP* y la *CT* se haya producido en este mismo ambiente cultural, caracterizado por los contactos e intercambios entre el taller regio y los nobles más cercanos a la figura del rey.²³ Teniendo en cuenta que los dos testimonios conservados circularon en manos de nobles — M en la biblioteca del duque de Osuna y E, que estuvo en la biblioteca del conde-duque de Olivares —, todo parece indicar que la *HTP* se conserva desde temprano en el ámbito nobiliario y es allí donde habría sido unida con la *CT*.

El códice 10146 en la biblioteca de los Mendoza-Osuna

Sabemos que el ms. 10146 ingresa a la BNE en 1886 a partir de la compra de una gran parte de la biblioteca de los duques de Osuna, cuyo núcleo primitivo se remonta a los libros del marqués de Santillana, porque así consta en los archivos y catálogos realizados en esa época (Rocamora, 1882) y en la antigua signatura en el lomo del códice (“Duque 88”). Además, este cuenta con una encuadernación y hojas de guarda que coinciden con otros volúmenes de la biblioteca de la casa del Infantado. A partir de la datación de las filigranas en las hojas de guarda hacia finales del siglo XVI, hemos podido establecer que el códice habría ingresado a dicha biblioteca antes de esta fecha.²⁴

Schiff (1905) incluye este códice entre los que podrían haber pertenecido a Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, por su temática y antigüedad. No obstante, nada en la factura del manuscrito indica que haya sido confeccionado a pedido expreso del marqués, cuyos libros eran copiados de manera cuidadosa, presentaban una particular decoración con las armas de la casa de Mendoza y, en muchas ocasiones, marcas de uso y escritura de puño y letra (Rodríguez Porto, 2022). Tampoco pudo haber tenido el códice completo, pues la copia de Mb se realiza en

22 Lorenzo (1985) estudia y edita el manuscrito 10233 de la BNE (G), que transmite la *Cronica Troiana*, traducción de la *Crónica troyana* al gallego. En el *explicit* se indica que fue elaborado por el clérigo Fernán Martís, por mandado de su señor, don Fernán Pérez de Andrade, y terminado de copiar en 1373. Ruy Freyre de Andrade, el padre de este noble gallego, había pertenecido a la Orden de la Banda. Lorenzo (1985) demuestra que no proviene directamente del ms. A de la *CT*, sino de un antígrafo. Esto prueba que los borradores previos a la versión de A tuvieron circulación entre la élite nobiliaria más leal al rey, particularmente los caballeros de la Orden de la Banda. Este códice habría pertenecido a la Biblioteca de los condes de Osuna y, según Schiff (1905, p. 270), al Marqués de Santillana.

23 Coincidimos en este punto con Pascual-Argente (2021, p. 45).

24 Publicaremos próximamente esta y otras conclusiones de nuestro estudio material del códice en un artículo más amplio.

el último cuarto del siglo XV, mientras que Santillana muere en 1458. Nada impide, en cambio, que haya poseído el núcleo primitivo (*Ma*), en un momento en el que la nobleza laica castellana, influenciada por el gusto de los humanistas italianos, buscaba adquirir obras de la antigüedad clásica, en pleno desarrollo del “humanismo vernáculo” (Lawrance, 1986). Dos elementos podrían haber suscitado un interés particular del marqués en esta obra: las poesías líricas intercaladas y su temática vinculada con la historia antigua.

Examinaremos brevemente el árbol genealógico de la familia del marqués de Santillana, para lo cual seguimos a Layna Serrano (1942) y Pérez Bustamante (1983), y buscaremos precisar las conexiones de los Mendoza con el entorno en el que se habría elaborado *Ma*.

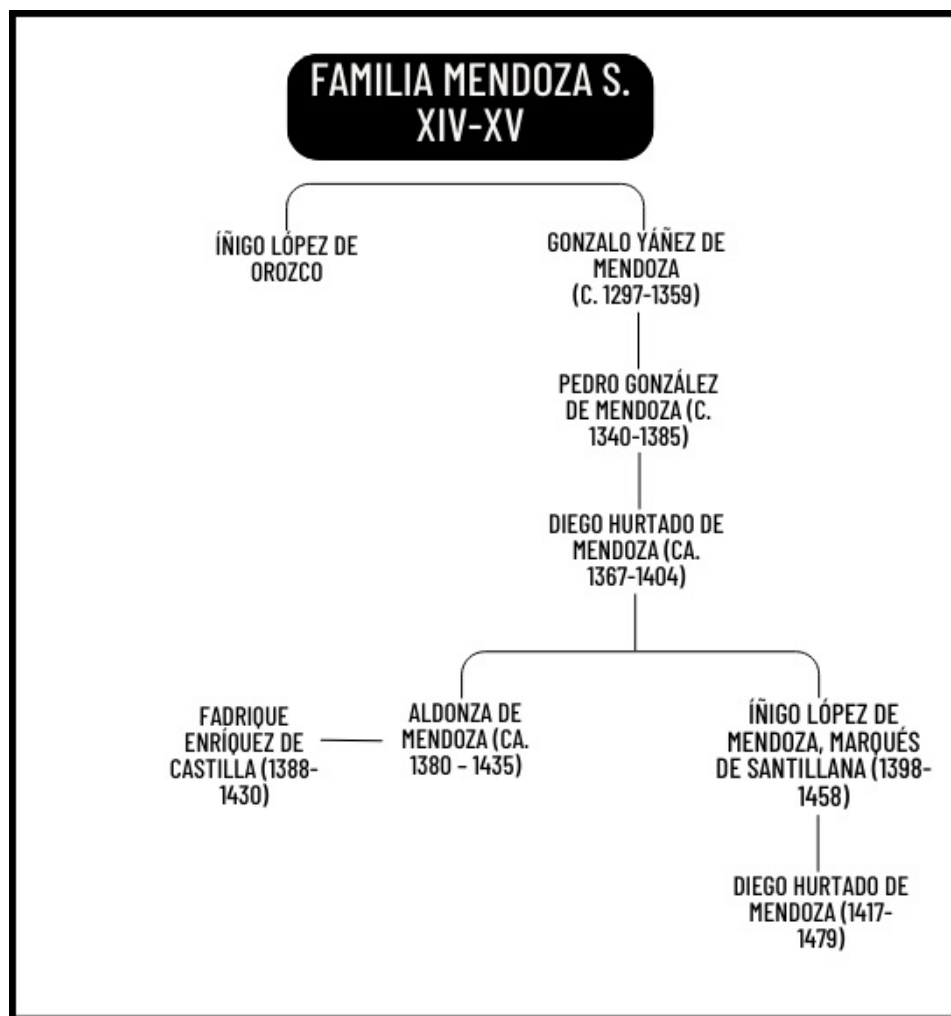


Imagen 2. Título: Árbol genealógico de la familia Mendoza (s. XIV-XV).

Fuente: elaboración propia, en base a Layna Serrano (1942) y Pérez Bustamante (1983).

En el siglo XIV, varios miembros de la familia Mendoza, de origen vasco, se destacaron como servidores de la corona de Castilla. El primero es Gonzalo Yáñez de Mendoza (c. 1297-

1359), quien luchó en la Batalla del Río Salado en 1340 y en el sitio de Algeciras en 1344. Sirvió como montero mayor a Alfonso XI y se estableció en la ciudad de Guadalajara. Su hermano, Íñigo López de Orozco, fue valido de Alfonso XI, caballero de la Banda y adelantado del Reino de Murcia. El hijo de Gonzalo, Pedro González de Mendoza (ca. 1340-1385), fue guarda real de Pedro I hasta 1366, cuando el monarca abandonó el reino. Se pasó definitivamente al bando enriqueño después de que el rey ajusticiara a su tío, Íñigo López de Orozco, en la Batalla de Nájera (1367). A partir de la victoria de Enrique, la casa de Mendoza se benefició de muchas mercedes de parte del rey, lo cual la llevó a convertirse en una de las familias nobles más poderosas de la centuria siguiente. Pedro González de Mendoza luego sirve como tutor y mayordomo de Juan I, y muere en la Batalla de Aljubarrota (1385). Por su cercanía al entorno del rey, es posible que alguno de estos personajes haya podido acceder a una copia de la *CT* y quizás también a una de la enigmática *HTP* y haya promovido su unión como una forma de conservación de las poesías presentes en la segunda, conformando así el núcleo *Ma*.

El primogénito de Pedro, Diego Hurtado de Mendoza (ca. 1367-1404) recibe el título de almirante del rey y se convierte en uno de los hombres más poderosos del reino. De su primer matrimonio con María de Castilla nace Aldonza de Mendoza (ca. 1380 – 1435). Con su segunda esposa, Leonor de la Vega, tiene otros seis hijos, entre los que se destaca la figura de Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana (1398-1458). Su intensa actividad literaria y cultural y sus gustos innovadores lo singularizan en el panorama de las letras castellanas del momento y lo convierten en uno de los exponentes más ilustres del humanismo vernáculo (Lawrance, 1986).

Schiff (1905, pp. 259-270) señala cuatro ejemplares de la biblioteca de los duques de Osuna vinculados a la historia de Troya que cree podrían haber pertenecido a la biblioteca del marqués,²⁵ pero únicamente tenemos la certeza de que uno de ellos le haya pertenecido efectivamente: un ejemplar en aragonés, con el escudo de armas de Santillana, elaborado en el taller de Juan Fernández de Heredia, que recopila discursos militares de Tucídides y de una traducción de la *Historia destructionis troiae* de Guido delle Colonne (BNE MSS/10801). Por otro lado, tenemos constancia del interés del marqués por la tradición homérica de la leyenda troyana, en sintonía con el ambiente humanista italiano, como lo demuestra el encargo que le hizo a su hijo para que tradujese la versión latina de la *Iliada* de Pier Candido Decembrio.

25 Rocamora 88 (actual BNE MSS/10146, “M”), Rocamora 89 (actual BNE MSS/10233) que contiene la *Crónica troiana* en gallego, la traducción de la *Historia destructionis Troiae* de Guido Colonne al catalán realizada por Jaume Conesa en 1367 (Rocamora 90, BNE MSS/10215), un manuscrito perdido que contenía una traducción de la *Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne en castellano (Plut. II Lit. M. n°23). Por último, Rocamora 19 (actual BNE MSS/10801), que contiene una selección de discursos militares sacados de la *Historia de la guerra del Peloponeso* de Tucídides y de la *Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne, traducidos al aragonés por Juan Fernández de Heredia hacia fines del siglo XIV.

En su testamento,²⁶ Santillana dispone que su primogénito eligiera e hiciera un inventario de los cien mejores volúmenes de su biblioteca (Pérez Bustamante, 1983, p. 81). Este inventario no se ha conservado, pero es evidente que sus sucesores conocían el valor de esa nutrida biblioteca y la mantuvieron y agrandaron. En ese sentido, su hijo, Diego Hurtado de Mendoza (1417-1479), incluye los fondos de la biblioteca en un mayorazgo para evitar así su dispersión. Esto constituye la base sobre la cual se conforma la biblioteca de los duques de Osuna, que a finales del siglo XIX es adquirida por la BNE. Es posible que *Ma* se conservara de esta forma en manos de la misma familia por largos años.

En cuanto a la copia de *Mb*, a partir del estudio de las uniones con *Ma*, hemos concluido que esta se habría realizado *ad hoc* para la conservación de la parte antigua en el último cuarto del siglo XV, con lo cual podría haber sido un pedido del Diego Hurtado antes nombrado, o alguno de sus descendientes. La siguiente pregunta es cómo habría llegado una copia de la *Historia troyana* petrista a manos de la familia Mendoza. Pichel Gotérrez (2017), quien ha editado y estudiado en profundidad esta obra, afirma que es un proyecto elaborado durante los últimos años del reinado de Pedro I (1365-69), que quedó interrumpido por la guerra civil y la muerte del monarca. Los cuadernos de la inconclusa *HT* se conservaron en Galicia, reducto de los últimos nobles petristas, donde se restauraron y se tradujeron las partes más deterioradas al gallego. Esto da como resultado el código bilingüe santanderino (código M-588 de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander, también llamado “B”). Los nobles petristas responsables de este proceso serían la familia Castro (condes de Lemos) y los Andrade (Pichel Gotérrez, 2017, p. 225).

La conexión con este ambiente podría haberse producido a través de Aldonza Mendoza (ca. 1380 - 1435), la media hermana mayor del marqués de Santillana, quien estuvo casada con el noble gallego Fadrique Enríquez de Castilla, I duque de Arjona y conde de Trastámara, Lemos, Sarria y Viana del Bollo. Beceiro Pita detecta un libro “de las sumas de la conquista de Troya” (2017, p. 317) en la biblioteca de Aldonza, tomado del inventario de sus bienes efectuado en 1435 (AHNOB, Osuna, C. 1837, D. 4). Beceiro (2017) afirma que, a pesar del título, no tendría que ser necesariamente un ejemplar de las *Sumas de historia troyana* atribuidas a Leomarte, sino que se podría tratar de la *Historia troyana* polimétrica o la *Crónica troyana*, sin más precisiones. ¿Podría tratarse de un ejemplar de la *Historia troyana* petrista, adquirido, quizás, por Fadrique o la misma Aldonza en sus dominios gallegos? La mayoría de los bienes de Aldonza, que murió sin herederos, quedaron finalmente en manos de su ilustre medio hermano. Como piensan García-Fernández y Otero (2016), esta herencia podría incluir sus libros, que Santillana coleccionaba fervientemente.

26 Archivo Histórico Nacional, Osuna, leg. 1762. Reproducido por Layna Serrano (1942).

Conclusiones

Para concluir, queremos retomar los principales elementos del recorrido que habría tenido el código 10146 y las partes que lo componen. Por un lado, su núcleo antiguo, que completa la *HTP* con pasajes de la *CT*, habría sido elaborado en un ambiente cercano al rey Alfonso XI, posiblemente un caballero de la Banda u otro noble de su corte, en la que circularían copias de la *CT*. Varios exponentes de la familia Mendoza cumplen estas condiciones y podrían haber resguardado este núcleo antiguo o hasta comandado su elaboración, como Gonzalo Yáñez de Mendoza, Íñigo López de Orozco o Pedro González.

En cuanto al núcleo moderno, la copia de la *Historia troyana* de Pedro I a partir de la cual se copió *Mb* podría haber sido obtenida por Aldonza Mendoza, quien a través de su marido se vinculó con la familia Castro y el ámbito cultural gallego, en donde se conservaron los textos del bando petrista. Esta copia, hoy perdida, habría servido para subsanar, a fines del siglo XV, las pérdidas en el código antiguo y así completar el relato de la guerra de Troya, sus hechos anteriores y posteriores. A finales del siglo XVI este volumen es encuadernado en pergamino flexible, al igual que otros muchos libros de la biblioteca de los duques del Infantado, por lo que sabemos con seguridad que en estas fechas ya se encontraba en dicho lugar, a partir de donde sería adquirido por la Biblioteca Nacional de España a finales del siglo XIX.

Si bien nada impide que los duques del Infantado hayan adquirido el ms. 10146 de otra manera, lo cierto es que también es factible que los Mendoza, por su influencia en la corte y sus intereses literarios, lo hayan tenido entre sus posesiones desde una fecha temprana.

Referencias bibliográficas

- Beceiro Pita, Isabel (2017). Doña Aldonza de Mendoza y sus libros. En Pardo de Guevara y Valdés, Eduardo (Coord.), *Mujeres con poder en la Galicia Medieval (siglos XIII-XV), estudios, biografías y documentos* (pp. 291-322). Santiago de Compostela: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, Instituto de Estudios Gallegos “Padre Sarmiento”.
- Casas Rigall, Juan (1999). *La materia de Troya en las letras romances del siglo XIII hispano*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Catalán, Diego (Ed.). (1976). *Gran Crónica de Alfonso XI*. Madrid: Gredos.
- García-Fernández, Miguel; Otero Piñeyro-Maseda, Pablo S. (2016). El origen gallego del *Livro de Tristán*. Hipótesis sobre su procedencia e itinerario. *Verba*, 43, 391-395.
- García Solalinde, Antonio (1916). Las versiones españolas del *Roman de Troie*. *Revista de Filología Española*, 3, 121-165.
- Haywood, Louise M. (1996). *The Lyrics of the “Historia Troyana Polimétrica”*. London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College (Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 3).

- Larrea Velasco, Nuria (2012). *La Historia Troyana Polimétrica y el Poema de Alfonso XI: ¿dos obras de un mismo taller?* EPOS, XXVIII, 91-105.
- Lawrance, Jeremy (1986). On Fifteenth-Century Spanish Vernacular Humanism. En Michael, Ian; Cardwell, Richard A. (Eds.), *Medieval and Renaissance Studies in Honour of Robert Brian Tate* (pp. 63-79). Oxford: Dolphin.
- Layna Serrano, Francisco (1942). *Historia de Guadalajara y sus Mendozas en los siglos XV y XVI*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto “Jerónimo Zurita”.
- Lorenzo, Ramón (1985). *Crónica Troiana*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Penosa.
- Menéndez Pidal, Ramón y Varón Vallejo, Eudasio (Eds.). (1934). *Historia troyana en prosa y verso*. *Revista de Filología Española*, Anejo XVIII. Madrid: Junta para la Ampliación de Estudios & Centro de Estudios Históricos, VII-IL.
- Miguens, Agustina (2023). “Representaciones del poder en la *Historia troyana polimétrica*”. *Medievalia*, Vol. 55, N°1, pp. 75-96. DOI: <https://doi.org/10.19130/medievalia.2023.55.1/005SW10120X4>
- Pascual-Argente, Clara (2021). “De francés en castellano’: la tradición manuscrita de la Crónica troyana de Alfonso XI. *Troianalexandrina*, 20, 23-58.
- (2022a). “En las corónicas antiguas de los grandes fechos que pasaron: la historia antigua en el proyecto cultural de Alfonso XI. *Revista de Literatura Medieval*, 34, 133-161.
- (2022b). *Memory, Media, and Empire in the Castilian Romances of Antiquity. Alexander’s Heirs*. Leiden: Brill.
- Peláez, Lola (1996). La *Historia Troyana Polimétrica*: una nueva tentativa de renovación de la épica culta. *Olifant*, 20 (3-4), 235-248.
- Pérez Bustamante, Rogelio; Calderón Ortega, José Manuel; Lapesa Melgar, Rafael (1983). *El Marqués de Santillana, biografía y documentación*. Santillana del Mar: Taurus.
- Pichel Gotérrez, Ricardo (2016). La eclosión de la materia clásica en las letras peninsulares bajo-medievales. *Compilaciones troyanas no autónomas. Scriptura*, 23-25, 155-176.
- (2017). La *Historia troyana* de Pedro I y su proyección en la Galicia atlantista. *La corónica*, 45 (2), 209-240.
- Rocamora, José María (1882). *Catálogo abreviado de los manuscritos de la biblioteca del excmo. Señor Duque de Osuna e Infantado*. Madrid: Imprenta de Fortanet.
- Rodríguez Porto, Rosa M. (2012). *Thesaurum. La Crónica troyana de Alfonso XI y los libros iluminados de la monarquía castellana (1284- 1369)*. (Tesis doctoral inédita). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- (2022). La biblioteca del Marqués de Santillana. En Molina i Figueras, Joan; Ruiz de Elvira Serra, Isabel (Coords.), *El Marqués de Santillana, imágenes y letras* (pp. 45-70). Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Schiff, Mario (1905), *La bibliothèque du Marquis de Santillane*. Paris: Librairie Émile Bouillon.

La *lyra mínima* medieval hispánica: una pieza -casi- olvidada del canon universitario. Propuesta didáctica para su enseñanza

María Eduarda Mirande

Universidad Nacional de Jujuy
eduardamirande@gmail.com

Resumen

Stephen Reckert (1970, 1993, 2001) acuñó el concepto de *lyra mínima* para designar un género de poesía breve, no narrativa y de raíz oral –o inspirada en la oralidad– que condensa la forma elemental del decir poético en su vertiente popular. En la tradición lírica hispánica, la *lyra mínima* se manifiesta en tres géneros fundamentales: las *jarchas* mozárabes (siglos XI–XIV), las *cantigas de amigo* galaicoportuguesas (siglos XIII–XIV) y los villancicos castellanos recogidos en cancioneros entre los siglos XV y XVII. Pese a la riqueza y diversidad del corpus conservado, su estudio permanece relegado en los programas de literatura medieval en la mayoría de la universidades argentinas. El presente trabajo busca reivindicar la importancia de la *lyra mínima* y propone dos ejes de análisis complementarios para su enseñanza: por un lado, comprenderla como práctica sociodiscursiva en contextos cortesanos; por otro, considerarla como artefacto semiótico-cultural que condensa operaciones fundamentales de la memoria colectiva y del minimalismo poético. Desde esta doble perspectiva, la *lyra mínima* se revela como un objeto privilegiado de estudio, capaz de articular dimensiones históricas, filológicas y semióticas, enriqueciendo la formación crítica del estudiante y devolviendo visibilidad a un género esencial del patrimonio literario hispánico.

Palabras clave: *Lyra mínima*, lírica medieval, canon literario, propuesta didáctica, enseñanza universitaria

Abstract

Stephen Reckert (1970, 1993, 2001) coined the concept of *lyra mínima* to designate a genre of brief, non-narrative poetry with oral roots –or inspired by orality– that condenses the elemental form of poetic expression in its popular dimension. In the Hispanic lyric tradition, the *lyra mínima* is manifested in three fundamental genres: the Mozarabic *jarchas* (11th–14th centuries), the Galician-Portuguese *cantigas de amigo* (13th–14th centuries), and the Castilian *villancicos* collected in songbooks between the 15th and 17th centuries. Despite the richness and diversity of the preserved corpus, its study remains sidelined in medieval literature programs at most Argentine universities. The present work seeks to reclaim the significance of the *lyra mínima* and proposes two complementary axes of analysis for its teaching: on the one hand, to understand it as a socio-discursive practice in courtly contexts; on the other, to approach it as a semiotic-cultural

tural artifact that condenses fundamental operations of collective memory and poetic minimalism. From this dual perspective, the *lyra mínima* emerges as a privileged object of study, capable of articulating historical, philological, and semiotic dimensions, thereby enriching critical training and restoring visibility to an essential genre of the Hispanic literary heritage.

Keywords: *Lyra minima*, medieval lyric, literary canon, didactic proposal, university teaching

Introducción: hacia una definición de la *lyra mínima*

El campo de estudio de la poesía de tradición²⁷ oral debe al hispanista norteamericano Stephen Reckert (1923-2013) el concepto de *lyra minima*. Propuesto hacia 1970 en un artículo temprano y desarrollado años más tarde en su clásico texto *Beyond Chrysanthemums. Perspectives on Poetry East and West* (1993)²⁸, el sintagma vino a dar nombre a un tipo de “micropoema” (Reckert, 2001, p. 49) de carácter no narrativo y de origen tradicional –en el sentido de que es transmitido por tradición oral o inspirado en ella–, cuyos testimonios se registran en diferentes culturas y contextos desde el extremo Oriente al extremo Occidente, tanto en épocas remotas como en las actuales.

Siguiendo un método comparatista sobre la base del tema universal del amor y afianzado en sus habilidades de políglota y avezado filólogo, Reckert pone en contacto diferentes tradiciones líricas ibéricas, iberoamericanas y asiáticas donde halla manifestaciones de la *lyra mínima*. Se remonta a los orígenes de la poesía persa, china y japonesa para reconocer similitudes entre sus cuatro formas clásicas: el *robâ'i* o cuarteta clásica de la poesía persa, el *jué jû* o cuarteta tradicional china, el *tanka* y el *haiku* japoneses con sus respectivas estrofas de cinco y tres versos. Y, en paralelo, va estableciendo contactos entre estas micropoéticas orientales y las del Occidente Ibérico e iberoamericano a partir de un corpus que selecciona en base a un corte diacrónico de nueve siglos de poesía tradicional. Inicia este recorrido con las *jaryas* andalusíes (S.IX a XIV), lo continúa con las cantigas de amigo galaicoportuguesas (S.XIII y XIV), incluye los villancicos castellanos de los siglos XV y XVI, incorpora coplas sevillanas y seguidillas andaluzas contemporáneas, *quadras* portuguesas e incluso suma entre los más de doscientos textos que analiza, una copla argentina registrada por Juan Alfonso Carrizo hacia 1926. Reckert conforma así un

27 Los términos *popular* y *tradicional* se intersectan pero no son equivalentes: lo *popular* remite a composiciones que circulan y el pueblo hace suyas –con frecuencia anónimas, aunque a veces de autor conocido–, creadas dentro de una estética colectiva sustentada en fórmulas, ritmos y motivos compartidos; lo *tradicional* remite al circuito de transmisión y conservación comunitaria que asegura la vigencia de esos textos como legado compartido. Ambos términos se aplican en general a la *lyra mínima*, y son empleados en este trabajo en su interrelación.

28 Texto ampliado y traducido al castellano en 2001 por el propio autor con el título *Más allá de las neblinas de noviembre. Perspectiva sobre la poesía occidental y oriental*.

corpus de microtextos, de carácter trans-cultural, trans-geográfico y trans-histórico que le permite identificar y caracterizar los principales rasgos del minimalismo poético tradicional: la estructura cuadrática, la estructura paralelística –con sus variantes por similitud o contraste– y el principio de equivalencia simbólica²⁹, que opera con un nutrido repertorio de símbolos naturales, como el viento, el agua, las fuentes, la luna, pinos, almendros, álamos y sauces, rosas, naranjas y limones, ciervos y gacelas, sólo por mencionar algunos de los muchos que analiza con agudísima mirada filológica.

Además de ser “cancioncitas en miniatura”, compuestas por dos a seis versos de doce a treinta dos sílabas, según sus dimensiones más frecuentes, estas brevísimas composiciones –señala Reckert– abordan casi exclusivamente el tema del amor desde el punto de vista de una mujer, que aparece como protagonista (sujeto lírico) o como personaje referido (objeto del enunciado). Se trata, por lo general, de una *jeune fille en fleur* recién iniciada en los avatares amorosos o de una mujer enamorada o desengañada, quien establece un sistema de correspondencias entre su mundo afectivo y la naturaleza que la rodea, componente fundamental de este tipo de poesía donde, por otra parte, se origina el simbolismo vital que la caracteriza.

En concordancia con su brevísima extensión, estos poemitas presentan un estilo minimalista que opera con las formas de cognición y con los recursos propios de la oralidad, rasgos que se conectan directamente con su origen campesino. Aclaremos este punto: como señala Reckert “Fue en el Campo donde nació la *lyra minima*” (2001, p.105), pero no se trata de entender este carácter campesino en términos de ubicación geográfica o espacial sino más bien como “un estado de espíritu” (2001, p. 104) que diferencia a la sociedad rural tradicional de la urbana tecnológica. Estado de espíritu que “hasta tal vez el siglo XVI (...) era la norma en todas las sociedades entonces existentes o de cuya existencia en épocas anteriores se sabía, tanto europeas como asiáticas.” (2001, p. 104)

Brevedad, predominio de temática amorosa, presencia de lo femenino, simbolismo natural, minimalismo poético, espíritu rural, componen los rasgos fundamentales de la *lyra minima* tradicional, que Reckert logra identificar desplazándose sobre las fronteras movedizas de un género que, siendo de naturaleza oral o inspirado en ella, nos ha llegado porque en algún punto de su trayectoria fue captado por la letra, y cabe agregar –para el interés de esta ponencia– capturado también por la música.

29 Se trata de un paralelismo hipotáctico de dos términos de una comparación, uno simbólico y otro real, unidos por la inseparabilidad inherente de contenido simbólico y forma paralelística. Este tipo de paralelismo es por su propia naturaleza un artificio retórico no sólo formal sino comparativo (Reckert, 2001: 53)

La *lyra minima* en la tradición lírica hispánica (medievales y renacentistas): breve repaso

El primer momento de emergencia de la *lyra mínima* en territorio peninsular –el más remoto y complejo– se sitúa en Al-Ándalus entre los siglos XI y XIV, cuando la *jarcha* en lengua mozárabe fue incorporada como estrofa final en las *moaxajas* árabe-hebreas que circulaban cantadas en pueblos y ciudades bajo dominio musulmán. Como es sabido, la *moaxaja* es un género poético híbrido en el que confluyen elementos cultos y populares, tres lenguas –el árabe y el hebreo cultos, junto al mozárabe–, y dos registros contrapuestos: el estilizado del cuerpo, y otro más prosaico o popular en la *jarcha* que actúa como añadido vernáculo. Debido a sus raíces romances, su naturaleza bilingüe y sus formas de circulación en el contexto multiétnico de la España andalusí, la *jarcha* ha presentado importantes desafíos históricos, filológicos y musicales al estudio de la lírica tradicional que siguen sin resolverse. En efecto, su abordaje sigue siendo un terreno espinoso aun cuando existe un corpus de aproximadamente 64 *jarchas* romances (Solá-Solé, 1990, p. 20); número considerable teniendo en cuenta que se trata del registro escrito de textos medievales cuya procedencia oral resulta incuestionable, y por ende, indispensable para comprender los primeros testimonios de presencia de la *lyra minima* en el contexto ibérico. (En este trabajo dejamos de lado su estudio para centrarnos en los dos momentos que le siguen).

El segundo momento corresponde a las cortes galaicoportuguesas de los siglos XIII y XIV. En este escenario, trovadores y juglares, influidos por la moda provenzal, recrearon un género vernáculo: la *cantiga de amigo*. A través de estas composiciones penetró en el ámbito cortesano el universo poético de la *lyra mínima*: muchachas *velidas*, *fermosiñas* o *louçanas* que confían a hermanas, amigas o la naturaleza sus amores. La *cantiga de amigo* consolidó, además, recursos de clara raigambre oral como el paralelismo y el *leixa-pren*, que los poetas adaptaron con gran conciencia artística.

El tercer momento se produce en las cortes castellanas, navarras, aragonesas y portuguesas a partir de mediados del siglo XV y durante el XVI y parte del XVII, cuando poetas y vihuelistas recogieron e imitaron cantos tradicionales para integrarlos en cancioneros y repertorios musicales. En este contexto, la *lyra minima* se difundió en villancicos cortesanos, en ensaladas y otros géneros, a través de la música polifónica de autores como Juan del Encina, Juan de Anchieta, Juan Vásquez o Tomás Luis de Victoria, y más tarde fue incorporada al teatro de Gil Vicente, Lope de Vega o Ruiz de Alarcón, entre otros. Su paso a los escenarios confirma hasta qué punto estas micropoéticas se habían convertido en un ingrediente indispensable de la lírica y la dramaturgia cortesana.

En términos generales, es posible afirmar que para el imaginario aristocrático cortesano la *lyra minima* venía cargada de varios atractivos: en primer lugar, visos de ser muy antigua –de allí la presencia de arcaísmos lingüísticos, técnicos y conceptuales (Beltrán, 2002, pp. 214-215)–,

en segundo lugar, la presunción de su naturaleza oral que explicaría la presencia de irregularidades métricas, asonancias, reiteraciones y paralelismos, junto al uso del estribillo o el refrán. A estos atributos se suma un último elemento: la concepción naturalista del amor y del paisaje, que venía a “refrescar” los modelos provenzales que circularon profusamente en la vida cultural literaria y musical de la península durante el siglo XIII –en pleno auge de la moda occitana– y desde mediados del XIV y durante el XV, cuando dichos modelos fueron reflatados en las cortes hispánicas, especialmente en las de Juan II y Enrique IV de Castilla.

La enseñanza de la *lyra minima* en las aulas universitarias argentinas

Ahora bien, ¿qué ocurre con el estudio de la *lyra minima* en nuestras aulas universitarias? A pesar de contar con un extenso corpus recopilado en antologías fundamentales –como las de Margit Frenk (1966, 1987, 2003) y José María Alín (1968, 1991)–, y de disponer de un corpus crítico de jarchas romances –como los de Emilio García Gómez (1965) y Josep Solà Solé (1975, 1990)–; a pesar también de las numerosas investigaciones de especialistas reconocidos como Frenk, Reckert, Alan Deyrmond, Carlos Alvar, José Manuel Pedrosa, Vicenç Beltran, Mariana Masera, Pedro Piñero Ramírez, Luis Díaz Viana, entre muchos otros; y no obstante contar con iniciativas como la Asociación *Lyra Minima* (activa desde 1996), reconvertida recientemente en la Red Internacional de *Lyra Minima* (RELYMI)³⁰; a pesar –insisto– de todas estas fuentes e instituciones dedicadas a su estudio, lo cierto es que la *lyra minima* suele ser una materia pendiente en la mayoría de nuestras aulas universitarias.

Los datos parecen confirmar esta sospecha: tras revisar los programas de Literatura Española I y Literatura Española de diez universidades nacionales: Buenos Aires, La Plata, Mar del Plata, Salta, Tucumán, Jujuy, Cuyo, Comahue, Santa Fe y Chaco³¹, sólo tres (Buenos Aires, La Plata y Jujuy) incluyen unidades específicamente dedicadas a la lírica medieval en sus formas breves, y una (Chaco) incorpora a las jarchas dentro de una primera unidad de carácter muy general. A esta nómina se suma la Universidad Católica Argentina, según dato proporcionado por el Dr. Javier González durante el congreso de la AAH en Córdoba, 2024.

30 La Red Internacional Lyra Minima (RELYMI) surge entre los miembros de la Sociedad Lyra Minima, que desde 1996 reúne a investigadores de distintas universidades. Su objetivo es estudiar los géneros breves de la poesía de tradición oral panhispánica, desde la Edad Media hasta el siglo XXI. La red, impulsada por Mariana Masera (UNAM, México), Gloria Chicote (UNLP, Argentina) y Ricarda Musser (IAI, Alemania), fue inaugurada en diciembre de 2023.

31 En el caso de Santa Fe y Chaco, la información fue consultada en formato papel; en los demás, en línea.

Propuesta pedagógica para la enseñanza de la *lyra minima*

Frente a la notoria omisión de la *lyra minima* en los planes de estudio de las carreras de letras, esta ponencia propone revalorizar su enseñanza como una vía para enriquecer la formación literaria y crítica de los futuros profesionales del campo. Revertir esta situación no implica simplemente ampliar contenidos, sino cambiar el enfoque: revisar los modos en que leemos, enseñamos y comprendemos, en sus dimensiones histórica, cultural, literaria, semiótica, discursiva e incluso sensorial, este tipo de producciones de naturaleza mixta y heterogénea, donde oralidad, auralidad y escritura se entrelazan en sistemas complejos que permiten visibilizar los intercambios y las influencias mutuas entre diferentes estratos de la sociedad bajomedieval y renacentista.

Para alcanzar este objetivo, propongo dos recorridos complementarios. El primero se orienta al estudio de la *lyra minima* entendida como fenómeno histórico-social performativo, centrado en una práctica socio-discursiva situada: la poesía cortesana cantada. El segundo toma a la *lyra minima* como objeto semiótico-cultural que puede ser abordado como una especie de “laboratorio”, donde es posible identificar formas primarias de simbolización estética del mundo, ligadas tanto a la oralidad como al lenguaje literario y conectadas con los mecanismos de la memoria cultural colectiva.

Esta propuesta bidireccional no pretende ser exhaustiva, más bien responde a una finalidad didáctica que opera por recortes metodológicos orientados a la enseñanza de un tema que entraña numerosas dificultades y que, por esa misma razón, representa un desafío apasionante.

1. La *lyra minima* como práctica sociodiscursiva en contextos cortesanos

La *lyra minima* medieval fue absorbida por modas cortesanas lírico musicales, es decir se trata de poesía para ser principalmente cantada y subsidiariamente leída en los ámbitos de una cultura aristocrática. Así ha llegado hasta nuestros días, conservada gracias al interés de estratos sociales altos que disponían de los medios tecnológicos para su fijación: la escritura y las notaciones musicales, estas últimas nulas en el ámbito de las jarchas andalusíes, muy escasas en la lírica galaico-portuguesa, más abundantes durante el período renacentista en que circularon numerosísimos cancioneros.

La *lyra minima* funcionó en los entornos cortesanos como un elemento vernáculo incorporado a la práctica escrituraria de una escuela o moda poético-musical. En tal sentido, podría decirse que operó como un texto de frontera que tradujo elementos de un modelo rural con sus respectivas representaciones, pero a la vez dio cuenta del contexto en que fue reabsorbido, del grupo social que lo incorporó y a quien se destinaba, de las prácticas sociales y performá-

ticas con que circuló, de sus soportes materiales de producción o de conservación³². Estas micropoéticas actuaron como zonas de contacto, apropiación y reconfiguración textual; en ellas confluyen, se intercambian y reformulan formas expresivas, temas y motivos, representaciones sociales y repertorios simbólicos pertenecientes a distintos estratos culturales.

La reconfiguración sociohistórica de la *lyra mínima* ofrece un espacio curricular idóneo para un abordaje multimedial y multidisciplinario. Este enfoque permite superar la distancia histórica de una literatura difícil de recuperar solo desde los textos escritos, y la convierte en un objeto privilegiado para el estudio de la lírica tradicional de vertiente oral.

Un ejemplo especialmente ilustrativo para el enfoque propuesto lo ofrece la escuela lírica galaicoportuguesa, cuya influencia se expandió por un amplio territorio que comprendía los reinos de León y Galicia, de Portugal y, a partir de 1230, de Castilla, tras su unificación con León bajo el reinado de Fernando III. Pese a estar escrita en galaicoportugués, esta poesía trascendió las fronteras geográficas y lingüísticas de su lengua de origen, que –conviene recordar– funcionó como vehículo de prestigio y cultura literaria en diversos centros cortesanos medievales. Nutrida por la influencia de la lírica provenzal, de la que heredó formas métricas, motivos, tópicos y modos de expresión cortesana, esta escuela desarrolló una poética artística, lúdica y refinada, que reservó un lugar central a la *lyra mínima* mediante la incorporación de la *cantiga de amigo*. Es precisamente en el cultivo de este género vernáculo donde encuentra su mayor originalidad, al introducir voces femeninas, confidentes y deseantes, que resuenan inmersas en un paisaje natural donde el mar, las olas junto a las verdes frondas son la manifestación sensible del simbolismo telúrico que lo caracteriza.

Gracias a proyectos como *Littera* (<https://cantigas.fcsh.unl.pt/index.asp>), hoy podemos acercarnos con bastante exactitud al universo lingüístico, geográfico y cultural en el que nació la tradición de la *cantiga de amigo*. Este portal logra salvar, al menos en parte, la gran distancia temporal y abre nuevas puertas para un conocimiento amplio y contextualizado. *Littera* –cuyo nombre completo es *Edición, actualización y preservación del patrimonio literario medieval portugués*– fue financiado por la Fundação para a Ciência e a Tecnologia y llevado adelante en el Instituto de Estudios Medievales de la Universidade Nova de Lisboa. Como fruto de esa iniciativa, el *Portal de Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* ofrece al público un vasto corpus

32 Puede ocurrir que estas instancias no coincidan, tal el caso de dos de los cancioneros galaicoportugueses conservados: Colocci Brancutti y el de la Vaticana, que fueron copiados a principios del XVI en Italia, pero se cree provienen de manuscritos de fines del XIV, ambos perdidos.

digitalizado³³ que procede mayormente de los tres grandes cancioneros conocidos: *Cancionero de Ajuda*, *Cancionero da Vaticana* y *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa*, también llamado *Cancionero Colocci-Brancutti*. Acompaña este corpus, un conjunto de iluminaciones procedentes de los códices, músicas originales y contrafacturas de época medieval así como adaptaciones contemporáneas; todo ello complementado con abundante información contextual. Además, se incluye el tratado anónimo *Arte de Trovar* y una serie de materiales que facilitan la lectura: glosarios, notas explicativas, referencias de lugares y nombres propios y comentarios críticos. Cada cantiga puede leerse en versión editada y cotejarse con su fuente manuscrita, acompañada de anotaciones que explican las decisiones editoriales.

La posibilidad de contar con este recurso multimedial, que reúne textos, iluminaciones de códices, mapas interactivos, bases de datos, datos filológicos y registros sonoros, permite diseñar un entorno de enseñanza y análisis que integra lectura, audición y visualización. La combinación de estos recursos favorece la incorporación de la lírica galaicoportuguesa en propuestas didácticas actuales, que posibilitan una comprensión más profunda y diversificada de sus géneros poéticos, atendiendo a su historicidad, performatividad, marcas y filiaciones cultas o populares, a su doble carácter escrito y musical y, finalmente, a su condición de bienes de consumo cultural. De tal manera, esta tradición lírica se convierte en un terreno fértil para experiencias pedagógicas interdisciplinarias y multimediales, que revitalizan el vínculo entre escritura, oralidad, música y cultura material.

2. La *lyra minima* como artefacto semiótico-cultural

Inicio el segundo recorrido de la propuesta didáctica, con unas reflexiones de Raúl Dorra, quien dedicó parte de su obra al estudio de la poesía tradicional hispánica. Afirmo este autor que una poesía elaborada sobre la experiencia de la oralidad “nos ilustra acerca de las formas primarias de apropiación del mundo por la palabra, acerca de los procesos de la memoria colectiva, de lo imaginario social, de la construcción de una ideología.” (1997b, p. 43).

A la luz de estas ideas, las formas poéticas de la *lyra minima* y en general de toda poesía de tradición oral, condensan operaciones esenciales del lenguaje y de la memoria colectiva que revelan mecanismos primarios de apropiación simbólica del mundo. Se trata de operaciones semióticas de captura y configuración del sentido, en las que intervienen no sólo la palabra y la voz, sino también el ritmo, el cuerpo y la memoria en sus dos dimensiones: individual y social.

33 El corpus profano de la lírica galaicoportuguesa comprende unas 1680 cantigas de amor, escarnio y maldecir, atribuidas a unos 187 trovadores y juglares, conservadas en cancioneros y pergaminos medievales digitalizados. Sus principales fuentes son el *Cancionero de Ajuda* (310 cantigas de amor), el *Cancionero da Vaticana* y el *Cancionero Colocci-Brancutti* (incluye el *Arte de trovar*). Se suman el Pergamino Vindel (7 cantigas de amigo de Martim Códax, seis con notación musical), y el Pergamino Sharrer (7 cantigas de amor de D. Dinis, con música).

Resulta pertinente recordar, con Maurice Halbwachs ([1925] 2004), que la memoria individual sólo puede desplegarse dentro de marcos sociales. Al ser la *lyra minima* un producto configurado, formalizado y conservado –oral o escrito– en el seno de un grupo o de una comunidad, opera como dispositivo de resonancia colectiva que interviene activamente en la dinámica de la memoria social. En este punto cabe mencionar la distinción propuesta por Jan Assmann entre memoria comunicativa y memoria cultural. Según este autor,

cultural memory is a kind of institution. It is exteriorized, objectified, and stored away in symbolic forms that, unlike the sounds of words or the sight of gestures, are stable and situation-transcendent: They may be transferred from one situation to another and transmitted from one generation (2008, p. 110-111).

La memoria cultural, en consecuencia, se materializa en instituciones, textos, rituales y prácticas artísticas que garantizan la perdurabilidad de los imaginarios colectivos; mientras que la memoria comunicativa, más efímera, se sostiene en la interacción oral de las generaciones vivas, y se proyecta sobre un horizonte temporal limitado a unos cien años. Claro está que en la práctica ambas memorias se entrecruzan y retroalimentan.

Ahora bien, desde este enfoque, al cristalizar en estructuras poéticas mínimas, estables, formularios y repetitivas, el micropoema tradicional se convierte en soporte de memoria cultural, capaz de reactivar imaginarios de larga duración. Precisamente por esta participación en la dinámica de la memoria social, la *lyra mínima* funciona como medio de transmisión de discursos sociales y contribuye a la configuración y reconfiguración del imaginario colectivo, activando determinadas zonas de la memoria de la cultura.

Por todo lo expuesto, la *lyra minima* se presenta como un artefacto semiótico-cultural de gran complejidad y productividad, que puede abordarse a modo de observatorio del minimalismo poético. Los cinco pasos del recorrido metodológico que siguen a continuación apuntan hacia esa finalidad.

2.a- Abordaje semiótico-antropológico

La *lyra mínima* funda sus principios compositivos –sus matrices formales, discursivas y retóricas– en procesos perceptivos primarios y en los valores individuales, sociales, antropológicos y simbólicos de la voz humana. (Zumthor, 1991, pp. 9-18; Dorra, 1997a, 1997b; Finnegan, 2024) Por esa razón, es un escenario propicio para observar los procesos semióticos fundantes de la experiencia estética, donde interviene la tríada voz-cuerpo-mundo que alimenta las raíces de toda poesía oral. Esos procesos están raigalmente conectados con los recorridos perceptivos elementales que operan en la organización primaria del mundo –muy cercanos a las primeras

experiencias sensoriales y afectivas del sujeto humano– y donde intervienen los ritmos corporales, la respiración y la voz, creando las condiciones semióticas fundamentales para que emerjan –junto al ritmo–, el canto y la palabra. Zumthor imagina ese momento como un instante revelador del origen común del ritmo vital, del lenguaje y de la poesía (1991, p. 177). Instante donde la voz juega un papel central.

Ese impulso originario de la poesía oral explica carácter vocativo. En la *lyra minima* este rasgo suele ser una constante, pues en los micropoemas escuchamos una voz que llama, que dialoga *in absentia* con madre, hermanas, amigas, amigo o ser amado, que elige a la naturaleza como confidente o se desdobra sobre sí misma en un clima de introspección. En ocasiones, esa voz puede recrear una brevísima escena dialogada:

[NC 703]³⁴

–Digas, morena garrida,
¿quándo serás mi amiga?
–Quando ‘sté florida la peña
d’una flor morena.

La *lyra minima* actúa la voz y explora su dimensión sonora preverbal mediante el uso de recursos como la interjección, la onomatopeya y la jitanjáfora:

[NC 268]

¡Ayres, ola!,
¡que me abraso en amores toda!

[NC 496]

¡Ay, que non ay, mas ay, que non era
quien de mi pena se duela!³⁵

[NC 712]

Rufarra, rrufarara,
caballero, no andéis tan tarde,
–*rrufara, rrufarara*–
que no me parió para bos mi madre.

34 Los textos que llevan esta referencia entre corchetes pertenecen al *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica* (Vol. I y II) de Margit Frenk (2003).

35 En el *Nuevo Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica* (Frenk) se registran más de 150 villancicos que inician con vocativo “ay” o “ái”, muestra de su uso en el vasto corpus registrado.

Se podría decir, sin temor a equívoco, que la voz es la gran protagonista de estos micro-poemas –y de todo texto poético oral– donde revela sus potencias, sus valores y su fuerza.

Zumthor entiende la voz como un “querer decir y voluntad de existencia” (2001, p. 11), principio antropológico de todo acto comunicativo. En la poesía oral, la voz se enlaza de manera natural con el ritmo que, como recuerda Havelock, constituye “el fundamento de todos los placeres biológicos, de todos los placeres naturales –el sexo incluido–” (1996, p. 105). El ritmo, asociado al goce corporal, se prolonga en el juego, y esa conjunción de ritmo y juego alimenta las raíces de la experiencia poética.

En resumen, estudiar la *lyra minima* desde la perspectiva semiótica y antropológica abre un campo fértil, capaz de iluminar los fundamentos mismos del hecho poético y de la poesía en general. En esta línea, y siguiendo a Dorra, se trata de “ver en la literatura popular el subsuelo, la dimensión elemental y fundante de la literatura culta” (1997b, p. 43). Para este autor, la literatura popular constituye un conjunto de mensajes artísticamente elaborados cuyo origen está en la experiencia de la comunicación oral, que sostiene la memoria profunda de las comunidades. Desde esta perspectiva, la literatura culta no es sino la continuación –y, sobre todo, la especialización– de las formas y procesos primarios de la literatura popular. Entre ambos sistemas se establece un intercambio constante que los enriquece mutuamente.

Observar las relaciones entre la literatura popular y la culta da pie al siguiente paso del recorrido metodológico, teniendo en cuenta además que la *lyra minima* oral nos ha llegado imitada, recreada o refundida por poetas y músicos adscriptos a escuelas o corrientes lírico-musicales.

2.b- Estudio de la *lyra minima* en el sistema lírico que la incorpora

Otra vía de abordaje de la *lyra minima* consiste en examinar de qué manera sus matrices formales, discursivas y retóricas se articulan, se adaptan o se transforman dentro de los marcos líricos en los que el micropoema se inscribe. Su productividad estética no puede comprenderse de manera aislada, sino en relación con los géneros, tradiciones y convenciones que la acogen y reformulan. En este sentido, resulta fundamental examinar cómo funciona al interior de sistemas líricos específicos que la absorben y resignifican; tales como la escuela poética galaicoportuguesa, la moda lírico-musical de la poesía cancioneril renacentista o, más cercano a nuestros días, el canto oral tradicional que mantiene vivos géneros como la copla o la décima.

Para dar un ejemplo, recurriré al tan visitado motivo del lavado del cabello de la niña virgo, que Sánchez Romeralo reconoce como frecuente en la lírica popular (1969, pp. 60-61). Este motivo tradicional da origen a tres cantigas de amigo, dos de Pero Meogo: “Enas verdes ervas” y “Levou-s’aa alva, levou-s’a velida”, y otra de João Soares Coelho, la cual transcribo:

Fui eu, madre, lavar meus cabelos
a la fonte e paguei-m'eu delos
e de mi, louçana.

Fui eu, madre, lavar mias garcetas
a la fonte e paguei-m'eu delas
e de mi, louçana.

A la fonte [e] paguei-m'eu deles;
aló achei, madr', o senhor deles
e de mi, louçana.

[E], ante que m'eu d'ali partisse,
fui pagada do que m'el[e] disse
e de mi louçana.

Nos encontramos ante una cantiga con uso de refrán que emplea la técnica del paralelismo y el recurso tradicional del *leixa-pren* característico de la lírica galaico-portuguesa. Cabe recordar que este es un procedimiento de encadenamiento estrófico, en el cual las estrofas se conforman mediante dísticos que se repiten con ligeras variaciones. El mecanismo consiste en que los últimos versos de una pareja de estrofas pasan a ocupar la posición inicial en la pareja siguiente. Así, el poema se construye como una red de ecos y correspondencias métricas, donde cada nueva estrofa retoma y reelabora un segmento de una precedente. Este procedimiento crea un potente efecto musical y rítmico, distintivo de la poesía destinada al canto y a la danza, y refuerza la idea de continuidad y circularidad propia de la tradición oral.

En su cantiga, Soares Coelho trabaja el paralelismo de una forma libre, pues en el último dístico produce una variante rompiendo la organización secuenciada y rítmica para introducir un verso que añade un matiz narrativo temporal: “[E], ante que m'eu d'ali partisse”. Con este desvío, altera la regularidad de la estructura tradicional y abre un hiato al sugerir una escena ausente: el diálogo entre la joven y su amigo. Esta secuencia omitida es esencial en el desarrollo del breve poema, pues produce el efecto de un antes y un después brindando espesor al conjunto. La densidad temporal acompaña el trabajo introspectivo y la autosatisfacción de la muchacha al ver reflejada su imagen en la fuente.

El tema es otro aspecto original de la cantiga: asistimos a la autocontemplación de la protagonista quien se descubre “*louçana*” (hermosa), se “paga” de sus cabellos y gusta de sus “*garcetas*” (trenzas). El motivo tradicional del cabello con sus connotaciones eróticas se enriquece

gracias al matiz sicológico añadido por el poeta quien al subjetivarlo, lo recrea.

El análisis puede extenderse a las dos cantigas de Pero Meogo; cuyos textos transcribo para ofrecer algunas líneas de lectura que ilustran cómo se inserta el motivo tradicional en el sistema lírico galaicoportugués.

Texto 1º

Enas verdes ervas
vi andá'las cervas,
meu amigo.

Enos verdes prados
vi os cervos bravos,
meu amigo.

E com sabor delas
lavei mias garcetas,
meu amigo.

E com sabor delos
lavei meus cabelos,
meu amigo.

Des que los lavei
d'ouro los liei,
meu amigo.

Des que las lavara,
d'ouro las liara,
meu amigo.

D'ouro los liei
e vos aspereí,
meu amigo.

D'ouro las liara
e vos asperava,

meu amigo.

Texto 2º

[Levou-s'aa alva], levou-s'a velida,
vai lavar cabelos na fontana fria;
leda dos amores, dos amores leda.

[Levou-s'aa alva], levou-s'a louçana,
vai lavar cabelos na fria fontana;
leda dos amores, dos amores leda.

Vai lavar cabelos na fontana fria,
passou seu amigo, que lhi bem queria;
leda dos amores, dos amores leda.

Vai lavar cabelos na fria fontana,
passa seu amigo, que [a] muit'a[ma]va;
leda dos amores, dos amores leda.

Passa seu amigo, que lhi bem queria,
o cervo do monte a águia volvia;
leda dos amores, dos amores leda.

Passa seu amigo que a muit'amava,
o cervo do monte volvia [a] águia;
leda dos amores, dos amores leda.

Dejando de lado los diferentes usos del paralelismo tradicional en cada una de las composiciones, me centraré en los elementos más originales en el tratamiento del motivo.

Sin duda, un componente diferenciador es la presencia de los símbolos del agua y del ciervo. Este último constituye una verdadera “marca de autor” de la poesía de Meogo (Brea, 2005, p. 117), y muestra cómo algunos poetas de la escuela galaica hicieron un uso especializado de los materiales tradicionales de la *lyra minima* para configurar una poética propia (Beltran, 2007, p. 217).

En la 1º cantiga, el contexto bucólico está marcado por el tópico del *locus amoenus*: la escena sucede entre las “verdes ervas” y los “verdes prados” sin ceñirse a las marcas propias de

una geografía. No hay referencias al mundo natural circundante, como sí ocurre en otras donde hallamos “avelaneiras frolidas” (Airas Nunes y João Zorro), “verdes pinos” (Don Denis) o menciones constantes al mar (“mar de Vigo” de Martim Codax).

En el 2º texto, se especifica un marco temporal: el alba, que en el conjunto de las cantigas de amigo remite al subgénero de las alboradas. Estas se diferencian de las albas trovadorescas occitanas por cierta vaguedad, pues no recrean el momento preciso de la despedida de los amantes furtivos al amanecer, sino que se centran directa o indirectamente en el motivo del encuentro a primera hora de la mañana, luego de mencionar el despertar de la muchacha al rayar el sol, transformando el lamento de la separación de los amantes en celebración del encuentro. (Brea, 2005, pp. 124-125)

Por otra parte, la cantiga de la “*velida*” es, como señala Brea, uno de los dos únicos ejemplos de canción “diegemática” conservados en los cancioneros gallego-portugueses (el otro es *Levantous’a velida*, de Don Denis). En ambas composiciones interviene una voz que describe la escena de la alborada (Brea, 2005, p. 116). Este recurso supone una variación respecto del modelo enunciativo tradicional: en lugar de hablar la muchacha, se introduce un narrador observador externo que narra los sucesos del encuentro amoroso creando un cuadro de gran plasticidad y movimiento, donde la oscura imagen del símbolo del ciervo que revuelve el agua activa resonancias simbólicas de tono erótico.

Como puede constatar en los tres ejemplos comentados, se observa la mano de poetas muy conscientes de su arte que componen en la confluencia de dos sistemas: el escrito y el oral, pues toman los modelos tradicionales, sus formas métricas, motivos, tónica y símbolos imprimiéndoles un tratamiento personal. La evidencia de esta interacción entre oralidad y escritura constituye el punto de partida para introducir el itinerario que sigue.

2.c- Análisis de la *lyra minima* en el cruce entre oralidad y escritura

Oralidad y escritura no son simples vehículos de propagación de la palabra, sino “procesos de formación de mensajes verbales” relativamente independientes, que en la práctica comparten zonas de intercambio y combinación (Dorra, 1997a, p. 29).

La oralidad es evanescente, se sustenta en la inmediatez de la presencia, la escucha compartida y la memoria natural –esencialmente rítmica– que se halla adherida estructuralmente a la matriz binaria del ciclo respiratorio humano (Dorra, 1997c, pp. 65-66). Es un modo dialogal y performático cuya transmisión depende de una “memoria profunda o natural” (ídem, 1997c, p. 74), sostenida por repetición, binarismos y fórmulas. Así, la palabra oral mantiene un “cierto movimiento conceptual y rítmico” (ídem, 1997c, p. 73) que asegura su perduración en la memoria colectiva, privilegia lo sensible y lo pasional, y se experimenta como un acontecimiento vital

y empático (Ong, 1987, p. 48). En la oralidad opera una conciencia simbólica que interpreta la experiencia inmediata mediante símbolos vitales y concretos, capaces de remitir a sentidos profundos y de revelar en lo visible las huellas de lo invisible (Dorra, 1981, 1997b, p. 57).

La escritura, en cambio, simula el circuito oral en ausencia de la persona, y al fijar el mensaje en un soporte material genera un lenguaje autónomo, lineal y analítico. Esta tecnología abre nuevas experiencias de subjetividad, pues permite el examen de lo escrito, alimenta una conciencia crítica capaz de clasificar y abstraer lo real como sistema lógico conceptual, y además habilita el autoexamen del sujeto.

Lejos de oponerse, ambas prácticas forman un continuum: la escritura tiene la capacidad de interpretar a la oralidad más que a la inversa, y puede entenderse también como una performance sonora (Finnegan, 2024, p. 49). Así, oralidad y escritura no son esferas excluyentes, sino modos complementarios y multiformes de producción y transmisión verbal.

Con esta brevísima entrada teórica podemos situar las relaciones entre oralidad y escritura en la configuración textual de la *lyra minima*. Es fundamental recordar que esta lírica nos ha llegado por vía escrita, lo que implica ya una fijación que aleja toda posibilidad de pensar en una oralidad pura. No obstante, los textos permiten reconocer cruces y confluencias entre ambos sistemas, especialmente cuando se analizan en el marco de un corpus lírico.

Para el reconocimiento de las huellas de oralidad y de escritura en las cantigas de amigo, villancicos castellanos y las derivas contemporáneas del género (coplas, décimas, etc.) es posible seguir un recorrido que avanza desde el nivel enunciativo hacia los recursos formales, temáticos, léxicos y retóricos. Detallo a continuación algunos pasos del proceso con una serie de preguntas a manera de guía:

1. Modelo enunciativo

- ¿Quién habla en el poema? ¿Se trata de una voz femenina? ¿A quién se dirige? (Madre, hermana, amiga, enamorado, naturaleza)? ¿con que intención comunicativa? ¿Es posible identificar la filiación del texto a partir de estas marcas? Enunciación femenina (registro popular o popularizante oral); enunciación masculina (registro culto mayormente escrito)
- ¿Predomina una construcción apelativa y directa (oralidad) o un yo lírico más elaborado, introspectivo y conceptual (escritura)?

2. Estructura y métrica

2.a- Estructura:

- ¿Qué tipo de estructura posee el micropoema? ¿Es un núcleo independiente? ¿Cuen-

ta con glosa? ¿El estilo de la glosa es culto o popular?

- Si estamos frente a una construcción paralelística, ¿qué tipo de paralelismo es? ¿Simple, reiterativo, de *leixaprén*? Esta fórmula, definida como el “artificio más antiguo y universal de la poesía popular” (Reckert, 1985: 85), posibilita un desarrollo orgánico del micropoema. ¿Este desarrollo presenta innovaciones (como las observadas en la cantiga de Soares Coelho)?
- ¿El poema incorpora un refrán o estribillo como fórmula repetitiva (oralidad)?
- ¿Se emplea del dístico con refrán (estructura tradicional oral por excelencia)?

2.b- Métrica:

- ¿Qué regularidad tienen los metros? ¿Predomina la irregularidad métrica (oralidad) o la regularización isosilábica más culta (escritura)?
- ¿Qué tipo de rima aparece? ¿Consonante sencilla, asonante (oralidad) o más elaborada, con variaciones y juegos que se perciben tanto con el ojo como con el oído (escritura)?
- ¿La rima sostiene un ritmo estable, con tendencia a la organización fónica binaria (oralidad)?
- ¿Introduce, por el contrario, quiebres y variaciones sonoras que sugieren mayor elaboración artística (escritura)?

3. Aspectos temático-conceptuales

- ¿Cómo se expresa el tema amoroso? ¿La perspectiva es femenina o masculina? ¿Se apela al entorno inmediato y natural (oralidad)? ¿o predomina una intelectualización de la experiencia amorosa (escritura)?
- ¿En qué tradición se inscribe la concepción amorosa dominante? ¿Se trata de la expresión sensual, anhelante y gozosa del amor, propia de la lírica popular? ¿o de la experiencia del enamorado sufriente y paradójica propia de la *fin'amors* provenzal, con sus elaboraciones más abstractas y cortesanas (escritura)?
- ¿Los motivos simbólicos aparecen como imágenes directas y recurrentes que adscriben a un entorno geográfico natural identificable (Ej. mar, olas, fuentes, ciervos, árboles = oralidad)? ¿o se presentan en clave más abstracta, alegórica o culta (Ej. castillo, torre, moradas de amor, combate, vergel = escritura)?

4. Aspectos lexicales

- ¿Predominan palabras sencillas?
- ¿O aparecen cultismos y vocablos más propios de la poesía escrita de influencia provenzal, conceptista o de otras escuelas o tendencias identificables?
- ¿Se registran arcaísmos que evocan intencionalmente un registro oral-popular?

5. Recursos sintácticos

- ¿Qué tipo de sintaxis se presenta? ¿Predomina la parataxis, acumulación de frases simples, sin nexos complejos (oralidad)?
- ¿O hay presencia de encabalgamientos y construcciones sintácticas complejas (escritura)?
- ¿Son identificables las marcas del estilo oral? (Ej. repeticiones –anáfora, paralelismo–apóstrofes, exclamaciones, antítesis elementales, simbolismo natural)
- ¿O, por el contrario, hay presencia de un repertorio de figuras más complejo y variado con marcado gusto por el ornato y la complejidad sintáctica? (Ej. hipérbatos, metáforas elaboradas, antítesis, paradojas, alusiones eruditas, alegorías, etc.)

6. Reconocimiento de filiaciones

A partir de los aspectos analizados, se identifica las huellas de oralidad (sencillez expresiva, irregularidad métrica, paralelismos, simbolismo natural) así como las marcas de la escritura, visibles en la tendencia a la regularización métrica o la complejidad semántica y retórico–estilística que revelan la intervención de un poeta culto. A partir de estos reconocimientos, el analista puede elaborar una lectura de corte filológico más profunda y afinada.

La configuración textual de la *lyra minima* se produce en el umbral conflictivo entre oralidad y escritura. Tal cruce no solo determina sus procedimientos expresivos, sino que también visibiliza las tensiones ideológicas propias de su estatuto cultural híbrido.

2.d- Examen de marcas ideológicas contextuales: representaciones y discursos sociales (hegemónicos, heteronómicos y/o doxáticos)

El examen de la *lyra minima* desde una perspectiva ideológica permite ver cómo cada micropoema porta huellas de representaciones sociales que revelan tanto la sedimentación de imaginarios hegemónicos como la emergencia de voces disidentes. Un motivo provechoso para observar esta dinámica es el de las “niñas en cabello”, cuyo significado en la cultura medieval se hallaba fuertemente codificado. El cabello largo y suelto simbolizaba la virginidad (Sánchez Romeralo, 1969); las jóvenes casaderas solían usarlo en libertad o atado con cintas, mientras las mujeres casadas lo llevaban trenzado o cubierto con tocas. El control del cabello equivalía, pues, al control del cuerpo femenino y de su deseo.

El fraile Juan López de Salamanca, en su Libro de toda la vida de nuestra Señora (s. XV), ilustra esta vigilancia con notable crudeza:

E cuando la donzella o moça trae los cabellos sueltos e desatados... significa que su corazón anda desçenido e abierto e que... resçibe cualquier amor; no te digo amor honesto, mas carnal e desonesto. E cuando los traen apretados... significa los secretos ascondidos en su corazón (cit. en Gómez Redondo, 2013, p. 61).

En los villancicos, este motivo aparece con matices diversos. En unos casos, reafirma el estatuto de la doncella virgen:

[NC 353B]

Vos me matastes,
niña en cabello,
vos me avéis muerto.

[NC 353B]

Ribera de un río
vi moça virgo,
niña en cabello:
vos me avéys muerto.

En otros, la “niña en cabello” se rebela contra la norma rechazando la clausura monacal a la par que reclama alegría:

[NC 207]

Agora que soy niña,
quiero alegría,
que no se sirve Dios
de mi mongía.

Agora que soy niña,
niña en cabello,
me queréys meter monja
en el monesterio.

En contraste, otra variante refleja la frustración de la monja, cuyo gesto de lavar y torcer el cabello expresa la represión del deseo:

[NC 18]

¡Cómo lo tuerce i lava
la monjita el su cabello!
¡Cómo lo tuerce i lava;
luego lo tiende la hielo!

Desde un registro picaresco, otra muchacha declara sin tapujos haber peinado sus cabellos para “un pagecillo”:

[NC 276B]

Por un pagecillo
del corregidor
peyné yo, mi madre,
mis cavellos oy.

Y en otra voz femenina aparece la exigencia directa de casamiento, asociando la condición del cabello a la urgencia de acceder a un nuevo estado social:

[NC 198]

Madre, casadme cedo,
que se me arrufa el pelo.

Por último, un brevísimo villancico despliega toda la carga erótica del viento en el cabello, en una imagen sutilmente voluptuosa:

[NC 974]

Airezillo en los mis kabellos,
i aire en ellos.

El motivo del cabello revela cómo la *lyra minima* condensa un dispositivo ideológico: bajo la mirada patriarcal, la cabellera es signo de pureza o deshonor, de obediencia o desvío. Sin

embargo, los micropoemas no solo reproducen este imaginario hegemónico, sino que también permiten vislumbrar fisuras y resistencias: la joven que rechaza la vida monacal, la monja que expone su frustración, la doncella que se rebela a través del juego erótico.

Así, la *lyra minima* no se limita a repetir una simbología; sino que ofrece un espacio donde se enfrentan la doxa dominante (la vigilancia sobre el cuerpo femenino) y las voces alternativas que reclaman autonomía, manifiestan rebeldía o deseo. El motivo del cabello se erige, por tanto, en un observatorio para comprender cómo la poesía breve traduce, cuestiona y resignifica las representaciones ideológicas de la feminidad en la tradición lírica hispánica.

2.e- Estudio de la *lyra mínima* en la dinámica de la memoria cultural

Finalmente, llegamos al último peldaño de esta propuesta metodológica. Por su brevedad y condensación, la *lyra minima* funciona como un archivo cultural en miniatura, un “programa mnemotécnico reducido” (Lotman, 1996, p. 89) que conserva y reactualiza símbolos, motivos y fórmulas de larga duración. Cada micropoema se convierte en dispositivo dinámico de transmisión cultural, donde memoria y actualización dialogan en nuevas escenas de enunciación y circulación.

Para este tipo de abordaje seguimos el método estructural-simbólico y comparatista de Stephen Reckert (2001), y a los fines de ejemplificarlo se ha escogido una constelación de símbolos cítricos (limón, lima, naranja), que funciona como sistema simbólico resistente y transhistórico. Su presencia en diversas tradiciones pone de relieve la continuidad de un mismo imaginario que, no obstante, se resemantiza en contextos distintos. Veamos algunos ejemplos:

Coplas jujeñas (Nuevo cancionero de coplas Jujuy, recopilación inédita):

Verde lima, verde lima,
cuál es el verde limón,
cuál es el gaucho bonito
que me roba el corazón.

Tanta naranja madura
tanto limón por el suelo,
tantas mocitas alegres
tantos mozos sin consuelo.

Variante brasileña (Alagoas, recogida por Silvio Romero, 1954, cit. por Reckert, 2001, p. 131):

Tanta laranja madura,
tanto limão pelo chão;
tanto sangue derramado
dentro de meu coração.

Cuarteta peninsular (Rodríguez Marín, 1981, Cantos populares españoles 1882–1883, cit. por Piñero, 2008, p. 11):

Debajo de un limón verde
un pajarito cantó;
cante quien amores tiene,
que pronto cantaré yo.

Canto de boda sefardí de Tetuán (Alvar, 2007, núm. XVI VERSIÓN B, apéndice):

Debajo del limón la novia,
los pies en el agua fría.
Debajo de la rosa.

Debajo del limón la novia,
los pies en el agua helada.
Debajo de la rosa (...)

Redondilla mexicana (Cancionero folklórico de México, II, 3670 a, cit. por Piñero, 2008, p. 30):

Debajo de un verde limón
corre el agua un poco fría;
le he dado mi corazón
a quien no lo merecía.

En la copla jujeña “Verde lima, verde lima...” el color instala un clima festivo y juvenil, mientras el desplazamiento de “fruto” por “gaucho” traduce el tópico de la selección amorosa al contexto regional. Aquí el cítrico conserva su valor de frescura y vitalidad, pero se resignifica en clave local como código de cortejo puesto en boca femenina.

En “Tanta naranja madura...” la oposición maduro / caído convierte la fruta en metáfora social de disponibilidad y pérdida. La variante jujeña introduce una mirada irónica sobre la economía del cortejo (“mocitas” alegres vs. “mozos” desconsolados), mientras la variante brasileña intensifica el dramatismo: el limón caído se asocia con la sangre, y la acidez del cítrico deviene dolor amoroso.

Por su parte, en la cuarteta de Rodríguez Marín, el limón verde se une al canto del pájaro. Fruto y ave forman un pequeño sistema simbólico donde la experiencia amorosa se anuncia como acontecimiento gozoso, preludio de unión y metáfora de fertilidad.

En el canto sefardí de Tetuán, el sentido se densifica, el limón aparece junto al agua fría y la rosa, componiendo un tríptico simbólico de carácter ritual: fertilidad (árbol), purificación (agua) y consagración nupcial (flor). La estructura paralelística repetida en los tercetos refuerza la dimensión ceremonial al insistir en los elementos rituales del pasaje de la novia hacia el matrimonio.

Por último, en la redondilla mexicana, la misma gramática simbólica (limón + agua) se desplaza hacia el desencanto: el agua “un poco fría” anuncia la desilusión, mientras el amargor del cítrico se asocia a la entrega frustrada del corazón.

En conjunto, estas piezas muestran un sistema simbólico estable que se lee como un código, donde citrus, agua, ave y flor se combinan en patrones reconocibles (invariantes) que cambian de acento (variantes) según el contexto y su función. La reactualización opera por traslado y reencuadre: los símbolos conservan sus valencias tradicionales (frescura/deseo, anuncio/canto, umbral/purificación), pero se reordenan al contacto con nuevas geografías (Jujuy, Brasil, España, Tetuán, México) y con situaciones distintas (juego, admonición, rito, herida). En suma, estos micropoemas condensan imaginarios compartidos y actúan como depósitos de memoria cultural, donde símbolos y motivos preservan continuidades de larga duración a la vez que se resemantizan en cada contexto.

Consideraciones finales

La recuperación de la *lyra minima* en el marco de la enseñanza universitaria permite no solo rescatar un género relegado del canon medieval y renacentista, sino también poner en valor su potencia formativa. A través de su doble abordaje –como práctica sociodiscursiva situada en

contextos cortesanos y como artefacto semiótico-cultural que condensa operaciones esenciales del minimalismo poético y de la memoria colectiva– se abre un campo fértil para el trabajo interdisciplinario y multimedial en las aulas.

La propuesta didáctica presentada demuestra que la *lyra minima* puede funcionar como un verdadero laboratorio de análisis del minimalismo poético, donde confluyen oralidad, escritura, música y cultura material, y donde se hace visible el intercambio entre lo popular y lo culto, lo oral y lo escrito, lo general y lo particular, lo circunstancial y lo permanente. Al mismo tiempo, su estudio activa en los estudiantes una mirada crítica que los conecta con los fundamentos mismos de la experiencia poética y con la dinámica de la memoria cultural de larga duración.

Reincorporar estos textos breves, donde el simbolismo reverbera entre resonancias históricas, contribuye a renovar las prácticas pedagógicas y a fortalecer el vínculo entre tradición y contemporaneidad. De este modo, la enseñanza de la *lyra minima* no solo repara una deuda con el patrimonio literario hispánico, sino que ofrece una vía innovadora para enriquecer la formación crítica, estética y cultural de las nuevas generaciones de estudiantes de literatura.

Referencia bibliográfica

- Alvar, Manuel (2007) *El paralelismo en los cantos de boda judeo-españoles*. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmck3659>
- Assmann, Jan (2008). Communicative and cultural memory. En Astrid Erll y Ansgar Nünning (Hg.), *Cultural memory studies. An international and interdisciplinary handbook* (pp. 109-118). Berlín / Nueva York: Walter de Gruyter.
- Beltran, Vicenç (2002). Poesía popular antigua: ¿cultura cortés? *Romance Philology*, 55, 183-230. <https://doi.org/10.1484/J.RPH.2.304475>
- (2007). Tópicos y creatividad en la cantiga de amigo tradicional. En *Poética, poesía y sociedad en la lírica medieval* (pp. 215-230). Santiago de Compostela: Verba Anexo nº59.
- Brea López, Mercedes (2005). Albas y alboradas: ¿un problema genérico o terminológico en la lírica gallego-portuguesa? En C. Parrilla y M. Pampín (Eds.), *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (vol. I). A Coruña: Universidade da Coruña / Toxosoutos.
- Dorra, Raúl (1981). *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española*. México: Universidad Autónoma de México.
- (1997a). Poética de la voz. En *Entre la voz y la letra* (pp. 11-39). México: Plaza y Valdés.
- (1997b). Estructuras elementales de la poesía de tradición oral. En *Entre la voz y la letra* (pp. 41-62). México: Plaza y Valdés.
- (1997c). El soplo y el sentido. En *Entre la voz y la letra* (pp. 63-81). México: Plaza y Valdés.
- Finnegan, Ruth (2024). Voz, ¿cualidad humana suprema? En González Aktories, S. y Masera, M. (Coords.), *Oralidades en la era digital: archivos, activaciones, memorias y resonancias*:

- nuevas aproximaciones a los estudios de los impresos populares y la voz* (pp. 39-52). Morelia, Michoacán: Universidad Nacional Autónoma de México, Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales.
- Frenk, Margit (2003) *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV a XVII)* Vol. I y II. México: UNAM-El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica.
- Gómez Redondo, Fernando (2013) El cuerpo de la mujer en la literatura medieval castellana: deseo y ocultación, conocimiento y transformación. En Zamora Calvo, María Jesús (ed.) *La mujer ante el espejo: estudios corporales*. (pp. 27-66) Madrid: Abada.
- Halbwachs, Maurice (2004 [1925]). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.
- Havelock, Eric A. (1996 [1986]). *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Barcelona: Paidós.
- Lopes, Graça Videira; Ferreira, Manuel Pedro; et al. (2011). *Cantigas medievais galego-portuguesas* [base de datos en línea]. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. <http://cantigas.fcsb.unl.pt>
- Lotman, Iuri (1996). *La semiosfera I*. Madrid: Cátedra
- Ong, Walter J. (1993 [1982]). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Piñero, Pedro (2008) "Lorca y la canción popular. Las tres hojas: de la tradición al surrealismo". En *Culturas Populares*. Revista Electrónica 6 (enero-junio), 44 pp. <http://www.culturas-populares.org/textos6/articulos/pinero.pdf>
- Reckert, Stephen (2001). *Más allá de las neblinas de noviembre. Perspectiva sobre la poesía occidental y oriental* [traducción y ampliación del propio autor]. Madrid: Gredos.
- Sánchez Romeralo, Antonio (1969). *El villancico*. Madrid: Gredos.
- Solá-Solé, Josep (1990). *Las jarchas romances y sus moaxajas*. Madrid: Taurus.
- Zumthor, Paul (1991 [1983]). *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.

Las representaciones sociales del pueblo judío en el refranero medieval: una propuesta de abordaje metodológico

María Belén Randazzo

Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur
belen.randazzo@uns.edu.ar

Resumen

La presente comunicación propone un abordaje de las representaciones sociales en *Seniloquium*, primera colección manuscrita de refranes castellanos, compuesta hacia finales del siglo XV en Segovia, que reúne casi 500 proverbios de uso corriente en su época. *Seniloquium* es una obra con una clara intencionalidad pedagógica, que se refleja en su estructura: cada refrán está acompañado de una glosa en latín elaborada por el autor-compilador para orientar la interpretación del proverbio en relación al efecto didáctico que busca producir. En estos comentarios, el autor ofrece listas de “ejemplos” de casos (grupos, acontecimientos o prácticas sociales) a los que puede aplicarse la idea que expone el refrán, y, en el ejercicio de exégesis, construye representaciones de los distintos actores sociales de su entorno. En este trabajo, estudiaremos las representaciones de un grupo particular, los judíos, expulsados definitivamente del territorio español poco más de una década después de la aparición de *Seniloquium*. Nuestro objetivo será caracterizar y analizar la macro-representación del pueblo judío en este refranero y ponerla en relación con la ideología dominante de la iglesia de fines del siglo XV, a través de una metodología que combina herramientas de los estudios críticos del discurso con conceptualizaciones propias de la historia política y cultural y la historia de las mentalidades.

Palabras clave: *Seniloquium*, representaciones sociales, judíos, metodología combinada

Abstract

This paper proposes an approach to social representations in *Seniloquium*, the first manuscript collection of Castilian proverbs, composed towards the end of the 15th century in Segovia, which brings together almost 500 proverbs in common use at the time. *Seniloquium* is a work with a clear pedagogical intention, reflected in its structure: each proverb is accompanied by a Latin comment prepared by the author-compiler to guide the interpretation of the proverb in relation to the didactic effect he seeks to produce. In these comments, the author offers lists of “examples” of cases (groups, events, or social practices) to which the idea expressed in the proverb can be applied, and, in the exercise of exegesis, constructs representations of the different social actors in his environment. In this work, we study the representations of a particular group, the Jews, who were definitively expelled from Spanish territory just over a decade after the appearance of *Seniloquium*. Our aim is to characterize and analyze the macro-representation of the Jewish people in this collection of proverbs and relate it to the dominant ideology of the Church at the end of the 15th century, using a methodology that combines tools from critical discourse studies with concepts from political and cultural history and the history of mentalities.

Keywords: *Seniloquium*, social representations, Jews, combined methodology

Presentación del objeto de estudio y la metodología de análisis

La presente comunicación propone un abordaje de las representaciones sociales en *Seniloquium*, primera colección manuscrita de refranes³⁶ castellanos, compuesta hacia finales del siglo XV, que reúne casi 500 proverbios de uso corriente en su época. *Seniloquium* es una obra con una clara intencionalidad pedagógica, que se refleja en su estructura: cada refrán está acompañado de una glosa en latín elaborada por el autor-compilador para orientar la interpretación del proverbio en relación con el efecto didáctico que busca producir. En estos comentarios, el autor ofrece listas de “ejemplos” de casos (grupos, acontecimientos o prácticas sociales) a los que puede aplicarse la idea que expone el refrán, y, en el ejercicio de exégesis, construye representaciones de los distintos actores y grupos sociales de su entorno.

En este trabajo, estudiaremos las representaciones sobre la comunidad judía, expulsada definitivamente del territorio español poco más de una década después de la aparición de *Seniloquium*, que, si adscribimos a la hipótesis de autoría propuesta por Cantalapiedra y Moreno (2006), editores del refranero³⁷, fue compuesto en la ciudad de Segovia por el jurista y eclesiástico Diego García de Castro, entre 1478 y 1480, a pedido de Juan Arias Dávila, obispo diocesano de espíritu reformista³⁸. Para el análisis proponemos una metodología ecléctica que combina conceptos de distintos marcos teórico-críticos, apoyándonos en el concepto de “caja de herramientas”³⁹ de Foucault, que nos habilita a construir un repertorio teórico particular, funcional para un estudio crítico del *Seniloquium* en tanto discurso situado en un espacio y un tiempo determinados —Segovia, fines del siglo XV—, ligado a un grupo social particular —la clerecía—, al que pertenecen el emisor y, al menos, parte de los destinatarios de la obra, y a unos intereses específicos —la transmisión de la ideología del obispado en relación con la comunidad minoritaria judía—.

36 Entendidos como “productos lingüístico-culturales que asumen la forma de expresiones breves y sucintas, de carácter anónimo, de origen y tradición popular y particularmente asociadas a la vejez, que expresan un determinado parecer sobre un evento o situación, un comportamiento, el funcionamiento de algo, etc., ilustrando dicho juicio a partir de una imagen concreta del mundo natural, para dar cuenta de un sentido literal o metafórico” (Randazzo, 2022, p. 562).

37 En esta ponencia citamos *Seniloquium* siguiendo esta edición, consignada en la bibliografía. En el cuerpo del trabajo indicamos solo el número de página.

38 Arranz Guzmán (2014) utiliza este concepto para referirse a aquellos obispos castellanos que, en los siglos finales de la Edad Media, se propusieron impulsar las medidas de control, adoctrinamiento y penalización necesarias para revertir las deficiencias que se observaban en el clero diocesano y mantener la buena fama del estamento eclesiástico.

39 En palabras de Foucault: “Entender la teoría como una caja de herramientas quiere decir (...) que no se trata de construir un sistema sino un instrumento” (2000, p. 85). Esta concepción permite que el investigador seleccione y utilice, para el análisis de fenómenos discursivos particulares y complejos, categorías de tradiciones teóricas diversas. Así lo expresa también Sayago: “El concepto de caja de herramientas refiere a un conjunto de recursos disponibles para realizar diferentes tareas. En este caso, es un menú de categorías teóricas, ya consolidadas, provenientes de diferentes tradiciones. El/la analista debe escoger las que sean más útiles para su trabajo. No es necesario (ni recomendable) emplear todas” (2020, p. 1). Esta perspectiva funcionalista del repertorio teórico del análisis del discurso habilita, entonces, el eclecticismo teórico, siempre que los conceptos y categorías resulten pertinentes para alcanzar una mejor y más profunda comprensión del objeto en cuestión.

En este sentido, la paremiología, disciplina que tradicionalmente se encarga del estudio de las formas paremiológicas (sentencias, refranes, dichos proverbiales, etc.), aporta conceptos fundamentales para comprender la dimensión histórico-cultural del refranero, cuya trayectoria en el mundo medieval está signada por lo que Hugo Bizzarri ha definido como “confluencia de tradiciones” (2004, p. 42)⁴⁰. En este proceso de convergencia de lo oral y lo escrito, los refranes, desarraigados de su origen popular, entran en un nutrido juego polifónico con un amplio repertorio de fuentes eruditas (*auctoritates*), que comprende códigos legales civiles y eclesiásticos, obras de autores de la Antigüedad clásica, la Biblia y una extensa variedad de textos doctrinales pertenecientes a la Patrística. En *Seniloquium*, esta polifonía se produce en el espacio de las glosas exegéticas, que el autor-compilador utiliza para marcar pautas de interpretación para los refranes, vinculadas con los intereses didácticos particulares a los que responde la colección.

Estos aportes conceptuales pueden combinarse, a su vez, con los que ofrecen los estudios críticos del discurso —de aquí en adelante, ECD—, corriente que se interesa en estudiar cómo el lenguaje puede ser utilizado para legitimar relaciones de dominación y sostener ideologías hegemónicas, tal como entiendo que sucede en *Seniloquium*. Apunta Sebastián Sayago que las categorías provistas por el análisis del discurso “solo posibilitan el reconocimiento de ciertos rasgos del discurso. Ayudan a lograr una descripción y dan orientaciones para el proceso de interpretación y de explicación. Para completar el análisis, es necesario contar con aportes de teorías sociales” (2020, p. 1). Atendiendo a esta advertencia, nos apoyamos en las contribuciones de la historia política y cultural y también de la más reciente historia de las mentalidades⁴¹ para poder interpretar y explicar, desde una perspectiva situada, los rasgos del discurso relevados en el análisis.

En un primer acercamiento, es posible advertir que estos sistemas teóricos de campos disciplinares, *a priori*, distantes, se encuentran en puntos en común. En tal sentido, la idea de una trayectoria discursiva signada por tradiciones culturales convergentes, propuesta por la paremiología, se puede vincular con la noción de formación discursiva de Foucault, definida como “un conjunto de reglas anónimas, históricas, siempre determinadas en el tiempo y en el espacio, que han definido en una época dada, y para un área social, económica, geográfica o lingüística dada, las condiciones de ejercicio de la función enunciativa” (2002, p. 198). Pêcheux, exponente de los estudios materialistas del discurso, analiza a su vez las relaciones entre ideología y dis-

40 Este concepto alude a la transposición de los proverbios desde su estadio oral originario, propio de la cultura popular, a un segundo estadio escrito, del que forma parte la tradición erudita a la que pertenecen los clérigos y nobles que, a fines del Medioevo, desarrollan la tarea de reunir, ordenar y fijar por escrito el material proverbial oral, en distintas compilaciones.

41 En esta oportunidad, nos apoyamos en Arranz Guzmán (2014), cuyos numerosos aportes en el campo de la historia de la iglesia nos permiten aproximarnos a las relaciones entre religión, política y sociedad en la Baja Edad Media castellana. Asimismo, recuperamos el trabajo de Cantera Montenegro que, enmarcado dentro de la historia de las mentalidades, aborda la imagen negativa del judío en las expresiones artísticas del Medioevo.

curso y plantea que las formaciones discursivas son la concreción material de formaciones ideológicas⁴². La relación de complementariedad entre los conceptos de formaciones de Foucault y Pêcheux es planteada con claridad por Sayago, que introduce además el concepto de matriz de sentido de la teoría de pêcheuxiana: “Cada formación desarrolla su materialidad ideológica a través de una o más formaciones discursivas, las cuales regulan lo que puede y debe ser dicho en cada momento histórico y establecen las matrices de sentido que vuelven inteligibles los mensajes que circulan en su interior” (2016, p. 44).

A partir de estos aportes de Foucault y Pêcheux, podemos caracterizar a *Seniloquium* como un producto lingüístico perteneciente a la formación ideológica religiosa de la iglesia católica —cuyos dogmas y valores morales constituyen la ideología dominante de la época—, que se materializa en la amalgama de dos formaciones discursivas distintas que coexisten en un mismo momento histórico: por un lado, una formación popular en lengua vernácula, cristalizada en los refranes, y, por el otro, una formación erudita, reconocible en las glosas explicativas, escritas en latín, lengua ligada a la alta cultura. En esta última formación, el autor instala distintas temáticas que expresan el deterioro moral general en la sociedad de la época, cuestión de gran preocupación para los obispos reformistas, y establece distintas matrices de sentido que regirán los discursos en torno a los temas abordados —entre ellos, la amenaza que suponen las minorías religiosas como los judíos en un contexto general de progresivo abandono de los valores tradicionales—.

La ideología de un grupo, a su vez, toma en el discurso la forma de representaciones, definidas por Abric como “una visión funcional del mundo que permite al individuo o al grupo conferir sentido a sus conductas, y entender la realidad mediante su propio sistema de referencias y adaptar y definir de este modo un lugar para sí” (2001, p. 13). El refranero, como fenómeno de origen popular, construye una serie de representaciones sociales —en adelante, RS— que tienen un sustrato ideológico asociado al pensamiento de los sectores populares. No obstante, en una obra de las características de *Seniloquium*, debemos tener en cuenta que las distintas RS se configuran, especialmente, en las glosas explicativas, espacios en los que el sentido original de los proverbios puede ser manipulado en función de los intereses compositivos, y es sobre este tipo de RS que enfocaremos nuestra atención.

Hemos elaborado un *corpus* integrado por un conjunto de 37 refranes cuyas glosas incluyen ejemplos sobre los judíos, que expresan un claro tono antisemita. A partir de este corpus, del

42 En palabras del autor: “Se hablará de formación ideológica para caracterizar un elemento susceptible de intervenir como una fuerza confrontada a otras fuerzas en la coyuntura ideológica característica de una formación social en un momento dado; cada formación ideológica constituye así un conjunto complejo de actitudes y de representaciones que no son ni «individuales» ni «universales», pero que se refieren más o menos directamente a posiciones de clases en conflicto las unas con relación a las otras” (Pêcheux, 1978, p. 233).

que solo mencionaremos una selección de ejemplos, nos proponemos caracterizar y analizar la RS del pueblo judío en este refranero y ponerla en relación con la ideología dominante de la iglesia de fines del siglo XV. Siguiendo a Abric, analizaremos todos los comentarios como una RS global en torno a un actor social colectivo. Intentaremos establecer su estructura, estableciendo cuáles son las matrices de sentido que determinan a las RS y componen su núcleo central y qué componentes constituyen los elementos periféricos. A continuación, presentaremos una versión sintética del análisis del corpus y los resultados obtenidos.

Desarrollo del análisis y principales resultados

Los judíos constituyen una presencia marcada en nuestro refranero desde el primer refrán compilado, “A Dios rogando et con el maço dando”, cuyo foco conceptual⁴³ remite a la importancia de pedir ayuda a Dios cuando deseamos o necesitamos algo, pero al mismo tiempo trabajando para conseguirlo. Entre los ejemplos que elige el autor para ilustrar tal idea en la glosa, refiere a un episodio bíblico narrado en el Evangelio según San Juan: “Incluso Jesús, cuando los judíos cogieron piedras para arrojarlas contra él, se escondió y huyó del templo y permaneció orando en el desierto” (p. 48). A partir de la autoridad indiscutida del relato bíblico, la glosa presenta los primeros trazos constitutivos de la representación de los judíos en toda la obra: son personas infieles, negadas por completo a aceptar el mensaje de Jesús y la verdadera fe.

Los pasajes de las glosas que constituyen nuestro *corpus* contribuyen al sostenimiento de una representación de tipo dominante en la España bajomedieval. Según Sayago (2016), las representaciones dominantes son producidas por grupos o instituciones hegemónicas que pretenden imponer una cosmovisión determinada y promover la aceptación general de sus intereses particulares. Este refranero es, como ya anticipamos, una expresión de la voz de un obispado reformista, que se muestra favorable a la implantación de la Inquisición en la Corona de Castilla y busca reforzar una idea ya instalada en el imaginario de la sociedad castellana, a saber, lo que Cantera Montenegro denomina “la imagen del judío como prototipo del mal” (2008, p. 297). Se trata de una representación inteligible y sencilla que podríamos enunciar como “todos los judíos son malos”. Tal RS se asienta en dos matrices de sentido complementarias: 1) los judíos tienen impulsos malignos por naturaleza y 2) en consecuencia, constituyen un peligro para los cristianos.

⁴³ Un foco conceptual es “un concepto generador de carácter dinámico que produce una multiplicidad de formulaciones sentenciosas” (Bizzarri, 2004, p. 143). Se trataría de asuntos o ideas propias de la mentalidad popular, que constituyen el “sustrato ideológico” subyacente a distintas especies paremiológicas. Vemos así que, con sus categorías específicas, la paremiología también atiende a la dimensión ideológica constitutiva del discurso proverbial.

Estas dos premisas constituyen la base que luego las glosas ilustrarán a partir de ejemplos con variables grados de especificidad. La primera matriz, referida a la maldad natural de los judíos, aparece expresada, por ejemplo, en las glosas de aquellos refranes que tematizan la herencia de las costumbres y el carácter, como el refrán N° 95, “De ruyn vid, ruyn sarmiento”, que plantea esta idea a través de una imagen del mundo vegetal. En la glosa, el autor confirma la premisa y afirma: “Y ya que los judíos son del padre diablo, todos son ambiciosos, todos avaros. A algunos judíos les dijo el Señor: «Vosotros sois hijos del padre diablo, porque preferís hacer las fechorías de vuestro padre»” (p. 111). Por su parte, el refrán N° 407, “Qual es el señor, tal la compañía”, propone una idea similar, enfocada esta vez en las influencias del entorno que nos rodea sobre las costumbres y los gustos. Su glosa, por otro lado, insiste en la condición esencialmente diabólica de los judíos: “Ya que los judíos tienen como padre al diablo, todos son ansiosos, todos avaros. Lo explica Ambrosio en *Sobre la grey*” (p. 309). Como vemos, el autor se apoya en estas concepciones de la herencia y la compañía, propias del pensamiento popular, para explicar ciertos rasgos que configuran el estereotipo⁴⁴ del judío avaro y ambicioso a partir de su condición de hijo del diablo⁴⁵. Las fuentes que utiliza el autor para refrendar su visión son de incuestionable autoridad dentro del ámbito de circulación de la obra: la Biblia y la obra de Ambrosio de Milán, uno de los cuatro padres de la iglesia latina. Este reaseguro que le brinda al autor el recurso a la polifonía le permite utilizar en sus enunciados una modalidad epistémica de certeza absoluta: no hay ningún margen de dubitación a propósito de la naturaleza oscura de los judíos.

Por otra parte, la segunda premisa que definimos como matriz de sentido de las RS, referida a la peligrosidad que comportan los judíos para los cristianos, aparece tematizada en varios proverbios, como aquellos cuyo foco conceptual es la ingratitud de quienes reciben un bien y devuelven un mal. Es frecuente que las glosas de estos refranes ilustren el contenido a través del tópico del abuso de la piedad cristiana. Observemos dos casos: en primer lugar, el refrán N° 29, “A las veses, lieua el home a su casa con que llore”, cuya glosa confirma el significado del proverbio y señala que: “Igualmente tiene lugar este proverbio en la piedad cristiana, porque al aceptar y sostener ella misma la convivencia de los judíos, los hacen desagradecidos, y devuelven ultraje por beneficio y desprecio por amistad” (pp. 69-70). El refrán N° 66, que continúa en uso en la actualidad, afirma: “Cría cueruo, et sacarte ha el ojo”, y su glosa insiste sobre el rasgo de ingratitud de los judíos:

44 Un estereotipo puede entenderse como “una imagen distorsionada o, al menos, exagerada de la realidad” (Cantera Montenegro, 2008, p. 299).

45 Nos dice Cantera Montenegro que “mediante unas imágenes estereotipadas en las que se mezclan determinados rasgos físicos —como la nariz prominente y ganchuda o la barba larga—, ciertas actitudes —como la sonrisa cínica o la mirada torva y malévola—, o la práctica de actividades profesionales consideradas infamantes —como el préstamo usurario—, se personifica en el judío la idea del mal, y con frecuencia se sugiere, incluso, la presencia en él del diablo (2008, p. 299).

Así ocurre en las relaciones con los judíos, ya que al verse sometidos por su propia culpa a una servidumbre perpetua y, aunque los acepta la piedad cristiana y mantiene su convivencia, les devuelven a los cristianos ultraje por favores, y por su convivencia, desprecio. (p. 91)

Este pasaje constituye una reformulación de la glosa anterior, aunque agrega un dato no mencionado previamente: las malas actitudes de los judíos se deben a su resentimiento por estar condenados a la servidumbre, a causa de los pecados cometidos. A través de esta aseveración, se instala la idea de que cualquier cosa mala que les ocurra a los judíos se origina en su propia culpa, de modo que se produce una legitimación de posibles situaciones de discriminación u opresión, en tanto los cristianos deben protegerse frente a los peligros que conlleva la convivencia con los judíos, al mostrarse estos despreciativos y dispuestos a devolver mal por bien.

En la estructura interna de esta representación del judío malo, dominante en el Medioevo europeo, se pueden distinguir elementos que conforman su núcleo central y otros que son periféricos. Tal distinción la hicimos desde una perspectiva sincrónica, analizando fundamentalmente las repeticiones y recurrencia de ideas a través del *corpus*. Presentamos a continuación los elementos que constituyen el núcleo central de la RS, indicando entre paréntesis la cantidad de menciones registradas en las glosas:

- no es conveniente convivir con ellos (5)⁴⁶
- son ignorantes de la verdadera fe (4)⁴⁷
- son indignos de Dios (4)⁴⁸
- son violentos (3)⁴⁹
- es pernicioso para un cristiano verse envuelto en relaciones amorosas con judíos (3)-
- son desagradecidos (3)
- son traidores (2)
- son los responsables de la crucifixión de Jesús (2)
- son hijos del Diablo (2)

46 La insistencia en esta imposibilidad de convivencia contempla distintos aspectos: desde los rasgos de personalidad de los judíos, algunos de ellos ya descriptos, hasta sus costumbres, como el consumo de alimentos diferenciados, que según el autor-compilador son indignos y sacrílegos para los cristianos.

47 Este rasgo se presenta con variantes. Por ejemplo, en la glosa del refrán N° 25 legitima (como ya vimos en el N°66) la esclavitud del pueblo judío, en este caso, a partir de que su ignorancia de la fe: "Por ello los judíos fueron conducidos como cautivos, porque no pusieron la esperanza de su liberación tan solo en Dios, sino en el hombre". En las glosas de los refranes N° 282 y 471, se hace énfasis en que tal ignorancia es voluntaria, rasgo que empeora la condición.

48 En los cuatro casos en que se plantea la indignidad, el autor-compilador refiere al mismo pasaje de la Biblia: un versículo del libro de los Hechos, tal vez con la intención de producir un refuerzo a través de esta repetición.

49 Nuevamente, el autor opta en todas las glosas analizadas por presentar el rasgo de violencia a partir del episodio del intento de lapidación de Jesús, del Evangelio de San Juan.

- son infieles (2)⁵⁰
- viven en la mentira y la practican en sus profesiones (2)

Los elementos periféricos, por otro lado, son aquellos que se mencionan de manera aislada en glosas particulares, es decir, rasgos puntuales que no aparecen reiterados en otros comentarios pero que, en su mayoría, refuerzan los elementos que componen el núcleo central. Por ejemplo: a) son heréticos, b) son pérfidos y murmuradores, c) son perversos con los cristianos, d) obran por interés en bienes materiales, e) son dubitativos para aceptar la fe cristiana y f) tienen similares costumbres a las de los cristianos.

Cabe destacar que, mientras los primeros cuatro rasgos (a, b, c y d) de esta lista serían precisiones respecto de aquellos que constituyen el núcleo central, los últimos son más llamativos porque demuestran que los elementos periféricos de una RS pueden tolerar contradicciones. Así, mientras en algunos pasajes el autor reflexiona sobre la otredad de los judíos en relación a los cristianos, por su forma de ser, por sus creencias o sus costumbres, la glosa del refrán N° 465, “Tal te vea, que non te conosca”, plantea de hecho lo contrario: “Alude este proverbio a los judíos o sarracenos, a quienes *en algunas provincias* la diversidad de costumbres no les distingue de los cristianos; sucede algunas veces que por error los cristianos se casan con mujeres de los judíos o sarracenos y los judíos o sarracenos con las de los cristianos” (p. 339, la cursiva es mía), confirmando discursivamente la heterogeneidad de situaciones que se dieron en la convivencia intercultural en distintos momentos y regiones en la España medieval.

Observamos así que las RS, por sólidas que sean y por extendida que esté su circulación, pueden hacer lugar a pensamientos opuestos, por lo tanto no son constructos ideológicos homogéneos y sin fisuras. Señala Höijer: “Las representaciones sociales no deben ser vistas como patrones de pensamiento coherentes y lógicos, sino que pueden incluir pensamientos fragmentarios e ideas contradictorias” (2011, p. 5)⁵¹. Además, lo cierto es que lo que señala el autor en el pasaje anterior no atenta contra los elementos constitutivos del núcleo central, porque se especifica con claridad que tal situación de asimilación cultural o idiosincrática se da en algunos lugares puntuales, no se trata de una generalidad, lo que demuestra también que los elementos periféricos son sensitivos al contexto inmediato y pueden integrar a la RS experiencias puntuales y específicas. Se confirma en este breve análisis lo que postula Sayago a propósito de la estructura de las RS:

50 En particular, la glosa del refrán N° 206 adscribe la condición de traidores a los judíos conversos, lo que nos permite vislumbrar, en el discurso de la iglesia, una desconfianza hacia los judíos que no se termina incluso luego de adoptar la fe católica: “Hace referencia a los judíos, quienes recientemente se convirtieron al cristianismo y han prevaricado de la fe de Cristo, ya que no se cree en su juramento y testimonio, porque tal como inspiran sospechas en la fe de Cristo así se consideran dudosos en el testimonio humano, porque no puede ser fiel a los hombres, quien se mantiene infiel a Dios” (p. 177).

51 La traducción es mía.

El núcleo resiste el cambio porque está hecho de creencias y valores, de normas que, al no estar necesariamente basadas en hechos, son difíciles de contrastar empíricamente y refutar. Tiene, además, el efecto de la redundancia, de lo tomado por seguro. Los elementos periféricos actúan como una interfase entre la representación y la realidad, constituyendo esquemas que permiten adecuar el núcleo al contexto, mediante la justificación de detalles particulares y la normalización de las anomalías. (2016, p. 43)

Tomando como base los mecanismos de construcción discursiva de RS planteados por Moscovici, Höijer formula la existencia de distintos mecanismos de anclaje, de los cuales queremos mencionar el anclaje por antinomias, muy frecuente en el discurso pedagógico y religioso, género discursivo al que responde una obra como *Seniloquium*. Esta modalidad de anclaje consiste en anclar el sentido de la RS a través de oposiciones o contrastes y es muy afín a las características del discurso religioso, que, siguiendo a Van Dijk (2016), se polariza a partir de una representación positiva del endogrupo (nosotros) y una representación negativa del exogrupo (ellos)⁵². Así, la antinomia cristianos/judíos rige el discurso en los fragmentos que constituyen nuestro *corpus*, y de ella se desprenden antinomias complementarias: bondad/maldad, piedad/heresía, verdad/mentira, etc. Algunas de las cuales ya las hemos visto desplegadas en los pasajes analizados.

Recapitulación y conclusiones provisionales del análisis

Ya hemos señalado que la RS sobre los judíos que se construye en nuestro refranero se apoya sobre una matriz genérica (los judíos son malos), a partir de la cual se deriva una matriz complementaria que alude a los vínculos entre dos de los grupos religiosos que integran la sociedad bajomedieval: la mayoría cristiana y, ya para el siglo final del Medioevo, las minorías judías (peligrosas para los cristianos). Estas matrices estructuran una RS que, en las distintas glosas, atribuye características variadas al pueblo judío, en su mayoría negativas, por lo que tienden a reforzar la diferencia entre el endogrupo (cristianos) y el exogrupo (judíos).

Hemos analizado, también, dos formaciones discursivas que funcionan en forma interrelacional: los proverbios populares y sus glosas eruditas, que delimitan el límite de lo decible y establecen también los parámetros formales en el marco de los cuales es posible decir. En el caso de los refranes, expresan los contenidos ideológicos propios de los sectores populares, así como su forma de explicar y configurar la realidad (a través de metáforas sencillas, referencias al mundo animal y vegetal, etc.), pero son posteriormente asimilados en una formación discursiva

⁵² Es importante destacar que, en el caso de nuestro refranero, estamos frente a una situación particular, pues predomina una visión de tono desesperanzado sobre la sociedad en general, lo que implica que la representación del endogrupo “cristianos” no siempre será positiva, pues el autor da cuenta en sus comentarios del abandono o flexibilización a nivel social general de los valores cristianos. Sin embargo, en lo esencial, el texto se ajusta a la polarización mencionada.

siva distinta y muchas veces manipulados para “hacerlos decir” otras ideas que se vinculan a los intereses de los sectores sociales que llevan adelante la puesta por escrito. En nuestro caso, la formación discursiva que se impone expresa la voz y las ideas de la iglesia y establece los temas que son relevantes en su agenda. El autor-compiler toma un repertorio de refranes y los pone en función de un objetivo particular: exponer y criticar a los judíos por su fe, por su tradición y su historia, por sus costumbres, para reforzar una ideología discriminatoria que, lo sabemos, se ha ido arraigando a lo largo de todo el Medievo y que, al partir de la supuesta inferioridad moral de los judíos, no solo avala situaciones de opresión sino que, al mismo tiempo, refuerza el lugar de privilegio de los cristianos en la sociedad. En tal sentido, se produce una operación de anclaje discursivo que busca promover la irritación moral contra las minorías judías y tensar aún más los lazos de convivencia que, en la comunidad segoviana, se habían ido debilitando a lo largo del siglo XV.

Sobre la redefinición de una formación discursiva al interior de la otra, surge una curiosidad ya advertida, posiblemente vinculada a la tarea de recopilación de los refranes —que no se puede reconstruir para este caso puntual, ya que el texto no brinda datos directos ni indirectos al respecto—, y tiene que ver con el hecho de que, en *Seniloquium*, la RS sobre el mal judío se construye no en los refranes sino en las glosas, espacios en los que se generan las proyecciones del contenido de la materia proverbial necesarias para garantizar el cumplimiento de la función didáctica inherente a la compilación. El autor-compiler realiza una serie de operaciones semánticas en las glosas, a partir de las cuales cualquier refrán, sin importar el grado de metafórica del enunciado o lo ajeno que pueda parecer en su temática, es útil para ilustrar la maldad y la inmoralidad de los judíos.

El autor podría haber escogido otro camino, a través de la recopilación de refranes sobre judíos, repertorio del cual solo figura uno, bajo el N° 152, “El judío, por medrar, el sábado a la puerta”. En este proverbio, se da cuenta del incumplimiento del *sabbat*, práctica de recogimiento propia de la religión judía, por parte de quienes quieren obtener una mejor situación económica, ya que están dispuestos a trabajar el sábado aun cuando la Torá manda que es un día sagrado. Este único proverbio nos permite vislumbrar, entonces, que el propio refranero, antes de converger en una tradición escrita erudita, presenta una mirada crítica sobre los judíos, cargada de estereotipos, como su avaricia o su deseo desmedido por obtener beneficios económicos, que contribuye a configurar la representación del judío malo. Al respecto, señalan Pérez Castaño y Ramos Ruiz que “la lengua, pues, está ligada a la nación, a la construcción de su cultura y sus valores, por lo que los refranes y los fraseologismos que hay en ellos constituyen una especie de ‘radiografía’ de la cultura de una sociedad” (2019, p. 98). La presencia de ciertos temas o conceptos en el refranero castellano nos permite hacernos una idea de cuáles son los principios ideológicos dominantes a nivel social.

Los motivos por los que el autor construye la RS de esa forma no podemos saberlos, aunque lo cierto es que el refranero castellano medieval es muy amplio, y posiblemente los refranes que figuran en *Seniloquium* son simplemente los que a García de Castro le resultaron más conocidos o más accesibles de acuerdo a la circulación regional del refranero⁵³. Lo que resulta indudable es que la formación ideológica religiosa no impone un tema que resulta ajeno a la formación discursiva del refranero ni al imaginario social en general, sino que refuerza una RS dominante. Cantera Montenegro señala que:

La hostilidad hacia los judíos tuvo en época medieval un fundamento principalmente religioso, que dio lugar a la conformación de lo que podría ser definido como un “ideario antijudío”, que se ha mantenido, sin grandes alteraciones, hasta tiempos prácticamente actuales. El judío era para el cristiano medieval, ante todo, el “deicida”, el inductor principal de la muerte de Cristo, que era admitido entre los cristianos únicamente con la esperanza de que se convirtiera al cristianismo; pero en tanto llegara ese día, los judíos debían permanecer segregados, reducidos a la judería y excluidos de la sociedad y de la comunidad política. (2008, p. 298)

Este ideario antijudío se expresa a través de expresiones culturales diversas, entre ellas, los textos literarios. El refranero, hemos podido ver, es producto y al mismo tiempo contribuye a mantener vigente ese imaginario, tanto si hablamos de los enunciados proverbiales en sí mismos, que no constituyen nuestro objeto de análisis en este trabajo, como si nos referimos a su integración al aparato erudito que conforman las glosas. En ellas vemos aparecer en reiteradas oportunidades esta representación del judío violento y finalmente “deicida”, lo que refleja el particular peso que tiene esta idea en el núcleo central de la representación. Cantera Montenegro afirma, de hecho, que es una de las cuestiones fundamentales en las que se asienta la representación imaginaria de los judíos en el Medioevo, y que esta acusación de deicidio es “imputada a la comunidad hebrea de forma colectiva y permanente” (2008, p. 325).

Hasta aquí, logramos reconstruir la compleja y particular manera en que una formación ideológica se expresa a partir de formaciones discursivas interrelacionadas para sostener una RS dominante. Discurso e ideología no pueden pensarse como entidades independientes: nuestro refranero refleja la ruptura de las relaciones de convivencia entre cristianos y judíos y construye discursivamente la RS del mal judío, que supone un peligro para la cristiandad. Pero este peligro no es sofocado en el discurso sino en el universo extradiscursivo, porque la ideología que comporta toda RS sirve, al decir de Van Dijk, para monitorizar prácticas sociales concretas. Así, esta RS, compartida por la comunidad cristiana en general, y fuertemente reforzada por la literatura

53 Pérez Castaño y Ramos Ruiz (2019) estudian la imagen de los judíos en el refranero castellano y señalan que el *corpus* de refranes a propósito de este tópico se enriquece hacia el siglo XVII, aunque las compilaciones realizadas a fines del siglo XV y principios del XVI ya incluyen un repertorio significativo de proverbios sobre judíos, que nos permite comprobar que el refranero se hacía eco de estas ideas desde los tiempos medievales.

eclesiástica, de la que forma parte *Seniloquium*, tiene su correlato en una serie de procesos históricos que, al mismo tiempo que eliminan la otredad, redefinen el lugar del propio grupo que construye la representación.

En nuestro caso, las prácticas persecutorias de la Inquisición y la expulsión de los judíos de España en 1492 constituyen la cristalización de esta representación en actos.

Para concluir, la metodología empleada en este trabajo nos ha hecho reflexionar sobre la gran afinidad que existe entre las categorías de análisis de los ECD y algunos de los conceptos formulados por la paremiología. La “caja de herramientas” que propusimos para el análisis ha demostrado su funcionalidad, ya que las categorías conceptuales que la integran nos han permitido analizar distintos aspectos del funcionamiento discursivo de *Seniloquium*. En particular, hemos podido establecer una metodología que nos permitió reconstruir la representación social del mal judío que se despliega a través de la interrelación de formaciones discursivas, y deslindar los elementos estructurales que la componen. Consideramos, en suma, que este primer acercamiento ha demostrado que la metodología ecléctica o combinada, con la incorporación de los ECD, es productiva y enriquecedora para aportar nuevas perspectivas al estudio del refranero.

Referencias bibliográficas

Fuente

Cantalapiedra, Fernando y Moreno Uclés, Juan (eds.) (2006). *Seniloquium o Refranes que dizen los viejos*. Valencia: Publicaciones Universitat de Valencia.

Bibliografía consultada

Abric, Jean-Claude (2011). Las representaciones sociales: aspectos teóricos. En Jean-Claude Abric (dir.). *Prácticas sociales y representaciones* (pp. 11-32). México: Ediciones Coyoacán.

Arranz Guzmán, Ana (2014). La buena fama del clero y el peligro de escándalo público: un tema de preocupación episcopal. En Isabel Beceiro Pita (dir.). *Poder, piedad y devoción. Castilla y su entorno (siglos XII-XV)* (pp. 103-160). Madrid: Sílex Ediciones S.L.

Bizzarri, Hugo (2004). *El refranero castellano en la Edad Media*. Madrid: Ediciones del Laberinto, Colección Arcadia de las Letras, N°28.

Cantera Montenegro, Enrique (2008). La imagen del judío como prototipo del mal en la Edad Media. En Ana Isabel Carrasco Manchado y María del Pilar Rábade Obradó (coords.). *Pecar en la Edad Media* (pp. 297-326). Madrid, Sílex Ediciones S.L.

Foucault, Michel (2000). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza Editorial, Colección “El Libro de Bolsillo”.

— (2002). *Arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

Höijer, Birgitta (2011). Social Representations Theory. A New Theory for Media Research. *Nordicom Review*, 32 (2), 3-16.

- Pêcheux, Michel (1978). *Hacia el análisis automático del discurso*. Madrid: Gredos.
- Pérez Castaño, Gonzalo y Ramos Ruiz, Ismael (2019). La imagen de los judíos a través del refranero castellano. *Phrasis. Rivista di studi fraseologici e paremiologici*, (3), 97-107. <https://www.phrasis.it/rivista/index.php/rp/article/view/38>
- Randazzo, María Belén (2020). “Reflexiones sobre los destinatarios de *Seniloquium*: fuentes doctrinales y saberes compartidos”. *Calamus*, Vol. 4, 67-80. <https://calamus.saemed.org/index.php/calamus/article/view/71>
- (2022). Imágenes de la vida cotidiana de la Segovia bajomedieval en *Seniloquium*. En Amelia Aguiar Andrade y Gonzalo Melo da Silva (eds.). *A vida quotidiana da cidade na Europa medieval* (pp. 559-579). Lisboa: IEM - Instituto de Estudos Medievais, Colección ESTUDOS, N° 26. <https://run.unl.pt/handle/10362/145006>
- Sayago, Sebastián (2016). Lo dicho y lo representado en el discurso de la prensa. *Identidades*, (11), 41-66. <https://identidadess.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/07/3-identidades-11-6-2016-sayago.pdf>
- (2019). La doble dimensión del análisis del discurso: perspectiva teórica y herramienta metodológica. *Revista Cultura y Representaciones Sociales*, 14(27) 78-107. <https://www.culturays.unam.mx/index.php/CRS/article/view/658>
- (2020). *Caja de herramientas de análisis del discurso. Versión 6* (apunte de cátedra inédito cedido por el autor). Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Trelew, Argentina. Apunte de cátedra sin publicar cedido por el autor.
- Van Dijk, Teun (2008). Semántica del discurso e ideología. *Discurso & Sociedad*, Vol. 2(1), 201-261. <http://www.dissoc.org/es/ediciones/v02n01/DS2%281%29Van%20Dijk.pdf>
- (2016). Estudios Críticos del Discurso: Un enfoque sociocognitivo. *Discurso & Sociedad*, Vol. 10(1), 167-193. <http://www.dissoc.org/es/ediciones/v10n01/DS10%281%29Van%20Dijk.pdf>

“Me lo contó un pajarito”: ruiseñores parlantes en el Cancionero del siglo XV, función y significado

Claudia Inés Raposo

Universidad de Buenos Aires
claudiaraposo61@gmail.com

Resumen

El ruiseñor, ave tradicionalmente asociada al amor y los enamorados en el medioevo europeo, se hace presente en la poesía por su voz, que anuncia la llegada de la primavera. En la lírica cancioneril del cuatrocientos esa voz se manifiesta de dos maneras, una, como canto, por ejemplo, dentro de la descripción de un *locus amoenus*, a veces junto a otras aves, como la calandria, su tradicional compañera desde el conocido *Romance del prisionero*; otra, como habla, con palabras humanas, incluso a veces palabras cantadas. En un cierto número de casos el habla se manifiesta en un diálogo entablado por el ave con un sujeto enamorado. A partir de un pequeño corpus intentaremos en estas líneas investigar cómo se construyen estos diálogos y reflexionar de qué hablan, con qué intención y en qué contribuyen las palabras del ruiseñor a la construcción modelica del amante en la praxis poética de los autores del *Cancionero* del siglo XV hispánico.

Palabras claves: ruiseñor, habla, *Cancionero*, siglo XV

Abstract

The nightingale, a bird traditionally associated with love and lovers in medieval Europe, is present in poetry through its voice, which announces the spring's arrival. In the lyrical songbooks of the 15th century, this voice is expressed in two ways: one, as a song, for example, within the description of a *locus amoenus*, sometimes together with other birds, such as the *calandria*, its traditional companion since the well-known *Romance del prisionero*; another, as speech, with human words, sometimes even sung words. In a certain number of cases, speech is expressed in a dialogue between the bird and a subject in love. Based on a small corpus, we will try to investigate how these dialogues are constructed and reflect on what they talk about, with what intention, and how the words of the nightingale contribute to the exemplary construction of the lover in the poetic praxis of the authors of the 15th century Hispanic *Cancionero*.

Keywords: nightingale, speech, *Cancionero*, 15th century

Introducción

Si bien la presencia de animales es relativamente abundante en la poesía cancioneril, la mayoría de las ocurrencias son metáforas o comparaciones, o elementos descriptivos de un paisaje o un *locus amoenus*. En un restringido número de casos los animales son actantes y se insertan en pequeñas narraciones. En general, con o sin protagonistas animales, es factible considerar estos relatos breves como otro género dentro de la poesía de cancionero, junto con la canción, los debates o las invenciones; no obstante, no han recibido mayor atención de parte de la crítica literaria.⁵⁴ Podríamos incluir en él descripciones de sueños, y algunos diálogos entre dos interlocutores presentes en el texto o monólogos que se dirigen a un personaje externo al poema. En todas estas variedades encontramos animales que hablan, en general, aves o equinos.⁵⁵ No siempre son de temática amorosa, pero las composiciones que tienen al ruiseñor como protagonista sí lo son, y esto es porque son herederas de la larga tradición en la literatura europea de esta ave como heraldo de la primavera, la estación de los enamorados. En efecto, el ruiseñor (*Luscinia megarhynchos*) migra a Europa en primavera para aparearse y anidar. El macho tiene un melodioso canto, y se destaca de entre los otros pájaros por cantar hasta bien entrada la noche.⁵⁶ Por esto se recurre a él tanto como elemento descriptor en ambientes idílicos, propicios al encuentro amoroso, como personaje secundario en historias que versan sobre el amor de un caballero por su dama. En el presente trabajo nos enfocaremos en este último uso, que plantea, desde un punto de vista formal, el hibridismo entre el conceptismo propio de la lírica cancioneril y el desarrollo de una trama mínima, que transcurre en un universo ficticio donde los autores hablan y hacen hablar a otros animales sobre el amor. Para esto, nos abocaremos al análisis de un acotado corpus de cuatro textos.

Los ruiseñores parlantes

Comenzaremos con una cantiga de Álvarez de Villasandino, del *Cancionero de Baena* ([ID1158] PN11), escrita en gallego portugués hacia 1379 por amor y loores a Juana de Sosa, quien era manceba de Enrique II (Dutton y González Cuenca, 1993, p.25). Es un diálogo con solo dos parlamentos por interlocutor, el ruiseñor y el autor, introducido por unas líneas de este último que sitúan la escena en un lugar muy concreto y real, entre los ríos Duero y Miño, cerca de Salvaterra. El ruiseñor comienza la conversación exhortando al triste enamorado a no penar y dejarse morir, y a confiar que tendrá el favor de su dama, si es un leal amador, ya que

⁵⁴ Llama la atención que en la introducción de Victoriano Roncero López a *La poesía cancioneril del siglo XV* al tratar los géneros del cancionero, no menciona estas composiciones (2016, pp.77-86).

⁵⁵ Para ejemplos de mulas parlantes, ver Raposo, 2023, pp.233-236.

⁵⁶ Covarrubias lo define por esta asociación “Avecita que con su canto nos alegra y regocija en la primavera” (1611, p.16r).

en realidad su señora solo finge no aceptarlo. El poeta, enojado, manda a paseo al ruiseñor “a hablar por esa montaña” ya que del Amor de quien es mensajero, siempre hubo mal, lo acusa de ser un “parlero mentidor descomunal”, y reivindica el sufrimiento causado por su señora ya que es “su placer y folgura”.⁵⁷

El siguiente texto “Del buen castillo de Pliego” ([ID0117] PN6-36), de autor desconocido, recogido en el *Cancionero castellano de París* (compilado posiblemente entre los años 1453 y 1500), tiene una estructura similar al anterior. El poeta da una referencia geográfica precisa, el castillo de Pliego, cerca del cual en una “uerta” o vergel se encuentra con el ruiseñor que canta loando amores.⁵⁸ En este caso, es el poeta el que abre el diálogo, y le cuenta su dolor por no ver a su dama, desterrado en esa montaña. El ruiseñor le responde que acudió “a esta verdura” para transmitirle la buena nueva de que es un “amador amado”, y que en ese estado “siempre sin fallamiento vivirá ledo y pagado”. Aquí terminan los versos, y queda sin determinar si el caballero cree al ruiseñor.

A continuación, consideremos una canción de Garci Ferrández de Gerena, (Dutton [ID 1681] PN1-559) contemporáneo de Villasandino, también recogida en el *Cancionero de Baena*. Comienza sin introducción alguna, preguntando el poeta al ruiseñor por qué está tan enojado y ya no canta como acostumbraba. El ruiseñor responde que siempre fue su intención servir al amor, pero prefiere morir a vivir deshonorado en esa tierra (ya veremos que se refiere a Castilla), por lo cual prefiere partir. Su interlocutor le reprocha su falta de cortesía, ya que si se va, priva a los enamorados de “ser enseñados de vos, que de amor sabedes”. No inquiere sobre el motivo de su disgusto, pero la respuesta está en el epígrafe, y en los restantes poemas de Gerena recogidos en esa sección del *Cancionero de Baena*, más un par de Álvarez de Villasandino ([ID1247] PN1107) y de Fernán Manuel de Landó ([ID1412] PN1 279). Al parecer, el poeta incurrió en una serie de elecciones desafortunadas. Se casó con una vistosa juglaresa mora creyendo que tenía dineros, pero era pobre, hizo vida de eremita un tiempo, renegó del amor pero marchó con su mujer a Málaga, supuestamente como escala de la peregrinación a Jerusalén; en vez de eso, se fue a Granada, se convirtió al Islam, se lió con su cuñada y al cabo de trece años volvió a Castilla lleno de hijos y sin un maravedí. Sus obras se encabezan con una rúbrica general que resume la historia que acabamos de describir. En la canción que abre las de su autoría, la 555,

⁵⁷ Todas las citas de los textos del *Cancionero* provienen de Dutton, 1990.

⁵⁸ El castillo de Pliego fue construido por los musulmanes en el siglo XII, en la cumbre de un cerro, por encima del poblado de La Mota en Murcia, y pasó a manos castellanas en 1243. Luego de la rebelión mudéjar en la segunda mitad del siglo XIII, los habitantes de La Mota fueron trasladados a lo que luego sería la villa de Pliego, que se inició como un caserío rodeado de huertas en terrazas en las laderas de la sierra. Es probable que en el poema cuando se menciona “uerta” o “verdura” aluda a estas huertas. La fortaleza en el siglo XIV pasó a ser un enclave de la Orden de Santiago (Ayuntamiento de Pliego, s/f). Quizás el anónimo autor, que dice partir del castillo, tuviera relación con esta Orden. En todo caso, se refuerza la idea de que es un caballero.

“quexándose de la privança que perdió del Rey, e por el engaño del casamiento de su muger” se lamenta que a pesar de su leal servir, es condenado a la muerte, él creyó enriquecer pero sin embargo empobreció, y no entiende la causa de que “El muy Alto, sin porqué, mostróme por sí contenda”.⁵⁹ Los dos siguientes continúan con el tema de las desastrosas consecuencias de su matrimonio, que en este caso es, ni más ni menos, que el Amor se va de Castilla. En la 557, cuyo epígrafe reza “Esta cantiga fizo el dicho Garçi Ferrández después de la batalla de Aljubarrota por la entençión de aquel su feo e mal casamiento”, el Amor clama en la montaña que no se cura más de España enojado y triste porque “Alto prez fue abaxado”, se refiere, deducimos, a la ofensa que le hizo Gerena con su mala elección. La 558 es una desfecha de esta última, donde se cuentan los plantos de las doncellas por la partida del Amor, quien se va con su compañía “maldiziendo sin cesar a bondad e cortesía”. La 559, la que nos ocupa, cuyo epígrafe es “Esta cantiga fizo el dicho Garçi Ferrández contemplando el quexo de su casamiento con un rui señor por figuras, e de cómo el rui señor le respondía por la manera que aquí oiréis”, continúa y cierra las tres anteriores. Queda claro que el rui señor participa del disgusto de su señor Amor. Las siguientes composiciones versan sobre el retiro como eremita en Gerena, y los epígrafes funcionan como comentario sobre la insinceridad de su arrepentimiento, que se pone de manifiesto en la aventura granadina (Baena, pp. 439-448).

El último texto que vamos a considerar es bastante más complejo. Se trata de una obra de Garci Sánchez de Badajoz, recogida, entre otros, en el *Cancionero de Rennert* (LB1) y en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo (11CG) “La mucha tristeza mia” ([ID0697]11CG-273). El autor se dirige a su amada, para contarle un sueño, en el que muere del dolor que le provoca su ausencia. Los prolegómenos de la muerte, la muerte misma y los sucesos posteriores son narrados dentro de este sueño por un rui señor al dios Amor. El poema es una puesta en abismo, en cuatro niveles, la vigilia, que es el relato marco, el sueño de la muerte, el coloquio entre Amor y el pájaro y la relación de este último sobre las palabras intercambiadas con Garci Sanchez, su muerte, el entierro llevado a cabo por Tristeza y Olvido, las exequias y el nacimiento del laurel en su tumba. Del sueño el poema mantiene la omnisciencia del durmiente, que es testigo del desarrollo de los hechos aún muerto, y la condensación temporal, ya que si bien parece que todo transcurrió “hace poco”, como dice el rui señor, los “verdes laureles (en que) fue su cuerpo convertido” crecen lo suficiente como para que les quede la costumbre a las aves enamoradas

59 Según Cadaval Gil (2002) Garci Fernández debe haber sido un trovador de renombre (Santillana lo nombra entre los autores destacados de Castilla en el *Proemio al Condestable de Portugal* [Trovador de la corte de Castilla, epígrafe]), y gozado de la protección del rey, que perdió, seguramente porque después de la derrota de Aljubarrota Juan I prohibió la música y las fiestas en la corte (Cara y cruz en la vida de Garci Fernández de Gerena, párr.10). El autor sostiene que las cantigas de Gerena 557, 558, 559 no tienen como motivo su mal casamiento (califica las rúbricas como un ensañamiento de Baena contra el poeta) sino que, como consecuencia de esa prohibición, la lírica amatoria cayó en desgracia, fue reemplazada por composiciones de tema más serio y Amor huye porque ya no es honrado por los trovadores y poetas (2ª composición, párr.8).

“de cantar sobre su cumbre las tardes, las alboradas cantares de dulcedumbre”. El ruiseñor en esta obra tiene dos instancias protagonicas, como interlocutor del Amor y de Badajoz. Con este el encuentro es en una montaña donde el ave es el único ser vivo. Le pregunta quién es, si puede ayudarlo; el poeta responde “yo soy aquel / a quien mas fue amor cruel / cruel que causo el dolor / ca mi no me mato amor / sino la tristeza del” y declina el ofrecimiento de auxilio diciendo que “aborri el remedio/ quando del desepere”. Muere entre lágrimas y como fue por amor, el ruiseñor con otras muchas aves le cantan las obsequias.⁶⁰ Del Amor recibe el pájaro el reconocimiento por cuidar la tumba del poeta, y esa es la última línea de diálogo en el contexto onírico. Finalmente Badajoz retoma la palabra para volver a la vigilia: “Assi estando en tal concierto / creyendo que era muy cierto / que veia lo que scrivo / recorde y halleme bivo / por la qual causa soy muerto”.

¿Qué cuentan los pajaritos?

Para contestar esta pregunta, repasemos brevemente cuáles son los tópicos en los cuatro textos revisados. En el primero, el de Villasandino, el sufrimiento como única forma viable del amor verdadero. Dos posibles explicaciones para esto: una, está escrito en gallego portugués, y sabemos de la fuerte influencia que la lírica provenzal ejerció sobre la poesía gallego portuguesa tanto en sus formas como en los *topoi*;⁶¹ otra, al ser la dama la amante del rey, no había otra opción que el servicio sin esperanza alguna de alcanzarla y el sufrir sin recompensa. El segundo texto repite el tópico del sufrimiento pero por la ausencia de la amada, y deja entrever la posibilidad de ser correspondido. El tercero se escapa de la general de la temática de la lírica cortesana y habrá que considerar todos los poemas relacionados con el matrimonio de Ferrández de Gerena para dilucidar el tema; planteemos, por el momento, que el motivo principal es a quién es lícito amar. El último, el sueño de Badajoz, es la paradoja de la muerte en vida por el dolor causado por la ausencia de la amada y el morir por amor como demostración excelsa del sentimiento del amante. Nada fuera de lo habitual, salvo el texto de Gerena, y esto por los datos extratextuales.

¿Qué cuentan sobre esto los pajaritos? En el primer caso, como vimos, mentiras. El ruiseñor, halagüeñamente, induce al poeta a alentar la esperanza de una correspondencia a su amor que éste sabe que es imposible. Este ruiseñor nos recuerda al del romance *Fonte frida, fonte frida*, tildado por la triste tortolica de “enemigo, malo, falso, engañador” ante “las palabras que le dice,

60 Por el mismo motivo le cantan los oficios calandrias y ruiseñores a Alvarez de Ayllon ([ID6656]-11CG-884) y a Alonso Pérez en el *Infierno de los enamorados* de Badajoz ([ID0662] 11CG 274).

61 Nótese que se refiere a la dama como *miña señor*.

llenas son de traición”.⁶² Y como según Alfonso Álvarez el mensajero del Amor se parece a su patrón, también nos evoca al posterior *Diálogo del Amor y el Viejo*, de Rodrigo Cota ([ID6103]-11CG-125), donde el dios engaña vilmente al *senex*. El mismo Villasandino, en una composición que está a continuación de las dedicadas a Juana de Sosa, destaca el carácter taimado del Amor, a quien moteja de “cruel, esquivo” y “señor artero” ([ID1166] PN1-21). Este pajarito estaría entonces dentro de la tradición en la que sitúa Eugenio Asensio al pretendiente de la viuda tortolica, la del ruiseñor alcahuete y recadero (1970, p.371). El segundo pajarito es también mensajero, pero de buenas nuevas de parte de su señora, trae el anuncio del fin de sus pesares y el futuro venturoso que le espera al amador a su lado.⁶³ El tercer pajarito cuenta que ha sido deshonorado ¿por quién? Pues por el mismo poeta ¿Y por qué? Ateniéndonos al epígrafe general de las obras de Gerena caben dos hipótesis, porque su amor ha sido interesado o porque amó a una mujer que estaba por debajo en la escala social: juglaresa, mora y pobre, conversa seguramente, ya que el mismo epígrafe afirma que el rey autorizó la boda. La primera hipótesis es más improbable, ya que en general dentro de la nobleza el matrimonio era un acuerdo económico o estratégico. Suponemos que la segunda opción es la valedera, y la que justifica la mención de “su feo y mal casamiento”, opinión que es de su entorno social, y, si nos atenemos a las palabras que pone en pico del ruiseñor, de él mismo. Queda implícito que si la mujer además de vistosa, hubiese tenido dineros, la condena habría sido menor. Nuestro cuarto y último pajarito cuenta el colofón del buen amante, la muerte por amor, y no solo cuenta, sino que canta, en vez de su dulce canto primaveral, las exequias al enamorado ejemplar.

Función y significado

En conclusión, podríamos definir las funciones de los pajaritos considerando su actuación como personajes, un poco en la línea del cuento folklórico: el primer ruiseñor es el traidor, que intenta engañar al héroe, el segundo y el cuarto son los ayudantes, el uno coopera con el enamorado para que obtenga el objeto de su deseo y el otro para que cimente su fama de buen amador. El tercero es el que da la nota, ya que el protagonista del poema es en realidad el villano, el mal amador, y el ruiseñor es el ayudante del verdadero héroe, el Amor, al que se cita en el poema,

⁶² Las más antiguas versiones manuscritas e impresas del romance, datan del final del siglo XV al primer cuarto del siglo XVI: una breve, sin glosa, en el *Cancionero Musical de Palacio*, la más extensa, la del *Cancionero General* de 1511, seguida por la glosa de Tapia, y la glosa de Carasa, en el *Cancionero de Rennert* (LB1), en la que el romance incluido en la glosa es de la misma extensión que el de MP4, aunque ligeramente distinto. En todas ellas, el pájaro que nos ocupa es llamado “El traydor del ruiseñor”. Los versos que se citan aquí son tomados de la glosa de Tapia ([ID1064 G 0735] 11CG-440).

⁶³ Como mensajero, valgan como ejemplos la alborada que canta Melibea en *Celestina* “Papagayos, ruiseñores, / que cantays a la alborada / llevad nueva a mis amores / cómo espero aquí assentada” (Rojas, 1994, p.322) y la poesía de Peire d’Alvernha “Rossinhol, el seu repaire” (Riquer, 1975, pp. 316-320). En particular este último guarda más similitud con nuestro emisario de buenas nuevas, ya que la amada responde al mensaje que envía el amante asegurándole que corresponde a su amor y le es fiel.

pero que como personaje aparece más extensamente en el anterior. En todo caso, operan significando conceptos del autor, confluyentes o antagónicos con los expresados por el yo poético.

Lo llamativo de estos textos es que presentan los tópicos habituales de la poesía amorosa cancioneril, insertos en un mundo posible donde los pájaros son capaces de hablar. El último texto tiene el justificativo de que el diálogo ocurre en un marco onírico donde todo es posible, no así los otros tres. En estos se repite algo similar a lo que señala Leonardo Funes para *Cárcel de Amor*: la narración se abre en un entorno geográfico definido y luego continúa en otro, que es la apertura al mundo simbólico de la obra; en la novela de Diego de San Pedro la Sierra Morena y el robledal donde el Autor se encuentra con el Hombre salvaje respectivamente (Funes, 1993, p.337). El comienzo del relato es, en la poesía de Villasandino, Salvaterra entre el Miño y el Duero, en la del anónimo autor del *Cancionero de París*, el castillo de Pliego, en la sierra de Espuña, y más general en Garci Ferrández, Castilla. La apertura al mundo alternativo ficcional (no diríamos simbólico en nuestro corpus) es la montaña y el vergel o floresta. En la cantiga de Villasandino, si el poeta, como dijimos, manda al ruiseñor “a hablar por essa montaña”, es allí donde se ocasiona el entredicho. En la canción de autor desconocido, la conversación se ambienta en la conjunción de la montaña donde erra el amador y la “uerta” o la “verdura” donde acude a cantarle el ave. Cabe aclarar que orográficamente las localidades mencionadas en ambos poemas son, realmente, montañosas. En la cantiga de Gerena no se menciona el lugar donde se produce el encuentro con el ave pero en las dos anteriores que forman parte de la misma secuencia, es “en una floresta extraña” y en la montaña donde escucha el autor los gritos de Amor y las quejas de las doncellas por su partida. En el último texto, el de Sánchez de Badajoz, si bien como dijimos el sueño permite la irrupción de lo maravilloso, en el relato incluido el coloquio entre Garci y el ruiseñor transcurre “en una montaña esquiva”.⁶⁴ Lo abierto a lo extraño, a lo que escapa al mundo real es en un contexto también extraño. Para que el pacto de ficción se produzca y los pajaritos puedan contar cosas a los humanos, debe marcarse el ingreso a ese lugar singular y extraordinario, fuera de los límites de lo cotidiano. Sin embargo, el texto no construye que en sí mismo sea un hecho fuera de lo natural que los pájaros hablen. Quizá la fábula y el cuento folklórico, con sus animales parlantes, sirvan en parte para explicar esta naturalización. Lo diferente entre aquellos textos y estas poesías es la primera persona, que permite que el autor se proyecte en el yo poético al que el pájaro se dirige, incluso autonombrándose, como lo hace Garci Sánchez. Tal vez la necesidad de señalar esta diferencia entre un espacio conocido, con coordenadas espaciales específicas, como el Castillo de Pliego o Salvaterra, y el escenario de la entrevista con el ave obedezca a distanciar el personaje textual del cortesano real, para subrayar

64 Álvarez de Villasandino también sitúa el diálogo entre dos ruiseñores y un gayo en un ambiente similar “En muy esquiuas montañas / apres de vna alta floresta oy bozes muy estrañas / en fygura de rrequesta / dezian dos rruyseñores / los leales Amadores / esforçad perdet pavores / pues amor vos amonesta” ([ID1185] PN1-42).

el carácter ficticio, incluso lúdico, de la trama que se propone.

Para finalizar el recorrido por este breve corpus, quiero destacar la importancia de analizar las obras no aisladamente, sino en el contexto del resto de las composiciones del autor y de sus contemporáneos, como queda ejemplificado en Ferrández, e incluso de la lírica popular.

Sin nada más que contar por el momento, los ruiñesores del *Cancionero* dan por concluido este estudio.

Referencias bibliográficas

- Asensio, Eugenio. (1954). *Fonte Frida* o encuentro del romance con la Canción de mayo. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 8, 4. 365-388.
- Ayuntamiento de Pliego (s.f). *Historia Medieval*. <https://pliego.org/historia-medieval/>
- Baena, Juan Alfonso de. (1993). *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Dutton, Brian, González Cuenca, Joaquín (eds.). Madrid: Visor.
- Cadaval Gil, Manuel. (2002). *Garci Fernández de Gerena: el poeta lírico andaluz más antiguo, con nombre, obra y origen conocidos, de la literatura castellana*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctd9t6>
- Covarrubias, Sebastián de. (1611). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez. <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/diccionarios-antiores-1726-1992/nuevo-tesoro-lexicografico>.
- Dutton, Brian. (1990). *El Cancionero del siglo XV*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Dutton, Brian, Roncero López, Victoriano. (2016 [2004]). *La poesía cancioneril del siglo XV*. Madrid: Iberoamericana.
- Funes, Leonardo. (1993). Dos notas sobre Cárcel de Amor. *Hispanic Research Journal*, 1, 331 – 343.
- Raposo, Claudia Inés. (2023). Pensar(se) con animales: la imagería animalística en la poesía cancioneril castellana. *Cuadernos del CEMyR*, 31. 213-241. DOI: <https://doi.org/10.25145/j.cemyr.2023.31.10>
- Riquer, Martín de (Ed.) (1975) *Los trovadores*, vol. 1. Barcelona: Planeta.
- Rojas, Fernando de (1998). *La Celestina*. Severin, Dorothy (Ed.). Madrid: Altaya.

**Sobre María de Zayas y otras escrituras
de la época áurea**

¿Por qué seguir leyendo a Góngora en el siglo XXI?: el viaje en el tiempo de una polémica

Sofía Gina Barelli

Universidad Nacional del Sur
sofiabarelli@gmail.com

Resumen

La lectura de la poética gongorina continúa proyectándose aún en el presente tanto en críticos como en poetas latinoamericanos, pero la pregunta que nos haremos en este trabajo gira en torno a la resistencia que generaron sus *Soledades* y a la posibilidad de reconocer resonancias de aquel acontecimiento en el surgimiento de una poética como la neobarroca de Néstor Perlongher. En este desplazamiento espacial y temporal intentaremos articular algunas acusaciones de, por ejemplo, uno de los documentos más difundidos de la polémica, *El antídoto contra las Soledades* de Juan de Jáuregui, con un ensayo como el “El neobarroco en Argentina” de Daniel García Hélder (publicación que tiene lugar en la cuarta edición del Diario de Poesía, en 1987). En definitiva, buscaremos analizar si la irrupción de una obra como la de Perlongher admite ser leída desde Góngora ya no solo mediante el reconocimiento de aquellos elementos concretamente formales que detecta la crítica contemporánea, sino también por el recorrido de su cuestionamiento y su posterior operación reivindicatoria. Volver al barroco áureo para seguir pensando a Góngora renueva una pregunta siempre presente sobre los modos en que leemos y escribimos poesía.

Palabras clave: Barroco, polémica, Góngora, Perlongher

Abstract

The reading of Gongor's poetics continues to be projected even in the present both by critics and Latin American poets, but the question we will ask in this paper revolves around the resistance generated by his *Soledades* and the possibility of recognizing resonances of that event in the emergence of a poetics such as Néstor Perlongher's neobarroca. In this spatial and temporal displacement we will try to articulate some accusations of, for example, one of the most widespread documents of the polemic, *El antídoto contra las Soledades* de Juan de Jáuregui, with an essay such as “El neobarroco en Argentina” by Daniel García Hélder (publication that takes place in the fourth edition of *Diario de Poesía*, in 1987). In short, we will try to analyze if the irruption of a work like Perlongher's admits to be read from Góngora not only through the recognition of those specifically formal elements detected by contemporary critics, but also through the path of its questioning and its subsequent vindictory operation. Returning to the golden baroque to continue thinking about Góngora renews an ever-present question about the ways in which we read and write poetry.

Keywords: Baroque, polemic, Góngora, Perlongher

Introducción

La lectura de la poética gongorina continúa proyectándose aún en nuestro presente tanto en la crítica como en la poesía o la ensayística latinoamericana. Si nos remitiéramos a la definición de “clásico” de Ezra Pound, estaríamos pensando en una obra que, más allá de ajustarse a ciertas definiciones o conformarse por determinadas reglas estructurales, conserva una especie de vitalidad inagotable: “es un clásico en razón de una cierta frescura eterna e irreprimible” (2000, p. 22). Sin embargo, en este trabajo nos proponemos menos una problematización sobre la categoría de “clásico” –ya evidentemente asignada a la poética gongorina– que un desplazamiento temporal y espacial en el que nos preguntamos qué resuena de ese primer movimiento de resistencia frente a la irrupción de sus poemas mayores (momento que aborda una buena parte de la crítica sobre Góngora) con el surgimiento de una poética como la *neobarrosa* de Néstor Perlongher.

Partir de Pound tiene también una relevancia especial, sobre todo si pensamos el lugar que ocupa nuestra primera afirmación en un escrito tan paradigmático para la poesía argentina de las últimas décadas como “El neobarroco en Argentina” de Daniel García Hélder (publicación que tiene lugar en la cuarta edición del *Diario de Poesía*, en 1987). Refugiado en la idea de “gran literatura” que Pound otorgaba, por un lado, a un “idioma cargado de significado hasta el máximo de sus posibilidades” (2000, p. 24), pero también a una economía del lenguaje que se condensa en las palabras justas, Hélder intentó justificar aquellas acusaciones que, en parte, podían estar remitiendo a las que el propio Góngora había recibido varios siglos atrás.

En definitiva, si gran parte de la obra de Góngora fue olvidada por al menos tres siglos para recuperar una vigencia que incluso tuvo repercusiones en la literatura latinoamericana contemporánea, la relectura de su operación reivindicatoria en manos de la Generación del 27 ahora podría admitir una nueva dimensión, sobre todo y especialmente frente a un escrito como el de Hélder. Entre otras cuestiones porque, tal como sostiene Gustavo Guerrero, cualquier aproximación a una lectura contemporánea sobre la posteridad latinoamericana de Góngora se erige sobre el “escenario de una de las experiencias históricas más originales y fecundas en el intercambio literario entre varias culturas con una misma lengua” (2012, p. 209)¹. Si bien Hélder traza allí una diferenciación más o menos pertinente entre la idea del “barroco clásico” y del “neobarroco”, también deja entrever una línea de tradiciones –o mejor, de acusaciones– que parte de Góngora, pasa por Rubén Darío y llega a Severo Sarduy, Néstor Perlongher o Arturo Carrera. Son numerosos los estudios sobre el alcance de la polémica gongorina como una ins-

¹ Cabe destacar que el trabajo de Guerrero refiere a un recorte geográfico más amplio (el latinoamericano), pero el recorrido propuesto en este caso, será abordado especialmente en torno a la irrupción del poeta argentino Néstor Perlongher.

tancia fundamental (sino indispensable) para la recuperación definitiva de su obra; sin embargo, en este recorrido, nos proponemos reflexionar sobre la aparición del ensayo de Hélder como un vector que no solo admite ser leído en consonancia con la polémica, sino que también se forja como un antecedente influyente para el espesor crítico y literario que adquirirá el *neobarroso* en su posteridad.

Don Luis de Góngora, el padre de un hermetismo vencible

Este análisis se construye, antes que nada, sobre las bases de una polémica que, en cierta medida, busca volver a preguntarse por el alcance que pudieron tener aquellas primeras reacciones. La obra de Góngora, especialmente la aparición de las *Soledades* en 1613, generó un grado de resistencia e incomodidad entre sus colegas escritores que resultó en una secuencia epistolar y en breves tratados con cierto alcance teórico que se pueden rastrear al día de hoy. Entre los segundos, apareció uno de los documentos más difundidos de la polémica: *El antídoto contra las Soledades* de Juan de Jáuregui². Cuando Joaquín Roses Lozano retoma ese opúsculo, y también todo el resto de los documentos de la polémica, pone de relieve cuán preponderante resultó el momento de la recepción para la poética gongorina:

Pero su auténtico valor circunstancial reside en haber tenido la habilidad de provocar una larga serie de respuestas que, siendo a la vez lecturas coetáneas del texto de Góngora, han enriquecido notablemente su interpretación y nos han proporcionado un campo idóneo para el estudio de la recepción crítica del poema³ (1994, p. 30).

En sus inicios, Góngora ya era considerado un poeta con alcance y reconocimiento, sin embargo, de toda su obra, los poemas que lograron mayor circulación fueron sus letrillas, sus romances y algún soneto. Tanto las *Soledades* como *La fábula de Polifemo y Galatea*, parte fundamental de sus poemas mayores, trajeron con su aparición numerosas críticas que acusaban a Góngora de “oscuro”. En medio de la polémica y frente a la reacción de sus contemporáneos, el propio Góngora escribe:

Demás que honra me ha causado hacerme obscuro a los ignorantes, que esa es la distinción de los hombres doctos, hablar de manera que a ellos les parezca griego, pues no se han de dar las piedras preciosas a los animales de cerda (1986, p. 343).

2 En palabras de Dámaso Alonso, “El *Antídoto* es un largo escrito en prosa: no contiene una doctrina estética general, sino una serie de críticas desgranadas, a voces, versos y pasajes de la *Soledad Primera*” (61).

3 *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las «Soledades» en el siglo XVII* es un aporte sumamente valioso de Joaquín Roses Lozano para problematizar y repensar los alcances de la polémica gongorina.

El poeta percibe en aquella “oscuridad” de sus poemas la posibilidad de honrar a los hombres doctos. Su defensa puede incluso articularse con un abordaje de su obra más contemporáneo, es decir con un modo de leer en el que se busca reponer el “significado” de sus versos mayores y que, a su vez, “es inseparable de sus lecturas pasadas”⁴. La polémica que formó parte de la difusión inicial, pero también de su revalorización en el siglo XX, nos permite reconstruir las coordenadas literarias, históricas y culturales ya no solo del poeta, sino también y sobre todo de sus lectores.

En ese marco, entre los años 1927 y 1928, surge entonces una generación de poetas que podemos vincular fundamentalmente con una serie de ediciones anotadas y glosadas de la obra de Góngora. Comienza así tanto el intento por descifrar los versos de las *Soledades* como, por ejemplo, la puesta en valor del carácter innovador que hay en el tratamiento temático de la *Fábula de Polifemo y Galatea*. La Generación del 27 en general, y Dámaso Alonso en particular, retomó el trabajo de los comentaristas (“esos denodados escritores del siglo XVII que dedicaron buena parte de su vida a estudiar e interpretar casi palabra por palabra las obras del gran poeta” dice Alonso, 1969, p. 62) y también los argumentos esgrimidos por el propio Góngora. Para Alonso, el estilo de Góngora se caracterizaba ante todo por su “dificultad” (1967, p. 102), un rasgo que podía hacerle perder el tiempo al lector sin preparación⁵. Pero, así como Góngora hace una puesta en valor de la dificultad, Dámaso Alonso también encuentra en esa la oscuridad una serie de cualidades significativas que de hecho funcionan como “un acicate para la inteligencia y la sensibilidad” (1967, p.104).

Melchora Romanos, especialista en la polémica gongorina, repasa el pasado y el presente de sus lecturas y reconoce que aquella hermenéutica clásica de la crítica que buscaba determinar la existencia de un significado de la obra –objetivo, describible y alineado con las propuestas del autor o lo que quiso significar– se fue orientando en los últimos años hacia los procesos productivos y la recepción de los textos. Así es cómo el lector pasó a ocupar un rol activo en la intelección del mensaje que supone la obra literaria en tanto sistema signifiante y acto de comunicación. Es justamente por eso que Romanos habla de la posibilidad de “comprender” los poemas de Góngora: está pensando en la construcción de un “lector capaz de desentrañar la dificultad docta” frente a lo que denomina como un “aristocratismo intelectual”⁶. En ese sentido, los comentaristas gongorinos parecen volverse los instrumentos críticos que permiten una

4 Cfr. Romanos, 4.

5 En este sentido, cabe mencionar la postura que tiene Alonso con respecto a la idea de las “dos épocas” de Góngora: una de cierta claridad y otra de una oscuridad enigmática (esta última vinculado por supuesto a sus poemas mayores). A pesar de que hay quienes consideran que efectivamente Góngora lleva sus artificios un paso más allá en esta segunda etapa, Alonso sostiene que se puede rastrear una continuidad en el uso de esos mismos recursos desde los inicios de su obra (cfr. Alonso, 81).

6 Cfr. Romanos, 1984.

lectura histórica de la obra de Góngora.

En la publicación de *Góngora y el “Polifemo”*, Alonso indaga el estilo gongorino al mismo tiempo que enuncia y ordena varias de sus particularidades: “Lleva y trae el período sintáctico, lo engarza, lo anuda, lo carga de cultismos, de transposiciones, de alusiones mitológicas [...]. Pero, en general, su sentido es único y hallable” (1967, p. 104). Entonces, podríamos pensar que el rescate de la poética gongorina, al menos en parte, gira en torno a una dificultad que ahora se detecta como vencible, a un sentido que en general como dice Alonso es único y hallable. Finalmente, es en ese ejercicio, en ese intento de reponer significados, que el lector logra un estímulo intelectual que alega “romper” el hermetismo del poeta cordobés.

Barroco áureo, Modernismo y *neobarroso*

El camino que transitó el Barroco áureo, pero fundamentalmente Góngora, hasta instalarse en las estimaciones del siglo XX se configura tanto por el afianzamiento de la crítica filológica como también por el interés temprano que tiene el Modernismo sobre la literatura del siglo XVII. En este punto, es necesario destacar a una figura fundamental como la de Alfonso Reyes, que tal como reconoce Guerrero en “Barrocos, neobarrocos y neobarrosos: extremosidad y extremo occidente”, obra de encuadre para una recepción del gongorismo que no solo nos acerca a Europa en tanto visión común del pasado, sino que también contiene allí una idea de futuro:

Por su intermedio, América Latina descubre la vocación moderna de su tradición barroca y hace suya una hoja de ruta en la que el adamismo, la sensualidad y la fuerza transgresiva del verso de Góngora apuntan hacia un horizonte inédito donde se podrá escapar por fin del localismo y la marginalidad. (2012, p. 23)

De hecho, en ese mismo artículo se habla de una red intelectual creada por Reyes en América y Europa que, en definitiva, terminó propiciando una lectura de la poesía gongorina “como si en ella reposaran desde siempre las claves de lo más contemporáneo, como si en ella estuvieran inscritos los signos que, sin traicionar nuestro pasado, permitirán edificar una interpretación poética del ahora y anticipar el tiempo que vendrá” (2012, p. 23). Guerrero le otorga al barroco –pero también al neobarroco y al *neobarroso*– la cualidad de la “extremosidad” como una postura artística o literaria que le da lugar al debate sobre la heterogeneidad y la pluralidad en nuestro presente y que, al mismo tiempo, se diferencia de la exuberancia como un rasgo (peyorativo) tantas veces adjudicado a este tipo de poéticas.

En este punto retomo el gesto de la respuesta, o mejor de la polémica, no porque considere que el *neobarroso* haya necesitado de las palabras de Hélder para volverse una poética resonante –porque de hecho ya el propio Perlongher había hablado de una revitalización del barroco un año antes– sino porque veo posible trazar algunas continuidades en ambas lecturas que no hacen más que acercar la poética gongorina a la poesía contemporánea aún después de haber transcurrido más de tres siglos desde su aparición. En ese trayecto, el modernismo aparece para el propio Hélder como “el segundo gran capítulo del barroco” (1987, p. 24), esto es, como un paso crucial y necesario para la “revitalización barroca” de nuestro país. En esta misma línea, Roberto Echavarren habla del neobarroco como aquel que “pone en contacto y confronta los dos momentos álgidos de la herencia hispánica: barroco y modernismo” (2008, p. 264). En definitiva, el abordaje del texto pondrá en discusión una serie de características que Hélder configura en torno a la “tendencia barroca” y que al mismo tiempo entran en tensión con el antecedente modernista y por supuesto también con el hispánico.

Se reedita la polémica

El primero de los aspectos que Hélder vincula al neobarroco es el estado de “opacidad” que se genera en el lenguaje mediante diferentes procedimientos. Está pensando en una “escritura de superficie” que juega con la dimensión sonora y visual en tanto atenta contra su “legibilidad”, a menudo de forma arbitraria. Este señalamiento pareciera no distar demasiado de los que ya hemos mencionado anteriormente con respecto a la polémica gongorina, sin embargo, Hélder no pierde la oportunidad de diferenciarse:

[...] no se trata de acusarlos de oscuros o difíciles y reeditar la polémica del XVII entre los detractores y apologistas del gongorismo, se trata de detectar lo que la mayoría de las veces constituye un fraude [...] (1987, p. 25).

Más allá de la intención que tiene su acusación, de evadir una lógica que en principio consideramos presente en su recorrido, lo que podemos leer es un reclamo que se origina cuando ninguno de esos elementos es usado con la pertinencia que él considera necesaria: “muchos están subidos a un animal que no doman, quiero decir: no a todos les resulta inevitable expresarse de la manera en que lo hacen, y la insinceridad está a la vista” (Hélder, 1987, p. 25).

El *neobarroso* como emergencia poética, una mezcla de perlas y barro, se erigió para Perlongher sobre una diferencia fundamental con el barroco del Siglo de Oro:

Montado a la condensación de la retórica renacentista, el barroco áureo exige la traducción: se resguarda la posibilidad de decodificar la simbología cifrada y restaurar el texto “normal”, a la manera del trabajo realizado por Dámaso Alonso sobre los textos de Góngora (2021, p. 127).

En este punto, Perlongher está haciendo suyas las palabras que Nicolás Rosa ya había escrito incluso algunos años antes del ensayo de Hélder. En aquel prólogo que encabeza la edición de *Si no a enhestar el oro oído* de Héctor Piccoli, Rosa desarrolla una serie de observaciones en torno a la diferencia entre el barroco del Siglo de Oro y las nuevas poéticas:

El Barroco clásico no sólo es traducible sino que exige la traducción, nos propone el placer de otros horizontes, otros textos, otras escrituras: la migración textual es una operación concertante que inflexiona la variedad de las voces, la variabilidad de los temas, la variación de los registros. El barroco de esta poesía [en referencia a Piccoli] no permite la traducción, la sugiere pero se ingenia para perturbarla y al fin de cuentas, destituirla. Debemos apelar al diccionario, a los léxicos, pero cuidarnos de creer en ellos.

Perlongher recupera aquel fragmento para escribir “Caribe transplatino. Introducción a la poesía neobarroca cubana y rioplatense”, un ensayo introductorio de una selección de poemas hecha por él y publicadas por la Editorial Iluminarias en 1991. Aquel suelo literario de referencias más o menos claras en el barroco del Siglo de Oro, ahora se había vuelto un chapoteo sobre las aguas lodosas del Río de la Plata, podría decir el propio Perlongher. En una entrevista que le realiza Luis Bravo para el Semanario Brecha de Montevideo en 1989, él evidencia su manera de entender la escritura como el acto de “hacer pasar una piedra por la garganta, una piedra brillante o barrosa, un diamante de lodo, tal vez” a quien sea –una diferencia bastante clara de ese Góngora que busca evitar que sus piedras preciosas sean tiradas a los chanchos–. En esa restitución del cuerpo del poeta (“hacer pasar”) no solo se extiende la pregunta por un modo de escribir, sino también sobre qué es o qué implica el acto de leer, o mejor, cómo se lee esa poesía: “Para escribir algo que valga la pena, piensa Perlongher, se necesita un ‘éxtasis serio’, no un éxtasis falso. Este es el criterio decisivo. Al lector le corresponde juzgar” (Echavarren, 2008, p. 17).

Sin embargo, Perlongher también pensó la palabra poética en términos herméticos. La poesía no comunica, en todo caso, dice Perlongher, “busca el salto de la aliteración o de la metáfora la reverberación intensiva de sonos y colores, susurros e ideas” (2021, p. 184) y acá resuena aquello que Hélder había llamado como “escritura de superficie”. La acumulación no

se da únicamente en el plano verbal, sino sobre todo en el plano sonoro a modo de producción de ciertos flujos. Cuando Osvaldo Baigorria lee “La murga, los polacos”, aquel primer poema de *Austria-Hungría*, no duda en preguntarle al propio Perlongher por “Cracovia” (término que aparece en el poema) “¿de dónde eran esos estudiantes que miraban desconcertados?”, a lo que el poeta responde “Tampoco yo sé dónde queda Cracovia, ni me importa: es nada más por el crujir de esas consonantes que la invoco” (139). En este mismo sentido, podemos sumar las palabras de Echavarren que también detectan estas diferencias entre el poema barroco y el neobarroco:

Ahora bien, ese poema barroco es todavía descriptible, se lo puede descomponer, o desplegar en sus niveles temáticos o isotopías semánticas correspondientes a diversos campos del saber (astronómico, filosófico, mitológico, etc.). Pero el neobarroco no se puede *describir*, porque faltan hilos conductores que guíen la glosa (la “versión prosificada”). Al suplantar o deformar las palabras se borran las huellas contextuales inmediatas, se combinan cartas de un mazo misterioso (2008, p. 266).

Conclusiones

En conclusión, por mucho que Hélder buscó eludir el vínculo con aquellas lecturas que hicieron los contemporáneos de Góngora de su obra, su escrito no hace más que leer el neobarroco, el cubano-gongorismo o el *neobarroso* en términos de poéticas difíciles u oscuras en las que el derroche, el artificio y la exuberancia verbal se vuelven recursos arbitrarios y recurrentes de los autores de la antología Xul, entre los que se encontraba el propio Perlongher. Hélder describe estos elementos que ya habían sido usados en mayor o menor medida para atacar al barroco áureo, ahora como parte de estas proyecciones que se sucedieron en Latinoamérica, y lo hace con el fin de deslegitimar la relevancia de una tendencia que ya, según él, ni siquiera conserva su propósito original, el de impugnar un período de imitación clásica. Aquel “animal” indomable que mencionó Hélder como parte de un ejercicio deshonesto y fraudulento del neobarroco, no es más que la poesía, pero particularmente la poesía barroca, y los acusa, en definitiva, de que aquella propensión por el artificio ahora suena frívola, ilegible, caprichosa, exagerada. Pero, para los antigongoristas, ese animal también era la poesía a la que la obstinación de Góngora insistía en retorcer y deformar mediante numerosos hipérbatos, versos que se enredaban con versos sin artículos en un intento permanente por asemejarse al latín.

Ahora bien, me pregunto ¿qué nos hace pensar que la poética de Góngora se puede agotar

y explotar únicamente a partir de su “traducibilidad”⁷? De hecho, a Góngora también le importaba el crujir de las consonantes casi tanto como a Perlongher, entonces ¿será válido afirmar que el *neobarroso* es “una escritura de superficie”? ¿un mero artificio técnico que anula, como dice Hélder, el descenso a un fondo semántico?

La obra de Perlongher se puede leer desde Góngora no solo por aquellos elementos en común concretamente formales, sino también por el recorrido de su resistencia, cuestionamiento y posterior validación. Volver al barroco áureo para seguir pensando a Góngora, para indagar sus proyecciones latinoamericanas y, sobre todo, sus discusiones, menos tiene que ver con un culto a los clásicos, que con la renovación de una pregunta siempre presente sobre los modos de escribir y leer poesía. Pensemos en el siguiente fragmento de una respuesta que da el propio Perlongher sobre el gongorismo en una entrevista titulada “Un uso bélico del barroco áureo” (1988):

Porque hay dos maneras de recorrer el gongorismo. Una manera es codificarlo. Y eso hace, magníficamente, Dámaso Alonso. Pero es una manera escolar y no tiene nada que ver con todo ese *maremágnum* de resonancias del barroco, ni con el modo en que ese *maremágnum* puede encajar, se puede mezclar con otra cosa. La otra manera es dejarse llevar, dejarse arrastrar por esos flujos, que es lo que hice con Lezama: me zambullí en él. Entonces lo que aparece es una especie de máquina, un uso bélico del barroco áureo.

Sin intenciones de desmerecer el indiscutible y valioso trabajo hecho por Dámaso Alonso, este pasaje da cuenta de cómo la obra de Góngora pudo sostener vigencia mediante la mutación que fueron atravesando esas maneras de pensar el ejercicio de la lectura y escritura de la poesía contemporánea.

Referencias bibliográficas

- Alonso, Damaso (1967). “La Fábula de Polifemo y Galatea” y “El Polifemo de Góngora como ejemplo de poema barroco”, en *Góngora y el «Polifemo»*, Madrid: Gredos, vol I: “Estudio preliminar: vida y obra del poeta, gongorismo”.
- Baigorria, O. y Perlongher, N. (2022). *Un barroco de trinchera. Cartas (1977-1986)*, Buenos Ai-

⁷ Resulta pertinente recuperar algunas palabras de Zaidenweg al respecto: “En primer lugar, Góngora tensa al máximo la unidad del sentido: es cierto, como reconocen los neobarrocos, que las “Soledades” pueden ser decodificadas como una ecuación matemática y que, por consiguiente, hay un significado último. Pero, salvo que uno sea Dámaso Alonso o Rober Jammes, en la experiencia de lectura, el significado comunicacional del poema permanece siempre esquivo, como una asíntota, algo que ven muy bien los neobarrocos” (439).

res: blatt & ríos.

Echevarren, Roberto (2008). "Prólogo", en *Barroso y sublime: poética para Perlongher* de Marcos Wasem, Buenos Aires: Ediciones Godot. Colección crítica.

----- (2023). "Un recorrido", en *Poemas completos. Néstor Perlongher*, Colección La Flauta Mágica.

Egido, A. (1987). «La hidra bocal. Sobre la palabra poética en el Barroco», *Edad de Oro*, VI, pp. 79-113.

García Helder, D. (1987). "El neobarroco en la Argentina", *Diario de poesía* n° 4, pp. 24-25.

Guerrero, G. (2012). "Barrocos, neobarrocos y neobarrosos: extremosidad y Extremo Occidente", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXXVIII, n° 76, pp. 19-32.

----- (2012). "En sus dominios no se pone el sol: neobarrocos y otros gongorinos en la poesía latinoamericana del siglo XX", J. Roses Lozano (ed.), *Góngora, la estrella inextinguible: magnitud estética y universo contemporáneo*, Universidad de Córdoba. Biblioteca Nacional y Sociedad Estatal de Acción Cultura, Madrid, pp. 209-223.

Góngora, Luis de (1986). "Carta de Don Luis de Góngora en respuesta de la que le escribieron", en *Antología poética*, A. Carreira (ed.), Madrid: Castalia Didáctica, pp. 341-344.

Jáuregui, J. de. (2002). *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades por Juan de Jáuregui*, J. M. Rico García (ed.), Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 3-82.

Perlongher, N. (2021). "Caribe transplatino. Introducción a la poesía neobarroca cubana y rioplatense", en *Prosa Plebeya*, Editorial Excursiones, pp. 119-131.

----- (2021). "Poesía y éxtasis", en *Prosa Plebeya*, Editorial Excursiones, pp. 184-190.

Pound, E. (2000). *El ABC de la Lectura*, M. Martínez-Lage (trad.), Madrid, Colección Artepoética, Ediciones y Talleres de escritura creativa Fuentetaja.

Romanos, M. (1994). "Del pasado al presente de las lecturas de Góngora", en *Hommage à Robert Jammes*, F. Cerdán (coord.), Vol. 3, pp. 1015-1021. [Disponible en: <https://books.openedition.org/pumi/1065?lang=es>]

----- (2018). "Góngora siempre recommencado: sobre la transtemporalidad de su poesía", *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, N° 36, pp. 4-15.

Rosa, N. (1983). Prólogo en *Si no a enhestar el oro oído*, de H. Pícoli, Rosario, La cachimba. [Disponible en: <http://www.bazaramericano.com/articulo.php?cod=30>]

Roses Lozano, J. (1994). "Trazo histórico-crítico de la polémica", en *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las «Soledades» en el siglo XVII*, London/Madrid, Tamesis Books, 9-65.

Zaidenweg, E. (2015). "Néstor Perlongher y sus cadáveres: del neobarroso a la necropoética", *Cuadernos de Literatura*, Vol. XIX, N°38, pp. 432-449.

Pajarillo fugitivo, gallo encerrado. Dominio femenino y figuración animal en la novela “Desengaño amando y premio de la virtud” de María de Zayas

Julia D’Onofrio

Universidad de Buenos Aires
Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”
CONICET
juliadonofrio@gmail.com

Resumen

Este artículo analiza la novela “Desengaño amando y premio de la virtud” de María de Zayas, enfocándose en la función simbólica de dos aves allí presentes, para explorar las dinámicas de dominio y sujeción en las relaciones humanas y amorosas. El análisis revela cómo a través de los animales prisioneros y otros elementos de sujeción (jaulas, cadenas, hechizos) se puede explorar la construcción cultural del amor y el poder en la autora barroca.

Palabras clave: María de Zayas, novela corta, Barroco, animales, dominación

Abstract

This article examines the novel “Desengaño amando y premio de la virtud” by María de Zayas, focusing on the symbolic function of two birds to explore dynamics of domination and subjection in human and romantic relationships. The analysis demonstrates how captive animals and other elements of constraint—such as cages, chains, and spells—serve as tools to reflect on how love and power are culturally constructed in the works of this Baroque author.

Keywords: María de Zayas, novela corta, Barroco, animales, dominación

Desde los orígenes de la cultura, los animales siempre han servido como punto de comparación privilegiado para definir qué es un ser humano (Alves, 2011, pp. 2-5). Así pues, la constante y multiforme presencia de los animales en las obras literarias del Siglo de Oro nos permite investigar, no sólo los valores que se les asignaban a las diversas especies animales, sino también el lugar en el que se colocaban los seres humanos frente a ellos. Por lo tanto, prestar atención a

los animales amplía nuestra visión sobre las construcciones culturales de la época.

La novela de María de Zayas “Desengaño amando y premio de la virtud” (incluida en su primera colección de relatos, *Novelas amorosas y ejemplares*, de 1637) llama especialmente la atención desde esta perspectiva de estudio porque el protagonista masculino es identificado en momentos distintos con dos aves sujetas al deseo femenino.

Desde esta óptica, y atendiendo a las problemáticas que plantea la novela, pretendo poner de relieve la figura de ambas aves en la funcionalidad de la trama y descubrir qué ideas surgen a partir de ellas desde la subjetividad de una escritura con firma femenina.

El tema que recorre de punta a punta el conflicto de la novela es el de la sujeción. Esto es, la manera en que las voluntades individuales se someten a poderes externos a ellas, sean estas reglas de conducta, modos de educación y principios sociales por los que el individuo acepta regirse, pero también –y especialmente– las ataduras creadas por otras voluntades para ejercer su dominio sobre los demás.

La novela cuenta las acciones desordenadas y desatadas de don Fernando en sus relaciones con distintas mujeres y la sociedad que lo circunda. El protagonista aparece retratado en el comienzo como un joven noble y suficientemente rico de Toledo quien, a pesar de los intentos de sus padres por guiarlo en el camino del bien, se caracteriza por dar rienda suelta a su voluntad sin ataduras:

Nació de padres nobles y medianamente ricos, y él por sí tan galán, alentado y valiente que, si no desluciera estas gracias de naturaleza con ser mucho más inclinado a travesuras y vicios que a virtudes (*¡oh desdicha de los hombres, que no aspiran al bien para el que fueron criados!*), pudiera ser adorno, alabanza y grandeza de su patria.

Desde su tierna niñez procuraron sus padres criarle e instruirle en las costumbres que requieren los ilustres nacimientos para que lleven adelante la nobleza que heredaron de sus pasados; mas estos virtuosos estilos eran tan pesados para don Fernando, como *quien en todo seguía su traviesa inclinación sin vencerla en nada*. (p. 239-240. Las itálicas en esta y las demás citas de novela siempre son mías)⁸

Luego sabemos que, muerto su padre, su madre cayó en el descuido de “no poder sujetarle” (240), así que:

Tuvo lugar don Fernando de darse más sin rienda a sus vicios y travesuras, pendeencias, juegos y damas, tan distraídamente que no perdonaba ocasión que sucediese en la ciudad, hallándose en todas y apadrinándolas de manera que parecía *el gallo de ella*... (p. 240)

⁸ Se cita la novela de María de Zayas por la edición de Julián Olivares, Zaragoza, 2017, referenciado en la bibliografía final. En el texto se consignará directamente el número de página, todas las citas pertenecen a la novela “Desengaño amando y premio de la virtud”.

Resalto estos rasgos y comentarios sobre el protagonista, porque una de las señales más repetidas para distinguir entre la humanidad y la animalidad es precisamente el dominio de la voluntad que los humanos (supuestamente) manejamos con nuestra alma racional y los otros animales (también supuestamente) solamente alcanzan a través de la domesticación: con premios y castigos o con la intervención de elementos creados por el hombre que los restringen y dominan, como las rejas, las ataduras, correas, frenos o riendas, etc.

Por eso también resalto la formulación de “dar rienda suelta a sus vicios” y la representación figurada de ser el gallo de la ciudad: una frase que remite a las ideas tanto de ser el campeón y vigilante de los conflictos de la ciudad, como más posiblemente a las de orgullo y petulancia que se asociaban al gallo con frecuencia (véase Covarrubias, *Tesoro*, s.v. “gallo”).

Por otro lado, la forma en la que se habla de las relaciones amorosas en la novela, en consonancia con el resto de la obra de Zayas, es siempre en términos de dominio, sujeción, batalla y rendimiento. Incluso el surgimiento del amor aparece en la voz de la narradora como una sujeción a la hermosura (casi un capricho):

En medio de estos vicios y distraimientos de nuestro caballero, le sujetó amor a la hermosura, donaire y discreción de una dama que vivía en Toledo, medianamente rica y sin comparación hermosa, cuyo nombre será doña Juana. (p. 240)

Luego la conservación de los vínculos también se plantea en los mismos términos (quedar sujeto, atarse, dominar, doblegar la voluntad, etc.); incluso la fidelidad matrimonial de la protagonista ejemplar de la novela, doña Clara, es expresada por ella misma como una cuestión de dominio, un desposeimiento de sí, como cuando dice: “yo tengo dueño, justo o injusto el cielo me le dio...” (p. 264).

Desde ya que no son estas formulaciones novedosas ni extrañas para la literatura de la época, pero sí es peculiar en esta novela la recurrencia del campo semántico de la sujeción y las ataduras para dar cuenta de todas las intrincadas relaciones que se narran en ella. Pero, además, en esta novela, junto con los habituales escarceos entre galanes y damas con sus conquistas, vencimientos, pechos esclavizados, etc., nos encontramos con varias situaciones de hechicería, en la que las artes mágicas se usan precisamente para atraer y torcer voluntades. En efecto, dos de las tres mujeres de la novela se sirven de distintas formas de “amarre” para dominar la voluntad de don Fernando. Zamora Calvo (2021) estudia los procedimientos usados por doña Juana (a través de unos anillos endemoniados) y por Lucrecia (con distintos hechizos de los cuales se explicita solo uno, como luego veremos).

Aunque el tema animal no sea definitorio en esta novela, es innegable la llamativa presencia y la peculiar función narrativa que tienen las dos aves de mi título, el pajarito fugitivo y el

gallo encerrado. Es posible afirmar que ambos sirven de excedente significativo para la temática central del dominio y sujeción, que sí es, como vimos, una cuestión central en el relato.

Los animales son el Otro más cercano y, a la vez, más disímil que tenemos todos los humanos, por eso resulta interesante prestar atención al modo en que María de Zayas representa aquí esas aves como un remedo o un espejo de los conflictos entre libertad y sujeción que transitan los personajes humanos de su novela. Su representación también nos permite advertir las irreflexivas relaciones de los hombres y mujeres de la época con los animales domésticos, cuyo dominio aquí muestra ser ejercido sin el más mínimo cuestionamiento.

El pajarito fugitivo aparece en el romance cantado por doña Clara, la joven toledana con quien don Fernando se ha casado instigado por su madre, pero a quien ha abandonado por seguir a Lucrecia, la mujer mayor que maneja las artes de la hechicería para su propio beneficio y que ha logrado primero enamorarlo y luego sujetarlo fuertemente con hechizos. Hasta el final de la novela no se sabe en qué consisten concretamente esos hechizos ni qué acciones y elementos involucran; luego saldrán a la luz y serán importantes para mi lectura.

Pero volvamos al romance, que doña Clara canta cuando está una noche terminando labores para vender y así subsistir alimentar a sus pequeñas hijas, porque don Fernando se ha ido y las ha dejado en la indigencia:

Fugitivo pajarillo
que por el aire te vas,
inconstante a mis finezas,
ingrato a mi voluntad;
Si estuvieras por la tuya
prendado, no hay que dudar
que una prisión tan suave
pudiera cansar jamás.

El pajarito, que huyó de su jaula, al que se dirige el yo poético del romance no está identificado explícitamente con Fernando, pero la situación permite establecer la conexión. No solo se trata de la única intervención lírica de Clara, sino que, además, de las tres mujeres que tienen relaciones con Fernando, ella es la única que no se sirve de ningún artificio para retenerlo y coartar su libertad.

El romance sobre el pajarito que huye de su jaula se asienta sobre ideaciones tópicas del amor como una fuerza que esclaviza los corazones, pero también se sostiene por una notable (al menos para nuestra mirada actual) falta de empatía con el ave enjaulada, a la que se le reprocha que busque su libertad, usándola como metáfora del amado esquivo que abandona a su enamorada:

Pajarillo lisonjero,
vuelve, vuelve, ¿dónde vas?
a la jaula de mi pecho,
ten de mis penas piedad.
.....
Huyes sin oír mis quejas,
¡plega a Dios que donde vas
como me tratas, te traten,
sin que te quieran jamás!

La representación de los amantes como aves o, incluso, la expresión del lamento amoroso figurado con el canto dulce del ruiseñor u otra ave cantora es un tópico muy presente en la tradición lírica europea; sin embargo, lo que aquí se destaca es la acción de un ave cautiva que abandona su jaula, lo cual se presenta como un caso de traición y desamor. Por eso, si bien la idea del amor como una voluntaria prisión es habitual en la tópica amorosa, llama la atención la cuota de crueldad implícita, en los términos de las relaciones humano-animales, al pretender que el pajarillo reprima sus instintos de libertad para aceptar con gusto la tortura de una jaula.

Las imágenes amorosas que surgen en María de Zayas se configuran con demasiada frecuencia como una dinámica desigual de fuerzas en la que hay víctimas y victimarios. Y lo vemos incluso aquí, con el caso de una mujer abandonada y olvidada por su marido, que es una clara víctima de maltrato masculino, pero que en su representación lírica se autofigura como la víctima de un pajarito al que quisiera nunca ver libre.⁹

Sea como fuere, el pajarito fugitivo, que solamente tiene entidad poética y metafórica en este apartado lírico, corre mejor suerte que el gallo real efectivamente aprisionado que se descubre hacia el final del relato. Es decir, dentro de la diégesis tenemos, por un lado, al pajarito que es

⁹ Aclaro que, más que una acotación sobre las ideas del amor en María de Zayas, mi comentario se asienta en las peculiaridades de las relaciones entre los humanos y sus animales domésticos o de compañía.

un ente poético, y, por otro lado, a otra ave nada idealizada y con sustancia concreta para el resto de los personajes del relato. Se trata de un gallo que Lucrecia, la mujer mayor que apartó a don Fernando de su esposa e hijas, utilizó como vehículo animal para el arte de amarre o *philocaptio* que mantuvo al toledano preso y ciego durante años (véase Zamora Calvo y Urban Baños sobre la magia en María de Zayas).

Desde su aparición en la novela, se dijo que Lucrecia era una hábil hechicera (aunque solo usaba sus artes para beneficio propio) y, a medida que avanzaba el relato, se fue indicando cómo se valía de hechizos para mantener sujeto al protagonista, aunque sin dar detalles sobre ellos. Recién en el tramo final de la novela conocemos el mecanismo usado para uno de sus hechizos.

Lucrecia y Fernando se habían mudado de Toledo a Sevilla donde, sin que nadie supiera su historia previa, vivían como un matrimonio. Allí fue a buscarlos doña Clara, su legítima esposa, luego de haber agotado todos sus recursos en Toledo. Por circunstancias fortuitas, Clara consigue entrar a servir como criada en la casa de los adúlteros sin que Lucrecia supiera quién era, porque en Toledo nunca la había visto. Lo admirable, sin embargo, es que don Fernando, su propio marido, la tenga frente a sí y no la reconozca. Clara entiende que esto se debe a las artes mágicas de Lucrecia, aunque ignora cómo ha hecho para turbar de tal manera el espíritu de su marido, mientras su cuerpo sobrevive con normalidad.

Luego de un año de servir en la casa y de ganarse la confianza de Lucrecia, llega la revelación. Lucrecia ha caído enferma gravemente y como no ha podido levantarse de la cama por varios días, se confía con Clara porque necesita un favor. Le entrega las llaves de un aposento cerrado al que solo Lucrecia entraba y le pide:

Entra dentro donde hallarás un arcaz grande de estos antiguos. En él está un gallo; échale de comer, que allí en el mismo aposento hallarás trigo. Y mira, hija mía, que no le quites los antojos que tiene puestos, que me va en ello la vida; antes te pido que si deste mal muriere, antes que tu señor ni nadie le vea, hagas un hoyo en el corral, y como está, con sus antojos y la cadena con la que está atado, le entierres, y con él, el mismo costal de trigo que está en el mismo aposento... (p. 271)

Clara, conociendo la fama de hechicera de Lucrecia, sospechó bien que “acaso en aquel gallo estaban hechos los hechizos de su marido, a cuya causa estaba tan ciego que no la conocía” (p. 271). Así que cumple con la alimentación del animal, pero no con la prohibición de quitarle el antifaz que lo cegaba. De manera que, cuando vuelve a presentarse ante don Fernando, este por fin la reconoce, dando pie al desenlace y el descubrimiento de todo el engaño de Lucrecia, quien se suicida, no sin antes prometer que Clara tampoco podrá gozar de su marido si ella faltaba.

Lo que nos interesa es cómo se pone en evidencia que en la materialidad animal del gallo se realizaban las acciones que afectaban no el cuerpo, pero sí el espíritu de don Fernando, que estaba sujeto al poder de Lucrecia y ciego salvo a lo que ella le permitía observar.

Recordemos que don Fernando había sido caracterizado al principio de la novela no sólo como “gallardo” sino también como “el gallo” de la ciudad de Toledo. Esto cobra otro cariz al final del relato, cuando las identificaciones animales metafóricas se convierten en reales, mediante el uso de la magia. Y cabe aclarar que, dentro de la ficción novelesca, las artes mágicas de intervención demoníaca se comprueban efectivas y reales,¹⁰ no solo por lo que ya vimos, sino porque las autoridades de Sevilla hacen pruebas y confirman que Fernando y el gallo están ligados irremediabilmente, aunque Lucrecia haya muerto.

Así pues, el hombre que, para las ideas que parece sostener la novela, no reivindicaba su dignidad humana (recordemos la exclamación parentética en la presentación del personaje “¡oh desdicha de los hombres, que no aspiran al bien para el que fueron criados!” al comentar que don Fernando no ponía freno a sus instintos y deseos); termina atrapado como un animal al que se le coarta su libertad sin miramientos.

Entre los sentidos que la representación cultural del gallo tenía en la época, llama la atención el hecho de que, además del orgullo, la valentía y la disposición a la pelea, se haga tanto hincapié en la proverbial actitud vigilante del gallo¹¹. Y donde mejor muestra el gallo su natural inclinación como guardián, según dicen los naturalistas del Barroco español, es en el celoso cuidado con que protege a las gallinas. En efecto, entienden que el gallo resguarda a las hembras de su especie como un celoso marido que cuida por los suyos:

Entre las aves domésticas y campestres el gallo, según parece, es el más vigilante y madrugador de todas ellas [...] Esta vigilancia y cuidado natural, procede y nace por ser tan celoso y cuidadoso de sus encomendadas, tanto que no sufre que nadie a ojos vistas le toque alguna de ellas; y si como la naturaleza le dio ánimo y valentía, lo igualara en las fuerzas, sin duda que dudaran muchos de acometer en su presencia a ninguna de sus queridas. Es el vigilante gallo, según Dioscórides, y la experiencia lo demuestra, muy noble, hidalgo y liberal, porque todo cuanto come, parte y reparte con sus aliadas, llamándolas apriesa y con porfía, dejado él de comer por solo que coman ellas. (Cortés, 1615, p. 458-459)

10 Urban Baños sostiene que lo sobrenatural en María de Zayas, incluida la magia a través de figuras que ostentan el arte de hechicería, se encuentra siempre dentro del ámbito de la ortodoxia religiosa, porque son poderes demoníacos que Dios ha permitido operar en el mundo de los mortales.

11 Alciato lo coloca junto al león en su emblema “Vigilancia y custodia” (Véase López, 1615, f. 58 y ss). Véase también Covarrubias, 1611, s.v. ‘gallo’ o Cirlot, *Diccionario de símbolos*, s.v. ‘gallo’.

En contraste notable con el personaje de la novela de Zayas, don Fernando, el marido que malgasta la hacienda y se despreocupa por la indigencia de su familia, desamparando a su mujer e hijas, descubrimos que el gallo aparecía como el modelo del marido perfecto, tal como explica Cortés, más adelante en su capítulo:

Grandes y aventajadas cosas se podrían decir y escribir del animoso y vigilante gallo, así del cuidado cuidadoso que tiene de sus queridas, como de otras infinitas propiedades y excelencias de que naturaleza le dotó más que a ninguno de los animales volátiles. Acerca de lo primero, ¿qué marido se vio jamás más de su mujer tan receloso, cuanto lo es el gallo de sus queridas? ¿Pues qué prelado hay ni pastor que tanto cuide de sus ovejas, cuanto el gallo cuida y mira por las que tiene a cargo? ¿Y qué padre o madre hay que tanto vaya sobre sí mirando por el bien de sus hijos y compañía cuanto el gallo está velando y mirando por el bien y provecho de aquellas que tiene a cargo? [...]. ¿O qué tácita reprehensión y raro ejemplo para todos los que tenemos hijos y familia, para que a imitación del vigilante y cuidadoso gallo velemos y cuidemos de aquellos que tenemos a cargo? (Cortés, 1615, p. 468-469)

Por lo demás, a diferencia del pajarito del romance, ave idealizada a la que su dueña poética le reconoce sentimientos, agencia propia y deseos específicos, el gallo es solo un instrumento que se desecha y se mata sin más. A nadie le preocupa su encierro ni su sufrimiento, aunque se hace hincapié en que es un ser vivo que necesita ser alimentado, pero eso es todo: su vida sirve como recipiente del hechizo y quienes lo liberan no se cuestionan siquiera si no convendría mantenerlo con vida, vista la conexión con Fernando.

Y así, muerto el gallo que espejaba el dominio de la hechicera, don Fernando cae irremediabilmente enfermo y doña Clara se lo lleva de nuevo a Toledo, donde lo cuida con diligencia, de manera que él finalmente “cayendo en la cuenta de lo que debía a doña Clara, la cobró tanto amor que no se hallaba un punto sin ella” (p. 274). Este momento final en el que Fernando depende de Clara y valora sus cuidados hace recordar los versos del romance, algunos de los ya citados (“¡plega a Dios que donde vas / como me tratas, te traten, / sin que te quieran jamás!”), y especialmente los del final que decían:

Y al fin de sus tristes quejas,
instrumento sin templar,
cantó a su pájaro libre,
que fugitivo se va:
Pájaro libre, tú perderás,
que el regalo que dejas, no hallarás. (p. 263)

Y, en efecto, Clara lo cuida como a un pajarillo enjaulado, al parecer la mejor manera en que puede finalmente asirlo o contenerlo. Es interesante tomar en cuenta otra característica del gallo que no hemos mencionado antes: la habitual costumbre de castrarlos, hacerlos “capones” para que sean más dóciles y engorden. Francisco de Marcuello, otro autor de la época con una obra dedicada a las aves muestra que incluso se entrelazan los términos ‘capón’, ‘castrado’ y ‘gallo’. En el capítulo que le dedica se remonta a las *Etimologías* de san Isidoro: “Y comenzando con su nombre, digo con san Isidoro que se dijo así *a castratione*: porque entre todas las aves sola esta se castra. Y los antiguos a los así castrados llamaban ‘gallos.’” (Marcuello, 1617, p. 250). De manera que resulta muy significativo que este personaje de Zayas que es dominado por sus pasiones y más drásticamente dominado por las mujeres de su vida (su madre, doña Juana, Lucrecia y, luego enfermo, doña Clara) quede identificado con el gallo: orgulloso y pendenciero, pero comúnmente castrado.

Clara se había caracterizado en la novela por ser un modelo de firmeza en la virtud frente a todas las adversidades y tentaciones. Ella es la única de las tres mujeres que se relacionan con Fernando que no comete ningún tropiezo. Y, si bien es la única que no había puesto en práctica artificios para sujetarlo, es ella finalmente la que se queda con él, cuidándolo hasta el final de su vida, como al pajarito enjaulado al que añoraba mantener siempre en su prisión.

En la figura de las dos aves encontramos una representación de los modos aceptados y rechazados de sujetar a un marido. La sujeción y prisión presentada como amable y avalada por las reglas de la civilidad: la del pajarito preso en una jaula. Y la más tenebrosa y condenada de las artes oscuras de la magia: la del gallo encerrado y en la que humano y animal se entrelazan de manera concreta, no solo metafórica.

Parece lícito sugerir que en los modos de tratar a las dos aves se representan ideas sobre la relación entre humanos y animales, pero también sobre las relaciones entre hombres y mujeres. Como es sabido, las novelas de María de Zayas se caracterizan por representar un amplio y sombrío abanico de la sujeción femenina en la sociedad patriarcal contemporánea.¹² Dentro de ese corpus, la novela que nos ocupa muestra un significativo contraste al presentar un hombre cautivo de diversas maneras por la voluntad de varias mujeres distintas.¹³

Con todo, ya sea para los hombres o para las mujeres, subyacen siempre ideas similares.

12 Al mostrar en sus novelas la sumisión femenina, Zayas no solo denuncia, sino que también busca posicionarse como autora, en un doble ejercicio de reivindicación femenina, como bien expresa Vizarra: “La sujeto social María de Zayas desea posicionarse en el campo cultural nominado por el poder hegemónico masculino y se propone hacerlo no solo como mujer, sino también como mujer con un saber-hacer en el campo literario y en franca disidencia con quienes pretenden sujetarla y sujetar a todas las mujeres a determinismos biológicos y, de ese modo, limitar sus capacidades.” (Vizarra, 2018, p. 80)

13 Puede hacerse un parangón con otra novela de esta colección, “El prevenido engañado”, en la que el protagonista es burlado por diferentes mujeres.

Notemos que incluso en el caso de doña Clara, que es el modelo de mujer virtuosa en la novela, la imagen de felicidad amorosa se liga a la idea de sujeción, puesto que desea que su amado voluntariamente acceda a quedar preso: “Pajarillo lisonjero, / vuelve, vuelve, ¿dónde vas? / a la jaula de mi pecho, / ten de mis penas piedad.” (p. 262). Dando a entender que no puede escapar a concebir las relaciones amorosas de esa forma: el amor es cárcel, amarre y atadura, es una situación de poderes desiguales, como la del pajarito enjaulado o como el gallo hechizado.

En definitiva, ya sea con encantamientos o con jaulas doradas, el amor no parece ir de la mano de la libertad en esta novela de Zayas. Y así como las ideas modélicas del amor son oscuras y dañinas en esta novela, en definitiva, lo mismo sucede en las relaciones entre hombres y mujeres en la narrativa de Zayas.

Referencias bibliográficas

- Alves, Abel (2011). *The Animals of Spain*. Leiden: Brill.
- Cirlot, Juan Eduardo (1992). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.
- Cortés, Gerónimo (1615). *Libro y tratado de los animales terrestres y volátiles*. Valencia: Juan Crisóstomo Garriz.
- Covarrubias, Sebastián de (1611). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez.
- López, Diego (1615). *Declaración magistral de los emblemas de Alciato*. Juan de Mongastón.
- Marcuello, Francisco (1617). *Primera parte de la historia natural y moral de las aves*, Zaragoza: Juan de Linaja y Quartanet.
- Urban Baños, Alba (2016). Lo sobrenatural en la narrativa de María de Zayas. En María Luisa Lobato, Javier San José y Germán Vega (eds.), *Brujería, magia y otros prodigios en la narrativa española del Siglo de Oro*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 633-684.
- Vijarra, René Aldo (2018). Ingenio y mujer en el discurso hegemónico y heterónimo de la temprana modernidad española. *Esferas Literarias* 1. 75-86. <https://doi.org/10.21071/elrl.vi1.11451>
- Zamora Calvo, María Jesús (2021). La magia amorosa en la narrativa de María de Zayas. En Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus «Novelas amorosas y ejemplares»*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra. 243-262.
- Zayas, María de (2017). *Honesto y entretenido sarao (Primera y segunda parte)*. Edición, estudio preliminar y notas de Julián Olivares (dos volúmenes). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Mallem nescisse futura.
**Lo alto y el conocimiento vedado en
los *Emblemas Morales* de Sebastián Covarrubias**

Ana Laura Iglesias

Facultad de Filosofía y Humanidades
Escuela de Letras - Centro de Investigaciones de la FFyH
Universidad Nacional de Córdoba
ana.iglesias@unc.edu.ar

Resumen

Este trabajo analiza el tema del conocimiento de lo alto en los *Emblemas morales* (1610) de Sebastián de Covarrubias. Se examina en particular la recepción y apropiación singular que realiza el autor de los *Emblemas* de Alciato (1531 y 1534), tanto en el uso como en la transformación de los textos y de las imágenes. A partir de ello, se estudia en detalle el cruce peculiar que realiza Covarrubias al combinar la *inscriptio*, la *pictura* y la *subscriptio* de diferentes emblemas con una finalidad moralizante. Esta operación se sirve de la glosa como herramienta para sancionar el conocimiento de lo divino —en particular, del destino—, aunque, como contrapartida, también se visualiza un reconocimiento de la inventiva y la inteligencia como recursos humanos frente a las exigencias del orden terrenal.

Palabras clave: Covarrubias, emblemas, apropiación, alto, conocimiento

Abstract

This paper examines the theme of knowledge of the divine in *Emblemas morales* (1610) by Sebastián de Covarrubias. It focuses especially on the author's distinctive reception and appropriation of Alciato's *Emblemas* (1531 and 1534), both in his use and transformation of texts and images. The study explores in detail Covarrubias's unique approach to combining the *inscriptio*, *pictura*, and *subscriptio* from different emblems for a moralizing purpose. Through this strategy, he employs the gloss as a tool to censure attempts at divine knowledge—particularly of destiny—while also acknowledging human inventiveness and intelligence as responses to the demands of the earthly order.

Keywords: Covarrubias, emblems, appropriation, the higher, knowledge

En 1531, Augsburgo fue testigo de un hito fundamental en la historia del libro impreso: la aparición —sin el consentimiento de su autor— del *Emblematum Liber* de Andrea Alciato, considerado el primer libro de emblemas publicado¹⁴. Este evento se vio complementado en 1534 con la aparición en París de una nueva edición del texto, ahora con el acuerdo de su autor, bajo el nombre de *Emblematum Libellus*. Esta edición presentó cambios en la diagramación de los folios y en las ilustraciones —más adecuadas a los textos y conectadas con la mitología clásica—, lo que terminó por definir la forma visual del emblema como una unidad significativa. Mario Praz (1989, p. 24) señala que fue Alciato el primero en acuñar el término emblema, en el sentido de trabajo de mosaico, al igual que el término emblematura, utilizado por Francesco Colonna. Entre la edición de 1531, y la francesa de 1534, el emblema adquirió en la obra de Alciato, la forma de *inscriptio + pictura + subscriptio* (Gabriele, 2015, p. XX y ss.).

El impacto editorial de esta obra no solo se refleja en la gran cantidad de ediciones publicadas desde entonces y hasta 1621, sino también en las numerosas obras de emblemática impresas posteriormente. En ese contexto, España vio aparecer, varias décadas después, libros de emblemas de gran relevancia. En 1549, se publicó la primera traducción de la obra de Alciato por Bernardino Daza¹⁵; en 1591, los *Emblemas Morales* de Juan de Horozco y Covarrubias; y finalmente, en 1610, la obra que nos ocupa: los *Emblemas Morales* de Sebastián de Covarrubias y Horozco¹⁶, impresos por Luis Sánchez¹⁷.

Lo alto y lo bajo

Con las variaciones de cada caso, los libros de emblemas se presentaban como un conjunto de máximas morales, compuestas por grabados y epigramas, que apuntaban no sólo a la lectura sino a constituir un catálogo de temas y modelos visuales para artistas y escritores.

El tema de lo vedado en relación con el conocimiento se encuentra íntimamente ligado al género y aparece a menudo en Alciato; lo alto encontró fácilmente el lugar de una metáfora

14 Sobre los antecedentes del emblema como género, es fundamental considerar los aportes de Henry Green (1872), Peter Daly (1998 y 2014) y Marco Gabriele (2015), entre otros. No podemos extendernos aquí sobre los géneros que sin duda constituyen antecedentes del emblema alciato, pero cabe destacar la importancia de los libros de epigramas griegos, los jeroglíficos (véase Praz, 1984, p. 24 y ss.) y los libros de empresas, así como —específicamente— el *Hieroglyphica* de Horapolo, publicado por Manuzio en 1505, y *El sueño de Polifilo* (*Hypnerotomachia Poliphili*), de Francesco Colonna, conocido por Alciato a través de Erasmo (véase Gabriele, 2015, pp. XLV–XLVI).

15 Juan Daza publicó en 1549 su traducción del *Liber emblematum* de Andrea Alciato en rimas españolas, en Lyon. La obra fue editada por Guillaume Rouillé, destacado librero humanista, y el impresor fue Macé Bonhomme, natural de Lyon. Macé Bonhomme fue un destacado impresor, al igual que Juan de la Cuesta, responsable de la impresión de numerosas obras del Siglo de Oro, como el *Quijote* y textos de Lope de Vega.

16 Sobre el autor y los *Emblemas Morales* en general, véase Sandra Peñasco González (2015).

17 Luis Sánchez tuvo su taller en Madrid, y más tarde otros establecimientos tipográficos, como el de Valladolid, y utilizó diversas marcas tipográficas.

sobre el saber y todo aquello que estaba por fuera del orden humano, temática que, además, entra en consonancia con el interés general de los *Emblemas Morales*, por los vicios y los excesos. Tal como analiza Carlo Ginzburg (2008, pp. 129-155), con la evolución de la máxima *noli altum sapere*, lo alto llegó a interpretarse como la prohibición de conocer las cosas altas. El lema fue relacionado con las figuras de Ícaro y Prometeo, señala Ginzburg, y sería adecuado agregar a ellas la figura de Faetón. Lo alto y lo bajo aparecen entonces como sucedáneos de la oposición entre cielos incorruptibles y mundo sublunar corruptible, una tensión que se irá distendiendo, en favor de la transgresión y el conocimiento humanos, a lo largo del siglo XVII.

En Covarrubias, la óptica estrechamente cristiana promueve giros novedosos con los cuales se reinterpretan los emblemas de Alciato que referían a la altura y el vuelo. Sus glosas —las cuales agrega a los textos que en Alciato, ya eran glosas en sí mismos— son contrarias a aquel carácter enigmático y simbólico del *Emblematum Libellus*, y más cercanas a la lógica didáctica moralizante del *Ovide Moralisé*, de larga trayectoria desde el siglo XIV. Como veremos, Covarrubias toma sus temas de Alciato, ofrece un nuevo mote para cada emblema—muchas veces referido a otro mito diferente— e incluye una nueva *pictura*, cuyas características veremos en lo sucesivo.

Los emblemas

A partir del *Emblematum Liber* de 1531, podemos acordar, en términos generales, que un emblema reúne tres elementos primordiales: un mote o *inscriptio*, una *pictura* y una *subscriptio*, es decir, un epigrama. En sus *Emblemas Morales*, Covarrubias añade a la *subscriptio* una glosa adicional, de extensión variable, que guía y clausura la interpretación del emblema. La glosa se presenta siempre en otro folio, a continuación de la unidad tripartita que constituye el emblema. Los motes provienen, en general, de obras clásicas (predominan Ovidio y Horacio), aunque también hay un conjunto menor de motes en español. Muchos son paralelos a otros del *Emblematum Liber*. Aunque el tono y las imágenes son más literales y sencillos, Covarrubias realiza cruces inéditos entre los autores de los motes y las figuras míticas representadas, produciendo sentidos y contenidos novedosos.

In Astrologos

Covarrubias muestra un interés especial por el emblema de Alciato que lleva por mote *In Astrologos*. Este era, en efecto, un emblema particular, que sufrió cambios entre las ediciones de Augsburgo y la de París. El emblema I.49 de la primera centuria lleva por mote *mallem nescisse futura*, es decir, “preferiría no haber conocido el futuro”. La *subscriptio* correspondiente expresa:

Pregunta Domiciano a un estrellero,
que las muertes de todos pronunciaba,
“la propia vuestra ¿cuál será? que quiero
saberlo”. Respondió, aunque rehusaba:
“De perros he de ser un pasto fiero”.
Y por esto a quemar le condenaba.
Sobrevino una lluvia, mató el fuego
y así los perros le comieron luego.
(Covarrubias, 1610, Centuria I, Emblema 49).

El emblema se relaciona con el de *Alciato*, titulado *In Astrologos*. Aquel emblema advertía, remitiendo a la figura de Ícaro y su vuelo fallido, sobre la actividad de los astrólogos como falsos adivinadores. Entre las ediciones de 1531 y 1534 se substituyó la *pictura* del emblema: primero representaba un astrólogo observador, y más tarde, la caída de Ícaro (Figuras 1 y 2).



Figura 1. *In Astrologos. Emblematum Liber*. Augsburgo, 1531. Fuente: [Bayerische Staatsbibliothek](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63868-p0101-9)



Figura 2. *In Astrologos.* Emblematum Libellus. París, 1534. Fuente: [Internet Archive](https://www.internetarchive.org/).

El paralelismo lo introduce Covarrubias con el término “estrellero”, que viene aquí a sustituir al de “astrólogo”, palabra que incluye en el *Tesoro de la lengua castellana*: “Estrellero, es el Astrologo, que anda siempre contemplando las estrellas” (Covarrubias, 1611). El mote, tomado de *Las metamorfosis* (Libro I, vv. 559–560), alude a Ocírrroe, hija de Quirón y de la ninfa Cariclo. Ambas, madre e hija, tenían el don de la adivinación.

Covarrubias retoma el tema del emblema de Alciato, pero introduce un nuevo *mote* y una nueva *subscriptio*. Su objetivo es sancionar a los astrólogos que escrutan los cielos en busca de adivinar el futuro. Covarrubias retoma una anécdota que, según aclara en su glosa, proviene de Suetonio, aunque también se halla narrada en términos similares por Alfonso X en la *Estoria de España*. La historia es conocida: entre tantos astrólogos consultados, el emperador Domiciano recurrió a Asclatarion, quien había vaticinado su muerte, y le pidió que predijera la suya propia. El astrólogo anunció que moriría devorado por perros. Domiciano ordenó quemarlo vivo, pero una tormenta destruyó la pira funeraria, y el cadáver fue efectivamente devorado por los perros (Figura 3).

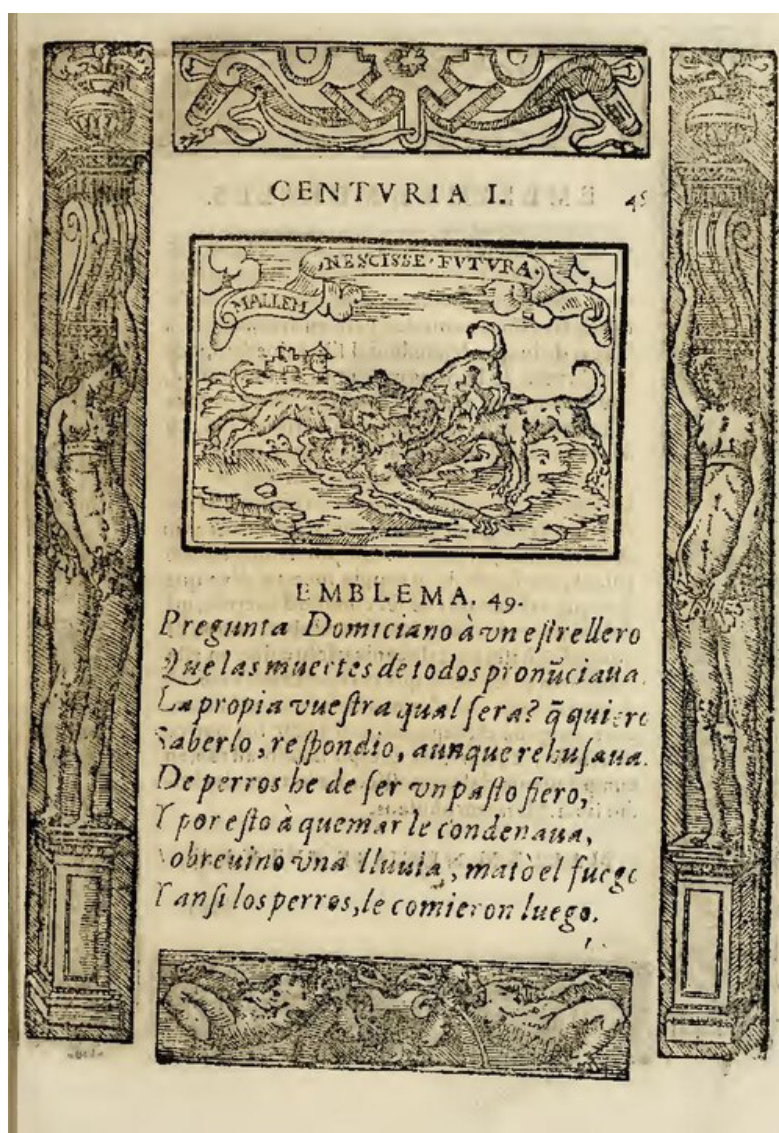


Figura 3. Centuria I, Emblema 49. *Malle m nescisse futura*. Fuente: [Wikisource](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Emblema_49.jpg)

El emblema tiene como punto de partida la sanción a la astrología que propone Alciato, una temática estrechamente ligada a lo alto y al libre albedrío. El *mote* advierte explícitamente contra la adivinación: “preferiría no haber conocido el futuro”. La relación entre Alciato y Covarrubias es parcial: el primero recurre al mito de Ícaro y su caída, tras la destrucción de sus alas cubiertas de cera (edic. de 1534). Señala: “Que el astrólogo tenga cuidado de / lo que predice, pues el impostor cae de / cabeza mientras vuela por encima de los astros” (Alciato, *Emblematum Libellus*, 1534). El emblema se vincula con la crítica a la astrología judiciaria, tema abordado por Pico della Mirandola en sus *Disputationes adversus astrologiam divinatricem* (1496). El emblema alciato no condena el conocimiento de lo alto en sí, sino la falsa adivinación. Sin embargo, sugiere que quienes vuelan por encima de los astros caen por impostores.

Covarrubias allanó el camino a sus lectores: la *inscriptio* y la *pictura* sólo narran una anécdota; la máxima se encuentra en el *mote*, y la sanción, en la glosa. La elección para la *pictura* fue ilustrar el desenlace de la historia, y quizá también su moraleja: cuidado con la adivinación, que puede cumplirse. Covarrubias —o su grabador— interpretaron literalmente la anécdota, en lugar de mantener el nivel simbólico del emblema alciato. El resultado recuerda, en cierto modo, a las representaciones de Prometeo: un cuerpo muerto —el del astrólogo— es devorado por un grupo de perros en la pequeña viñeta. Lo alto fue sustituido por lo bajo: la *pictura* traslada el problema del conocimiento de lo superior a un resultado de orden claramente terrestre. Lo alto permanece en el *mote*: conocer el futuro a partir de los cielos está vedado a los hombres y, por eso, puede volverse en su contra.

Aunque más llano que el emblema de Alciato, el de Covarrubias constituye una extraordinaria síntesis. El tema de los astrólogos y la adivinación encuentra eco en la historia de Ocíroe, y la advertencia sobre lo alto se vincula con lo futuro mediante la máxima de no conocer lo vedado. Pero, sobre todo, Covarrubias reelabora el emblema de Alciato sin descartar el problema del destino, como se aprecia en la glosa:

La Astrología Judiciaria está permitida en cuanto por ella se gobierna el labrador, el marinero, el médico y los demás, considerándolos efectos de las causas naturales. Pero, en arrojándose a juzgar de lo que depende del libre albedrío y de la voluntad de Dios, es gran temeridad y crimen condenado por los sacros cánones y santos concilios... (Covarrubias, 1610, Centuria I, Emblema 49).

La interpretación del *mote* queda clausurada en una perspectiva cristiana, y la *pictura*, en su patetismo, funciona como una clara advertencia: en la imagen la observación del orden celeste y la caída de Ícaro fueron sustituidas por el orden terrestre, donde los perros devoran el cuerpo de Domiciano. La imagen sostiene el castigo, el destino funesto de los que pretenden lo alto.

Covarrubias retoma el tema en el emblema 97 de la primera centuria: *Fato prudentia maior* —la sabiduría es superior al hado—. Aquí encontramos una referencia más directa a lo alto y al saber. El *mote* proviene de Virgilio (*ingenium aut rerum fato prudentia maior*, *Geórgicas*, Libro I, v. 416). El texto del emblema remite nuevamente al de *In astrologos*:

El judiciario astrólogo adivino
sin juicio juzga y suele alzar figura
de lo que a sólo Dios saber convino,
ascondido a la humana criatura.
Forzar mi libertad es desatino
el cielo, con su varia compostura,
si yo puedo hacerle resistencia
con el libre albedrío y la prudencia.
(Covarrubias, 1610, Centuria I, Emblema 97)

Como vemos, el destino corresponde al orden divino y no a la adivinación. Hay saberes que pertenecen al ámbito de lo sagrado y no deben ser escrutados, pero esto no niega el libre albedrío. Las predicciones, señala Covarrubias, fuerzan la libertad de las personas, que en realidad gozan del albedrío necesario para construir su propio destino. Aunque el tema de los astrólogos parece ser apenas una excusa, no deja de impactar en el saber y en el conocimiento del orden celeste, cada vez más vinculado a una ciencia emergente: la astronomía. En la glosa, Covarrubias afirma que el hombre está en la palma de Dios, y que las estrellas y los planetas no ejercen efecto determinante sobre él: “no son parte para hacer ningún efecto en él, de modo que fuercen su voluntad” (Covarrubias, 1610, emblema I.97). La *pictura* se desprende de este concepto: dotado el hombre de tan gran tesoro como es el libre albedrío, “dejándole Dios su alma en su palma para que con sus acciones libres merezca mediante su gracia toda la influencia del cielo” (*idem*). Así, la prudencia es superior a cualquier designio o destino.

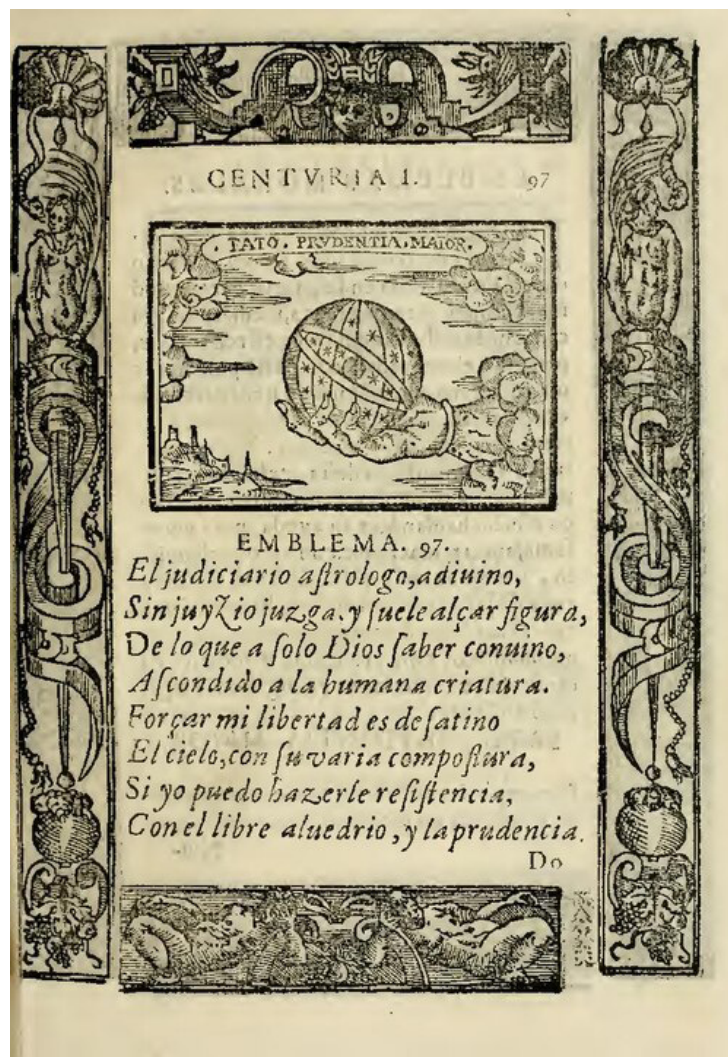


Imagen 4. Centuria I, Emblema 97. Fato. Prudentia. Maior. Fuente: [Wikisource](https://www.wikisource.org/wiki/Emblemas_de_Covarrubias).

La *pictura* recoge tradiciones anteriores, en las cuales la ilustración de una mano que emerge desde lo alto y entre nubes permitía sortear la prohibición de representar visualmente a Dios. La mano es, entonces, indicio de lo divino. El orden superior, queda claro, pertenece a Dios y no a los hombres: el astrólogo pretende ocupar un lugar divino al escrutar lo alto, bajo la forma de los cielos y las estrellas, un orden que no puede ni debe comprender, mucho menos profetizar.

Como vemos, Covarrubias estaba interesado en la metáfora de los astrólogos en relación con el libre albedrío, la medida y el rechazo de todo exceso. En ambos emblemas eludió la representación de Ícaro, figura que no asoció al tipo de transgresión tratado en estos casos. En el primer ejemplo prefirió la representación directa del castigo, mientras que en el segundo la mitología clásica fue sustituida por una iconografía cristiana de los cielos y del gobierno del mundo. Ambos emblemas se refieren al destino: es mejor reservar el conocimiento del futuro a Dios y

actuar buscando la salvación. Lo alto no debe ser objeto de conjetura humana, pues corresponde al orden divino y, por ello, los cielos son difíciles de intervenir. El astrólogo permanece sobre la tierra; la mano de Dios, en los cielos. La figura de Ícaro resultaba demasiado abstracta. Covarrubias —y en consecuencia, su impresor— la eludieron, al igual que la representación de la caída, la cual Alciato había incluido en la edición parisina, siguiendo el modelo de uno de los arcanos mayores, *El Sol*, del llamado “tarot de Mantegna”, de 1545.

Covarrubias no prescindió de Ícaro en su obra y en su lugar lo mudó de emblema. En el emblema 85 de la III Centuria, representa a Dédalo e Ícaro. La composición visual sigue un modelo hartamente conocido en los siglos XIV y XV: la iconografía muestra el vuelo de padre e hijo sobre las aguas del mar. Un poco más tarde aparece la caída de Ícaro, con sus alas desprendidas, como se ve aquí.

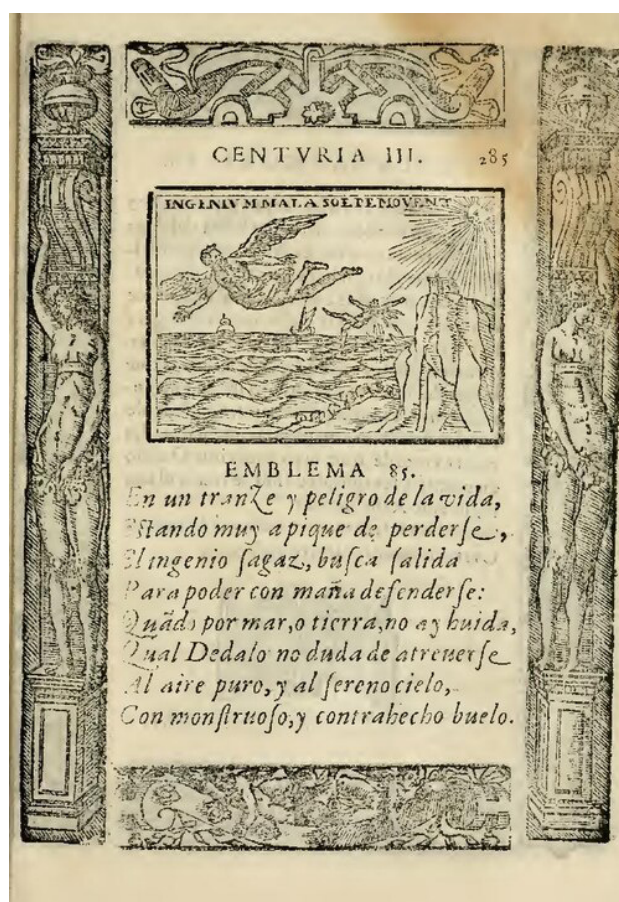


Imagen 5. Centuria III. Emblema 85. *Ingenium mala saepe movent*. Fuente: [Wikisource](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Emblema_85.jpg)

El mote versa *Ingenium mala saepe movent*, es decir, los infortunios a menudo estimulan el ingenio. Inmediatamente vemos el giro en la mirada positiva hacia el atrevimiento, tal como

lo señala Ginzburg. El ingenio se desprende del saber irreverente y aún con las limitaciones que ya he señalado respecto de transgredir el dominio divino, emergen y se afianzan las hazañas humanas. Evidentemente, Covarrubias apartó el relato de Ícaro de la astrología judiciaria, para considerar lo positivo de aquella anécdota. El grabador ilustra las plumas despojadas de las alas construidas por Dédalo, a causa del intenso calor producido por el Sol. El emblema recoge a Alciato en la imagen, pero no en el tema de *In astrologos*. La subscriptio expresa:

En un trance y peligro de la vida,
estando muy a pique de perderse,
el ingenio sagaz busca salida
para poder con maña defenderse.
Cuando por mar o tierra no hay huida,
cual Dédalo, no duda de atreverse
al aire puro y al sereno cielo,
con monstruoso y contrahecho vuelo.

(Covarrubias, 1610, Centuria III. Emblema 85)

Podemos ver que, sutilmente, Covarrubias se aparta del fracaso de Ícaro (representado en el fondo de la imagen) para centrarse en la inventiva de Dédalo, forzado por las circunstancias. Aquí se aplaude la capacidad humana para crear soluciones ingeniosas ante la adversidad, y se reivindica el acto mismo de volar.

El tema del ingenio, vinculado con la inventiva y la creatividad, reaparece en varios emblemas. Por ejemplo, en el emblema II. 59, *Docuit ista fames* (el hambre le enseñó estas cosas), la *subscriptio* afirma: “es el hambre sutil despertadora / que aguza los ingenios y levanta / la natural astucia inquiridora / del arte, que a los muy sabios espanta”. Del mismo modo, en el III. 61, el mote sostiene que “el ingenio supera a la corpulencia”, y en el III. 49, sobre el ingenio de las mujeres, leemos *Dux foemina facti* (una mujer dirige los acontecimientos).

La noción de ingenio nos conduce a la figura de Faetón, otro mito que plantea el problema de explorar los cielos. Covarrubias alude a este relato en tres emblemas, con motes extraídos directamente del libro I de las *Metamorfosis* de Ovidio (Publio Ovidio Nasón, 2008). Faetón articula diferentes dimensiones de “lo alto”: como saber, como experiencia, como riesgo. Es una figura ampliamente representada en la literatura y el arte del Siglo de Oro, ubicada en una zona ambigua entre la hazaña y el exceso, entre la gloria y el castigo. En la lectura de Covarrubias, la experiencia aparece como el factor que transforma la búsqueda de altura en una lección sobre los límites humanos. No se cuestiona la aspiración en sí, sino la inexperiencia con la que se emprende. La juventud es, aquí, el punto vulnerable. El emblema I.64, *Parce puer stimulis* (ten cuidado con los espuelazos), trata el tema de la educación de los jóvenes. Se sostiene que es más

necesaria la moderación que el estímulo: “el hombre con razón y doctrina, el caballo con vara y disciplina. / Con poca edad, lozanos y furiosos / en su carrera, el uno y otro vuela”. Volar, en este contexto, equivale a precipitarse, y remite a la velocidad más que a la elevación simbólica. La *pictura* muestra un jinete encabritado, con el caballo alzado sobre las patas traseras. Aunque el mote proviene del mito de Faetón —una de las advertencias que Helios le dio antes de emprender el viaje—, el grabador elige desplazar la escena a tierra firme. Se trata, así, de una lección sobre la formación: el brío juvenil no se condena, se da por supuesto; es el educador quien debe saber conducirlo.



Imagen 6. Centuria I. Emblema 64. *Parce puer stimuli*. Fuente: [Wikisource](https://www.wikisource.org/wiki/Emblemas_de_Petrarca)

Alciato también retomó el mito en el emblema titulado *In temerarios*, donde lo vincula con los monarcas jóvenes que, guiados por su impulsividad, arrastran a sus pueblos al desastre. Covarrubias sigue de cerca esa lectura, pero omite deliberadamente el vuelo y la caída de Faetón. En II.69, el mote *Nec fraena remittit nec tenere valet* (ni suelta las riendas ni es capaz de sujetarlas) describe el momento en que Faetón, ya en el cielo, enfrenta con terror lo sublime: sin poder controlar los caballos, intenta aún sostener las riendas para salvarse. La imagen remite a un grabado tradicional —un cochero con látigo—, cercano a representaciones medievales del mito. De los tres emblemas sobre Faetón, este es el que más se acerca al relato ovidiano, pero incluso aquí se evita cualquier alusión visual al vuelo o a la caída. La literalidad del mote impone una imagen contenida, ceñida al conflicto del sujeto entre sujetar y soltar. Una tensión difícil de resolver, y que el grabador opta por representar sin desvíos interpretativos.

Covarrubias complementa esta reflexión con la idea de que el impulso juvenil, aun si está acompañado por el ingenio, resulta insuficiente para gobernar sin experiencia:

Al mancebo que no tiene experiencia
no se le debe cometer gobierno;
si alcanza ingenio, fáltale prudencia,
y en caso humano, es sujeto tierno.
No basta la teórica o la ciencia,
ni leyes de Partida o del Cuaderno
si no practica un tiempo y se ejercita,
en cualquier ocasión se precipita.

(Covarrubias, 1610, Centuria II. Emblema 69)

Este pasaje retoma de manera explícita el tópico de la formación práctica y la madurez como condiciones necesarias para ejercer el mando o el juicio. La alusión a las leyes de la Partida y del Cuaderno refuerza que el saber libresco no basta por sí solo: la experiencia es, nuevamente, el eje que organiza la lectura ética del mito de Faetón. El saber, sin la experiencia, no alcanza, aunque nuevamente se reconoce positivamente el ingenio. Finalmente, en el emblema III.46, el mote reza *medio tutissimus ibis*. Este mote también está tomado de las consejos de Helios a Faetón en el libro II de las *Metamorfosis*, cuando señala que “por el medio irás más seguro”. Este es un punto clave del relato de Faetón: el consejo que el joven no puede cumplir por su inexperiencia y juventud, es lo que produce un desenlace nefasto. El texto del emblema apunta en realidad a los viajeros, al tiempo que sanciona nuevamente los excesos y extremos:

Caminar por el valle es peligroso
por malos pasos, agua, atolladeros,
el monte por su cumbre es proceloso
de nieves, aire, niebla y ventisqueros.
El camino de en medio es más sabroso
y seguro a los hombres pasajeros.
Vicioso es el extremo y demás
y en todo es bien seguir la medianía.
(Covarrubias, 1610, Centuria III. Emblema 46).

La máxima moral es clara; la imagen, en cambio, no parece guardar relación con Faetón. La tierra es vista desde lo alto, mientras Mercurio, a quien se identifica por su caduceo, señala el camino del medio con una vara. Covarrubias y su grabador cruzan figuras mitológicas nuevamente. El hombre, motivado por las circunstancias, debe elegir con prudencia y con ingenio, sin intervenir en los dominios divinos: por ello, la experiencia de Faetón en los cielos no es narrada. La imagen está tomada de otro emblema de Alciato: *qua dii vocante eundum*. Así, Covarrubias encuentra nuevos vínculos y asigna nuevos motes a conceptos e imágenes ya tratados por Alciato. Faetón y Mercurio resultan relacionados como viajeros. El mensaje de Mercurio es finalmente el mismo que Helios ofrece a Faetón, y la glosa es significativa en relación con lo alto y lo bajo:

Los que caminan por las alturas de los montes van a peligro de despeñarse y son infestados del recio viento y torbellinos. Los que hacen su viaje por la profundidad de los valles corren peligro en los arroyos y en las avenidas de las aguas que descienden de lo alto.
(Covarrubias, 1610, Centuria III. Emblema 57)

Como vemos, Covarrubias sigue de cerca el tema de lo alto y el conocimiento de lo vedado, realizando una apropiación singular y compleja de los emblemas de Alciato, los cuales no solo cita sino que interrelaciona, mezclando motes e imágenes. Para ello realiza operaciones significativas en relación con la ilustración y la manera en que cruza motes clásicos, temas y figuras mitológicas. Lo alto aparece vedado de lo visual y solo es tenido en estima en relación con el ingenio, forzado por las circunstancias. El hombre emerge positivamente en su relación con la inventiva y la creación; se le ofrece un vuelo corto, apenas arriba de las olas, mientras que, en la tierra, se mantiene aún el lugar de la prudencia y el freno, de la medida y la experiencia.

El emblema “*es posible y forzoso*” de Covarrubias sintetiza de manera magistral su reflexión sobre los límites del saber, la experiencia y la acción humana frente a lo aparentemente imposible. A través de este emblema, se condensa la tensión entre lo que es concebido como inalcanzable y lo que, gracias al ingenio y la perseverancia, puede convertirse en una realidad:

Yo lo imposible –dijo uno– pretendo.
Loco debía de ser o enamorado,
que casi todo es uno; yo no emprendo
lo que como imposible me es vedado,
mas si como imposible acaso entiendo
lo extraordinario y poco usado
será posible lo dificultoso,
y lo imposible puede ser forzoso.
(Covarrubias, 1610, Centuria I. emblema 67).

Referencias bibliográficas

- Alciato, Andrea (1531). *Emblematum Liber*. Augsburgo. Disponible en: <https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/contents.php?id=A31b>
- (1534). *Emblematum Libellus*. París. Disponible en: <https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/books.php?id=A34b>
- Covarrubias Horozco, Sebastián de (1610). *Emblemas morales*. Madrid: Luis Sánchez.
- Reproducción facsimilar disponible en Google Books: https://www.google.com.ar/books/edition/Emblemas_morales/T6D1rzhUDSUC?hl=es-419gbpv=1&pg=PP3&printsec=frontcover
- (1611). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez. Edición facsimilar digitalizada disponible en Google Books: https://www.google.com.ar/books/edition/Tesoro_de_la_lengua_castellana_o_espa%C3%B1ol/qKm8nzelynUC?hl=es-419&gbpv=1&pg=PP23&printsec=frontcover
- Daly, Peter (1998). *Literature in the light of the emblem: Structural parallels between the emblem and literature in the sixteenth and seventeenth centuries*. Toronto: University of Toronto Press. (Primera edición: 1979)
- (2014). *The emblem in early modern Europe: Contributions to the theory of the emblem*. Londres: Routledge
- Gabriele, Mino (2015). Introducción, traducción e comentario. En Andrea Alciato, *Il libro degli emblemi: Secondo le edizioni del 1531 e del 1534* (nueva ed. riveduta e ampliata). Milán: Adelphi
- Ginzburg, Carlo (2008). *El queso y los gusanos: El mundo de un molinero en la Italia del siglo XVI*. Barcelona: Muchnik Editores
- Green, Henry (1872). *Andrea Alciati and his books of emblems: A biographical and bibliographical study*. Londres: Trübner & Co.
- Peñasco González, Sandra (2015). *Edición filológica y estudio de Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias Orozco (1610)* (Tesis doctoral, Universidade da Coruña). Departamento de Filología Española e Latina
- Praz, Mario (1989). *Imágenes del barroco: Estudios de emblemática*. Madrid: Ediciones Siruela
- Ovidio Nasón, Publio (2008). *Metamorfosis. Libros I-V* (trad. Francisco López de Hoyos). Barcelona: Gredos

* Todas las imágenes consignadas son de dominio público.

“porque tú le pareces tanto quiero que me sirvas, por verme servir de un retrato de quien yo serví”: engaños espejados en *La burlada Aminta y venganza del honor* de María de Zayas y Sotomayor

Agustina Otero Mac Dougall

Universidad de Buenos Aires
agus.omd@gmail.com

Resumen

Mentiras, falsas promesas de amor, traiciones y venganzas sangrientas son algunas de las muchas problemáticas que encontramos en *La burlada Aminta y venganza del honor*, segunda de las historias que se incluyen en la colección *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas y Sotomayor. En esta obra, la autora construye, a través de una secuencia narrativa muy clara y estructurada, una dinámica llamativamente variable en torno al problema del engaño amoroso. Para entender dicha dinámica llevada adelante por los distintos personajes, abordaremos, en primer lugar, la dialéctica entre la figura del engañador y la engañada con el fin de observar cómo se va construyendo la inversión de roles al interior de la diégesis literaria. En segundo lugar, analizaremos la importancia de la vista como aquel sentido que les permite a los personajes lograr dicha inversión de roles, ya sea porque se ven afectados en extremo ante la vista del sujeto amado y caen en sus trampas o porque hacen uso de disfraces y apariencias para efectuar sus engaños.

Palabras clave: engaño, vista, inversión, venganza

Abstract

Lies, false promises of love, betrayals, and bloody revenge are some of the many issues we encounter in *La burlada Aminta y venganza del honor*, the second of the stories included in the collection *Novelas amorosas y ejemplares* by María de Zayas y Sotomayor. In this novel, the author constructs, through a very clear and structured narrative sequence, a strikingly variable dynamic around the problem of love deception. To understand this dynamic deployed by the different characters, we will first address the dialectic between the deceiver and the deceived, in order to observe how the role reversal is constructed within the literary diegesis. Second, we will analyze the importance of sight as the sense that allows the characters to achieve this role reversal, either because they are extremely affected by the sight of their beloved and fall into their traps, or because they use disguises and appearances to carry out their deceptions.

Keywords: Betrayal, Sight, Inversion, Revenge

1. Introducción

La novela *La burlada Aminta y venganza del honor* es la segunda de las historias que componen la colección *Novelas amorosas y ejemplares* publicadas por María de Zayas y Sotomayor en 1637. Esta “maravilla” es narrada dentro de la primera noche del sarao por la discreta Matilde, la cual adelanta el tema de su historia para advertir a sus compañeras de “no dejarnos engañar de las invenciones de los hombres o ya que, como flacas y mal entendidas caigamos en sus engaños, saber buscar la venganza, pues la mancha del honor solo sale con sangre del que la ofendió” (2012, p. 392).

Sin más preámbulos que estas advertencias, la historia comienza y como es habitual, la voz narrativa presenta brevemente la genealogía de nuestra protagonista: un capitán llamado don Pedro, “cuyo apellido por justos respetos se calla”, (Zayas y Sotomayor, 2012, p. 393), sirvió en el pasado muy honradamente a Felipe II y luego se casó en Segovia con una mujer tan noble como él. Juntos tuvieron un hijo que también se inclinó por las armas y está al servicio de su rey en Italia. Un día, el capitán don Pedro recibe las nuevas de que su hermano, quien gozaba del mayorazgo, falleció, de modo que queda a su cargo Aminta, su sobrina y potencial heredera de todos los bienes familiares. Don Pedro, con la promesa de conseguirle buen marido, concluye que lo mejor es casarla con su propio hijo. Aminta acepta y queda a la espera de su futuro esposo, quien estaba sirviendo al Rey en la guerra con el duque de Saboya.

Nuestra protagonista se traslada de Vitoria a Segovia y así comienza la primera de sus tres estancias, la estancia en casa de sus tíos. Este es el momento en el que se contextualiza la historia y se produce el engaño de la protagonista. En un segundo momento, Aminta se traslada a la casa de doña Luisa; esta secuencia se corresponde con el descubrimiento de la burla, y por ende, con el desengaño. Por último, llegamos a la estancia en la de don Jacinto, espacio en el que se concreta la venganza y se resuelve el conflicto.

Como vemos, cada estadía en estas distintas casas marca una etapa distinta en la secuencia narrativa. Nuestro recorrido estará pautado por cada uno de estos momentos claves y trataremos de observar, por un lado, cómo se van produciendo ciertas inversiones de roles que producen *espejamientos* al interior del argumento, y por el otro, marcaremos la importancia del sentido de la vista como aquel que le permite a los personajes lograr dichas inversiones de roles, ya sea porque se dejan afectar en extremo ante la vista del sujeto amado o porque hacen uso de disfraces y apariencias para trastornar los sentidos de sus víctimas.

2. Estancia en la casa de su tío: el engaño

Nos encontramos en el inicio de la historia, cuando llega Aminta a Segovia y despierta el interés de sus vecinos: a las damas les da envidia su belleza mientras que a los galanes los enamora. Dice la narradora que quien no la había visto, no podía tenerse por dichoso:

Aquí sonaban suspiros y acullá instrumentos, sin que jamás Aminta lo escuchase; y si lo oía era para hacer burla y reírse de todos... Mas no se fíe nadie de su libertad ni de sus fuerzas; que tal vez Amor gusta más de cazar voluntades libres que gustos sujetos, y siempre se ve cautivo el libre, enfermo el sano y vencido el valiente, pues suele Amor empezar burlando, y acabar de veras. (Zayas y Sotomayor, 2012, p. 394)

En la cita vemos que la ciudad se llenó de hombres hechizados, pero Aminta a ninguno le corresponde, es más, les hace burla y se ríe de la pasión que despierta su belleza. La advertencia de la narradora no se hace esperar y rápidamente expresa que no hay que fiarse de la voluntad fuerte ya que Amor puede torcer a cualquiera. Y así comienza a manifestarse uno de los tópicos más recurrentes cuando de enamorados se trata: el amor como guerra de contrarios. Es muy común encontrarnos, dentro de los códigos de este tipo de amor, con metáforas cristalizadas, como por ejemplo la del cuerpo femenino como una fortaleza que debe ser derribada. Según Margo Glantz (2009), varios protagonistas masculinos de Zayas operan de manera semejante:

escogen a una víctima, la inflaman y, una vez cobrada la presa como botín de guerra o de caza, la abandonan como un objeto de desecho, ya que carece totalmente de valor al haber sido despojada de su prenda o joya más preciada: la virginidad. (2012, pp. 50-51)

Pero antes de que suceda el engaño y Jacinto se convierta en el vil autor de este, lo cierto es que se obsesiona con locura, y su vulnerabilidad lo lleva al punto de perder la razón:

Puso en ella don Jacinto los ojos, con tan atento afecto que no paró la hermosa vista hasta el alma. Empezó don Jacinto a sentirse mal de la herida que le había dado en el corazón la belleza de Aminta [...]. No parecía hombre con alma sino cuerpo o fantasma sin ella. Vínole a poner en tal cuidado su pasión, que del poco comer y mal dormir vino a perder la salud, de suerte que cayó en la cama de una profunda melancolía, con que negó a Flora la conversación y amistad, siendo su vista tan enfadosa a sus ojos que quisiera, por no verla, no tenerlos. (Zayas y Sotomayor, 2012, pp. 394-395)

Pero será Flora la que intervenga para ayudar a su amante a satisfacer todos sus deseos. A tanto extremo llega la representación del amor como una contienda que es por boca de este mismo personaje femenino, amante de Jacinto y también su cómplice, que nos enteramos del maquiavélico plan para capturar la voluntad de la heroína:

Aminta *no se ha de rendir* si no es por casamiento, que su desdén es risa, pues si llegase a leer el papel y escuchar tus amorosas razones, ¿quién duda que te ha de querer? No

hay para las mujeres lazo como el del casamiento: déjala tú que vea tu gala y *ármasele y veras si caerá*. (Zayas y Sotomayor, 2012, p. 396, los destacados son míos)

El discurso de Flora no sólo llama la atención por el grado de perversión y maldad, también sorprende el hecho de que, como señalan Micoleau y Raynié, “este personaje femenino no sólo esté dispuesto a compartir a su amante con otra para satisfacerlo sino que también lo empuje a abusar de ella” (2019, p. 373). Así es que, para que se produzca la caída de la víctima, ambos comienzan a estudiar el territorio: se pasean por los alrededores de la casa para lograr verla, y es de remarcar que Flora se viste “en hábito de hombre cuando había de darle música”¹⁸ (Zayas y Sotomayor, 2012, p. 396). Por otro lado, esta pareja de cazadores consigue una nueva cómplice: la vecina de abajo de Aminta, doña Elena, quien se encarga de facilitarle la carta en la que don Jacinto le declara su amor. En ella el enamorado se muestra desesperado y enfatiza en el bienestar que le produce verla, y como ofrenda representativa del valor que tiene la vista de tanta belleza, le regala un anillo valioso: “Y esa sortija no recibas por prenda mía, sino por retrato tuyo” (Zayas y Sotomayor, 2012, p. 397).

La carta, la joya y el comentario de doña Elena sobre el galán encienden la curiosidad de Aminta, quien al día siguiente corrobora la belleza de su pretendiente y comienza a bajar la guardia de su fortaleza ya que “lo *entregó* todo a su talle con señales ciertas de *rendimiento*; porque aunque don Jacinto tenía treinta años, era tan galán y despejado que, mirado sin el defecto de su estado, *rendiría* con su gracia cuanto miraba” (Zayas y Sotomayor, 2012, p. 398, los destacados son míos).

A partir de ahora la víctima del engaño ya está *visualmente* atrapada por la hermosa vista de don Jacinto, de modo que no les es muy difícil perpetuar el resto: Flora finge ser su hermana y durante la misa la convence a Aminta de sus amores. Esta apenas discute los términos del matrimonio y quedan en encontrarse en lo de doña Elena, la vecina. Allí hacen los últimos arreglos del plan: Aminta abandona la casa de su tío, accede a casarse a escondidas y durante su primera noche de intimidad, don Jacinto aplaca su deseo y Aminta pierde su prenda más preciada. Pero el revuelo que causa la ausencia de la joven no pasa desapercibido en la ciudad, y don Jacinto, ante el temor de que doña Elena lo entregue, decide matarla con un pistolete antes de marcharse a Segovia con Flora. Pero antes deja a la burlada Aminta en la casa de una deuda con el pretexto de que en breve la recogerá, y así pasamos al siguiente momento de la secuencia.

18 El proceder de Flora para engañar a Aminta es acorde al de las pícaras y estafadoras que “se adornan con una práctica musical más que interesada, tratando de embaucar a sus víctimas” (Bejarano Pellicer, 2014, p. 192). Lo interesante es cómo hace uso de estas habilidades la protagonista, tema que abordaremos en el último eje del trabajo.

3. Estancia en la casa de doña Luisa: el desengaño

La estancia en la casa de doña Luisa es clave para el crecimiento y despertar de la protagonista: Aminta toma conciencia del error que cometió al escaparse de la casa de sus tíos y de su primo, futuro esposo. Doña Luisa le abre los ojos y le cuenta quiénes son en realidad don Jacinto –que en realidad se llama don Francisco– y Flora. También le cuenta sobre la existencia de la esposa legítima de este, quien cansada de las aventuras de su marido, volvió a la casa de sus padres. Tales noticias provocan la desesperación absoluta de Aminta y un deseo irrefrenable de venganza. La protagonista, creyéndose sola en sus aposentos, comienza un largo descargo a viva voz sobre cada uno de los personajes que la traicionaron:

¡Ay doña Elena, inventora de mis trabajos, castigue el Cielo tu alma, como lo hizo en tu cuerpo, mi perdición! ¡Ay Flora cruel, más traidora y engañosa que la pasada, por quien en Roma tienen en tan poco las de tu nombre! ¡Ay don Jacinto, y cómo tuviste corazón para burlar una mujer de mi estado, sin mirar que has de ser causa, no sólo de mi muerte, más de la tuya! (Zayas y Sotomayor, 2012, p. 404)

Resulta interesante que luego de todo este descargo, Aminta se pregunta: “Mas ¿cómo podré yo tener paciencia ni aguardar a tal [la venganza de su tío], teniendo manos y valor con que quitarme la vida?” (Zayas y Sotomayor, 2012, p. 404). Luego de hacerse esta pregunta, saca un cuchillo e intenta quitarse la vida, pero don Martín, el hijo de su anfitriona y testigo secreto de este descargo, interviene y la consuela. Como expresan Micoleau y Raynié, en este estadio la heroína deja de ser pasiva y comienza a ser activa, y por eso “la primera forma de violencia la ejerce contra ella puesto que expresa su desesperación automutilándose” (2019, p. 362), pero poco durará este arrebató ya que enseguida redireccionará la furia hacia otro objetivo mucho mayor.

Entre lágrimas, Aminta le explica a su nuevo compañero que “con la muerte de una única mujer se restauran las honras de tantos hombres” (Zayas y Sotomayor, 2012, p. 404), y don Martín le ofrece su mano para sellar una doble promesa: la de matrimonio y la de venganza. Sin embargo, Aminta no acepta tal ofrecimiento, y luego de hacer el *racconto* de sus desventuras a su nuevo aliado, le explica que sólo ella puede tomar las riendas de su venganza:

—No ha de ser así mi venganza —dijo Aminta—; porque supuesto que yo he sido la ofendida y no vos, yo sola he de vengarme, pues no quedaré contenta si *mis* manos no restauran lo que perdió mi locura. Y así, aunque os doy palabra de esposa, no se ha de conseguir vuestro deseo hasta que yo quite la vida a este traidor. Para lo cual no quiero otra cosa sino que me acompañéis para la seguridad de mi persona; que con vos y *mu- dando traje*, pues el de hombre es más seguro, si me ponéis en su tierra yo daré traza para *engañarle como él me engañó a mí*, y hecho esto nos podremos ir a Madrid y allí viviremos seguros. (Zayas y Sotomayor, 2012, p. 405, los destacados son míos)

Este llamativo despertar de Aminta nos provee los elementos claves de su venganza: la muerte de los traidores; el uso de un disfraz y el engaño espejado, es decir, tejer una red similar a la de don Jacinto y Flora. También es de remarcar la insistencia en la autoría única de esta venganza. Como ha señalado Alicia Yllera, es recurrente en la obra de Zayas la construcción de personajes femeninos que tienen la capacidad de resolver sus problemas sin recurrir a los varones (2021, p. 74). La experiencia de estas mujeres maltratadas deja en descubierto una verdad cruelmente comprobada: la aceptación del papel tradicional de las mujeres no las lleva a la felicidad; ni siquiera la sumisión o las virtudes, cualidades que podemos ver en Aminta antes de caer en los engaños. Es decir, ni siquiera haber sido recatadas y sumisas a su educación “logra salvarlas de un cruel destino” (Yllera, 2021, p. 76).

Una vez que queden establecidas las condiciones en las que don Martín acompañará a Aminta, es decir, cuando este entiende la necesidad de Aminta y acepta no interponerse en su venganza personal, ambos sellan el trato, el cual incluye el futuro matrimonio, y buscan un disfraz para dar inicio a la cacería de los embaucadores.

4. Estancia en lo de don Jacinto: la venganza

Llegamos al último momento de esta historia: la concreción de la venganza. Aquí nos encontramos con el punto más álgido de la trama y los lectores podremos enterarnos de los extremos a los que llega la burlada Aminta. Resulta importante destacar varios aspectos que hacen al *espejamiento* de la venganza final, que es nada más y nada menos que la burla de Aminta. En primer lugar, se destaca la astucia de la protagonista, quien en poco tiempo pasó de víctima a victimaria, y en ese pasaje dejó atrás su ingenuidad y pasividad, convirtiéndose en una activa urdidora del engaño. Será ella sola la que, una vez llegada a Madrid y disfrazada de mozo, busque a don Jacinto y Flora para ofrecerles sus servicios y hacer de criado. Su actuación resulta convincente y la vista de sus enemigos es exitosamente engañada, lo que da lugar a un mes de fingimiento y el despliegue de las dotes actorales de la nueva Aminta.

Don Jacinto, entonces, luego de entablar su primer diálogo con Aminta vestida en hábito de mozo, le dice que quiere contratarla de criado por su aspecto, el cual le recuerda a alguien:

Mas porque tú le pareces tanto *quiero que me sirvas, por verme servir de un retrato de quien yo serví*. ¿Cómo te llamas? Que, pues has de estar conmigo, menester es saber tu nombre.

—Jacinto, —replicó Aminta—. Y si *por ser retrato* de esa persona me recibes en tu servicio *tengo que agradecer a naturaleza que me ha hecho en su estampa*; porque de mí te digo que desde el punto que te vi te quise bien. (Zayas y Sotomayor, 2012, p. 407, los remarcados son míos)

Como se puede observar, en la cita se encuentra parte del título de nuestro trabajo, y es que aquí se expresan de manera directa ciertas ideas claves que hacen a nuestro tema de interés: el espejamiento. Don Jacinto quiere verse servir, es decir, verse a sí mismo servido por alguien (un retrato¹⁹) a quien él sirvió en el pasado. Dicho en otras palabras, es el mismísimo don Jacinto quien de manera expresa busca en ese mozo la servidumbre de Aminta. Si él en el pasado la sirvió, ahora quiere que ella lo sirva. Y efectivamente lo va a hacer, incluso en los mismos términos en los que él se puso a su disposición, es decir, burlándolo. Dicho de otro modo: es él mismo quien facilitó su propia ruina. Mientras tanto, Flora sospecha y mira con recelo a este joven, pero calla, no quiere reavivar en la imaginación de don Jacinto el recuerdo de Aminta²⁰. Otro aspecto a remarcar de la cita es el nombre que asume Aminta: también se llamará Jacinto, y al igual que su amo, compartirán el mismo gusto por la estafa y el engaño: “Juguele a mi padre algunos cuartos, y mientras se le pasa el enojo me he puesto en fuga, para que con mi ausencia, en sintiendo mi falta me perdone y busque” (Zayas y Sotomayor, 2012, p. 406). Dicho de otro modo, “Todo pasa como si, en la segunda parte de la novela, Aminta se apropiara del papel que Jacinto desempeñaba en la primera” (Micoleau y Raynié, 2019, p.371).

Tan sólo un mes alcanzó para que Aminta se gane la confianza absoluta de sus enemigos, quienes no sólo gustaban de su servidumbre sino de sus dotes artísticos; habilitados que, por cierto, nunca antes habían sido mencionadas por la narradora: “Mostró sus gracias, como era leer, escribir y contar, y otras muchas; y sobre todo cantar y tañer, tanto que ni don Jacinto ni Flora sabían estar sin él un punto” (Zayas y Sotomayor, 2012, p. 407).

Es de destacar el uso del pronombre “él” por parte de la narradora, quien en otras ocasiones se referirá a Aminta disfrazada utilizando pronombres femeninos. Esta alternancia nos lleva a un aspecto clave en la obra de Zayas: la androginia. Como sostiene Margo Glantz a la hora de analizar la figura del andrógino en Zayas, “la autora persiste en cancelar las diferencias en la constitución misma de los cuerpos, se trate de un hombre o de una mujer, porque su máximo argumento es [...] que el alma no tiene sexo” (2008, p.43). Esta idea la encontramos por boca de la propia autora en el Prólogo a sus *Novelas amorosas y ejemplares*:

Porque si esta materia de que nos componemos los hombres y las mujeres, ya sea una trabazón de fuego y barro, o ya una masa de espíritus y terrones, no tiene más nobleza en ellos que en nosotras; si es una misma la sangre, los sentidos, las potencias, y los

19 Es de remarcar que en la carta de amor que le había entregado, don Jacinto se había referido a la joya obsequiada como retrato de Aminta, no como prenda suya.

20 Dice la narradora: “Mirábale Flora y tornábale a mirar, sintiendo cada vez una alteración y desmayo que parecía acabársele la vida, mas no se atrevía a decir lo que sentía, aunque siempre le parecía que vía a la engañada Aminta, no osando en ninguna manera decírselo a su amante por no traérsela a la memoria, viéndole tan olvidado della” (Zayas y Sotomayor, p. 407).

órganos por donde se obran sus efetos son unos mismos, la misma alma que ellos (porque las almas ni son hombres, ni mujeres), ¿qué razón hay para que ellos sean sabios y presuman que nosotras no podemos serlo? (Zayas y Sotomayor, 2012, pp. 361-362)

Llevado al contexto de nuestra historia, se entiende perfectamente por qué Aminta logra con éxito tamaña tarea nunca antes llevada a cabo: simplemente porque puede. Así como los hombres pueden engañar y hacer el mal, las jóvenes damas también, ya que al fin y al cabo, están formados de la misma materia. Este argumento empleada por la propia autora en su Prólogo termina por igualar los géneros en su capacidad de hacer daño. Y de hecho, lo que termina sucediendo es demostrativo de esto: Aminta comete un doble asesinato, le clava a don Jacinto un puñal en el corazón y a Flora la hiere en el cuello al grito de: “¡Traidora! Aminta te castiga y venga su deshonor” (Zayas y Sotomayor, p. 411). Sin dudas, como dice René Vijarra, se trata de una colección en la que la autora “no deja de exhibir las injusticias a la que están sometidas las mujeres, pero no se queda en el lamento, las impulsa a defenderse del poder masculino y a usar el ingenio y la fuerza para contrarrestarlo” (2020, p.46).

Antes de pasar a las conclusiones, queremos hacer un último comentario con respecto al disfraz. Uta Felten señala que en las novelas cervantinas, es decir, en el modelo por excelencia de la *novelle* barroca, la función del disfraz queda inscripta en la tradición ortodoxa de la mujer travesti: estas se disfrazan para cuidarse del peligro exterior, para pasar desapercibidas y preservar su honra. En cambio, en Zayas la función de la mujer travesti es inversa: “Aquí no se trata de recuperar la honra de una manera defensiva protegida por el disfraz. Aquí al disfraz masculino se le presta un papel que equivale a un verdadero *gender switch*, una subversión de la disposición genérica convencional” (Felten, 2009, pp. 69-70). Esta forma de actuar a través de una nueva identidad física la lleva a la protagonista a una nueva actitud, “la adopción de una postura lúdica ante los papeles tradicionales” (Felten, p. 70). Tal como expresa bajo su nueva identidad, es decir, cuando se convierte en el mozo Jacinto, “he sabido querer y aborrecer, y que también sé dar disgustos y fingir cuidados, porque soy más hombre de lo que mis barbas dan muestra” (Zayas y Sotomayor, p. 408).

5. Conclusiones

La manera en que la violencia se manifiesta en esta novela en particular pero en toda la colección en general nos lleva a reflexionar sobre algunos puntos con los que queremos terminar el análisis. Sin dudas una constante que atraviesa todas las ficciones de la colección es el elevado grado de crueldad manifestado a través de un amplio abanico de perfiles sociales diversos. La violencia, como indica Emre Özmen, es pintada como una verdad desnuda, y por muy extrema que pueda parecernos, tiene un objetivo: hacerles ver a las damas lo que deben temer (2021, p.

464). De esta manera, Zayas justifica el carácter violento pero ejemplar que tienen sus novelas.

Por otro lado, el engaño, la crueldad y el asesinato son potencias, no sólo de los hombres sino del ser humano en general, lo cual incluye a las mujeres. Esto queda demostrado a través de la figura del andrógino y de la voluntad femenina de travestirse para mudar la identidad al extremo, esto es, transformarse de víctima en victimario.

No hay dudas de que para que haya engaño tiene que haber voluntad de engañar, pero como dice don Jacinto –o más bien, don Francisco– en la cita que hemos destacado más arriba, puede darse también lo contrario: existe también una inclinación por verse burlado; comprobar tras el vencimiento de la fortaleza de la víctima qué tan fuerte es la propia, a riesgo de que se derrumbe del todo.

Sin dudas esta novela, tal como fuimos señalando a través de los distintos ejes, propone una historia de injustas burlas y violentas soluciones dentro de una trama muy bien organizada, que va marcando distintos momentos de la secuencia a través de las estancias en los hogares de los personajes involucrados. La maduración de la heroína sufrirá violentos cambios, pero Aminta llegará al final de su aventura ejerciendo su propia voluntad, aun cuando ésta deba llevarse al extremo.

Referencias bibliográficas

- Bejarano Pellicer, Clara (2014). Las mujeres y la práctica musical en el Siglo de Oro: ficción y realidad en Sevilla. *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*, 3. 185-219.
- Felten, Uta (2009). En torno a la escotofilia femenina en María de Zayas. En Irene Albers y Uta Felten (Eds.), *Escenas de transgresión: María de Zayas en su contexto literario-cultural* (pp. 35-52), Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Glantz, Margo (2009). Androginia y travestismo en la obra de María de Zayas. En Irene Albers y Uta Felten (Eds.), *Escenas de transgresión: María de Zayas en su contexto literario-cultural* (pp. 35-52), Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Micoleau, Méliisa; Raynié, Florence (2019). Mujeres violentas y feminismo: *La burlada Aminta y venganza del honor* de María de Zayas. *Hipogrifo*, 7, 1. 365-377.
- Özmen, Emre (2021). 'Aunque las mujeres no son Homeros con basquiñas y enaguas y Virgilio con moño...': Zayas y su arte de novelar. *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*, 10. 458-488.
- Vijarra, René (2020). María de Zayas, una mujer moderna. *Revista Melíbea*, 14, 1. 42-51.
- Yllera, Alicia (2021). María de Zayas y Sotomayor, una escritora sin rostro (vida y semblanza). En Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (Eds.), *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus «Novelas amorosas y ejemplares»* (pp. 65-79), Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- Zayas y Sotomayor, María de (2012), *Novelas amorosas y ejemplares*. En Enrique Suárez Figaredo (Ed.), *Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 16. 393-412.

¿Exagerar, un predicador? El caso de la hipérbole en la oratoria sagrada de san Juan de Ávila

María Laura Toledo

Universidad Nacional de Tucumán
lauratoledo.op@gmail.com

Resumen

Esta ponencia aborda la cuestión de la *hipérbole* como estrategia retórica, puntualmente en los sermones de san Juan de Ávila (1500?-1569), predicador destacado de la región andaluza. A partir de las conceptualizaciones clásicas de este recurso elocutivo, avanzamos por las teorizaciones en la preceptiva retórica sagrada, floreciente en los siglos XVI y XVII por impulso del movimiento contrarreformista (Luis de Granada, Francisco Terrones del Caño, Agustín Salucio, entre otros). Con este doble contrapunto, acometemos la homilética del Maestro Ávila, pródigo en expresiones hiperbólicas o amplificadoras, con gran efecto persuasivo. El análisis del alcance *argumental* u *ornamental* de esta figura, vinculada a la exageración referencial -y con ello, al aparente distanciamiento de lo verdadero-, permite explorar algunas implicaciones antropológicas y éticas de esta praxis, y aventurar alguna justificación sobre la base de la misma especificidad de la oratoria sagrada, centrada en asuntos de suyo “de gran envergadura”.

Palabras clave: Sermones, Juan de Ávila, hipérbole, *amplificatio*, teología.

Abstract

This paper addresses the issue of hyperbole as a rhetorical strategy, particularly in the sermons of Saint John of Avila (1500?-1569), a prominent preacher from the Andalusian region. Starting from the classical conceptualizations of this elocutionary resource, we advance through the theorizations in the precepts of sacred rhetoric, flourishing in the 16th and 17th centuries due to the impulse of the counter-reformation movement (Luis de Granada, Francisco Terrones del Caño, Agustín Salucio, among others). With this double counterpoint, we undertake the homiletics of Master Avila, prodigal in hyperbolic or amplifying expressions, with great persuasive effect. The analysis of the *argumentative* or *ornamental* scope of this figure, linked to the referential exaggeration -and with it, to the apparent distancing from the truth-, allows us to explore some anthropological and ethical implications of this praxis, and to venture some justification on the basis of the very specificity of sacred oratory, focused on matters of great importance.

Keywords: Sermons, John of Avila, Hyperbole, *Amplificatio*, Theology.

La hipérbole en la preceptiva clásica y en la oratoria sagrada española

¿Es legítimo *exagerar* en el púlpito? La estrategia retórica de la *hipérbole*, vista en el mundo antiguo como “una exageración que falta a la verdad”, en el contexto de la oratoria sagrada conduce a valiosos interrogantes y a matizaciones necesarias. En este estudio, nos interesa abordar esta estrategia principalmente en los sermones de Juan de Ávila, llamado el “Apóstol de Andalucía”, que fue un destacado predicador español católico del siglo XVI.

Entre los retóricos clásicos, Aristóteles relaciona la hipérbole con la *exageración* que implica “una peculiar intensidad” y que suele “manifestar vehemencia” (2016, III, 11, 1413a, p. 314). Cicerón enseña que la hipérbole consiste en “realzar o atenuar una realidad” (2002, III, 203, p. 476). Quintiliano es el que sin duda destaca por su tratamiento de esta figura, a la que designa como tropo de función ornamental –“un adorno más atrevido”–, que consiste en “una ponderación que se aparta de la verdad”, y cuya gracia consiste en “aumentar o disminuir las cosas”, a través de recursos conceptuales y verbales, según consta en sus *Instituciones oratorias* (1944, VIII, 6, 2, p. 389). La distingue de los mecanismos de *amplificación* porque por ella se dice “más de lo que es la cosa”²¹. Toda hipérbole, insiste, es un “decir más de lo que se cree”, toda hipérbole “falta a la verdad”, aunque “no deber ser desmesurada, pues por ninguna otra vía se incurre más en la *cacocelia* o afectación” (1944, VIII, 6, 2, p. 390); por ello, como todos los preceptistas, recomienda moderación en su uso. El latino introduce además una interesante observación antropológica –de esas que suelen extrañarse tanto en los manuales de retórica–, cuando señala que esta figura es usada aun “entre el vulgo y entre los ignorantes y gente campesina”, sin duda “porque todos desean naturalmente aumentar o disminuir las cosas y ninguno se contenta con la verdad” (1944, VIII, 6, 2, pp. 390-391). El anónimo autor de la *Retórica a Herenio*, por su parte, se refiere a la *superlatio* como “una manera de hablar que exagera la realidad para amplificar o disminuir algo”, que se utiliza por separado o junto con una comparación (1997, IV, 33, p. 278).

En el ámbito español y áureo, Luis de Granada, destacado preceptista y orador cristiano, indica en su *Retórica eclesiástica* que la hipérbole, cuyo uso “tampoco es infrecuente en las letras santas”, “eleva algo por encima de lo creíble, pero no de lo pensable” ([1576] 2010, III, 12, p. 353), y la aborda dentro del apartado de “Figuras estilísticas útiles para emocionar”. Francisco Terrones del Caño, en *Instrucción de predicadores*, no acerca una definición de la estrategia, y se limita a dar algún ejemplo y asignarle como lugar propio en los sermones el del epílogo ([1617] 1999, IV, 3). Agostino Valier indica su finalidad más frecuente –“suele ponerse en práctica la hipérbole para conmover o censurar”– y la importancia de la moderación –“póngase en práctica

21 Así en el siguiente pasaje, en el que aclara: “No ignoro que algunos cuentan entre las amplificaciones la *hipérbole*, que sirve tanto para ponderar como para disminuir; pero diciéndose por ella más de lo que es la cosa, la remitimos a los tropos” (1944, VIII, 4, 4, p. 371).

raras veces, no se vaya a tomar al orador por incompetente” – ([1570] 2015, III, 24, p. 210). ¿Qué dicen los manuales contemporáneos? Algunos autores, como Ángelo Marchese consideran que se trata de una figura lógica que emplea palabras exageradas para expresar una idea que se encuentra más allá de los límites de la verosimilitud, y que tiene un valor enfático (2013, p. 198)²². Antonio Azaustre define la hipérbole como “tropo por exageración, que parte de un concepto real para magnificarlo o minimizarlo a través de su sustitución por otra idea semejante”, pero de modo tal que la equiparación con el primer término resulta desproporcionada (1997, p. 86). El mismo sema de desproporción en la mirada sobre la realidad se encuentra en la propuesta de Demetrio Estébanez Calderón, que vincula la hipérbole especialmente a la publicidad, pues es un recurso de especial fuerza persuasiva para la lograr adhesión del público, en estos casos, con un sentido encomiástico (2004, p. 507).

Estas consideraciones abren camino al menos a dos preguntas necesarias: 1) ¿cuál es la distinción entre la hipérbole y la *amplificatio* retórica, con la que parece identificarse, al menos como un mecanismo propio del campo?; 2) ¿cómo se conjuga un recurso estilístico que parece oponerse a “lo verdadero”, por inadecuación o desfasaje con lo real en razón del exceso o del defecto, con los sermones cristianos, que en modo alguno pueden tolerar la falsedad como vehículo de enseñanza o persuasión? Las respuestas a ambos interrogantes se entretajan.

Para Quintiliano, la amplificación forma parte de la *elocutio*, pero como vehículo que otorga fuerza a un razonamiento²³. Se concreta a través de diversos mecanismos, que incluyen, entre otros, el *aumento* –“poderoso cuando parece grande hasta lo que es inferior” (1944, VIII, 4, 1, p. 366)²⁴–, y la *comparación* –“cuando el asunto recibe su aumento de las cosas menores, porque exagerando lo que es menos, precisamente se ha de realzar lo que es más”–. Para este segundo caso, arroja una aclaración que nos es muy útil: “No confunda alguno este símil con aquel otro por el que inferimos una cosa mayor de otra menor (aunque se dan de la mano)”, “porque allí intentamos probar, *aquí ponderar la cosa*” (1944, VIII, 4, 2, p. 367). La *amplificatio* no es en sí misma un razonamiento, sino una ponderación de algún asunto, para su realce, e implica más bien reunir aspectos del objeto que le corresponden propiamente. Luis de Granada, en el ámbito de la oratoria sagrada, la identifica como “parte de la invención”, distinguiéndola de la mera argumentación porque se reduce a determinados tipos de cuestiones “en las que *sólo se investiga la magnitud y amplitud de la cosa misma*” ([1576] 2010, III, 1, p. 265). O sea, interesa la esencia de algo enfocada según su grandeza o su pequeñez. El dominico ensaya una descripción muy precisa de la *amplificatio*:

22 Indican los autores que la hipérbole es bastante corriente en el habla cotidiana (“hace un siglo que no te veo”), y aclara que la exageración puede ser por exceso o por defecto.

23 Advierte el autor: “La fuerza de un razonamiento depende, ya de la amplificación, ya de la disminución. Para una y otra hay los mismos modos, que consisten en cosas y en palabras” (1944, VIII, 3, 6, p. 364).

24 Allí mismo el latino añade: “Se produce en uno o varios grados, y a su través se llega no sólo al máximo, sino incluso hasta más allá del máximo”.

Esto es, cuando nos esforzamos por mostrar que, en su género, algo es sumamente indigno, calamitoso, alegre, triste, digno de lástima, amable, detestable, que se le debe temer o que se le debe desear, y lo que atañe a su género. Con este criterio hemos abierto camino a la moción de los estados de ánimo, a persuadir o disuadir, a loar o a vituperar, que a los tres lleva muy bien el método de amplificar. ([1576] 2010, III, 1, p. 265)

Este recurso se encamina a destacar, a hacer sobresalir alguna persona, cualidad o situación por encima de las otras de su mismo género, con una intencionalidad clara, puesto que, mientras la finalidad de la “argumentación” es convencer y arrastrar el intelecto al asentimiento racional, la amplificación tiene por objetivo “no sólo crearle convicción al intelecto para que crea que el asunto en su tipo es lo máximo, sino incluso arrastrar la voluntad a adorarlo o a aborrecerlo o a cualquier otro estado de ánimo” ([1576] 2010, III, 1, pp. 265-267). Nótese que la *amplificatio* tiene una doble dirección: el intelecto y la voluntad –incluso podemos inferir la intervención de la afectividad, en cuanto se mencionan “estados de ánimo”, que pueden ser motores, junto con el convencimiento racional, de la voluntad como potencia que elige amar o rechazar, según el caso–. Tal vez podría indicarse como un método argumentativo por la conjunción del *logos* y del *pathos*. El fraile dominico propone muy diversas formas de amplificación, entre ellas, las expuestas por Quintiliano²⁵. En ese contexto, arroja luz sobre la hipérbole al compararla con el primer modo *amplificandi* del latino, referida al aumento o disminución de una cosa por la manera de nombrarla:

Esta primera forma de amplificar se antoja perteneciente al campo de la *hipérbole* [...], que *suele darle a las cosas nombres que sobrepasan toda medida*. Lo cual le resulta de la mayor naturalidad y normalidad a quienes se esfuerzan por provocar un aumento o una disminución, de manera que el discurso quede *por encima o por debajo de lo que es la realidad*. ([1576] 2010, III, 5, p. 285)²⁶

Este *excursus* hace notar la consonancia de su enfoque con todos los que presentamos *supra*, y que relacionan la hipérbole con un desfasaje respecto de lo real.

A esta altura, conviene advertir que, en el contexto de la oratoria sagrada, la estrategia de la amplificación no consiste en “enaltecer lo pequeño y minimizar lo grande”, como ocurre en

25 En el libro III, el dominico propone como métodos de amplificación los siguientes: el abordaje del asunto por la enumeración de sus partes; la alusión de los adjuntos o antecedentes –por ejemplo, todas las circunstancias por cuya causa se llegó a tal desenlace; o los concomitantes de las virtudes y los defectos–; la amplificación por las causas. Expone asimismo *de modis amplificandi* propuestos por Quintiliano: el uso de nombres hiperbólicos; la comparación de los desiguales, la descripción, el diálogo de los personajes, etc.

26 Se refiere a *Institutiones oratorias*, VIII, 4, 1. Los subrayados son nuestros.

la retórica clásica, que contempla esta posibilidad, sino que, como señala Agostino Valier, sirve “para que se conozca que algo tiene tanta importancia como verdadero que es, lo que no es sino volver a llevar a las gentes a la sinceridad de pensamiento” ([1570] 2015, I, 21, pp. 88-89)²⁷. En el caso de los misterios de divinos, especialmente, la *amplificatio* constituye una suerte de *focalización adecuada* a la grandeza intrínseca del asunto, y no manipulación discursiva²⁸. En el caso de las realidades sagradas, incluso, el misterio es de tal magnitud que puede decirse que todo propósito de amplificación queda siempre y necesariamente limitado. No puede la palabra humana llegar a comprenderlas en su profundidad. Luis de Granada así lo indica de modo expreso en al menos dos oportunidades de su *Retórica*, al referirse a la necesidad de amplificar (“exagerar”²⁹) las penas del infierno y otras realidades vinculadas a la vida moral³⁰, delante del auditorio, sin que en definitiva sea posible exagerar lo que de suyo tiene una misteriosa envergadura³¹.

Mas si la *amplificatio* no supone de suyo, en el discurso sagrado, la falsedad, sino una focalización enfática de una cualidad del objeto –su eminencia positiva o negativa dentro de un género–, ¿qué sucede en el caso de la *hipérbole*, definida en el sentir retórico como caracterización desproporcionada de la realidad? Quintiliano señala una salvedad de gran valor para despejar dudas al respecto, que a primera vista desconcierta, pero que esconde una clave de

27 Hay mecanismos de amplificación en las propias Sagradas Escrituras. Luis de Granada ofrece el caso del profeta Ezequiel como ejemplo de un modo de amplificar por *contraste*: “con espléndidas palabras exagera la ingratitud y delitos de los israelitas tras haber enumerado en un largo pasaje los beneficios divinos que han recibido” ([1576] 2010, III, 5, p. 297). Existen numerosos ejemplos en el sermonario del Maestro Ávila de esta forma de *amplificatio*, muy persuasiva. Los beneficios divinos que se indican son verdaderos. La ingratitud del pueblo de Dios también. El contraste permite resaltar la magnitud de la infidelidad de Israel hacia Dios, como ocurre cuando un objeto muy hermoso se coloca entre una multitud de otros toscos y deformes –es presumible que entonces destaque su belleza, la armonía de sus contornos–.

28 Hemos indicado esto mismo en otra publicación: “Una estrategia semejante no significa, en el orden de la predicación sagrada –al menos no debería– una deformación de la realidad representada (deformación por ensanchamiento o exageración). Se nos impone, para explicar esto, una analogía con un recurso actual, el *zoom*, por el que traemos a los ojos, engrandecido, el recorte de algún texto o imagen, pero aquello que se nos muestra más claramente pertenece en efecto a aquel texto o a aquella imagen –y es, por lo mismo, un fragmento verdadero–” (Toledo, 2017, p. 216).

29 El *Diccionario de Autoridades* define la acción de exagerar de la siguiente manera: “encarecer una cosa, engrandecerla, ponerla, como se suele decir, en las nubes, alabándola y ponderándola mucho. Viene del Latino *Exagerare*. Latín. *Amplificare. Verbis extollere*” (1732, t. III). Esta definición se encuentra restringida al campo de lo positivo (alabanza), pero se ha visto que la exageración corresponde también a realidades que se desea vituperar, cuyos aspectos negativos se realzan.

30 Sobre temas como la indignidad del pecado, los tormentos del pecado, el descuido de la salvación, Luis de Granada enseña que es necesario exagerar su indignidad: “mas, ¿qué capacidad expresiva podrá amplificar esto mismo de acuerdo con su propia dignidad? Empero, hemos de esforzarnos en llegar a explicar tan ajustadamente como se pueda la envergadura de estas cuestiones” ([1576] 2010, V, 20, p. 623).

31 Al propósito, señala el dominico: “debe el eclesiástico sediento de salvar almas apremiar con frecuencias tales emociones [miedo al juicio divino y a los suplicios eternos] y, sobre todo, *exagerar* con tanta fuerza dialéctica como pueda la crueldad y eternidad del infierno y traerla a colación como si se la viera con los propios ojos. De todos modos, nunca podrá amplificar con sus recursos dialécticos estas penas tanto como para que no le ocurra que su alocución sea en muchas y casi infinitas partes inferior a lo que la envergadura del asunto requiere, en lo cual toda la técnica y capacidad de expresión es insuficiente” ([1576] 2010, III, 11, p. 347).

interpretación:

Baste advertir que la hipérbole falta a la verdad, mas *no* de tal manera que *pretenda engañar con la mentira*. Por lo que debe considerarse más hasta qué punto conviene ponderar lo que no se nos cree. (1944, VIII, 6, 2, p. 390)

La clave se encierra en la *intencionalidad*, que no se encuentra dirigida a la argumentación. Es decir, la hipérbole no es un engaño argumentativo –el orador no exagera, deformándolo, un asunto para *convencer* por medio de una mentira al interlocutor–. Se trata más bien de un tropo *ornamental*: la intención es decorativa, expresiva. Ya lo ha señalado Quintiliano. Se trataría, póngase por caso, en los sermones, de una suerte de licencia poética para dar realce a una realidad. Esta condición de la hipérbole se puede encauzar especialmente en el campo de la oratoria sagrada, que trata de realidades que son misterios. Aunque lejos de este horizonte cristiano, el retórico latino concibe esa potencialidad del tropo al afirmar:

Es la hipérbole la virtud del lenguaje cuando *aquella misma cosa de que la se ha de hablar ha traspasado la medida natural*. Permítese, pues, el decir más, porque no es posible decir cuanto ello es, y tiene más gracia la expresión dando a entender más, que quedándose corta. (1944, VIII, 6, 2, pp. 390-391)

No se encuentra mejor explicación para alentar la lectura desprejuiciada de las hipérboles de Juan de Ávila, que exalta discursivamente la magnitud de los asuntos, buenos y malos, que recorren sus sermones de punta a cabo, avalado por una razón ontológica: no “quedarse corto” en la ponderación de realidades sobre-naturales y realzar la expresividad de su discurso.

La hipérbole en el sermonario del Maestro Ávila

El Maestro Ávila aplica un lenguaje hiperbólico a todos los campos temáticos de su *inventio*, desde las maravillas de Dios hasta el horrible inframundo de los demonios, atravesando el complejo universo del vicio y la virtud. Estrictamente hablando, son más frecuentes en sus sermones las estrategias de amplificación –descripciones, enumeraciones, diálogos, formulaciones exclamativas, formas de contraste– que los enunciados con hipérbole, pero estos son muy expresivos de la personalidad de Ávila y se insertan muy naturalmente en aquel universo amplificado y enfático.

Para encarecer los beneficios divinos, el Apóstol de Andalucía advierte que no alcanzaría la alabanza de todas las criaturas visibles e invisibles: “Aunque cada una tuviese mil lenguas, no pueden decir las misericordias de Dios” (2002, 24, 6, p. 286). Hay que imaginar el universo entero lleno de todas las criaturas, en cielo y tierra, con mil lenguas cada una –aquí la imaginación encuentra un límite³²–, y que semejante concierto fracase en el intento de proclamar la Bondad de Dios, para captar la osadía de la hipérbole. No obstante, en este como en prácticamente todos los casos, la hipérbole se presenta *como tal* al *entendimiento humano*, limitado en su capacidad de conocer los misterios sobrenaturales, y cuánto más, la naturaleza de Dios. Nos hallamos ante un caso muy especial, antropológicamente interesante, porque en el contexto de la oratoria sagrada, un tropo como la *hipérbole* puede suponer que la exageración en la pintura de una cosa se encuentre *solo en la captación por parte del sujeto* –el ser humano–, sin que sea una verdadera exageración considerando la naturaleza misma de la cosa, de modo que puestos en otro lugar –el intelecto divino, por ejemplo–, no se trate de un exceso en absoluto, y aún más, la hipérbole se quede limitada en su ponderación. En estos casos, nos hallaríamos delante de una *pseudo*-hipérbole. Así, por ejemplo, aquella misma idea de que los bienes de Dios rebasan toda capacidad del lenguaje creado para cantarlos, se expresa en el *Sermón* 40 de esta forma:

Si durase el decir hasta el fin del mundo, aun entonces faltaría tiempo, y no que contar de las mercedes que nos vienen por este Señor; si le damos buena posada, no tienen tasa, no término; que de éstas se entienden: *Las misericordias del Señor cantaré para siempre*. ¿Quién hablará en tiempo lo que da materia para contar y gozar y alabar a Dios *para siempre*? (2002, 40, 8, p. 536)

Se trata de un caso en que la hipérbole se construye sobre el campo semántico de la temporalidad, que es, sin duda, una forma de medida, apta en esta ocasión para señalar que los beneficios de Dios son infinitos. Los *beneficia Dei* son un lugar de la *inventio* sagrada muy adecuado para el dominio de la amplificación, como lo señala Luis de Granada³³.

La grandeza de Dios la deja clara Ávila en este pasaje provocativo: “Si Dios dejase el cielo y se fuese al infierno, allí estaría el paraíso [...] y allí nos iríamos sin hacer caso del cielo” (2002,

32 Interesante cuestión antropológica es la distinción entre *pensar e imaginar*, porque en ocasiones resulta complejo saber si el entendimiento posee una idea (universal y abstracta) o una imagen (particular y sensible). Para entender esto, A. García Cuadrado pone el siguiente ejemplo: “al hablar de un círculo, sabemos de qué hablamos y lo podemos imaginar; pero al hablar de una figura geométrica de diez mil lados la podemos comprender (sabemos qué quiere decir y en qué consiste), aunque no la podamos imaginar” (2006, p. 74). Algo semejante ocurre con el ejemplo de Ávila y las “mil lenguas” de las criaturas.

33 Enseña el dominico: “Podemos valernos de esta manera de amplificar para aquello que engloba muchos grandes conceptos dentro de la misma clase, cual es de admirar y predicar con todo género de los el beneficio de nuestra redención” ([1576] 2010, III, 5, p. 287).

55, 32, p. 729). Y sobre el Cielo declara: “Si aquello que allí está, si lo medio, si una partecica, si la gloria de un día solo se pudiese ver, parecernos hía que la comprábamos muy barato a trueco de estar en tormentos desde ahora hasta el día postrero” (2002, 70, 27, p. 957). Nos dará Dios en el cielo infinita hartura:

Podéis conjeturar cómo se compadece, durando mil millones de millones de cuentos de años comiendo un mismo manjar –que es el mismo Dios, mientras Él durare–; y que al cabo –¡qué digo! ¡no hay cabo!–, que, pasados millones de millones de años, está la comida tan fresca como al principio. (2002, 58, 3, p. 781)

La hipérbole numérica es muy expresiva para enfatizar la dimensión de inconmensurabilidad de Dios, gozado sin fin y sin hastío por siempre.

Un caso de “hipérbole” para ilustrar el maltrato sufrido por Cristo: “Que lo coronaron de espinas, lo azotaron, lo escupieron, lo mofaron y le hicieron mil injusticias que no se pueden escribir ni contar” (2002, 15, 17, p. 214). Sobre la adhesión de los discípulos al Señor, Juan de Ávila enseña: “Érales tan amoroso, y su conversación tan apacible, y tan llena de amor, que mil mundos que tuvieran dieran por gozar de Él una sola hora” (2002, 30, 11, p. 367).

Un caso claro de pseudo-hipérbole, que plantea una idea “naturalmente” exagerada, pero con fundamento teológico, es el siguiente, referido al valor del alma humana espiritual: “morir una sola alma es mayor daño que morir todos los cuerpos que se han criado en el mundo y se han de criar hasta el fin de él” (2002, 36, 18, p. 454)³⁴.

La hipérbole es reconocida por los preceptistas como una estrategia ideal para enfatizar los diversos aspectos de la vida moral, lo mismo que la *amplificatio*³⁵. El siguiente pasaje propone una hiperbólica analogía para enfatizar la molestia y tragedia que supone para el hombre cargar con el pecado:

Que si te dieses por penitencia que trujeses un cuerpo muerto a costas cuatro años, responderás que no lo podrás cumplir, ¿por qué traes un ánima muerta contigo siempre, que es peor y mayor carga mil veces que la del cuerpo muerto? (2002, 14, 23, p. 202)

34 Esta dignidad del alma explica que su re-creación espiritual, por la acción de Dios, sea imponderable: “Más hace con ella que con criar cielos y tierra y al principio del mundo” (2002, 14, 31, p. 205).

35 Aclara Luis de Granada que amplificar el asunto por sus concomitantes o consecuentes, “es maravillosamente útil para amplificar las virtudes y exagerar los vicios”. Toma por ejemplo a san Cipriano, que “elegantísimamente exagera el tósigo de la envidia” ([1576] 2010, III, 3, p. 275).

La lectura de conjunto de estos casos y de muchos que siguen, recopilados para ilustrar el estilo de Ávila, muestra que en ellos prevalece la idea de lo *cuantificable*, la apelación a lo numérico –que paradójicamente, es un vehículo para indicar realidades no cuantificables–, como modo de expresar una desproporcionada magnitud. Otros dos casos en esta línea, relacionados con el misterio del pecado:

Di, ¿no te hiede? ¿No lo sientes? Guerra te da siempre con mil agujijones, y no lo sientes. Tienes allá dentro un traslado de infierno. (2002, 14, 23, p. 202)

Anda con compañía de millares de demonios que nunca se apartan de él. (2002, 22, 33, p. 277)

Antes de la venida del Espíritu Santo, el alma andaba cargada, pesada, cargada con una arroba de plomo, ¡qué digo arroba!, como con cien quintales de plomo. (2002, 30, 23, p. 370)

El siguiente ejemplo, también vinculado a la idea de lo cuantificable, en el que Juan de Ávila se despacha contra la vida holgada y lujosa, es un caso de hipérbole “pura”: “Porque, a modo de decir, antes se podrán contar las arenas que hay en la mar que los males que de este aqueste mal, que parece liviano, proceden” (2002, 36, 60, p. 470). Es decir, se puede hablar propiamente de una exageración discursiva por parte del predicador, porque, aunque sean numerosos los males que se siguen de una forma de vida demasiado cómoda, se trata de una realidad limitada, finalmente mensurable.

Hay veces en que la hipérbole no pertenece al campo semántico de la temporalidad ni del número. Se juega en el ámbito de la comparación superlativa. Aquí un caso referido a la mujer adúltera:

La cosa más fea del mundo es una ruin mujer que hace maldad a su marido, y si yo fuera pintor y me dijeran que pintara la cosa más fea del mundo, pintara una mujer casada con un hombre que trabajara para mantenella, vestilla y para dalle lo que hubiere menester, y que ella comete maldad con otro. Debajo del cielo no se pintara cosa más fea. (2002, 11, 14, p. 157)

Otras veces, se puede lograr un efecto hiperbólico por medio de enumeraciones, cuya clave se encuentra en la naturaleza de los elementos enumerados: “ni cielo, ni tierra, ni cuchillo, ni peligro, ni mortal enemigo, ni todos los demonios te pueden hacer tanto mal como tú a ti mismo te haces en no amar a Dios” (2002, 23, 4, p. 280). He aquí otro caso de enumeraciones, referido a la acción poderosa del Espíritu Santo: “Quita el temor del hombre; pobreza, ni deshonra, ni

hambre, ni vituperios, muerte, ni tentaciones de carne, ni al mundo, ni al demonio; todo cuanto mal estas cosas le pueden hacer, no lo tiene en una picadura de mosca” (2002, 32, 40, p. 401). Este pasaje ofrece una diferencia respecto del anterior, porque la hipérbole se juega menos en la calidad de los elementos enumerados, cuanto en la reacción humana ante los mismos -los mayores males, soportados con la gracia, ni siquiera incomodan como una picadura de insecto.

Es sin duda el misterio de la Eucaristía un lugar predilecto del Maestro Ávila para abundar en toda clase de estrategias discursivas. Para ponderar el bien encerrado en este sacramento le resulta imposible escatimar recursos expresivos. En este horizonte, la hipérbole se abre paso casi de manera natural. Por medio de ella, precisamente, expresa la condición superlativa de este misterio:

Sobre toda ciencia es y naturaleza y sobre todo entendimiento, que *aunque uno viese toda la orden y naturaleza de las creaturas*, no vería este misterio, porque es más alto que todo ello. Es sobre todas las creaturas, y tan escondido, que quiso que aprendan y sean enseñados los ángeles [...]. Misterio es grande Dios que sean los ángeles enseñados, que sean discípulos de los hombres. (2002, 39, 4, p. 525)

El conocimiento de todo el orbe creado no habilita el acceso a este misterio. Dice en otra parte el autor: “en este bien están encerrados tantos bienes sin cuento, que si un hombre trabajase toda su vida con buenas obras, estaba muy bien pagado con entrar una sola vez nuestro Señor en su pecho” (2002, 37, 55, p. 511). En el contexto de la fiesta de *Corpus Christi*, y de la procesión pública, ofrece Juan de Ávila estas ponderaciones:

Salgan mañana pueblos innumerables en todo el mundo, llenos de grande regucijo. (2002, 37, 29, p. 499)

Véannos a nosotros mañana todos los hombres, toda la tierra; mírennos los ángeles y santos del cielo, y sepan que somos presa, que nos rescató y ganó Jesucristo. (2002, 37, 31, p. 501)

No solo no merezco estar lejos de vos los dos mil codos que antes mandábades, mas dos mil leguas y doscientas mil. (2002, 36, 89, p. 482)

El último ejemplo corresponde al sentir personal del creyente, próximo a la Eucaristía paseada por las calles en su Custodia: por la hipérbole el Maestro Ávila subraya la indignidad del hombre en contrapunto con la excelsitud del Sacramento. A continuación, un caso de reprensión al oyente pecador, que ofende a Dios en el contexto de Corpus:

Cierto era mucha razón que te despedazaran todo tu cuerpo a tormentos miembro por miembro. Era cosa debida que antes murieras dos mil muertes, pues Él murió por ti una que vale más que cien mil, que no ofenderle como le ofendes. (2002, 36, 66, p. 473)

Una idea semejante, de signo contrario, se encuentra en este pasaje donde Ávila enseña la actitud del pecador que capta quién es Dios y la naturaleza de su ofensa contra él: “Mil muertes tomarías por no haber ofendido a Dios” (2002, 25, 10, p. 303). Para exhortar al obrar virtuoso, emplea Ávila en ocasiones locuciones como estas: nadie puede ir a Dios con pretensiones de hijo por sí mismo, por sus méritos, “aunque seáis un San Pedro, ni un San Pablo, ni aunque seáis la Virgen María” (2002, 34, 19, p. 423); “con mil ojos nos guardemos” (2002, 9, 9, p. 132); “cincuenta mil enojos que te hagan, tantos has de perdonar” (2002, 25, 4, p. 299); “¡Oh, es cosa recia perdonalle siete mil veces!” (2002, 25, 14, p. 305). Para representar al hombre que se ha dejado tomar por el amor de Dios: “mil mundos que tuviese los dejaría por venir a los pies de Cristo”, pues “más quiere agradarle a Él y servirlo que ser señor de toda la redondez de la tierra” (2002, 29, 20, p. 359). El caso de santa Inés, la niña mártir de trece años, de los primeros siglos del Cristianismo, le regala al Maestro Ávila la oportunidad de una hipérbole que se juega por el lado de un deseo desproporcionado:

Mi honra y mis riquezas y todo mi consuelo no es otro sino que mis carnes sean peinadas con crudos peines de acero y ser toda despedazada por amor de Jesucristo crucificado. (2002, 38, 10, p. 516)³⁶

También la Virgen María es ámbito para estas propuestas expresivas que enfatizan sublimes amores: “La Virgen: y ella tenía a Él tan abrazado con tan grande amor de su corazón, que lo amaba cien veces más que a sí misma” (2002, 69, 21, p. 937).

Nos atrevemos a apostar que este aspecto del estilo de Ávila, tan recurrente –el de la amplificación en general–, a la par de constituir un rasgo de época en la oratoria sagrada, se corresponde al modo espiritual del autor de “vivir” los misterios que predica; constituye en cierta medida un gran *subjetivema* (Kerbrat-Orecchioni, 1997)³⁷, que expresa y canaliza los movimientos interiores de una personalidad encendida.

36 Quienes se encuentran familiarizados con las hagiografías y la documentación variada sobre la vida de los santos, puede reconocer en estas expresiones hiperbólicas discursividades reales en boca de los cristianos prontos al martirio.

37 Usamos aquí el aporte conceptual de la autora en modo figurado.

Conclusión

¿Exagerar, un predicador? Para responder a esta pregunta hemos intentado abarcar conceptualmente el fenómeno discursivo de la hipérbole, de la mano de los rétores clásicos y de los preceptistas contemporáneos al Maestro Ávila. Aunque emparentada con la *amplificatio*, este recurso se distancia de la función argumentativa, y actúa en el nivel de la expresividad del lenguaje, de modo que no es correcto asignar a la hipérbole la intención de mentir o de engañar al oyente, como enseña Quintiliano. En el marco de la oratoria sagrada, esta estrategia retórica se encuentra en sintonía con todos los mecanismos de la *amplificatio*, “para que se conozca que algo tiene tanta importancia como verdadero que es”, según lo expresa Agostino Valier. Por ello mismo, su valor enfático se orienta a repercutir en la dimensión del *docere* –porque contribuye a una más ajustada percepción del misterio, por vía del impacto intelectual y emotivo–, y del *movere* –puesto que puede contribuir a una mayor predisposición por parte del auditorio a desear lo que se presenta como inmensamente amable, o rechazar lo que es desagradable en grado superlativo–. Puesto que la materia de la *inventio* en los sermones son los misterios sagrados, la naturaleza de la hipérbole en este contexto se ve altamente condicionada, porque lo que resulta exagerado para el intelecto humano, en los hechos, queda en realidad corto, porque aquellos misterios exceden en mucho lo que el lenguaje del hombre y sus analogías pueden comprender. En ese sentido, en el caso de la homilética cristiana, es conveniente hablar de *pseudo*-hipérboles, en cuanto la amplificación del objeto por exceso o por defecto, que genera la impresión de un desfase respecto de la verdad, es solo producto de una perspectiva de visión, y no una presentación deformante o falsificadora del objeto, que por sobrenatural queda más allá de cualquier exageración. En el caso de Juan de Ávila, el corpus de ejemplos propuestos ratifica esta tesis, puesto que son muy acotados los casos de las hipérboles que llamamos “puras”. En su lenguaje hiperbólico, el predicador andaluz echa mano de semas temporales, numéricos, de comparaciones superlativas y de enumeraciones por contraste, logrando en sus sermones un efecto de tono encendido y ardorosa predicación.

Referencias bibliográficas

- Anónimo, (1997). *Retórica a Herenio*. Introducción, traducción y notas de Salvador Núñez. Madrid: Gredos.
- Aristóteles (2016). *Retórica*. Introducción, traducción y notas de Alberto Bernabé. Madrid: Alianza.
- Ávila, Juan de (2002). *Obras completas*, t. III: *Sermones*. L. Sala Balust, F. Martín Hernández (eds.). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Azaustre, Antonio, Casas, Juan (1997). *Manual de Retórica Española*. Barcelona: Ariel.
- Estébanez Calderón, Demetrio (2004). *Diccionario de Términos Literarios*. Madrid: Alianza.

- Cicerón (2002). *Sobre el orador*. Madrid: Gredos.
- García Cuadrado, Antonio (2006). *Antropología filosófica*. Pamplona: EUNSA.
- Granada, Luis de ([1576] 2010). *Los seis libros de la retórica eclesiástica, o Método de predicar*. M. López-Muñoz (ed.). La Rioja: Instituto de Estudios Riojanos.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1997). *La enunciación de la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: Edicial.
- Marchese, Ángelo, Forredellas, Joaquín (2013). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- Quintiliano (1944). *Instituciones oratorias*. Traducción de Ignacio Rodríguez y Pedro Sadier. Buenos Aires: Joaquín Gil.
- Terrones del Caño, Francisco ([1617] 1999). *Arte o instrucción, y breve tratado, que dice las partes que ha de tener el predicador evangélico: cómo ha de componer el sermón: qué cosas ha de tratar en él, y en qué manera las ha de decir*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Toledo, María Laura (2017). El Apóstol de Andalucía. A propósito de la oratoria sagrada de san Juan de Ávila. En Elena Pedicone (dir.), *Historias entrelazadas*. Presencia hispánica en el espacio multicultural de Tucumán. Tucumán: Humanitas.
- Valier, Agostino ([1570] 2015). *Retórica eclesiástica*. Estudio preliminar y traducción de Manuel López-Muñoz. Almería: Editorial Universidad de Almería.

“Harto mejor me iba a mí con el otro marido”. Crisis de la virilidad en *El prevenido engañado* de María de Zayas

Juan Diego Vila

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas
“Dr. Amado Alonso”

Universidad de Buenos Aires
juandiegovila2@gmail.com

Resumen

Un aspecto ignorado por la crítica en el análisis de *El prevenido engañado* es el impacto de los manuales de educación femenina en la obra de María de Zayas. Pues estas narrativas pedagógicas permiten clarificar, a la par de las ideales destinatarias de la escritura, el confín sombrío del colectivo masculino necesitado, también, de avisos y advertencias sociales. Uno y otro ángulo permiten comprender cómo, en *El prevenido engañado*, se escenifica la crisis del ideario viril y los conflictos generados por las expectativas de una libertad plena por parte de las mujeres.

Palabras clave: María de Zayas, *El prevenido engañado*, manuales de educación femenina, estudios de género, masculinidad

Abstract

An aspect ignored by critics in the analysis of *El prevenido engañado* is the impact of the female education manuals in María de Zayas' work. For these pedagogical narratives make it possible to clarify, along with the ideal female readers of the writing, the somber confines of the male collective, also in need of warnings and social admonitions. Both angles allow us to understand how, in *El prevenido engañado*, the crisis of the virile ideology and the conflicts generated by women's expectations of full freedom are staged.

Keywords: María de Zayas, *El prevenido engañado*, manuals on female education, gender studies, masculinity

-I-

Mi interés por ‘El prevenido engañado’, la cuarta de las *Novelas amorosas y ejemplares* narrada por don Alonso en la segunda velada, se enmarca en un proyecto de investigación colectivo que atiende al vínculo entre la constelación imaginaria cervantina y la estética de María de Zayas. Pero también he de precisar que es deudora de mi frecuentación de un conjunto de textualidades que, en más de un abordaje, se consideraron paraliterarias: los nunca bien considerados ‘Manuales de educación femenina’, tipología textual de netas pretensiones subjetivas mediante las cuales una varia constelación de pensadores, pedagogos, moralistas y teólogos fueron nominando, textualmente, el correcto modo de ser mujer en los distintos estados femeninos de la primera edad moderna (Vila, 2006 a), 2006 b) y 2011).

El texto que habilita el reconocimiento de una verdadera familia de obras afines es *La instrucción de la mujer cristiana* de Luis Vives, manual cuyas directrices sustantivas, en lo formal y en lo temático, ha de replicarse, sin grandes variaciones, en los ingenios posteriores de forma tal que, si por caso, consultamos la *Vida política de todos los estados de mujeres* de Juan de la Cerda, estrictamente coetánea con el *Quijote*, constataremos que el plan escriturario es semejante y que, de un modo palimpséstico, las temáticas abordadas y los ejemplos esgrimidos para las diversas tesis se repliegan, usualmente, sobre los precedentes letrados sobre los cuales se pueden ir adosando nuevos casos ilustres.

El contrato de lectura que subyace en estas narrativas pedagógicas es uno de los aspectos más elusivos a atender y ha sido, a lo largo de muy varios abordajes que analizaron su entidad y su impacto en otras obras, una de las causas de mayores contrasentidos. En efecto, la dedicataria suele ser -como es de esperarse- alguna figura femenina de la nobleza, a quien se alaba explícitamente como aquella que, precisamente, no necesita en lo más mínimo las reconvenciones y consejos que se desgranar.

Suele aceptarse, empero, que las destinatarias masivas y primeras habrían de ser, necesariamente, las representantes de un colectivo femenino cuya rección, por condición social y estatus, se cree viable. Punto que no hay que olvidar porque, a las claras, la tasa de analfabetismo entre las mujeres era altísima y porque, además, de ser lectoras o de tener la posibilidad de ser instruidas o aleccionadas por terceros, debía constatarse que tuviesen tiempo, en las varias dinámicas domésticas de cada una, para esas enseñanzas.

La *ilusio* narrativa es básica pues los distintos apartados van relevando, del nacimiento a la muerte, los diferentes estados en que la mujer se encontrará -doncella, casada, viuda- y al interior de cada uno de ellos se desgranar los núcleos actitudinales que se buscan desarrollar de forma tal que, conforme crezcan, se garantice la férrea inoculación de sentimientos que organicen la autopercepción: la vergüenza en las doncellas, la obediencia en las casadas.

Tal disposición argumental, allende la fabulación de que la buena mujer consultará el manual para saber como comportarse, termina revelando que, en definitiva, estos textos tienen en los hombres los destinatarios primeros de las obras y que su autoridad podía pensarse delegada en figuras parentales o de responsabilidad con legítima incumbencia en la educación de las niñas. Puesto que, a las claras, ninguna niña analfabeta pensaría que tiene que leer el manual para saber cómo ser una buena hija/doncella.

Son estos solapamientos en la urdimbre enunciativa y en el fingimiento elocutivo adoptado -impostar, continuamente, que se les habla a ellas- lo que determinó que continuamente se haya atendido al impacto explícito de tales escrituras en la condición femenina, mas no se ha advertido, por el contrario, el necesario diálogo con los varones, perfiles espectrales que emergen una y otra vez en estas obras cuando lo preconizado involucra el poder o la autorización de un padre, marido o familiar masculino con prerrogativas sociales sobre la mujer.

En efecto, la gramática de situaciones existenciales que se representan y se explican en sus deseables realizaciones con catarata aluvional de ejemplos a mimar tienen sus puntos ciegos. Pues al censurar la práctica del autorizado uxoricidio por casos de honra la narración desenmascara que es a los hombres a quienes se les habla, y otro tanto ocurre, por cierto, cuando lo que se dirime es si la mujer debe o no debe ser alfabetizada de forma tal que pueda leer y hacer florecer su ingenio por cauces imprevisibles. Si se le permite leer o no y qué textos no es temática que la misma mujer dirima. Razón por la cual estas textualidades se revelan como escritos regulatorios del disciplinamiento viril de un colectivo minorizado y plenamente desautorizado. Son estrategias letradas por las cuales ellos habrían logrado multiplicar, *ad nauseam*, sus directivas y expectativas existenciales.

-II-

Me apresuro a aclarar, entonces, que no me interesa constatar cuánto de los procesos de representación de figuras femeninas en *El prevenido engañado* se ajusta, o no, a un ethos de naturalización narrativa de las protagonistas conforme el dogma social escriturario de los manuales. Su observancia, o focalizado desvío a atender, sustentan el verosímil contractual que la lectura amerita.

Quiero, en cambio, sugerir una tesis alterna, el que muchas de las peculiaridades de la cuarta novela han de explicarse como una interacción polémica con el perfil espectral de los hombres en los manuales de educación. Puesto que, creo advertir, la apuesta literaria de Zayas en este relato tiene en su mira un interrogante diverso: ¿quién ha certificado que sólo las mujeres necesitan educación? ¿no hay, acaso, una construcción socio-comunitaria de la recta virilidad?

¿no necesitan los hombres, también, ser educados? ¿Es la educación la solución de todo? Y, por otro lado, ¿es lógico pensar que sólo uno de los dos géneros puede educar al otro?

El prevenido engañado, al igual que los otros relatos que se comparten en el sarao, es anunciado, tipológicamente, como una maravilla, mas uno de los puntos que puede destacarse de este marco elocutivo es que sea éste uno de los ejemplos narrados por un varón -el pedagogo, en ese entonces, tiene rostro masculino- y que, además, en la anticipación argumental que daría sustento al uso de la palabra se advierten una serie de corrimientos perfectamente interpretables:

-Ya suele suceder, auditorio ilustre, a los más avisado y que van más en los estribos de una malicia, caer en lo mismo que temen, como veréis en mi maravilla, para que ninguno se confíe de su entendimiento ni se atreva a probar a las mujeres, sino que teman lo que les puede suceder, estimando y poniendo en su lugar a cada una; pues, al fin, una mujer discreta no es manjar de un necio, ni una necia empleo de un discreto; y para certificación de esto digo así. (Zayas, 2000, p.293)

En primer lugar, el hecho de que liminalmente se pontifique el temor como pasión rectora de la masculinidad y que este sentir sea recalcado de cara al auditorio masculino (“que teman”). Por otra parte, en esa misma cláusula, se despliega un interdicto intergenérico: la necesidad de no atreverse a probarlas. Cúmulo de acciones que, culturalmente, deberían resultar propio de la femineidad. En tanto que, en segunda instancia, se desgrane, como en los manuales, un anuncio tético que, muy llamativamente, no se cumplirá en la resolución del caso a narrarse pues lo que certifica el desenlace es que tan boba fue Gracia como bobo resultó don Fadrique.

El marco sanciona, como en las textualidades subjetivas, la asimetría de los géneros, en aleatoria y dispar combinación -la discreción y la necedad jamás están hermanadas en la máxima-. Quizás, entre otros motivos, porque la *ilusio* pedagógica pivotea sobre este desfasaje, quien debe aprender, si lo hace, debería migrar del mal, o estado de neutralidad axiológica, hacia el bien. Pero, como ya lo explicitamos, el desarrollo narrativo exhibe un corolario diverso.

Que lo narrado, en tanto paso ejemplar, ilustre el absurdo del diagnóstico previo, junto con la incapacidad de todo el auditorio -masculino y femenino- de advertir el sinsentido de lo interpretado es complejo de soslayar, máxime si se advierte que lo que queda en entredicho es la condición de “discreto” que cabría atribuirle a don Fadrique. La maravilla que evoca don Alonso le habría sido referida por el primo del protagonista quien, además, se habría interiorizado de todos los pormenores del fracaso viril de boca de su familiar afrentado. ¿quién, de todos esos varones, es el que ha evaluado el traspié de la honra masculina como paso trágico que le sobrevino a un discreto?

La educación de los individuos es, entre líneas, el gran tema de la novela cuarta y ello es perfectamente legible tanto en el despliegue impúdico de un sinfín de situaciones extremas, eróticas, bizarras, burlescas de las cuales, una y otra vez, la voz narrativa extraerá el ejemplo que confirma cierto preconceito fóbico que afecta al protagonista cuanto, por otra parte, en el secuencial aprendizaje, legado por las experiencias vitales, de que las mujeres discretas resultan ser terribles.

Don Fadrique debe aceptar, sufriendo, que la virtud de Serafina no era tal, que su malestar era un embarazo clandestino producto de tratos ilícitos con un cortejante previo -don Vicente- al cual había creído posible desplazar por juzgarse un candidato más apetecible para la familia de la doncella y ello lo conduce, traspié tras traspié, por un camino de imperfección en el cual por culpa de la pasión seguirá frecuentando discretas que, a la postre, habrán de recordarle que en su fuero íntimo ya sabía cuán funestas resultan ser. *El prevenido engañado* sería, desde este enfoque, la crónica de la fragua de un prejuicio junto con la viril necesidad de interpretar todo, proyectivamente, desde esa atalaya.

Este esquema argumental de las múltiples microsecuencias anidadas en el relato, que podríamos definir como los tropiezos encadenados del protagonista, esconde un problema central que es la imposible autoevaluación de don Fadrique. Pues si bien es cierto que la narración insiste en hilvanar desaguisados afectivos, nada explica por qué el sufrido y frustrado galán jamás aprende. Puede juzgar a las múltiples mujeres con las que interactúa, pero no tiene el menor resquicio para leerse a sí mismo desapasionadamente.

Y por ello es que cabe pensar si ya, desde la presentación de su persona, la voz narrativa no señalaba esta problemática:

Murieron sus padres, quedando este caballero muy mozo, mas él se gobernaba con tanto acuerdo que todos se admiraban de su entendimiento, porque no parecía de tan pocos años como tenía. Y como los mozos sin amor dicen algunos que son jugadores sin dinero o danzantes sin son, empleó su voluntad en una gallarda y hermosa dama de su misma tierra, cuyo nombre es Serafina, y un serafín en belleza, aunque no tan rica como don Fadrique. (Zayas, 2000, p.295)

Estratégicamente, a nuestro entender, es que don Fadrique resultará construido como el varón carente de modelos parentales, fenómeno que el relato enfatiza desde la cláusula adversativa. Tiene pocos años, pero no lo parece porque su entendimiento confunde. Diagnóstico comunitario que, difícilmente, se extendiese a las *hexis* regulatorias de la virilidad en sociedad. Don Fadrique cree ser discreto, mas no advierte que al ser “danzante sin son”, está llamado a ejemplificar -aunque este no sea el cometido explícito de la maravilla de don Alonso- que, si las

mujeres necesitan educación, también los hombres deberían aprender como ser tales.

No deja de ser irónico que todo se explique, desde el *incipit*, como el resultado infausto de la falta de amor del sufrido varón ya que, como lo señalaban los manuales, donde hay pedagogía debería poder leerse el amor a la débil, el anhelo del superior por coadyuvar en el florecimiento de la mujer próxima. Por eso, cabe considerar, la enseñanza del erotismo y el ser sexuado -la falta de amor- lo emplaza en el sintomático lugar del que quiere apostar y carece de dinero, o en el de quien desearía saber el baile con el otro, pero no hay son que suene para tal subjetividad desvalida.

Y esta dimensión de la subjetividad frágil del hombre del relato, una hombría inadecuada, mal impostada o sólo reconocible por sus peores perversiones, se vuelve más evidente a poco que atendamos al modo en que cada una de las damas -en la sucesión de fracasos- se vuelve representada.

Por lo pronto es notorio que todas ellas, pertenecientes a estamentos nobles o acomodados financieramente, resulten retratadas como mujeres con letras. Saben cantar, componer poemas y canciones y ello sólo podría haberse logrado si, infaustamente para el falocentrismo, en el debate aculturador sobre la conveniencia de permitir que ellas sepan leer, hubiese prevalecido la opción débil: aquella que sugería que, en definitiva, era necesario este permiso para volverlas compañías agradables.

Efecto que, dicho sea de paso, jamás puede ser puesto en duda por los lectores con las distintas figuras femeninas del relato ya que la fama de ser discretas, en las interacciones sexuales, se corroboraría por el tipo de diálogos, las misivas que se envían, y, fundamentalmente, la belleza. Instancia que determina que en cada secuencia de conocimiento recíproco se favorezca la percepción lectora de que ellas están munidas de un suplemento del que carece el galán. Nunca, en todo *El prevenido engañado* tiene el lector la sensación de que don Fadrique se saldrá con la suya y ello se explica, a mi entender por la indeseable combinación de instrucción y mundanidad galante con que son retratadas las mujeres.

Salvo, por cierto, la boba de doña Gracia, aunque ahí, las intuiciones lectoras son de otro orden. No porque don Fadrique haya evolucionado sino, precisamente, porque consigue aquello que, para él, parecería significar correspondencia amorosa: logra casarse con una mujer y no advierte que quien terminará siendo puesto a prueba será él. ¿sabrá ser el marido que la más necia necesita?

-III-

La irrupción de Gracia en el relato sobreviene cuando don Fadrique debería parecer, sólo por el paso de los años, un hombre que ha madurado. Mas lo cierto es que lo único que le ha tributado la experiencia ha sido, dado su proceder con las mujeres, una confirmación del *a priori* disvalioso respecto de ciertas discretas con las que se topó y él habrá de universalizar. Don Fadrique nada ha aprendido de sus múltiples relaciones intergenéricas y por ello importa que la doncella que elija para desposar resulte ser, en el retorno a la Granada natal, la hija de Serafina que él había salvado de morir abandonada. Punto relevante, si lo hay, porque será la única mujer respecto de la cual habrá tenido la potestad absoluta de moldearla a su antojo. Aspecto que se explica por la necesaria intervención de la tía a quien le había entregado la criatura al nacer encomendándole que a los cuatro años la encerrara en un convento y que, además, impidiera todo tipo de enseñanza.

Gracia será la perfecta tabula rasa que erotiza a don Fadrique:

(...) en doña Gracia halló la imagen de un ángel, tanta era su hermosura y al paso de ella su inocencia y simplicidad tanto que parecía figura hermosa, mas sin alma, milagro nuevo para haberse criado entre monjas, que no ignoran nada. Y en fin, en su plática y descuido conoció don Fadrique haber hallado el mismo sujeto que buscaba, aficionado en extremo de la hermosa Gracia, y más por parecerse mucho a Serafina, su madre, medio que facilitó más su voluntad. (Zayas, 2000, p.334)

Y la narración habrá de insistir en la entidad portentosa de tal mujer pues al referir si la doncella está feliz con la propuesta matrimonial no se andará con rodeos: “Tomó Gracia esta ventura como quien no sabía qué era gusto ni disgusto, bien ni mal, porque naturalmente era boba, agravio de su mucha belleza, siendo esto lo mismo que deseaba su esposo” (Zayas, 2000, p.334).

Es memorable, en este punto, la burla que idea don Fadrique para su esposa en la noche de bodas sobre la “vida de los casados”, pues para certificar si hay en ella algún indicio de lubricidad o mínimo conocimiento erótico, la convence de que la vida matrimonial consiste en, llegada la noche, ponerse viril armadura y velar despierta mientras el marido reposa. Don Fadrique repetirá la burla cada noche, hasta las 5 de la mañana, y sólo la arropará para que descanse desde el alba hasta las 11. Interludio en el cual, por otra parte, jamás se le ocurre gozarla.

Y por eso no asombra que la siguiente escena conyugal sobrevenga cuando don Fadrique debe ausentarse del hogar y resulta timado por un galán que gozará lo que él, ignorante de cómo se deberían comportar los esposos, había postpuesto por alargar la burla -obligación que hace emerger el faltante manual para varones en nuestra lectura.

La irrupción de don Álvaro se ve facilitada por la tercería de una doncella y son particularmente cómicos los equívocos generados por la sandez de la esposa -que no tiene el menor registro del vocabulario erótico cortés y se supera, réplica tras réplica, como la más boba-, al igual que el doble asedio del galán que huye la primera noche porque cree ver un varón custodiando la recámara.

Mas el punto cúlmine de la peripecia se articula con la revelación de lo acontecido al engañado marido, puesto que todo habría ocurrido por la ignorancia supina de la consorte:

-¿Pues cómo, señora, no hacéis la vida de los casados?

-Andad, señor -dijo la dama-, qué vida de casados ni qué nada. Harto mejor me iba a mí con el otro marido, que me acostaba con él y me regalaba más que vos.

-¿Pues cómo? -replicó don Fadrique-. ¿Habéis tenido otro marido?

-Sí, señor -dijo doña Gracia-. Después que os fuiste vino otro marido tan galán y tan lindo, y me dijo que él me enseñaría otra vida de casados mejor que la vuestra. (Zayas, 2000, p.339).

-IV-

Las revelaciones de la necia son la clave envenenada del relato de don Alonso y nos permiten explorar otro de los aspectos soslayados al pensar la interacción de la escritura de Zayas con las tipologías de sujeción femenina. Todo gira, en gran medida, en torno a la impensada confesión de un “otro marido”, cláusula irreal para el contrato social del Siglo de Oro español y que, no casualmente, habrá de repetirse tres veces.

Gracia, como la trama argumental lo explica, es absolutamente impune, pues la propia ignorancia es producto explícito de la falta de educación por la que apostó el marido. Si a Gracia jamás se le planteó el interdicto de un único marido, junto con el valor cardinal de la obediencia y respeto al esposo, jamás podría haberlo adivinado. Es más, su carencia absoluta de educación sentimental -aunque suene anacrónico- impide que tenga algún tipo de registro sobre las implicancias del goce erótico que ha experimentado. Ella, con seguridad, cree que sigue siendo obediente y respetuosa con el marido porque nunca se le inculcó limitante alguna al propio cuerpo. ¿por qué, natural y espontáneamente, debería haber pensado que su virginidad y su cuerpo eran premio legítimo del marido? ¿puede llegar a comprender qué era la virginidad perdida?

Pero también cuenta, para nuestra lectura, el que Gracia termine revelándose como alguien cuya única sabiduría brota de los propios errores. Pues la seducción de Álvaro, con los

regalos y goces que le permite experimentar, la emplazan en un lugar otro. Si antes no sabía si era bueno o malo llegar a ser esposa, ahora puede apreciar que la vida de casados que le propone el galán es, a su juicio, mucho mejor. Y enfatiza este parecer con, precisamente, lo que más afectaría la hombría de un marido engañado: la cruel revelación de que con el otro disfruta y se siente deseada junto con, ingenuamente, la confesión de que el rival ha tipificado la vida de casados que don Fadrique le habría enseñado como algo malo.

La obsesión con el “otro marido” parece recorrer el texto, puesto que desde el inicio don Fadrique se agravia, recrimina y se queja de que Serafina, Beatriz o doña Violante puedan llegar a querer “otro marido”. Y esta neurosis -como adelantaba don Alonso en su preámbulo- termina concretándose en el desenlace, pero con implicancias diversas.

Puesto que, si en todo el recorrido apertural el debate por el “otro marido” trasluce inseguridad y competencia por llegar a ser el único marido de la enamorada de turno -en contextos narrativos en el que ninguno de los contendientes reales o imaginarios lo son-, en la coda burlesca de doña Gracia el “otro marido” se revela realidad palpable que la necia no puede desambiguar. ¿cómo logrará controlar la vergüenza resultante de una boba que cuenta maridos como si fuesen vestidos intercambiables?

Y ello se potencia aún más por el valor de “otro”, noción que me interesa enfatizar, puestos a sacar algunas conclusiones, porque el lugar de la otredad en los manuales de educación femenina les corresponde siempre a ellas. De ahí que, lógicamente, haya una obsesión en estos textos por nominar lo correcto en su progresiva y continua rección. Escribirlas es, siempre, conjurar la incomodidad ante lo distinto, un proceso de reducción de las diferencias a algo controlable. Ángulo desde el cual, ciertamente, se comprende la sentencia de muerte que le ha tributado la boba de Gracia a su esposo.

Don Fadrique, por vez primera, es emplazado en el lugar del otro por cuanto Don Álvaro ha hecho añicos el ilusionismo de centralidad que su control delirante sobre la esposa le tributaba. Y es así que descubre, tarde y sombríamente, que él también puede ser ese otro al cual siempre se le señalen errores o inadecuaciones en las interacciones cotidianas con sus deudos, coyuntura que, anécdota tras anécdota, los manuales de educación femenina ejemplificaban para lograr parir la perfecta esposa.

En *El prevenido engañado* resuenan los debates pedagógicos de los manuales -por vía explícita con ellas, por un cauce implícito respecto de él- y es de notarse, en síntesis, cómo una de las diferencias que Zayas gusta explorar es hasta qué punto la pedagogía de las y los débiles es pedagogía y cuál es, en síntesis, el lugar de la libertad de cada cual, temática que más cervantina no podría ser.

Referencias bibliográficas

- Vila, Juan Diego (2006 a). ' *Aquella ministra de el demonio Celestina*': El fantasma de Celestina en la manualística de sujeción femenina del siglo XVI, *Texturas, Estudios Interdisciplinarios sobre el Discurso*, VI, 6, 129-141.
- (2006 b). Elogio de las feas: modulaciones para la sujeción femenina en Juan de la Cerda. En *Debates actuales. Las teorías críticas de la literatura y la Lingüística* (Buenos Aires, 18 al 20 de octubre de 2004) (CD ROM), Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- (2011). Juan de la Cerda y la burocracia celeste: una fábula de ángeles en huelga, una Virgen sorda y un Dios extorsionador. En *Mora*, 2011.
- Zayas y Sotomayor, María de (2000). El prevenido engañado. En *Novelas amorosas y ejemplares*. Madrid: Cátedra.

**Convergencias y desplazamientos.
La literatura española del siglo XIX
a nuestros días**

Entre las travesías peligrosas y las caminatas despreocupadas: siguiendo el rumbo de la fragmentación en las escrituras del yo

Cecilia Asurmendi

Facultad de Filosofía y Humanidades – UNC
cecisurm@gmail.com

Resumen

En las décadas posteriores a la segunda mitad del siglo XX y primeras del siglo XXI las mutaciones semánticas en torno a la noción de subjetividad han producido distintos efectos en la estética de las *escrituras del yo* (P. Lejeune, Doubrosky, variaciones autoficcionales y poéticas), cuya traducción se ha verificado en diversas transformaciones retóricas tanto en España como en otras latitudes. Desde aquellas formas tradicionales (en poesía y narrativa) hasta las formas autoficcionales, una voz enunciativa asume el relato de una vida o fragmentos de ella, con nuevas maneras de considerar el entramado textual. Y, más acá en el tiempo, dicho *textum* cambiante y temporal varía en diversificaciones como rasgos de extrema simplicidad -o ingenuidad- que, paradójicamente ocultan y aún transforman el aspecto del nombramiento y la construcción de topografías con características propias. Se trata de nuevas gramáticas tramitadas en un proceso evolutivo anterior, que incursiona en los espacios de la corporalidad y la experiencia - entre otros - con cuyo devenir subjetivo se busca en el recóndito acontecimiento del lenguaje en su más íntima intimidad y, paradójicamente, expuesto sin ambages. En nuestra propuesta, el propósito es comparar algunos de los aspectos más salientes en esta transición arriba mencionada, en dicho marco de las *escrituras del yo*. Consideraremos el nombre y el territorio en algunos textos poéticos de las autoras Francisca Aguirre y Roberta Iannamico. Allí observaremos, entre las derivas de lo propio en medio de la ajenidad, qué forma alquímica parecen adquirir algunas de las nuevas propuestas actuales.

Palabras clave: Subjetividad, autoficción, experiencia, lenguaje

Abstract

In the years after the second half of the 20th century and beginning half of the 21st century semantic mutations around the notion of subjectivity have produced different effects in the aesthetics in the 'writings of the self' (Lejeune, Doubrosky, autofictional and poetic variations), which translation has been verified in various rhetorical transformations, both in Spain and in other regions. From those traditional writing forms (in poetry and narrative) leading up to

autofictional writings and, enunciating voice assumes the story of a life or fragments of it, together with other ways of considering the textual framework. Moreover, in time, said changing and temporary *textum* varies in its diversifications as features of extreme simplicity or naivety, which paradoxically, hide and still transform the aspect of the naming and construction of topographies with their own characteristics. These are new grammars developed in a previous evolutionary process, that ventures into the spaces of corporality and experience, whose subjective development is sought in the hidden event of language, in its most intimate intimacy and, paradoxically, bluntly exposed without ambages. In our proposal, the purpose is to compare some of the most salient aspects in the transition mentioned above, within the framework of the “writing of the self”. We will consider the name and the territory in same poetic texts of Francisca Aguirre, Roberta Iannamico and Cecilia Pavón, in which we will observe, among the drifts of what is our own in the midst of foreignness, what alchemical form some of the new current proposals seem to acquire.

Keywords: Subjectivity, autofiction, experience, language

“Esta es la paradoja de la literatura:
con ella, en ella, la interioridad
sólo puede ser algo público”
(Santiago Kovadloff)

En el marco de las *escrituras del yo* y en su deriva hacia las nuevas formas de la subjetividad actual, el objetivo de estas páginas está centrado en detenernos a reflexionar sobre la evolución de una retórica con la cual una voz lírica inscribe su historicidad, una experiencia y un campo de afectos.

Pretendemos observar cómo se destaca un derrotero desde aquella conexión con una historia personal en crisis (tanto en poesía cuanto en narrativa en formas tradicionales y en variantes autoficcionales) hasta su irremisible fractura en las nuevas formas de un “post-yo” que se expone con frontalidad.

El interés que concita una voz que habla en el texto -relata una vida o fragmentos de ella en una espacialidad y un tiempo ficcionales- sigue vigente, aunque muestre ahora notables mutaciones semánticas. Observaremos algunos aspectos destacables en esta evolución arriba mencionada, la cual se diseña desde las brumas de aquella subjetividad en crisis a partir de la segunda mitad del siglo XX y las nuevas “torsiones autorreferenciales”, en una escena de tensión entre lo propio inmerso en la extrañeza, que parece adquirir nuevas formas alquímicas en el presente.

Con un interés comparativo, (a modo de “pesquisar” dichas mutaciones), revisaremos las categorías de nombre y espacio como recursos operacionales de subjetivación y variantes que nos ayudarán a pensar este cambio en ambas orillas -España y América- de la literatura contemporánea.

Los textos poéticos puestos en diálogo corresponden a Francisca Aguirre (Alicante, 1930-2019), Roberta Iannamico (Argentina, 1972) y Cecilia Pavón (Mendoza, 1973), a través de los cuales, nos guiaremos en el proceso de una inevitable mutación con fractura crítica en las *escrituras del yo*, hasta nuestros días.

Voces líricas que recorren espacios

En “Travesía peligrosa” (Aguirre, 1977:104)¹ un sujeto enunciador lírico oculto tras la desinencia verbal estructura un viaje sobre un proyecto en el que deposita consignas de búsqueda melancólica, pertenencias y “restos”. El texto distingue tres fases o tramos y “camina” a través de tres verbos en tiempo Futuro: “iré” (el más extenso en “recorrido”), “regresaré” y finalmente, “haré”, línea textual que contiene la clave del título:

Iré más allá
Más allá de América
Y más allá de la acera de enfrente.
Más allá del mar
Y más allá de los libros
Más allá de mi propio corazón
Y más allá de la música
Iré más allá de las estrellas
Y más allá de las lágrimas.
Más allá de la sabiduría
Y más allá de la inocencia.
Más allá de la fe
Y más allá del amor.
Y cuando el más allá se convierta en el más acá cercano
Regresaré,
Y como en los viejos tiempos
Haré la peligrosa travesía
De tomar una tacita de café.

La búsqueda en la cual se embarca el sujeto enunciador lírico aparece decidida y contundente aunque utópica. Nada parece intimidar su recorrido por reliquias y escenarios de mar y

¹ Aguirre, Francisca. (1977. *Los trescientos escalones*. Guipúzcoa, San Sebastián: Caja de Ahorros Provincial de Gipúzcoa.

estrellas; en cada tramo el vaivén adverbial transita lo lejano y lo enfrenta a lo cercano; lo concreto y lo abstracto, las reliquias y los despojos: sirvan como ejemplo las estrellas y las lágrimas, la sabiduría y la inocencia.

Regresar a la “aldea antropológica” es el tramo final del proyecto lírico y paradójicamente, esta acción aparece como la etapa más peligrosa para la vivencia subjetiva: el enfrentamiento con la cotidianidad

Haré la peligrosa travesía
de tomar una tacita de café.

Dicha travesía de la voz lírica advierte a su regreso la crisis de identidad bajo la forma del temor y de toda exposición que pueda develar las propias inquietudes y miedos al reflejar, como explica Bauman,² que: “[...] En el mundo del peregrino, el verdadero problema no es cómo construir la identidad, sino cómo preservarla”.

En otras latitudes de la evolución, en “La frontera”³ poema de Roberta Iannamico, observaremos la mutación hacia otra instancia de la fragmentación constitutiva del sujeto lírico, cual es la que se orienta hacia la intimidad éxtima de un “post - yo”:

La frontera
La frontera es tierra de nadie
con un caballo desalmado
ando por ahí
a nuestro paso
no florece nada
llevo las anteojeras bien puestas
para que no se sepa
el terror que le tengo al desconcierto [...]

Ambos textos comentados presentan la estrategia de sujetos enunciadorees en vulnerabilidad, fragmentados. Si en el primer ejemplo, en la reiteración cuantitativa de un hacer hipotético y mágico, el enunciadoree aguirreano pasa de planificar una travesía de conocimiento para regre-

2 Bauman, Zygmunt. (2003) *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu Editores. Cap. 2: De pererino a turista o una breve historia de identidad. (2003, p. 49-53)

3 Iannamico, Roberta. (2000) *Tendal*. Buenos Aires, Ediciones del Diego.

sar a un encuentro interior que la atemoriza, en el otro extremo, el de la intimidad del “post-yo”, el sujeto lírico avanza sin ritualidad, con gesto enumerativo, pocos cuestionamientos, un disimulado temor y la intención de “no entender”

[...] por ejemplo mi caballo
se arma y se desarma
ahora es una canoa que baja del río al mar
al agua de nadie [...]
y no entiendo por qué
tenemos que andar por la línea
y no entiendo por qué
mi caballo se convierte
y ahora es un tren que cruza la montaña
y ahora es un rey que no pisa lo negro ni lo blanco
y ahora abre un paraguas delicado
y ahora soy yo misma
cargándome sobre el lomo
cansadísimo.

Constituyen dos formas de una mutación en el conocimiento de sí cuya interioridad se ha fragmentado en distintos grados de exposición. En esta escritura del “post-yo” la estrategia no estará centrada en la construcción ni en la reparación de una identidad sino en evitar entrar en contacto con la fijación de ella, atentos a impedir cualquier inmovilidad en clave identitaria.

La entidad problemática que representó la invención (y aún la reinversión) del sujeto que dice *yo* transitó un amplio derrotero desde aquellas formas autobiográficas tradicionales, la crisis de la representación y las mutaciones en torno a la memoria. Como expresó Lejeune⁴: “[...] el nombre es visto como el primer lazo que la realidad de la persona establece con el lenguaje, aún antes del pronombre personal, por eso un autor no es una persona “sino un nombre de persona”. (1994, pp. 59-61)

¿Y qué sospechas genera hoy un nombre propio en un texto lírico, a la luz de tan variada evolución? En *Ítaca* (1972)⁵ Aguirre había configurado en “Telar” una mirada sobre el resquebrajamiento subjetivo. En este poema, un sujeto enunciador habla a un tú especular en la dialéctica de dos nombres potentes: Francisca y Penélope, escindidos estratégicamente para

4 Lejeune, Philippe. (1994) *El pacto autobiográfico*. Barcelona, Ántropos.

5 Aguirre, Francisca. (1972) *Ítaca*. Madrid, Cultura Hispánica.

reencontrarse en el antropónimo axial en el verso final: “Francisca Aguirre, acompáñate”.

El acontecimiento autofictivo que había comenzado en “Telar” presentó una imagen ficcionalizada de un “textum” complejo y envolvente, atrapado en una permanencia. La inevitable duplicidad fisurada en el sujeto textual no buscó restaurarse y en el antropónimo pretende confirmar su empeño en una estrategia de confusión. Y en esa tensión irresuelta planteada en los términos confiables de preguntas retóricas, la ostensión del nombre propio tiene, al mismo tiempo, la pretensión de su ocultamiento. En este juego, sospechar del nombre propio aparece como una ficción de compañía que, paradójicamente, teme ser descubierta y mostrada en la intensidad de su inestabilidad e incluso, hasta en su ausencia

Tú lloras demasiado, demasiado:
¿no será que sospechas de ti? [...]
¿Quién cuidará de tí cuando se te resbale
el nombre que te oculta? [...]
Francisca Aguirre, acompáñate.

Si nos ubicamos ahora en el “poema- sujeto” en la nueva ceremonia post-moderna, aquel valor de uso (del cual hablaba Benjamin) deja de estar detenido en el instante aurático y, en la nueva “vitrina virtual” pasa a ser simplemente un “estar” indicativo y temporario. Una voz lírica nueva se presenta en extimidad e historicidad encarnada y aquella solemnidad del nombre propio se ha agrietado en una aparente “profanación”, al quedar expuesta.

Leemos en “*Un hotel con mi nombre*” de Cecilia Pavón,⁶ en cuyo texto observamos este rasgo éxtimo: “Mi nombre está escrito frente a mí en letras de neón: hay un hotel con mi nombre”. A este bar suelo venir cuando mi mente está en la nada”. (2012, p. 59)

Una operación sobre el nombre, acerca de la cual Tamara Kamenszain había destacado que: [...] “El nombre que está en cuestión, no es propio, de hecho ni siquiera se consigna aquí de qué nombre se trata. Lo único que sabemos, es que le pertenece a un hotel. Entonces, lo que se hace presente ahora es una torsión autorreferencial, pero siempre atenta a reconocer lo propio en medio de lo ajeno.”⁷ (2016, p. 57)

Una nueva versión subjetiva que en términos lacanianos, definía la extimidad como: [...] “lo más íntimo que habita afuera, como un cuerpo extraño, produciendo una fractura constitu-

6 Pavón, Cecilia. (2012). *Un hotel con mi nombre*. Buenos Aires, Editorial Mansalva

7 Kamenszain, Tamara. (2016) *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires, Eterna Cadencia

tiva de la identidad, difícil de aceptar para el mismo sujeto, ya que se trata de un ‘real que habita en lo simbólico’⁸.

Hacia la conclusión

En la inestabilidad actualizada que recorre las modalidades de espacio y sujeto que lo habita, en los modelos ejemplificados se advierten en el proceso evolutivo algunos rasgos:

- La sintaxis orgánica que se ordena hacia una temporalidad vital en Aguirre se constituye en sede que alberga y confirma la inestabilidad subjetiva, mientras que en el “estar en el mundo” resquebrajado del “post-yo”, el propio devenir está *haciéndose* en la voz que habla.
- Algo de la experiencia escrituraria mantiene anclado al sujeto lírico del siglo XX, mientras que la experiencia, en clave de dimensión cognitiva, vivencial y corporal está en permanente “porvenir” en los nuevos escritores del “post - yo”.
- La experiencia expropiada deja al sujeto enunciador lírico expuesto a la hostilidad de su vínculo con el mundo, condición a partir de la cual los distintos estilos (lo inexperimentable, las autoficciones y las nuevas formas mutantes -como la extimidad y lo inofensivo- son algunas con las que la poesía intenta responder desde un hacer del lenguaje, mientras continúa la búsqueda de nuevos pliegues aquel: [...] “enigmático espesor, de su ‘ser único y difícil’” (Foucault, 2008, p. 320) ⁹

Entre las reflexiones de densidad existencialista y la aparente indiferencia con que se recorren las topografías del “post-yo” progresa un sendero de nuevas escrituras, bordeado por reflexivos oteadores de experiencia y presurosos paseantes, ávidos de variedades, en el tránsito del asfixiante mundo actual.

Para estos nuevos “expertos en intemperie”, escribir aparece con nuevas señales que cambiarán sus recorridos. Desde aquella [y cito]: “búsqueda melancólica de un objeto perdido que, según Agambem, comenzó con Petrarca para culminar con Mallarmé” ¹⁰(fin de cita) (Kamenszain), otras escrituras están, tal vez, en la atenta espera de un nuevo caminante.-

8 Kamenszain, Tamara. (2016), *En referencia al Seminario II de Lacán*.

9 Foucault, Michel. (2002). *Las palabras y las cosas*. México, Siglo XXI.

10 Kamenszain, Tamara. (2016). Ob. cit., c I.

Referencias bibliográficas

- Aguirre, Francisca. (1972) *Ítaca*. Madrid: Cultura Hispánica.
- (1977) *Los trescientos escalones*. Guipúzcoa, San Sebastián: Caja de Ahorros Provinciales de Guipúzcoa.
- Bauman, Zygmunt. (2003) *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu Editores.
- Foucault, Michel. (2002) *Las palabras y las cosas*. México: Siglo Veintiuno.
- Iannamico, Roberta (2000) *Tendal*. Buenos Aires: Ediciones del Diego.
- (2006) *Dantesco*. Buenos Aires: Ediciones del Vox.
- Kamenszain, Tamara. (2016) *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Kovadloff, Santiago. (2022) *La aventura de pensar*. Ensayos elegidos. Buenos Aires: Emecé.
- Lejeune, Philippe. (1994) *El pacto autobiográfico*. Barcelona: Ántropos
- Pavón, Cecilia. () *Un hotel con mi nombre*. Buenos Aires: Mansalva.
- Sibilia, Paula. (2008) *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: FCE.

Construirse en relación: la libertad de las mujeres en la obra *La noche de las beguinas* de Aline Kiner

Laura Noemí Conci

Lucía Isabel Muñoz

Facultad de Humanidades, UNNE
laura.conci@comunidad.unne.edu.ar

Facultad de Humanidades, UNNE
lucia.munoz@comunidad.unne.edu.ar

Resumen

Para las mujeres, la edad media, como es sabido, ha sido un tiempo de silencio; pero también, ha sido un tiempo de rupturas. En este contexto surgen las denominadas “beguinas”, “beatas”, “bizzoche”. Cualquiera sean las denominaciones, refieren a una forma de vida novedosa. Consideramos que la escritora Aline Kiner, intenta en su novela histórica, mostrarnos una “vida de mujeres para mujeres” (Rivera Garretas, 2005, p.112) que en comunidad o en solitario desempeñaban extensas prácticas piadosas, combinadas con el trabajo manual, el estudio de la herboristería, la atención a otras mujeres, entre otras labores y lo realizaban en un espacio de libertad. El beguinaje fue para muchas mujeres del medievo un espacio de escape. Muchas buscaban a Dios pero no deseaban ser monjas enclaustradas. A lo largo de este análisis, expondremos una presentación de las beguinas, sus orígenes, la historia y su libre manera de vivir que nos relata el narrador en la novela mencionada, mostrándonos como llegan a ser un movimiento social urbano con alto impacto en las ciudades medievales, a tal punto que fueron perseguidas por la inquisición.

Palabras clave: mujer medieval, novela histórica, beguinas, Aline Kiner

Abstract

For women, the middle age has been a time of silence, as is well known; but it has also been a time of break-ups. In this context the so-called “beguinas”, “beatas”, “bizzoche” arise. Whatever the names, they refer to a new way of life. We consider that the writer Aline Kline, in her historical novel, tries to show us a “life of women for women” (Rivera Garretas, 2005) who in community or alone performed “extensive pious practices” combined with manual labor, the study of herbalism, attention to other women, among other jobs and carried out in an area of freedom. The beguinage was for many women of the Middle Ages an escape space. Many sought God but did not want to be cloistered nuns. Throughout this analysis, we will expose a presentation of the beguines, their origins, history and their free way of life that tells us the narrator in the aforementioned novel, showing us how they become an urban social movement with high impact in medieval cities, to the point that they were persecuted by the inquisition.

Keywords: medieval woman, historical novel, beguines, Aline Kiner

El presente trabajo es resultado de un trabajo de investigación que desde hace un tiempo venimos realizando con el equipo de Literatura Española I. El mismo se enmarca en analizar la situación de algunas mujeres medievales en su estado de “insubordinación” a la cultura patriarcal de la Europa cristiana medieval.

No es desconocido que la relación de poder desfavorecía a las mujeres sin importar su condición social y que implicaba toda una serie de violencias producidas por su supuesta situación de inferioridad y siempre la legalidad favoreció con creces al hombre. Tal como sostiene María García Herrero, “Quienes optan por vivir libremente o escogen transitar vías alternativas o poco balizadas, asumen un riesgo con mayor o menor consciencia. Un riesgo que se incrementa a medida que el poder se consolida y endurece [...]” (García Herrero, 2013, p. 7).

En este contexto de presión social para las mujeres, el matrimonio o el convento fueron los únicos salvavidas a las diversas penurias, a las violaciones y a la marginalidad. Tampoco debemos olvidar que para llegar a “esos estados de bien-estar y protección” la mujer necesitaba, para lograr un buen matrimonio, de una buena fama, estado nada fácil de alcanzar en una sociedad en que las exigencias para el mundo femenino eran sumamente exigentes. Y para acceder a la seguridad del convento, de una dote que la acompañara. Pero muchas veces, ni el matrimonio ni el convento eran la solución. Es en este mundo social en que muchas mujeres intentaron escapar de las normas que las regían y encontraron un espacio favorable y particular: el beguinaje.

Cabe entonces preguntarnos por estas mujeres. Las llamadas beguinas conformaron una particular organización laica, con el riesgo de vivir fuera de las reglas sociales y desarrollaron una religiosidad diferente, ya que no tenían un líder masculino. Su forma de vida, muy original para la época, se componía básicamente de una experiencia contemplativa, de oración, lectura, trabajos manuales; atender a los pobres y enfermos. Debe quedar claro que no eran monjas de clausura, muchas ni siquiera eran monjas; pero sí deseaban estar en contacto con la vida religiosa. En definitiva, era un espacio de libertad, lo que dio lugar, según Silvia Bara Bancel (2016, p.51) a un “caldo de cultivo favorable para la toma de la palabra, la predicación y la escritura”, con propias reglas.

“Ade recuerda..., las mañanas apacibles en el scriptorium perfeccionando su latín, manipulando la pluma de la oca [...]” (Kiner, 2023, p. 24).

Pretendemos mostrar la visión de esta comunidad desde la perspectiva de la escritura de Aline Klein, quien, consideramos, hace hincapié en la libertad y decisión de las mujeres medievales.

Conociendo algo más sobre las beguinas

El término beguina dice María Grana Cid (2017, p.25) “entre otras posibilidades, se ha señalado que acaso procediese de “beg”, “mendigar” o “rogar”, o estar relacionado con el concepto “conversión” en alemán antiguo.” Si bien representaba un cambio de vida interior de búsqueda de una experiencia religiosa personal, pasó a configurar un proyecto de vida de relación comunitaria.

María-Milagros Rivera Garretas (2005, p.112) sostiene que el beguinaje era “una forma de vida inventada por mujeres para mujeres”. Ingresando a esta comunidad, podían huir de la opresión que señalamos antes. El beguinaje, crea una tercera vía en la vida social de las mujeres medievales, a las únicas opciones que tenían: el matrimonio y la vida monacal reglada. Conforman un movimiento de espiritualidad femenina que interesa a mujeres de distintas edades y clases sociales. Nos dice una beguina “[...] el beguinaje es un compromiso” (Kiner, 2023, p.24).

Según algunos historiadores, a principios del siglo XII se formó en Lieja el primer beguinato, y se extendió por toda Europa con bastante rapidez¹¹, fundamentalmente a través de las Vías de Peregrinación Clásicas, (el Camino de Roma y el Camino de Santiago). Según estudiosos, el beguinaje se extiende principalmente hacia el este, hacia Alemania y centro de Europa, aunque llegó también a Austria, Italia, Francia, España, Polonia. Hacia el siglo XIII se produce un estallido de voces místicas femeninas que van conformando una vivencia de la fe más personalizada, de una vida evangélica como la de los apóstoles. Estas nuevas formas de vidas laicales estaban organizadas al modo de pequeñas ciudadelas constituidas por un grupo de casas, rodeadas por una muralla, con dependencias bien distribuidas y contaban con ciertas comodidades.

Era una comunidad formada exclusivamente por mujeres cuyo gran objetivo era ayudar al desamparado, cuidar de enfermos, niños, ancianos, incluso leprosos; acogían a mujeres maltratadas o que deseaban escapar de las reglas masculinas, a jóvenes embarazadas fuera del matrimonio y a prostitutas. Es interesante remarcar que se dedicaban a la enseñanza en un tiempo en el que a la mayoría de las mujeres no le estaba permitido. En síntesis, se dedicaban a hacer el bien.

Los beguinatos, eran autosuficientes. Las mujeres se dedicaban a tareas artesanales y a la fabricación de velas, tejidos y trajes. El trabajo textil, les permitía obtener su propio sustento y poco a poco fueron generando su propio espacio financiero. Muchas también escribían manuscritos y libros.

Cabe aclarar que las beguinas no pertenecían a ninguna orden eclesiástica ni estaban sometidas a ninguna autoridad religiosa, pero fueron promovidas y recibieron el apoyo de las

¹¹ Fue en los Países Bajos donde más comunidades se fundaron.

incipientes órdenes mendicantes de franciscanos y dominicos; sobre todo estos últimos que funcionaron como asesores espirituales. En realidad, cuestionaban la autoridad moral de las monarquías y hasta ponían en tela de juicio las opciones del Papa. Esta situación generó recelos y fobias por parte de la nobleza y el clero; incluso la Inquisición las persiguió, ya que las consideraban mujeres insolentes, soberbias, que pretendían ser filósofas y/o teólogas, campos de saber exclusivo de los hombres. Pese a todo esto, algunos nobles y personas del clero ayudaban a ciertas comunidades beguinas.

En general, las integrantes de estas ciudadelas provenían de diferentes estratos sociales, pero casi siempre de clases acomodadas¹². La libertad para abandonar la comunidad era absoluta, no había ninguna atadura que las obligara a permanecer en ella.

Cada beguinaje (lugar donde vivían las beguinas) contaba con su propia organización, a manos de una supervisora, conocida como la 'Grande Dame', quien era elegida de forma democrática entre todas las mujeres que formaban la comunidad. Además, tenían un consejo asesor y asesoramiento espiritual de un sacerdote. Las mujeres que formaban parte de este modo de vida no tenían que pronunciar votos como hacen las monjas, ni debían comprometerse de por vida, sino que tenían que aceptar -durante el tiempo que estuvieran allí- vivir sobre cuatro pilares de pobreza, castidad, humildad y caridad. Pero, además, mantenían la movilidad de vida, ya que no hacían votos perpetuos. Cualquier beguina que quisiese podía abandonar el grupo de forma inmediata y seguir con su vida.

Vivían de una manera muy humilde, en casas proporcionadas generalmente por la nobleza, e incluso en algunos casos por la propia Iglesia (solo en un periodo de tiempo que comentaremos más adelante), pues, al fin y al cabo, repercutían en el bien de la comunidad, pues contribuían en la "retirada" de los leprosos y el cuidado de los más desfavorecidos, que en muchos casos suponían un estorbo para el resto de la comunidad, especialmente para las clases más altas.

Como era común en la Edad Media, todos los grupos tenían un sello que les identificaba, es decir, una vestimenta característica que permitía diferenciar a cada persona y estamento al que pertenecían. En el caso de las beguinas, a pesar de enmarcarse en un ambiente social más cerca de la nobleza que del pueblo, eligieron utilizar unos ropajes humildes. Les caracterizaba una especie de capucha y un sayo de color beige.

La libertad de las beguinas en la obra de Kiner

La obra que analizamos, fue escrita por la escritora francesa y especialista en la Edad Me-

¹² Se cree que fue a raíz de las Cruzadas cuando muchas mujeres quedaron viudas, o no pudieron casarse por la escasez de hombres, y como los monasterios estaban llenos, se tuvieron que organizar para poder protegerse y sobrevivir.

dia, Aline Kiner. Está estructurada en tres partes, cada una de las cuales se subdivide.

Sintéticamente, diremos que el narrador nos ubica en París del 1300 en el cual se erige un lugar ubicado en el barrio de Le Marais en el que un grupo de mujeres que no son monjas, ni esposas, viven su vida, bajo sus propias reglas. Se las puede considerar subversivas; ya que, en el marco de su independencia, estudian, se organizan y trabajan ajenas al dominio de los hombres. Así, algunas rezan, otras cocinan o cultivan, y otras (las que tienen origen noble y son grandes lectoras) enseñan a otras o se especializan en algún estudio, como el cuidado de la salud. Este es el caso de Ysabel, vieja herborista, figura central del lugar, viuda dos veces, quien organiza con gran estrategia la vida de las demás mujeres. También está Ade, gran estudiosa del latín.

En el prólogo nos dice la autora “En ese lugar, y en los barrios de los alrededores, vivieron durante casi un siglo mujeres notables. Inclasificables, inasibles, rechazaban tanto el matrimonio como el claustro. Rezaban, trabajaban, estudiaban, circulaban por la ciudad a su antojo... eran independientes y libres... No todas fueron conscientes de ello. Pero algunas lucharon por conservarla” (Kiner, 2023, pp. 9-10).

La tranquilidad de sus vidas, se rompe cuando llega al lugar una joven pelirroja, andrajosa y rebelde llamada Maheut. Viene al beguinato huyendo de un matrimonio forzado y de un “oscuro” sacerdote franciscano. Ella esconde un secreto que pone en peligro la vida de estas mujeres y que se relaciona con la vida de Marguerite de Porete¹³ y la búsqueda del libro original escrito por ella. Paralelamente a esta situación, se persigue - en toda Europa- a los herejes y sobre París, vuelan las cenizas de los templarios condenados a la hoguera. El beguinaje comienza a ser mirado con recelo y se aproxima su derrumbe (de ahí su título). Concretamente, la historia que se narra en esta obra se inicia en 1310, cuando las comunidades en París, van a ir desapareciendo y muchas beguinas serán condenadas a la hoguera, junto a muchos templarios: “Llega mayo... Y entonces el 12, mientras el aire palpita de brillos primaverales, cincuenta y cuatro templarios son llevados al exterior de París ...para ser quemados vivos” (Kiner, 2023, p.108).

Estas mujeres devotas lograron combinar la vida activa y la contemplativa gracias al carácter informal del beguinaje. El beguinaje solucionó una necesidad muy real de las mujeres bajomedievales. Vivían en libertad bajo las normas del propio beguinaje y además mantenían su derecho a la propiedad privada ya que no hacían voto de pobreza.

La libertad que pregonaban, quedó demostrada en los versos de un conocido juglar de este período. La segunda parte de la novela se abre con estos versos:

13 Marguerite Porete. Nació en 1250 y murió en la hoguera acusada de herejía en 1310. Perseguida por la iglesia de principios del siglo XIV, por haber escrito “El espejo de las almas sencillas”, un libro que abrirá el camino de la literatura femenina en el mundo y que pone en el centro de la escena el deseo propio femenino.

Si una beguina se casa,
es su género de vida:
sus votos, su profesión,
no son para toda su vida. [...]
A veces es Marta, a veces María,
a veces se reserva, a veces se casa. [...]
(Kiner, 2023, p.159)

Un tema que vertebra la trama de esta novela está en relación con la libertad que profesaban las mujeres en esta comunidad. Se podría considerar que una forma de libertad es la mediación que ellas experimentaban cuando van tomando conciencia, no solo de sus propias necesidades; sino de las necesidades de otras personas. Tomar conciencia del otro se convierte para nuestras protagonistas en una necesidad de vivir en libertad. Esta libertad femenina, en el beguinaje, se podría decir que es libertad relacional, libertad que se fortalece con el vínculo, el intercambio con los otros, las otras. Se necesita del compromiso del otro para vivir en plena libertad.

Ahora bien, en el contexto del 1300, esta libertad femenina les plantea enormes dificultades a nuestras mujeres. No les es sencillo encontrar vínculos “solidarios” en la propia casa, por ejemplo, cuando llega Matheu. Para algunas, la presencia de la pelirroja, no solo es signo de mal augurio; sino que implica quitarles tranquilidad. Ella, “la otra” es una nueva mujer que molesta porque en algún momento pasa a ser una amenaza. El intercambio otorgado por el vínculo que construye Ysabel con Matheu, en lugar de afianzar la libertad de estas mujeres, se fragmenta y con el paso del tiempo, se llega a la duda.

Nos dice Rivera Garretas (2005) que en la Europa feudal en que crecieron los beguinatos, la forma de vida de estas mujeres trajo creatividad y cierto esplendor a determinadas regiones. Ellas eran conscientes del lugar que ocupaban en esa sociedad patriarcal. Sabían que el tipo de relación no jerárquica que poseían, traería dificultades. La relación se establecía en la libertad, la confianza, la ayuda -lo que llamaríamos sororidad- por algo las llamaban “las amigas de Dios” precisamente por el “talento para llevar la amistad sexuada en femenino, una amistad radicalmente amorosa y relacional, a lo universal, a lo universal de su tiempo, que era algo que en esa época llamaban Dios”. (Rivera Garretas.2013, p.26).

En el marco de su libertad, las beguinas han sido un movimiento también político, fundado en la relación de amistad entre mujeres. Tal como ya mencionamos, su mayor auge fueron los siglos XII, XIII y parte del XIV. Fueron perseguidas por la Iglesia Católica y prohibidas por la Revolución Francesa.

La relación de amistad fue, para las beguinas de nuestra novela, el fundamento para la vida libre; pero esa vida, no reglada por hombres, también fue su caída. Ellas fueron para el poder político y masculino de la época “las otras” que había que eliminar.

La amistad practicada y entendida como relación de servicio al otro, saber tratar con el otro, es una realidad que ellas, la vivieron con inteligencia, con estrategias femeninas que les dieron gran libertad.

Ideas finales (no concluidas)

En la Baja Edad Media, la dependencia de las mujeres a los hombres se reforzaba, en muchos casos, mediante la violencia. En algunas ocasiones, el matrimonio significó un tipo de protección, pero en otras, dio lugar a la violencia doméstica.

La alternativa a esta situación, era ser soltera o pasar a pertenecer a una comunidad religiosa. Múltiple bibliografía ya nos dice que una mujer sola, sin un hombre y sin apoyo familiar, era una víctima fácil tanto para la pobreza y por ende para la marginalidad, en general la prostitución. Sabemos también que no todas las mujeres podían acceder a los conventos, y no les quedaba otra opción que el casamiento.

Por esto, los beguinajes fueron un refugio para aquellas mujeres violentadas, aquellas que no deseaban seguir reglas familiares y no deseaban estar bajo la subordinación masculina. En este sentido, los beguinatos eran espacios donde cada mujer dependía de sí misma. Conformaron un grupo de mujeres dinámicas y lograron demostrar que había otra manera de construir el mundo: con educación y en libertad.

Referencias bibliográficas

- Bara Bancel, Silvia. (2016). *Las beguinas y su Regla de los auténticos amantes* (Règle des fins amans). Col. Aletheia, 11. Editorial Verbo divino. Estella. <http://hdl.handle.net/11531/16361>
- García Herrero, María del Carmen. (2013). *Mulieres religiosae, predicación femenina y expectativas y actuaciones de doña María de Castilla, reina de Aragón*, en del Val Valdivieso María Isabel y Jiménez Alcázar Juan Francisco (Coords.), *Las mujeres en la Edad Media*. Murcia. España.
- Graña Cid, María del Mar (2017). *Amar y crecer en relación: la enseñanza de las beguinas*. Misión Joven, (480-481). enero-febrero. Madrid
- Kiner, Aline (2023). *La noche de las beguinas*. Traducción de Lucía Dorin. Buenos Aires: Edhasa.
- Rivera Garretas, María Milagros (2005a). *La diferencia sexual en la historia*. Publicaciones de la Universitat de València. Valencia. España
- Rivera Garretas, María Milagros (2005b). *Las beguinas y beatas, las trovadoras y las cátaras: el sentido libre del ser mujer*. En Morant Isabel (Dir.), *Historia de las mujeres en España y*

- América Latina (pp745–767). Vol. 1, 2005. España: Cátedra.
- Rivera Garretas, María Milagros (2013). *El signo de la libertad femenina hace historia de las mujeres*. Coordinadores María Isabel del Val Valdivieso y Juan Francisco Giménez Alcázar. Monografías de la sociedad española de estudios medievales 3. Las mujeres en la Edad Media. Murcia: Lorca
- Santonja, Pedro (2003-2006). *Mujeres religiosas: beatas y beguinas en la Edad Media. Textos satíricos y misóginos*. Revista de Historia Medieval, (14). Madrid
- Solé, Gloria (1993). *La mujer en la Edad Media: una aproximación historiográfica*. Anuario Filosófico, (26), 653–670.<https://doi.org/10.15581/009.26.29914>

Desaparecidos y desapariciones en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez

Raquel da Silva Ortega

Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC)
rsortega@uesc.br

Resumen

El objetivo de este estudio es analizar la representación de la figura del desaparecido y cómo Mariana Enríquez construye el sentido de desaparición en el cuento *Nada de carne sobre nosotras*, que forma parte del libro *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016). Los doce cuentos que integran la obra se acercan a lo insólito y al terror, con características peculiares: en ellos, el terror es el terrorismo de estado, los fantasmas son los recuerdos de la última dictadura cívico-militar que ocurrió en el país y las sensaciones causadas por el terror surgen en la vivencia cotidiana de los personajes. Las víctimas del terror son mendigos, niños que viven en la calle, drogadictos, mujeres víctimas de violencia de género, deficientes físicos y toda suerte de personas que por algún motivo particular se encuentran excluidas de su lugar social. A partir de las ideas de García (2007; 2019) sobre lo insólito ficcional y de Mazzutti y Ortega (2023), Lima (2024) y Zaratin (2019) sobre narrativas insólitas escritas por mujeres, analizaremos el cuento *Nada de carne sobre nosotras* para verificar cómo la autora elabora una crítica política y social a partir de la articulación de los conceptos de exclusión y desaparición con la estética de lo insólito y del terror.

Palabras clave: Mariana Enríquez, insólito ficcional, fantástico femenino, desaparecidos

Abstract

This paper examines the representation of the disappeared and the mechanisms through which Mariana Enríquez constructs the notion of disappearance in the short story *Nada de carne sobre nosotras*, included in the collection *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016). The twelve narratives that comprise this book engage with the fictional unusual and horror, displaying distinctive characteristics: horror materializes as state terrorism, ghosts function as spectral remnants of the nation's last civil-military dictatorship, and terror emerges from the quotidian experiences of the characters. The victims of this terror encompass marginalized figures – beggars, street children, drug addicts, women subjected to gendered violence, individuals with physical disabilities, and others who occupy peripheral positions within society. Building on García's (2007; 2019) theorization of the fictional unusual, as well as Mazzutti and Ortega's (2023), Lima's

(2024), and Zaratín's (2019) frameworks on the unusual in narratives authored by women, this analysis interrogates how *Nada de carne sobre nosotras* crafts a socio-political critique. Specifically, it explores the ways in which the story articulates exclusion and disappearance through the aesthetics of the uncanny and terror. Employing these theoretical lenses, the study underscores how Enríquez's narrative strategies rooted in the fictional unusual – serve to expose systemic violence and marginalization, thereby aligning formal innovation with political discourse.

Keywords: Mariana Enríquez; fictional Unusual; female fantastic; the disappeared

*Todos caminamos sobre huesos,
es cuestión de hacer agujeros profundos
y alcanzar a los muertos tapados.
(Mariana Enríquez)*

Introducción

Nada de carne sobre nosotras es un cuento que forma parte del libro *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), de la escritora argentina Mariana Enríquez (1973). Al escribir cuentos y novelas que dialogan con la estética de lo insólito en la ficción, Enríquez se suma a una vasta tradición literaria latinoamericana, que empieza con Alejo Carpentier en la construcción del proyecto de lo real maravilloso americano en la década de 1940, pasa por Juan Rulfo en la continuidad e innovación de lo insólito en los años 1950, sigue con Elena Garro y Gabriel García Márquez para la popularización del realismo mágico en las décadas de 1960-1970 y llega a Isabel Allende con el fortalecimiento de la literatura escrita por mujeres en la década de 1980 (Zaratín, 2019, p. 46).

Si bien Isabel Allende constituye sin duda uno de los nombres más reconocidos al evocar la producción literaria femenina contemporánea en América Latina, resulta imprescindible situarla dentro de un linaje que se remonta a Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) y que incluye, en las últimas décadas, a autoras como Laura Esquivel, Ángeles Mastretta, Carmen Boullosa, Cristina Rivera Garza, María Amparo Escandón, junto con la nicaragüense Gioconda Belli y las escritoras chicanas Ana Castillo y Sandra Cisneros (Zaratín, 2019, p. 46).

Este panorama se desarrolla en un contexto histórico donde, hasta el siglo XIX, las escritoras enfrentaban obstáculos sistemáticos para la publicación y circulación de sus obras. Si bien el siglo XX marcó un progresivo (aunque insuficiente) avance en las condiciones de producción literaria para las mujeres, persisten aún significativas asimetrías respecto a las oportunidades disponibles para los varones en el campo editorial.

En las primeras décadas del siglo XXI, ha emergido con fuerza lo que la crítica ha denominado el *nuevo boom latinoamericano*¹⁴, protagonizado fundamentalmente por autoras como Samanta Schweblin, Fernanda Melchor, Dolores Reyes, Mónica Ojeda, Pilar Quintana, Giovanna Rivero y Gabriela Cabezón Cámara, cuya obra ha alcanzado notable proyección internacional a través de traducciones y circulación global (Martínez, 2023).

Es dentro de este marco que debe comprenderse la emergencia de Mariana Enríquez. Como señalan Dores y Correia (2023), Enríquez forma parte de una generación de autoras latinoamericanas que apropian de lo insólito, en especial el terror, para tratar de temas fundamentales para las mujeres, como la violencia de género y los feminicidios, bajo la perspectiva de los problemas político-sociales de América Latina (Dores; Correia, 2023, p. 95-96).

La articulación entre lo insólito y la discusión político-social está presente en el libro *Las cosas que perdemos en el fuego*. De acuerdo con Lima (2024), si bien la escritora prioriza las experiencias femeninas, los aspectos políticos, sociales e históricos también tienen mucha fuerza en sus textos (Lima, 2024, p. 51). Con ello, la autora promueve reconfiguraciones, resignificaciones y diferentes posibilidades de interpretaciones y resistencias (Mazzutti; Ortega, 2023, p. 274).

Nada de carne sobre nosotras

En el cuento *Nada de carne sobre nosotras*, mientras la protagonista pasaba frente a la Facultad de Odontología, encontró un cráneo en la calle. Lejos de asustarse, sintió lástima por dejarlo allí abandonado y decidió llevárselo a su casa.

La levanté con las dos manos por si se desarmaba. A la calavera le faltaban la mandíbula y la totalidad de los dientes, mutilación que me confirmó el accionar de los protodonólogos. Revisé alrededor del árbol, entre los residuos. No encontré la dentadura. Qué pena, pensé, y fui hasta mi departamento, apenas a doscientos metros, con la calavera entre las manos, como si caminara hacia una ceremonia pagana del bosque. (Enríquez, 2016, p. 125)

La protagonista se refiere al cráneo como *calavera*, un detalle que cobrará relevancia a medida que avance la narración. Al llegar a su casa, advirtió que había una inscripción en el mismo.

14 Aunque reconocemos que estos intentos de clasificación responden fundamentalmente al fenómeno de ventas, manifestamos nuestro desacuerdo porque entendemos que la narrativa de estas autoras, en su diálogo con diversas vertientes de lo fantástico, presenta una originalidad indiscutible que las distingue significativamente de la producción masculina del boom latinoamericano. En sus obras, ellas desarrollan itinerarios temáticos e utilizan recursos narrativos innovadores que requieren análisis desde nuevas perspectivas que consideren sus especificidades y no las sitúe a la sombra de los escritores hombres del pasado.

Examiné la calavera un poco más y encontré que tenía un nombre escrito. Y un número. «Tati, 1975». Cuántas opciones. Podía ser su nombre, Tati, nacida en 1975. O su dueña podía ser una Tati parida en 1975. O el número quizá no era una fecha y tenía que ver con alguna clasificación. Por respeto decidí bautizarla con el genérico Calavera. Por la noche, cuando mi novio volvió del trabajo, ya era solamente Vera. (Enríquez, 2016, p. 125)

En este fragmento observamos que la protagonista nombra al cráneo “Vera”, diminutivo de “calavera”, iniciando así un proceso de construcción identitaria. La joven convivía con su novio, quien manifestó su desagrado ante la presencia del cráneo en el hogar. Este rechazo transformó la convivencia en una experiencia incómoda para la protagonista, quien comenzó a expresar su malestar a través de comentarios críticos sobre la apariencia física de su pareja.

Cuando la vio, dio un respingo, pero no se levantó. También es perezoso y se está poniendo gordo. No me gustan los gordos. [...]

Sé que él esperó un rato por si yo salía a hacerle la comida. No tiene que comer más, se está poniendo gordo, los muslos ya se le rozan, y si usara pollera de mujer, estaría siempre paspado entre las piernas. (Enríquez, 2016, p. 125-126)

La relación de pareja comienza a deteriorarse, hasta que ella lo echa de la casa. Poco después, desarrolla un trastorno alimentario.

Me amenazó con llamar a mi madre. Le dije que podía hacer lo que quisiera. Lo vi más gordo que nunca, con las mejillas caídas como las de un mastín napolitano, y esa noche, después de que se fue con la valija y un bolso colgado del hombro, decidí empezar a comer poco, bien poco. Pensé en cuerpos hermosos como el de Vera, si estuviese completo: huesos blancos que brillan bajo la luna en tumbas olvidadas, huesos delgados que cuando se golpean suenan como campanitas de fiesta, danzas en la foresta, bailes de la muerte. Él no tiene nada que ver con la belleza etérea de los huesos desnudos, él los tiene cubiertos por capas de grasa y aburrimiento. Vera y yo vamos a ser hermosas y livianas, nocturnas y terrestres; hermosas las costras de tierra sobre los huesos. Esqueletos huecos y bailarines. Nada de carne sobre nosotras. (Enríquez, 2016, p. 126, 127)

Nos damos cuenta de que la protagonista desarrolla una identificación con la calavera hasta el punto de querer ser como ella, es decir, no tener nada de carne y ser sólo huesos. Ella deja de comer y crea una identidad para la calavera: le da un nombre, le compra una peluca y le imagina una personalidad. Al mismo tiempo, se aleja de su novio, de su madre, de sus amigas y comienza a desear encontrar el cuerpo que corresponde a la calavera:

Está muy bien, quiero estar sola porque ahora me tiene angustiada la incompletud de Vera. No puede seguir sin dientes, sin brazos, sin columna vertebral. Nunca voy a poder recuperar los huesos que le corresponden, eso es obvio. (Enríquez, 2016, p. 128-129)

La protagonista llega a la conclusión de que el resto del cuerpo se encuentra desaparecido y, en consecuencia, asume la necesidad de emprender su búsqueda:

¿Y dónde buscárselos? No puedo profanar tumbas, no sabría cómo hacerlo. Mi padre solía hablar de las fosas comunes de los cementerios, que estaban al aire libre, como una piscina de huesos, pero creo que no existen más. (Enríquez, 2016, p. 129)

El relato culmina con la reflexión acerca de la responsabilidad colectiva sobre los cuerpos desaparecidos:

Todos caminamos sobre huesos, es cuestión de hacer agujeros profundos y alcanzar a los muertos tapados. Tengo que cavar, con una pala, con las manos, como los perros, que siempre encuentran los huesos, que siempre saben dónde los escondieron, dónde los dejaron olvidados. (Enríquez, 2016, p. 129)

Este artículo sintetiza las investigaciones desarrolladas durante el período 2023/2024 en el marco del grupo de investigación *Literaturas Hispânicas: Ensino, Pesquisa, Culturas e Releituras* (GPLITHIS-UESC), radicado en el CNPq¹⁵; y del Grupo de Trabajo de ANPOLL¹⁶ *Relações Literárias Interamericanas*. Sus resultados fueron presentados como ponencia en el *XIII Congreso Argentino de Hispanistas*, celebrado en mayo de 2024 en la ciudad de Córdoba, Argentina.

Desaparecidos, desapariciones y lo insólito ficcional

En el cuento analizado, Mariana Enríquez transforma en materia narrativa dos temas sensibles para la sociedad argentina: las desapariciones forzadas durante la última dictadura cívico-militar y los trastornos alimentarios.

En 2003, la Red Interhospitalaria de Trastornos de la Alimentación (Rihta), ente vinculado a la Secretaría de Salud de la Ciudad de Buenos Aires, presentó un estudio que posicionaba a Argentina como el segundo país con mayor incidencia de bulimia y anorexia a nivel mundial, solo detrás de Japón y con cifras que triplicaban a las de Estados Unidos (Récord, 2003/2020).

15 Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

16 Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Linguística.

Actualmente, el panorama ha cambiado dado que Estados Unidos, Reino Unido y Canadá lideran el ranking mundial de trastornos alimentarios. No obstante, Argentina se mantiene presente, conservando el mayor porcentaje de casos en Sudamérica (Mundo, 2024).

Ambos estudios coinciden en señalar las mismas posibles causas del fenómeno: la presión social por ajustarse a estándares de belleza inalcanzables y factores emocionales subyacentes (traumas, baja autoestima, entre otros).

En *Nada de carne sobre nosotras*, la identificación afectiva con el cráneo desencadena en la protagonista un trastorno de imagen corporal. Su pareja se convierte en el primer afectado por esta distorsión perceptiva, como evidencian sus comentarios: “*También es perezoso y se está poniendo gordo. No me gustan los gordos*” (Enríquez, 2016, p. 125).

A medida que profundiza su vínculo con el cráneo, intensifica el rechazo hacia la apariencia física de su novio: “*Él no tiene nada que ver con la belleza etérea de los huesos desnudos, él los tiene cubiertos por capas de grasa y aburrimiento*” (Enríquez, 2016, p. 128).

Se observa que la protagonista comienza a ver belleza en el cráneo y, por extensión, en los huesos desnudos, lo que provoca la progresión de la distorsión hacia su propia imagen corporal: “*Vera y yo vamos a ser hermosas y livianas, nocturnas y terrestres; hermosas las costras de tierra sobre los huesos. Esqueletos huecos y bailarines. Nada de carne sobre nosotras*” (Enríquez, 2016, p. 128).

Es en este punto cuando toma la decisión de dejar de comer:

Una semana después de dejar de comer, mi cuerpo cambia. Si levanto los brazos, las costillas se asoman, aunque no mucho. Sueño: algún día, cuando me siente sobre este piso de madera, en vez de nalgas tendré huesos y los huesos van a atravesar la carne y van a dejar rastros de sangre sobre el suelo, van a cortar la piel desde adentro. (Enríquez, 2016, p. 128)

El deseo de desaparición se manifiesta paralelamente al proceso de identificación emocional con el cráneo. Para la protagonista, las acciones de llevarlo a su hogar y distanciarse de sus seres queridos (su pareja y su madre) resultan insuficientes: anhela ser como el cráneo y recuperar los huesos que le faltan.

Esta dinámica de desaparición y búsqueda de restos sugiere estar relacionada con la problemática de los desaparecidos durante la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983). Al respecto, resulta significativa la declaración que el dictador Jorge Rafael Videla realizó en 1979 cuando fue interrogado sobre el paradero de las personas secuestradas durante su régimen:

-Frente al desaparecido en tanto esté como tal, es una incógnita. Si el hombre apareciera tendría un tratamiento X y si la aparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento, tiene un tratamiento Z. Pero mientras sea desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está... ni muerto ni vivo, está desaparecido - contesta Videla y sus palabras comienzan a recorrer el mundo. (Anguita; Cecchini, 2019, s.p.)

Este discurso, además de su evidente crueldad, expone los objetivos que perseguían los regímenes militares latinoamericanos mediante la implementación de desapariciones forzadas: el exterminio físico de los opositores políticos, la ocultación sistemática de sus restos -evitando así manifestaciones de duelo público y expresiones de devoción-, la anulación de cualquier posibilidad de reparación jurídica -al carecer de pruebas fehacientes del deceso- y la instauración de un estado permanente de angustia y terror entre los familiares de las víctimas.

Durante el período de 1976 a 1983, correspondiente a la última dictadura cívico-militar en Argentina, hubo la desaparición forzada de entre 15.000 y 30.000 personas, cuyos cuerpos fueron deliberadamente ocultados. A esto debe sumarse el caso de al menos 500 niños nacidos en centros clandestinos de detención, quienes fueron separados de sus padres biológicos y sometidos a procesos de adopción ilegal (Argentina, 2024).

Si bien no existe una referencia explícita, en *Nada de carne sobre nosotras* pueden identificarse diversos elementos que establecen un diálogo con esta problemática histórica.

El primer elemento significativo es el número “1975” que, según lo expresado por la protagonista del cuento, podría interpretarse de diversas maneras: podría corresponder al año de nacimiento de la persona cuyo cráneo fue encontrado, al año de nacimiento del antiguo poseedor del cráneo, o bien tratarse de algún otro tipo de referencia o clasificación (Enríquez, 2016, p. 125). A pesar de esta ambigüedad interpretativa, cuando se considera el contexto político argentino, la mención de 1975 adquiere inevitablemente una resonancia particular, evocando el período inmediatamente anterior al inicio formal de la dictadura de Videla en 1976, época en la que ya comenzaban a registrarse casos de desapariciones forzadas en el país.

A medida que avanza la narración, la protagonista empieza a cuestionar el paradero de los huesos que completarían el cráneo y la probabilidad de identificar el posible lugar donde estén sepultados:

Pensé en cuerpos hermosos como el de Vera, si estuviese completo: huesos blancos que brillan bajo la luna en tumbas olvidadas, huesos delgados que cuando se golpean suenan como campanitas de fiesta, danzas en la foresta, bailes de la muerte. (Enríquez, 2016, p. 127)

La protagonista asume que los huesos que completarían el esqueleto de Vera yacen en tumbas olvidadas, manifestando un impulso compulsivo por encontrarlos pese a carecer de un método sistemático para su búsqueda: *“Tengo que estudiar anatomía, además, para averiguar el nombre y el aspecto de los huesos que le faltan, que son todos. ¿Y dónde buscárselos? No puedo profanar tumbas, no sabría cómo hacerlo”* (Enríquez, 2016, p. 129).

Resulta significativo analizar cómo, al igual que su falta de sorpresa ante el hallazgo del cráneo, la protagonista no pone reparos éticos ante la posibilidad de profanar sepulturas, limitándose únicamente por su desconocimiento técnico sobre cómo realizar dicha acción.

Este proceso de reflexión sobre la recuperación de los restos se vincula con los recuerdos que acuden a su memoria respecto a los comentarios que su padre realizaba sobre las fosas comunes:

Mi padre solía hablar de las fosas comunes de los cementerios, que estaban al aire libre, como una piscina de huesos, pero creo que no existen más. Si aún existen, ¿no estarán custodiadas? Me contaba que los estudiantes de Medicina iban a buscar ahí sus esqueletos, los que usaban para estudiar. ¿De dónde los sacan, ahora, los huesos para estudiar? (Enríquez, 2016, p. 129)

Al igual que la referencia al año 1975, la mención de las fosas comunes en el relato establece un vínculo implícito con las víctimas del terrorismo de Estado durante la última dictadura cívico-militar argentina. Esta conexión narrativa deriva en un desarrollo progresivo donde la protagonista asume un sentido de responsabilidad por localizar y rescatar esos restos olvidados.

Todos caminamos sobre huesos, es cuestión de hacer agujeros profundos y alcanzar a los muertos tapados. Tengo que cavar, con una pala, con las manos, como los perros, que siempre encuentran los huesos, que siempre saben dónde los escondieron, dónde los dejaron olvidados. (Enríquez, 2016, p. 129)

Al referirse a estos huesos como “muertos tapados”, Mariana Enríquez construye un significativo juego de palabras con el verbo “tapar”, que significa *cubrir o cerrar lo que está descubierto o abierto* y también *cubrir con algo, de modo que impide ver o ser visto*¹⁷, es decir, encubrir.

La expresión “muertos tapados” opera en el relato como una potente metáfora que condensa múltiples capas de significado. Por un lado, alude literalmente a cadáveres sepultados bajo tierra, ocultos en fosas desconocidas que requieren ser localizadas y exhumadas. Por otro,

17 Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española. <https://dle.rae.es>

trasciende lo físico para referirse a aquellas muertes deliberadamente encubiertas por el aparato estatal, situación que remite directamente al paradigma de los desaparecidos durante la última dictadura militar, donde la desaparición forzada funcionó precisamente como mecanismo para ocultar los asesinatos políticos.

En este sentido, el fragmento constituye un llamado de atención colectivo: la narrativa sugiere que, como sociedad, transitamos cotidianamente sobre estas ausencias invisibilizadas, con la obligación ética de desenterrar la verdad. La mención a quienes “escondieron los huesos” implica, además, un conocimiento deliberado de los lugares donde estos restos fueron abandonados, reforzando la noción de responsabilidad institucional en el ocultamiento.

En síntesis, identificamos en el cuento la articulación entre el tema de la desaparición forzada (el cráneo) y el deseo de desaparecer para llegar al mismo lugar que los huesos desaparecidos, abordando, como se dijo anteriormente, dos temas sensibles para la Argentina. Es importante subrayar que el tratamiento de los trastornos alimenticios no aparece como una glorificación, sino que se integra plenamente a la atmósfera de terror que configura el universo narrativo de Enríquez.

Para transformar estas discusiones sociales en materia literaria, Mariana Enríquez recurre a las categorías de lo insólito ficcional. Según la definición de García (2007), entendemos lo insólito ficcional como una construcción narrativa que se produce mediante la movilización de elementos que contradicen la lógica reconocible dentro de la realidad representada. Los elementos constitutivos de esta categoría, denominados acontecimientos insólitos, operan transgrediendo las leyes naturales, desafiando las expectativas cognitivas del lector e instaurando una nueva lógica interna dentro del mundo ficcional:

não são frequentes de acontecer, são raros, pouco costumeiros, inabituais, inusuais, incomuns, anormais, contrariam o uso, os costumes, as regras e as tradições, enfim, surpreendem ou decepcionam o senso comum, às expectativas quotidianas correspondentes a dada cultura, a dado momento, a dada e específica experiência da realidade. (García, 2007, p. 19)

Entendiendo que los eventos inusuales, como afirma García, son aquellos que son anormales e inusuales, podemos inferir que existen diferentes grados de reconocimiento y, por lo tanto, un evento inusual puede estar más cerca de lo reconocible o puede ser bastante diferente de las leyes naturales reconocibles por quienes habitan la realidad narrada:

Se o insólito não decorre normalmente da ordem regular das coisas, senão que é aquilo que não é característico ou próprio de acontecer, bem como não é peculiar nem presu-

mível nem provável, pode ser equiparado ao sobrenatural e ao extraordinário, ou seja, àquilo que foge do usual ou do previsto, que é fora do comum, não é regular, é raro, excepcional, estranho, esquisito, inacreditável, inabitual, inusual, imprevisto, maravilhoso. (García, 2007, p. 20)

Desde esta perspectiva, lo insólito ficcional engloba bajo su esfera diversas manifestaciones de lo fantástico, como lo maravilloso (desde la Edad Media hasta la actualidad), lo extraño propuesto por Todorov, el realismo mágico latinoamericano, el realismo animista, la ciencia ficción, las distopías, las fantasías, entre otros (García, 2019, p. 6).

Por extensión, al agrupar en su ámbito estas variantes de lo fantástico, lo insólito ficcional también incorpora a sus congéneres: lo ilógico, lo mágico, lo fantástico, lo absurdo, lo misterioso, lo sobrenatural, lo irreal, lo suprarreal, las supersticiones populares, la poesía, lo horrible, lo macabro, la literatura detectivesca, lo trágico, el humor, la utopía, la fábula, el ocultismo, la ciencia ficción, entre otros (García, 2019, p. 5).

Es en este marco donde se inscribe el cuento de Mariana Enríquez: la narración transcurre en un espacio en el que aparecen elementos que podrían resultar irreales, aunque ese límite no llega a traspasarse por completo. No hay eventos sobrenaturales o extravagantes, sino una sucesión de situaciones y comportamientos inusuales que refuerzan el tratamiento de los ejes temáticos del relato —los desaparecidos y la desaparición—.

El relato presenta acciones perturbadoras pero verosímiles: el hallazgo de un cráneo en la calle¹⁸, la reacción de lástima en lugar de temor, la decisión de llevarla consigo y establecer con ella una relación casi identitaria. A esto se suma el distanciamiento progresivo de los vínculos más cercanos —el novio, la madre—, el deseo obsesivo de encontrar los huesos que completan al cráneo y, finalmente, la fantasía de la propia desaparición.

En una entrevista reciente, Mariana Enríquez declaró:

“Suelen preguntarme si me da miedo lo que escribo y la pregunta cada vez me parece más desatinada. Claro que no me da miedo lo que escribo. Me da miedo lo que vivo. Escribir es volver a ese mundo imaginario que es más potente y más adorable que lo real”, subrayó la escritora hacia el final. (Frieria, 2024, s.p.)

Articulando esta afirmación con la narración del cuento, concluimos que el uso de lo insó-

18 No podemos considerar este suceso como sobrenatural porque, por más aterrador e improbable que resulte encontrar una calavera en la calle, no se trata de algo imposible. Las calaveras existen en el mundo real —no son entes sobrenaturales—, por lo que su aparición, aunque inquietante, no trasciende las leyes de lo natural.

lito ficcional en la construcción del texto —y posiblemente en gran parte de su obra— responde a una elección consciente de elementos que intensifican el horror y el malestar motivados no por elementos ficcionales sino por la realidad: lo verdaderamente aterrador no es el cráneo ni los huesos, sino lo que representan: por un lado, las desapariciones forzadas como fenómeno político; por otro, la presión social hacia estándares estéticos que derivan en patologías.

Conclusiones

El análisis del cuento *Nada de carne sobre nosotras* permite observar cómo la autora transforma en materia narrativa dos problemáticas sensibles de la Argentina actual: por un lado, la herida aún abierta de los desaparecidos durante la última dictadura cívico-militar, y por otro, los alarmantes índices de personas con trastornos alimentarios debido a las exigencias estéticas predominantes en el país.

Para ficcionalizar esas cuestiones Enríquez utiliza lo insólito ficcional, puesto que el carácter irreal de lo insólito se adecua a la irrealidad de los dos temas, al mismo tiempo que el terror, el horror y el extrañamiento operan como un dispositivo estético capaz de traducir el horror latente presente en la sociedad argentina.

Como los dos temas siguen vigentes en la sociedad argentina, es decir, al tratarse de cuestiones abiertas, aún no resueltas, Mariana Enríquez opta por finales abiertos en sus cuentos, retratando la imposibilidad de una resolución. Esta opción narrativa refleja la imposibilidad de un cierre definitivo, pues ambos temas constituyen capítulos traumáticos de una historia nacional todavía en proceso de elaboración.

En definitiva, el texto nos confronta con una realidad ineludible: las desapariciones -en sus múltiples formas- persisten como fenómeno social. Frente a esto, se impone la necesidad colectiva de cavar, profundizar, de no dejar que estos huesos caigan en el olvido y de indagar a quienes los escondieron, dónde se dejaron escondidos.

Referencias bibliográficas

- Anguita, Eduardo; Cecchini, Daniel. (2019). El periodista que le preguntó a Videla por los desaparecidos y la indignante respuesta del dictador. *Infobae*. <https://www.infobae.com/sociedad/2019/07/04/el-periodista-que-le-pregunto-a-videla-por-los-desaparecidos-y-la-indignante-respuesta-del-dictador/>
- Argentina. Comisión Internacional sobre Personas Desaparecidas. (2024). *La Haya*. <https://icmp.int/es/los-desaparecidos/donde-estan-los-desaparecidos/argentina/>
- CONADEP. (1984). *Nunca más: Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. EUDEBA. <https://www.comisionporlamemoria.org/por-que-mienten-los-negacionistas/>

[nistas/informe-nunca-mas-1984/](#)

- Dores, Giovanna Suleiman das; Correia, Fernanda da Cunha (2023). Espaço ficcional e o insólito: a construção do horror na cartografia simbólica da obra *Nossa parte de noite* (2019) de Mariana Enríquez. *Abusões*, [S. l.], v. 21, n. 21. <https://doi.org/10.12957/abusoes.2023.71050>
- Enríquez, Mariana (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Editorial Anagrama. [E-book Kindle]
- Friera, Silvina. (2024). Mariana Enriquez: “No me da miedo lo que escribo, me da miedo lo que vivo”. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/789996-mariana-enriquez-no-me-da-miedo-lo-que-escribo-me-da-miedo-l>
- García, Flavio (2007). O “insólito” na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. Em García, Flávio (Org.). *A banalização do insólito: questões de gênero literário, mecanismos de construção narrativa*. Rio de Janeiro: Dialogarts.
- García, Flavio (2019). Insólito ficcional. Em Reis, Carlos; Roas, David; Furtado, Filipe; García, Flavio; França, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). 2. ed. Rio de Janeiro: Dialogarts. <https://www.insolitoficcional.uerj.br/i/insolito-ficcional/>
- Lima, Natália Leão (2024). *O insólito e o terror como ferramentas de denuncia na literatura de Mariana Enríquez* (tesis de maestría). Universidade Estadual de Santa Cruz, Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações, Ilhéus, Brasil. <https://www.biblioteca.uesc.br/acervo/82233>
- Martínez, Enrique. (2024). ¿Qué hay de nuevo en el nuevo boom? Las mujeres redefiniendo el canon literario. *Enpoli. Entre política e literatura*. <https://www.enpoli.com.mx/literatura/que-hay-de-nuevo-en-el-nuevo-boom/>
- Mazzutti, Luciana; Ortega, Raquel da Silva. (2023). A fantástica escrita feminina: Mariana Enríquez e a reconfiguração do fantástico hispano-americano. *Abusões*, 21(21). <https://doi.org/10.12957/abusoes.2023.71131>
- Memorias de la memoria (2020). Madres de Plaza de Mayo - Línea Fundadora. *Memoria Abierta*. <https://memoriaabierta.org.ar/wp/memorias-de-la-memoria-madres-de-plaza-de-mayo/>
- Récord local en anorexia y bulimia. (2003, actualizado 2020). *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/ciencia/record-local-en-anorexia-y-bulimia-nid530820/>
- World Population by Country 2024 (Live)*. (2024). World Population Review. <https://worldpopulationreview.com/>
- Zaratin, Daniele Aparecida Pereira (2019). *Perspectivas do insólito ficcional: uma análise dos romances de Gioconda Belli e María Amparo Escandón* (tesis de doctorado). Universidade Presbiteriana Mackenzie, Programa de Pós-Graduação em Letras, São Paulo, Brasil. <http://dspace.mackenzie.br/handle/10899/25217>

“Antes de ser escritor quise ser enfermo, pero me faltó talento”. Poses y posturas en Juan José Millás

Sofía Dolzani

Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales del Litoral
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
sofi.dolzani@hotmail.com

Resumen

En *Ronald Barthes por Ronald Barthes* se sostiene que en el origen de toda obra encontramos una primera *postura*, que el escritor adopta como parte del movimiento que lo lleva a escribir. Esa postura no solo resguarda una relación con las lecturas atesoradas, sino también con los deseos de todo eso que se quisiera ser cuando se escribe. En este sentido, la primera postura se inscribe como una proyección que involucra una teatralización corporal, la *pose* (Molloy, 2015) de un querer-ser del escritor. El ensayo “Literatura y enfermedad” (2001) de Juan José Millás manifiesta ese deseo en relación con ciertas representaciones (figuras) de la enfermedad conformadas por una biblioteca que va desde *La montaña mágica* de Thomas Mann a los relatos de Oliver Sacks. El objetivo de nuestro trabajo es analizar dicho ensayo en vistas a elucidar cómo allí la explicitación de esa primera postura cifra una pose de *escritor enfermo*, y una relación con la enfermedad, que atraviesa de manera estructural el *modus operandi* de la imaginación literaria de este escritor.

Palabras clave: enfermedad, postura, imaginación, Millás.

Abstract

In *Ronald Barthes por Ronald Barthes* it is argued that at the origin of every work we find a first position, which the writer adopts as part of the movement that leads him to write. This position not only protects a relationship with the treasured readings, but also with the desires of everything that one would like to be when one writes. In this sense, the first position is inscribed as a projection that involves a corporal theatricalization, the *pose* (Molloy, 2015) of a want-to-be of the writer. The essay “Literatura y enfermedad” (1999) by Juan José Millás expresses this desire in relation to certain representations (figures) of illness made up of a library that ranges from *The Magic Mountain* by Thomas Mann to the Oliver Sacks’ stories. The objective of our work is to analyze said essay in order to elucidate how the explanation of that first position encrypts a pose of a sick writer, and a relationship with the illness, which structurally crosses the *modus operandi* of this writer’s literary imagination.

Keywords: illness, posture, imagination, Millás.

I: Querer-Escribir

“¿Por qué escribo?”(p.189) Se pregunta Ronald Barthes en *La preparación de la novela*. Específicamente en el fragmento subtítulo “Origen y punto de partida”. La pregunta de Barthes no es ¿por qué *se* escribe? o ¿por qué alguien escribe? Ni siquiera ¿por qué hay escritores? sino que apunta directamente a la primera persona: ¿Por qué *yo* escribo? Por lo que el interrogante se enuncia ya con sus propios condicionamientos y obliga a Barthes a responder de forma oblicua: “no puedo decir que el *Deseo* es el *origen* del Escribir, pues no me es dado a conocer mi Deseo totalmente y agotar su determinación: un Deseo siempre puede ser sustituto de otro, y no me corresponde a mi, sujeto ciego, inmerso en el imaginario, poder explicar mi deseo hasta en su dato original; solamente puedo decir que el Deseo de escribir tiene cierto punto de partida, que puedo localizar” (2005, p.189).

De esta manera Barthes resuelve la dificultad de decir el Deseo a partir de su localización. Pero localizar ese origen no supone para el sujeto que escribe reconocer el punto de partida, sino, antes bien, construirlo, fundarlo. Y es allí donde encontramos un primer desplazamiento, la elaboración del gesto retrospectivo: “*Escribo* [dice Barthes] *porque he leído*” (p. 190, cursiva en el original).

La lectura entonces emerge como territorio donde es posible localizar la puesta en marcha de las pulsiones escriturarias y permite hacer trampas a la pregunta por el Deseo. Esto es, aunque no puedo decir o explicar mi deseo de escritura, puedo situarlo, determinarlo, construirle coordenadas específicas: “mi Deseo de escribir viene dado no de la lectura en sí, sino de lecturas particulares, tópicas: la Tópica de mi deseo” (Barthes, 2005, p.190).

Siguiendo esta línea de reflexión podemos preguntarnos ¿Cuáles son esas lecturas particulares que movilizan el Querer-Escribir en un escritor como Juan José Millás? ¿Cómo son construidas las coordenadas de ese punto de partida y qué lugar ocupa la enfermedad en la fabulación de ese origen?

Como ha explicado Germán Prósperi (2013), encontrarse en la obra de Millás con escenas de lectura y escritura no resulta algo novedoso en un autor que ha hecho de las escenas meta-poéticas el rasgo distintivo de su obra. Sin embargo, llama la atención que la enfermedad emerja en más de una ocasión como punto de retorno, como terreno de ebullición, para la fabulación de un origen escriturario. Hemos tratado este problema en dos de sus ficciones -en su primera novela, *Cerberos son las sombras*, donde el cuerpo enfermo impulsa el inicio de una escritura infectada e infecciosa (Dolzani, 2023a), y en *El orden alfabético*, donde la fiebre de la infancia inaugura una forma de la imaginación ficcional (Dolzani, 2023b). Pese a eso, la enfermedad como espacio donde narrar el origen de una pulsión no parece agotarse, sino por el contrario, retorna en más variables, que exploran de distintas maneras la búsqueda por decir ese Querer-Escribir.

En esta ocasión, interesa examinar cómo este punto de partida es trabajado, ya no en una novela, sino en el ensayo “Literatura y enfermedad”, presentado por Millás ante la Fundación de Ciencias de la Salud el 29 de abril de 1999, y publicado en el 2001 en la antología *Con otra mirada. Una visión desde la enfermedad y el humanismo*. En este texto, Millás reflexiona sobre el carácter ficcional de la enfermedad cuando es discursivizada en una serie de textos médicos, y el impacto que los mismos poseen en su literatura. La hipótesis que conduce este trabajo sostiene que en dicho ensayo encontramos la autofiguración de una *postura* que emerge con la fabulación del origen lector y permite la construcción de una *pose de escritor enfermo* que atraviesa de manera estructural el *modus operandi* de la imaginación literaria de este autor.

II: Posturas

La cuestión de la postura fue abordada por distintos autores. Según reconstruye Julia Ruiz (2019), en línea con una sociología literaria que recupera los aportes de Bourdieu, Ruth Amossy y Jérôme Meizoz la *postura de autor* se entiende como una posición enunciativa e institucional en la que se juega la construcción de la identidad del escritor en tanto sujeto público. Es decir, la postura tendría que ver con cómo un autor construye su posición en el campo literario. En esta sintonía, Ruiz (2019) piensa la postura como parte de un proceso en el que un escritor asume y elabora su proyecto autorial.

En *Ronald Barthes por Ronald Barthes* la postura se entiende como parte del gesto primario, la figura corporal que motoriza el comienzo y el devenir de la escritura. La postura no es tanto el lugar de una afirmación de la identidad propia, sino más bien su desvío, su inclinación por un querer-ser como otros, como los que se ha leído:

¿Se puede [...] empezar a escribir sin tomarse por otro? La historia de las fuentes debería ser reemplazada por la historia de las figuras: el origen de la obra no es la primera influencia, es la primera postura: copiamos un rol, luego, por metonimia, un arte: empiezo a producir reproduciendo aquel que me gustaría ser (Barthes, 1975, p.133).

En “Literatura y enfermedad” ese querer ser otro es enunciado por Millás a partir de una serie de fallas que vinculan la lectura con la construcción de un origen lector que no consagra sus inicios a la literatura, sino a los textos médicos: los prospectos, las autopsias, los historiales clínicos. Son estos los textos que para Millás portan la fuerza capaz de generar una experiencia estética y por eso es que establece un paralelismo con los géneros literarios: los prospectos como poesía, las autopsias como relatos breves y los historiales clínicos como novelas. La analogía con los géneros literarios se entiende tanto por el extrañamiento que la sonoridad del léxico médico provoca sobre el lenguaje, como así también por la estructura narrativa que Millás encuentra en

las maneras en que las autopsias y los historiales clínicos narran la vida de los cuerpos enfermos.

La fabulación del origen lector retorna a una escena originaria: la lectura infantil de los prospectos que se leen cuando la madre enferma. Las palabras “tranxilium, valium, trankimasin” provocan en el niño una extrañeza que fundan una relación con el lenguaje donde se cifra una primera postura: “Mi devoción por este tipo de literatura llegó a ser tal que mi sueño, durante mucho tiempo, fue ser redactor de prospectos” (Millás, 2001, p.155). Y sin embargo, asistimos allí a la primera falla, el querer-ser que se desplaza de los prospectos a la escritura literaria. Es que la postura no se resuelve en su concreción, sino que justamente, inscribe un desvío. Así lo explica Barthes cuando sostiene que “del leer al escribir se produce una imitación tan particular, tan recalcitrante, *tan deformante*, que habría que utilizar otra palabra para designar la relación del libro leído con el libro escrito” (2005, p.192). De modo que la primera falla de este querer-ser se vincula con la práctica de imitación donde el deseo apunta a querer-copiar lo leído. Objetivo que sin embargo no se consigue, porque la relación con el lenguaje de ese querer-ser escritor de prospectos será desplazada hacia la escritura literaria.

La segunda práctica de imitación que de acuerdo con Barthes condensan el Querer-Escribir se resume en el gesto quijotesco: el que quiere vivir lo leído. Imitar, no ya la escritura, sino lo que acontece en el propio libro. Y en esta línea el ensayo de Millás localiza su segundo deseo: “Yo, personalmente, tengo que confesar que antes de ser escritor quise ser enfermo pero me faltó talento. Los modelos que tenía de enfermos eran los de *La montaña mágica*, y así es muy difícil llegar a ser un buen enfermo” (2001, p.164).

En este sentido, si la autofiguración de la primera postura vincula el origen de la escritura con la lectura de textos médicos, el segundo gesto inscribe una relación con una biblioteca de autores que hacen de la enfermedad un centro narrativo. De allí que entre las lecturas millaseanas se mencionen *La muerte de Ivan Ilich*, *Madame Bovary*, *La metamorfosis*, *El Quijote*, *El hombre que confundió a una mujer con un sombrero*, los arrebatos de Teresa de Jesús y la epilepsia de Dostoievski. Lecturas, en suma, que como hemos explicado en otras ocasiones enfatizan en el carácter diferencial y estético que la experiencia de la enfermedad suscita (Dolzani, 2023c), y que se vincula con una tradición romántica que hace de lo enfermo un espacio de sensibilidad, saber y posibilidad de creación (Sontag, 1977; Hörisch, 2006; Utrera Torremocha, 2015).

En el ensayo de Millás estos nombres propios ingresan para invertir la ecuación inicial: si los textos médicos pueden leerse en un comienzo como literatura, los textos literarios pueden leerse asimismo como historiales clínicos. El punto común entre estos universos, dice Millás, es que ambos aspiran en su composición a construir sentido (p. 156) y contar la vida (p. 154).

III: Posar

Ahora bien, ¿cómo se resuelve, al fin y al cabo, la cuestión de la postura? Si se escribe porque se ha leído, pero no lo que se ha leído. Si no se consigue devenir escritor de prospectos ni enfermo como los personajes de Thomas Mann. Si el pasaje hacia la escritura se encuentra marcado por las fallas de esos gestos primarios, por sus desvíos. Recordemos que leer las fallas supone, para Molloy (1987), prestar atención a lo que no termina de funcionar y por lo tanto, lo que obliga a un desplazamiento. Se trata, entonces, de leer en la postura, no ya la imitación, sino las consecuencias de su fallas, lo que que se hace, en suma, con esa pulsión inicial. Puesto que como no se puede ser, habrá que *posar*, y hacer de esa *pose* el lugar desde el cual construir un universo literario. Pero la pose hay que entenderla aquí en un sentido singular, como *postura significativa* donde al mismo tiempo que se representa, se construye eso que se viene a representar. De allí que la pose sea también una *impostura*: “la pose dice que se es algo, pero decir que se es algo es posar, o sea, no serlo” (2012, p.49) explica Molloy en “Pose y patología”.

Se escribirá, entonces, posando esas posturas que no se pueden imitar del todo y teniendo en cuenta un desplazamiento necesario: hacer de lo leído un lugar para la propia imaginación y asumir allí la pose de escritor enfermo. Es esta pose la que sintetiza el querer ser de esa fabulación inicial, el Querer-Escribir, y la que, asimismo, permite entramar el universo de lecturas con el salto hacia la escritura. Y en una obra metarreflexiva como la de Millás, posar de escritor enfermo poseerá, a su vez, una serie de consecuencias.

En principio supondrá explorar de forma inagotable una relación entre enfermedad y escritura, donde ambos términos funcionan de manera metonímica. Así lo enuncia el autor en el ensayo que aquí nos interesa:

En todas mis novelas siempre hay un personaje que está a punto de escribir o está escribiendo, o está a punto de enfermedad si no ha enfermado ya. A veces enferma en el momento en el que se pone a escribir, o a veces en el momento de enfermar decide que tiene que escribir. Todas las variables son posibles (2001, p.164).

En segundo lugar, posar de escritor enfermo supondrá valerse de ese campo significativo. Apropiarse del lenguaje y las figuras de la enfermedad impulsadas por las lecturas para crear sus propias figuras. Recordemos que las *figuras*, siguiendo a Link (2009) leyendo a Barthes (1977), son esas piezas discursivas que, dada su reiteración, constituyen imágenes mitificadas que la imaginación pone a funcionar. En el caso de Millás, trabajar con una variante afirmativa de la enfermedad que la vincula con un espacio de creación supone trazar lazos con una tradición que la explora en su sentido estético.

En tercer lugar, la pose de escritor enfermo devendrá un lugar de autofiguración en sus textos autofictivos (como en *El mundo* (2007) o *La vida a ratos* (2019), donde la fiebre y los fármacos impactan en una relación con el lenguaje que conduce o determina la forma de la escritura). Y también como un lugar de figuración en aquellas novelas donde aparezca la posición de escritor (como en *Mi verdadera historia* (2017)).

En síntesis, en Millás, posar de escritor enfermo supone hacer devenir el deseo localizado en las lecturas en escritura. Asumir que las fuerzas de la imaginación que arrastran al sujeto (Link, 2009) contienen lo que perdura de esa experiencia. Porque si la fabulación de un origen lector trae consigo un registro lexical que viene de la mano de los textos médicos, la lectura literaria aportará un repertorio de figuras de la enfermedad que colaborarán en la creación de su imaginario ficcional.

Sin embargo, no se trata aquí de hacer de la pose un lugar inmóvil para la construcción de una imagen de escritor. Si hablamos de pose de escritor enfermo es porque nos interesa insistir en lo que hay en la pose de impostura. O dicho nuevamente con Barthes, lo que fisura la autofiguración. El espacio donde el desvío sigue ocurriendo y el Querer-Escribir no cierra su explicación, donde la enfermedad sigue emergiendo como territorio que busca decir el deseo de escritura y también su imposibilidad. En otras palabras, pensar a la luz de este ensayo de Millás en una pose de escritor enfermo supone enfrentarse también a una última falla: la que evidencia que la relación entre enfermedad y escritura, entre enfermedad y literatura contiene un resto inasible que exige, ante todo, seguir escribiendo.

Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland. (1975). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Barthes, Roland. (1977). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Barthes, Roland. (2005). *La preparación de la novela: notas de cursos y seminarios en el Collège de France: 1978-1979 y 1979-1980*. México: Ediciones Siglo Veintiuno.
- Dolzani, Sofía. (2023a). La fiebre de la infancia. Comienzos de una imaginación patológica en *El orden alfabético* de Juan José Millás. *Recial*, 14(24), 322-333. DOI: <https://doi.org/10.53971/2718.658x.v15.n24.43447>
- Dolzani, Sofía. (2023b) Los comienzos de la infección. Enfermedad y escritura en *Cerberos son las sombras* de Juan José Millás. *Celehis*, 46, 91-104.
- Dolzani, Sofía. (2023c). Los valores de la enfermedad. Hacia la creación de un dispositivo de lectura para pensar la narrativa de Juan José Millás. Gauna, Daniela (comp.) *IX Coloquio de Avances de Investigaciones del CEDINTEL*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Link, Daniel. (2009). *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

- Hörisch, Jochen. (2006) “Las épocas y sus enfermedades. El saber patognóstico de la literatura”. *Literatura, cultura, enfermedad*. Trad. Carlos Díaz Rocca. Buenos Aires: Paidós.
- Millás, Juan José. (1975). *Cerberos son las sombras*. Madrid: Alfaguara.
- Millás, Juan José. (1998). *El orden alfabético*. Madrid: Alfaguara.
- Millás, Juan José. (2001). Literatura y enfermedad. *Con otra mirada. Una visión de la enfermedad desde la literatura y el humanismo*. Madrid: Taurus/ Fundación de Ciencias de la Salud.
- Millás, Juan José. (2007). *El mundo*. Barcelona: Planeta.
- Millás, Juan José (2017). *Mi verdadera historia*. Barcelona: Seix Barral.
- Millás, Juan José. (2019). *La vida a ratos*. Madrid: De Bolsillo.
- Molloy, Sylvia. (1987). Contagio narrativo y gesticulación retórica en La vorágine. *Revista Iberoamericana*, (53)141, 745-766.
- Molloy, Sylvia. (2012). Clínica, nación y diferencia. *Poses de fin de siglo. Desborde del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Prósperi, Germán. (2013). *Juan José Millás. Escenas de Metaficción*. Binges/Santa Fe: Orbis Tertius/Ediciones UNL.
- Ruiz, Julia. (2019). Imagen, postura, proyecto. Apuestas a un nuevo abordaje de la figura de autor. *Recial* 10 (15). DOI: <https://doi.org/10.53971/2718.658x.v10.n15.24853>
- Sontag, Susan. (1977). *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Madrid: Taurus.
- Utrera Torremocha, María Victoria. (2015). *Poéticas de la enfermedad en la literatura moderna*. Madrid: Clásicos Dykinson.
- Woolf, Virginia. (1925). *De la enfermedad*. Barcelona: Centellos.

Quema de Ariadna Castellarnau: un relato distópico

Gladys Granata

Facultad de Filosofía y Letras
UNCuyo
gladysgranata@gmail.com

Resumen

En el año 2015, Ariadna Castellarnau (Lleide, 1979) publica *Quema*, libro que por su tema y ambientación, puede considerarse un relato postapocalíptico, asimilable a la categoría de lo distópico, con notas de literatura fantástica. La distopía es un subgénero de la literatura de ciencia ficción que presenta una sociedad que vive en un mundo de pesadilla, sin que el lector sepa, en este caso, por qué se ha llegado a esa situación. Está compuesto de ocho relatos aparentemente inconexos, narrado por distintas voces que van tejiendo una complicada red que el lector debe desenmarañar. El peso de la narración está puesto en las relaciones humanas que se despliegan en un espacio hostil que incentiva, aunque parezca paradójico, la búsqueda de un nuevo mundo. El propósito de este trabajo es analizar *Quema* desde las características de la distopía.

Palabras clave: Literatura española contemporánea, *Quema*, distopía

Abstract

In 2015, Ariadna Castellarnau (Lleida, 1979) published *Quema*, a book that, due to its theme and setting, can be considered a post-apocalyptic narrative fitting within the dystopian category, with elements of fantasy literature. Dystopia is a subgenre of science fiction literature that presents a society living in a nightmarish world; in this particular case, the reader does not know how this situation came to be. The book consists of eight seemingly disconnected stories, narrated by different voices that weave a complex web for the reader to unravel. The narrative focuses on human relationships unfolding in a hostile environment that paradoxically encourages the search for a new world. The purpose of this study is to analyze *Quema* through the lens of dystopian literature.

Keywords: Contemporary Spanish literature, *Quema*, dystopia

En el año 2015 Ariadna Castellarnau (Lleide, 1979) publica *Quema*, un libro de difícil encasillamiento que desafía los límites de la imaginación a la par que ofrece una visión sombría del mundo futuro. Por su tema y ambientación, es un relato postapocalíptico que se puede asimilar a la categoría de lo distópico, con notas de literatura fantástica. La distopía es un subgénero de la literatura de ciencia ficción que presenta una sociedad que vive en un mundo de pesadilla, sin que el lector sepa, en este caso, por qué se ha llegado a esta situación. Esta indeterminación permite que se pueda inferir que nuestro presente se acerca peligrosamente a ese tiempo por lo que el relato adquiere ribetes terroríficos.

El libro *Quema* recibió el Premio Internacional las Américas a la mejor novela hispanoamericana de 2015, aunque es difícil pensarlo como novela. Está compuesto por ocho relatos aparentemente inconexos, narrados por distintas voces que van tejiendo una red cada vez más densa y de la que sus protagonistas quieren escapar. El peso de la narración está puesto en los vínculos humanos que se desenvuelven en un espacio hostil que incentiva, aunque parezca paradójico, la búsqueda de un nuevo mundo que se adivina, pero no se puede alcanzar. Dice la autora al respecto:

[...] mi reto consistió más que nada en profundizar en sus relaciones en este mundo devastado. No me interesaba tanto lo que había pasado o las razones de esa suerte de apocalipsis, como las relaciones que establecían entre ellos en este paisaje de desolación. Esto fue difícil, imaginar, trabajar con emociones en un panorama semejante. (Ruiz Laboy, 2018)

El propósito de este trabajo es analizar *Quema* desde las características de la distopía y los personajes que pueblan sus páginas, atendiendo sobre todo a los vínculos que establecen entre ellos, a pesar de la creciente amenaza de la deshumanización.

Antes de entrar en el tema propiamente dicho, voy a dejar anotados algunos datos biográficos de la autora, porque si bien su obra ha sido distinguida con el premio Internacional de las Américas, como dije antes, no es suficientemente conocida. Tomo sus palabras para trazar una sucinta biografía:

Me llamo Ariadna Castellarnau y nací en un pueblo de Catalunya. Los libros fueron desde el principio para mí el registro de lo que pasaba más allá de mi pequeña comarca. Leía por necesidad de conocer, de saber, y de reinventarme a mí misma a través de la literatura. El catalán es mi idioma materno, el castellano mi idioma de búsqueda y la Argentina el país donde encontré la distancia, el extrañamiento y la incomodidad necesarias para empezar a escribir. (Manrique Sabogal, 2026, p. 212)

Se licenció en Filología Hispánica y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad de Barcelona; entre los años 2009 y 2016 decidió vivir en Buenos Aires para hacer su tesis doctoral sobre Macedonio Fernández, proyecto que finalmente no se concretó. A la par de sus estudios, trabajó como periodista para diarios argentinos y extranjeros, entre ellos los suplementos culturales de *Página 12* y *Perfil* en Argentina y las revistas *Anfibia* y *Etiqueta Negra* de Perú. En 2020 publicó el volumen de cuentos *La oscuridad es un lugar* y ha escrito en colaboración estudios sobre Cleopatra, Frida Khalo y María Montessori. Actualmente está escribiendo una novela que, por lo que manifiesta en una entrevista, tiene muchos puntos de contacto con *Quema*:

[...] ahora estoy trabajando en una novela que tiene muchos puntos de contacto con *Quema*. Pensaba que estaba haciendo una cosa completamente diferente y me doy cuenta de que, en realidad, hay muchos puntos de contacto con algunos de los temas que aparecen en *Quema*. No personajes, pero sí temas. Yo creo que, en realidad, ahora que dices eso de las secuelas, al menos en mi experiencia, los temas de un escritor suelen ser limitados. Tenemos un rango concreto de obsesiones y los diferentes proyectos suelen orbitar alrededor de esos temas. (Abraham, Zanón, 2023, p.234)

La mirada crítica sobre un libro como *Quema* exige precisar aspectos que tienen que ver con lo genérico y lo estructural, además del estudio del argumento, aunque, en este caso, el argumento tiene un papel decisivo en la forma. Ya adelanté que, aunque no sea del todo preciso, es necesario partir para su análisis del género distópico y su relación con la ciencia ficción y la fantasía, aunque Castellarnau se niega a adscribir su texto a un género determinado:

[...] yo no me considero una escritora de género en el sentido de que no trabajo el género de una manera pura. A lo mejor ningún escritor de género lo hace. No me interesa llevar una determinada historia a las reglas del género, sino que uso el género en beneficio de las cosas que a mí me interesan. (Abraham, Zanón, 2023, p. 236).

Si bien los encasillamientos siempre son peligrosos, lo cierto es que este libro se encuadra en el género distópico que tiene gran aceptación sobre todo entre los jóvenes y, en los últimos años aparece con inusitada fuerza en el cine y en las series televisivas, donde se muestran hipotéticas sociedades futuras lóbregas y opresivas en las que la humanidad se ha degradado hasta límites impensados; la constante es que siempre se parte de elementos reconocibles y esta relación deriva en la pintura de un porvenir que se instala como posible y, por eso mismo, aterrador.

Aunque ahora es casi una moda, la literatura distópica tiene una larga tradición en Occidente, pero en la actualidad su desarrollo se debe a una multitud de factores entre los que se

puede considerar la aceleración de la historia, los cambios climáticos, el extraordinario avance tecnológico, la degradación de los considerados valores tradicionales, la inabarcable comunicación y un sinfín de causas que han aumentado el pesimismo en las diversas sociedades. Teresa Gómez Trueba en su artículo “Cartografía de escenarios apocalípticos en la novela española del Siglo XXI: hacia una estetización de la ruina y la destrucción”, traza un panorama del género en España en los últimos años y analiza las novelas más importantes, que no son pocas, que pertenecen a esta modalidad. Dice:

Y es necesario advertir, en primer lugar, que las numerosas novelas de ambientación apocalíptica publicadas en España en lo que llevamos del Siglo XXI rara vez nos trasladan a un futuro lejano y supertecnológico difícilmente reconocible desde nuestro presente. Con mucha frecuencia, nos enfrentan a un futuro muy cercano la fecha de publicación del libro, o incluso, a un tiempo de cronología imprecisa, pero sospechosamente parecido a la realidad de hoy /.../ En los planteamientos prospectivos de la narrativa más reciente en lengua española es habitual la descripción de lo que podríamos considerar las ruinas de un mundo que nos resulta extremadamente familiar, consiguiendo así incrementar su efecto sobrecogedor al hacernos advertir la amenaza de la destrucción total a la vuelta de la esquina. (Gómez Trueba, 2022)

Se está escribiendo y discutiendo mucho sobre este tipo de literatura tratando de puntualizar sus particularidades; todos los estudiosos coinciden en que se trata de narraciones que se ubican en lugares devastados por diversas circunstancias que adquieren gran protagonismo; además, la condición humana ha dejado de ser tal: se han cambiado los roles y han desaparecido las reglas del mundo tal como se lo conocía. Es lícito preguntarse si esta espectacularización de un universo destruido encierra una crítica sociopolítica o, simplemente, responde a una especie de deleite en esta exhibición de la desintegración del planeta. La discusión está abierta. La certeza es que este tipo de literatura gana cada vez más adeptos, tanto en el universo de los autores como de los lectores.

Volviendo a *Quema*, y después de adscribirla al género distópico y apocalíptico, se abre un nuevo interrogante con respecto al género, porque parece una novela, pero en realidad rompe el molde desde el momento mismo de su concepción. Dice Castellarnau:

Quema surgió como un libro de relato en el que había un mismo paisaje, una misma idea recurrente y un personaje más o menos protagónico que los unía (Rita). De modo que terminé dándole esa estructura de novela episódica o fragmentaria que me sugirió la editora. Cada capítulo es una suerte de zoom donde aparecen en primer plano unas relaciones brutales y extrañas entre las personas. (Sabogal, 2016).

Lo que no aclara la autora es que los capítulos no están ordenados cronológica ni espacialmente, de modo que el lector se enfrenta a un *puzzle* que debe comprender primero y ordenar después, una especie de novela rota que le exige encontrar y componer el cañamazo sobre el que se apoya cada una de las narraciones y, a su vez, descubrir la concatenación existente entre los episodios que se escapan del ordenamiento temporal. Aún así persiste el carácter independiente de lo que podríamos llamar capítulos o, más bien, episodios. Maielis González en su artículo “Ariadna Castellarnau: *Quema*”, afirma:

Quema, además de excelente es un libro raro, incómodo en muchos sentidos. No es estrictamente una novela, ni una antología de relatos, sino un híbrido, un tipo de texto que algunos denominan “cuentinovela” o “cuentela”. Está compuesto de relatos que funcionan separadamente, pero que juntos conforman una historia global. Repite personajes de un cuento a otro y un mismo hecho es narrado desde diferentes perspectivas. Esto le otorga una cualidad fragmentaria que la autora sabe aprovechar muy bien para lograr el efecto de suspenso que está presente a lo largo de todo el libro. (González, 2017)

La misma distopía temática contagia el género que atomiza el molde tradicional y se adecua a lo que se está narrando, a veces en tercera persona y otras -las menos- en primera.

Ya dije antes que son ocho capítulos, entradas o episodios (todos los nombres le caben) situadas en un tiempo o varios y en un lugar indeterminado, aunque cercanos unos de otros aparentemente, aunque no quedan dudas que corresponden a nuestro mundo. La mayoría de los personajes son mujeres -las más importantes Rita, Lux, Maia, Lena- y los pocos hombres que aparecen tienen sobrenombre: el Galés, Rudo, Amarillo, por ejemplo, o no aparecen identificados. Con respecto a su preferencia por los personajes femeninos declara Castellarnau:

Escribo sobre mujeres porque en mi familia las mujeres han sido y son fuente de conflictos que yo, en lo personal, todavía no he resuelto. Hubo un crítico argentino que, como se dice en Argentina, la pegó con una observación afiladísima: dijo que *Quema* es una colección de batallas contra mujeres dominantes. Es cierto también que uno de los temas que más me interpela es el de la mujer que controla o subyuga a otra. (Cerro Argüello, 2019)

Así como la forma del texto rehúye los moldes, los personajes, tanto los masculinos como los femeninos no encajan en los estereotipos. Las mujeres son fuertes, varoniles, hablan mucho y, en su mayoría, son crueles, sobre todo con sus parientes directos: madres, hijos, hermanos, creando una atmósfera sorprendente y, la mayoría de las veces, revulsiva. Los hombres, en cam-

bio, son misteriosos, callados, y aun en sus mutismos son más humanos y solidarios, aunque estas palabras no se ajusten exactamente a sus actitudes.

Sin pretensión de contar el argumento, la novela nos sitúa en un futuro -que no parece muy lejano- en el que algo que no se precisa, y se llama “el mal” significó la muerte de los seres vivos y transformó la tierra en un erial. Solamente quedan seres humanos tratando desesperadamente de no morir de hambre y luchando, con pocas fuerzas, unos contra otros para conseguir los pocos alimentos que quedan. El gran tema de *Quema* no es la causa de esta situación, sino las diversas respuestas de cada uno de los sobrevivientes ante las adversidades. Una de esas réplicas -que da título al libro y es conducta común- es quemar todo lo que se tiene. De esta manera los incendios, además de contribuir al paisaje desolador poblado de cadáveres, de oscurecer el cielo y de llenar el aire de cenizas, son una especie de necesidad motivada por un deseo primitivo de los individuos de dejar atrás todo el pasado: partiendo de la premisa de que las cosas guardan recuerdos, por lo tanto les resulta imperioso es necesario destruir todo lo que conecte con un ayer que ya no existe; estos hombres y mujeres encuentran en el fuego una especie de purificación al que entregan todo lo que han sido y al que muchas veces someten su propia vida: más de uno se arroja a la pira encendida para terminar con su existencia. Los que no se suicidan, viven con un pragmatismo feroz donde los sentimientos buenos casi no existen y si aun se mantienen ciertos lazos afectivos, siempre están minados por la urgencia de vivir porque están convencidos que todo durará poco tiempo.

Son muchos los personajes del libro y cada uno de los episodios está dedicado a uno en particular o a un grupo que habita la misma casa; todos tienen en común profundas lacras físicas o psicológicas: la mujer sin pierna, la mujer sin ojo, la niña albina, la madre cruel, etc. Entre ellos, hay uno particularmente importante, me refiero a Rita que aparece como protagonista en varios momentos -entre ellos en los capítulos que abren y cierran la novela-, a veces es personaje secundario, habita diferentes tiempos y lugares como hija, como madre y es la que inicia el ritual de la quema. Es ella la que siente la presencia de esa fuerza que llaman mal y lo enfrenta destruyendo todo con el fuego, especialmente lo que concierne a su madre a quien detesta.

En realidad, todas las acciones, sobre todo la quema de todos los enseres imaginables que pueden ocupar una casa: muebles, ropa, papeles, utensilios, etc, tiene un fuerte componente simbólico: son metáforas de una destrucción que más que en exterior, habita en el alma de los personajes.

A la hora de la organización de su novela, Castellarnau elige contar al final el principio de todo: en el último capítulo llamado precisamente “Quema”, Rita es quien relata cómo llegó el mal y comenzaron los incendios. Aparece, en forma bastante elusiva, la ubicación espacial de lo que va a contar, aunque los lugares por los que transita el personaje están separados por más de

trescientos kilómetros de distancia. Todo su recorrido tiene como nota común, la destrucción, la muerte y el humo de las piras donde arden las pertenencias de los habitantes de los diversos pueblos que atraviesa. También se alude, aunque de manera sucinta, a cómo eran las cosas no solamente en el pasado cercano, sino mucho más atrás cuando a esta isla separada de la tierra firme por un estrecho, la habitaban caníbales. Es un largo relato, comparado con los anteriores en los que hay mayores descripciones de los personajes y de las situaciones; las acciones se ralentizan y hay algunos pasajes de intenso contenido poético, aunque teñidos de fuertes connotaciones escalofriantes. Sirva de ejemplo el siguiente fragmento:

Por un instante, antes de encender el fuego, (el Galés) recuperó su porte, su belleza. No puede contemplarlo mucho porque de repente escuché un silbido y al instante las ropas de mi madre se elevaron en el cielo empujadas por el calor, arremolinándose como pájaros incandescentes. Sentí un sudor repentino y fijé mi mirada en esa imagen hipnótica, en la danza que trazaban esas telas encendidas en la semioscuridad del atardecer. No sé cuánto tiempo estuve así, creo que perdí un poco la noción de las cosas alrededor. (Castellarnau, 2021, p.157)

En una suerte de estructura circular, este episodio termina donde comienza la novela. Si bien todo lo que se muestra es desintegración, degradación y muerte, hay grupos o personas en solitario que intentan construir algo nuevo sobre los despojos. Por ejemplo, los Intachables que se proponen empezar de nuevo a partir de los escombros del mundo anterior. Especial mención merece Lux que vive en un lugar apartado llamado La Tigra, que si bien no muestra sentimientos de solidaridad o de nostalgia cuando su antigua amiga Maia llega al lugar huyendo de la locura piromaniaca de su madre y hermanas, busca permanecer con vida a costa de lo que fuere, aun matando si fuera necesario; su energía está puesta en conservar su mundo lo más parecido posible a la normalidad. Si se toma en cuenta el paisaje desmoronado que habita la mayoría, Lux subsiste con bastante dignidad en un lugar que protege y del que trata de obtener algún rédito:

La Tigra bien tenía que servir para algo. Con paciencia y fuerza de voluntad, había encontrado la manera de volver a sembrar y de obligar a la tierra a darle frutos. Ella podía con todo. Vivía sola en aque rancho desde hacía por lo menos una década. Vestía un abrigo largo hecho con pieles de conejo y su cabello rubio, que empezaba a encanecerse, le caía sobre la espalda enredado y salva. Su puntería con el rifle era imbatible y cuando entrecerraba un ojo en la mirilla, lo hacía con la fría solvencia de un francotirador. (Castellarnau, 2021, p. 89)

Como dije antes, los sentimientos entre los seres que transitan este mundo desintegrado están muy lejos de lo esperable o acostumbrado, se contagian de la distopía del entorno y no existe la solidaridad o el amor entre ellos: como dice Maia, “La salvación era individual, que así de duro era el mundo que despuntaba” (Castellarnau, 2021, p. 85). Cada uno de los personajes de *Quema* merece un pormenorizado estudio porque aparecen como símbolos, antimodelos de conducta: son causa y efecto del mundo que les toca vivir.

Un párrafo aparte merece el tratamiento del tiempo. *Quema* oscila entre pasados cercanos y lejanos que se presentan sin solución de continuidad. El caso más ilustrativo es el itinerario vital de Rita. Una vez más el lector debe ordenar las piezas para encajar las diferentes secuencias, esto siempre y cuando decida leerla como una novela y no como una serie de episodios yuxtapuestos. La invitación queda hecha.

Conclusión

Castellarnau con su libro *Quema* rompe moldes genéricos y desde el punto de vista del contenido relata situaciones que deconstruyen las relaciones humanas, penetrando en la psicología de unos personajes que viven al borde de la subsistencia y que han perdido o han “quemado” su humanidad. La novela copia en su forma la descomposición que presenta su contenido y el tiempo y el espacio se corresponden con la ruptura de las existencias de unos personajes que, en su mayoría, transitan sin esperanzas por una geografía caracterizada por la muerte y el desamparo. *Quema* es libro de lectura compleja porque tanto su forma como su contenido exigen un gran trabajo de lectura y de recomposición de los episodios que parecen aislados, pero que en realidad presentan un fresco de una sociedad arrasada. El fuego, presente desde el título, es el símbolo de la necesidad de hacer desaparecer el pasado y de la destrucción de todo lo vinculado con el universo, a la vez que conlleva una necesidad de purificación.

Referencias bibliográficas

- Castellarnau, Ariadna (2021). *Quema*. Buenos Aires: Gog y Magog Ediciones.
- Abraham, Luis Emilio; Zanón, Tomás (2023). “Diálogo de lectorxs con Ariadna Castellarnau”. *Boletín GEC*, julio-diciembre, núm. 32, págs. 227-255. <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/boletingec/article/view/7472/6108>
- Cerquera Argüello, Angie Daniela (2019). “Encontrando mi verdadero ser”. *Disidentes. Sin estigmas ni clichés*. <https://dsidentes01.wordpress.com/2019/05/15/encontrando-mi-verdadero-ser>
- Gómez Trueba, Teresa (2022). “Cartografía de escenarios apocalípticos en la novela española del Siglo XXI: hacia una estetización de la ruina y la destrucción”. *Ilcea Revue de l’Institut des langues et cultures d’Europe, Amerique, Afrique, Asie et Australie*. <https://doi.org/10.4000/>

[*ilcea.15614*](#)

González, Maielis (2017). “Ariadna castellarnau: *Quema*”. *Libros prohibidos*. <https://libros-prohibidos.com/ariadna-castellarnau-quema/>

Manrique Sabogal, Winston (2016) “Ariadna Castellarnau: “La distopía es nuestra forma de sentir que trascendemos”. *W Magazine*. <https://wmagazin.com/ariadna-castellarnau-la-distopia-es-nuestra-forma-de-sentir-que-trascendemos/>

Ruiz Laboy, Ángel Antonio. “Territorio en llamas: entrevista a Ariadna Castellarnau”. <https://wp.nyu.edu/gsas-revistatemporales/territorio-en-llamas-entrevista-a-ariadna-castellarnau/>

Contar a través de las amigas: la vida privada de las naciones en la obra de Carmen Martín Gaité

Sofía B. Lamarca

Universidad de Buenos Aires
sofiablamarca@gmail.com

El cuarto de atrás (1978), de Carmen Martín Gaité es una novela dialógica con una narradora en primera persona que, ante la visita de un entrevistador misterioso, recorre su vida y obra a través del recuerdo. La novela propone un recorrido memorial de la experiencia vital y también de la escritura. Con un corte autobiográfico, la narradora reconstruye sus memorias gracias a las intervenciones del interlocutor, atravesada por sus propios escritos, papeles, cuadernos y demás materialidades que la rodean e incluso, la invaden. En una operación metaliteraria, la novela se afirma sobre la idea misma de que este relato surge a partir de la muerte de Francisco Franco, en un intento de comprender una vida atravesada por un régimen totalitario en general, y una infancia cruzada por la posguerra en particular. La proliferación de novelas de memoria histórica en esta primera etapa de la transición demuestra que la preocupación de Carmen Martín Gaité -la narradora de *El cuarto de atrás*, pero también la autora- no es una rareza. Sin embargo, ante esa proliferación y con el realismo incapaz de representar la experiencia traumática, la novela busca maneras alternativas de construir esta memoria personal, y también nacional.

Estas reflexiones son parte de un trabajo de investigación más amplio que tiene como preguntas ordenadoras la potencia de la amistad entre mujeres como manera del desvío y la desobediencia a los regímenes nacionales y a los sistemas normativos de sexo-género. De este modo, en este escrito partiré de la hipótesis de que es la amistad el motor tanto de la recuperación de la memoria como también de la escritura. Es decir, que la reconstrucción de la memoria de la posguerra y el primer franquismo opera a través de la figura de la amistad. En otros trabajos, he analizado cómo ésta figura ha funcionado en *Nubosidad Variable* (1992), pero a partir de personajes adultos que se reencuentran con la escritura y que construyen memoria en la madurez. En *Nubosidad Variable*, es también la amiga de la protagonista la que proporciona la mayúscula inicial de la escritura, posibilitando no sólo contar una historia, sino también cambiarla. En otras palabras, la escritura hace avanzar el relato. En el caso de *El cuarto de atrás*, la amistad como figura y la amiga como personaje (y también como lugar), se irán a buscar a la infancia.

Vida privada, memoria colectiva: primeros acercamientos

En el capítulo que escribe José Jurado Morales (2020) para la compilación *Con el franquismo en el retrovisor*, sostiene que:

Como ocurrirá con los *Usos amorosos de la postguerra española*, no emerge un discurso politizado en la novela porque la autora se atiene a un discurso sentimental en torno a lo cotidiano, o sea, prefiere reconstruir cómo los nuevos parámetros ideológicos y sociológicos de la posguerra afectan a la realidad cotidiana (p. 50).

La postura que aquí defiende, por el contrario, intenta demostrar que es justamente en ese discurso sentimental y cotidiano -en relación, en esta ocasión- con la amistad donde se hace posible la potencialidad de lo político. Es decir, las afectaciones a la realidad cotidiana están atravesadas por lo político, y son esos espacios de la narración los que proponen una politicidad específica en la novela. Es en el detalle de la vestimenta, de los cuartos traseros, en los juegos que se hacen a pesar de y desde la escasez, es en la isla imaginaria que se crea con una amiga, donde se hace un hueco para un pasado traumático personal y nacional. Esta memoria personal no busca volverse la historia de la nación, sino proponerle a esa narrativa hegemónica un relato personal, mínimo, construido con los retazos de todo aquello que cabía en el cuarto de atrás.

Germán Labrador Méndez (2017) en una recuperación de Rafael Chirbes (que a su vez recupera a Balzac) sostiene que algunas narrativas comienzan a contar la vida privada de las naciones, proporcionando un relato otro de la transición española, una alternativa a la historiografía oficial y la memoria hegemónica institucional. A partir de esta idea, es posible analizar las pequeñas escenas de la vida cotidiana con las que se constituye *El cuarto de atrás*. La memoria personal, sin configurarse como una memoria total de la nación, configura una posibilidad disidente de la memoria oficial, prestando especial atención a vidas construidas a los márgenes de un centro institucional. Es en lo mínimo de la infancia, y a partir de la evocación de la figura de la amistad, donde la memoria de la vida privada colabora en construir un imaginario más amplio acerca del modo en que se constituía la nación.

En este punto, las primeras preguntas que el entrevistador hace con respeto a la guerra se relacionan con ciertos comentarios que realiza la narradora acerca de su entorno en la infancia. Es la Salamanca natal la que permite la pregunta por Francisco Franco y la inmediata posguerra. La narradora responde trayendo los recuerdos directamente desde su niñez, topándose por el camino con el sueño, la vigilia, la ambigüedad que encarga el misterioso entrevistador. La visión de la niña se hace presente. Se trata de una mirada que se posa en otra niña, en el detalle de lo pequeño. Mientras acontecen los grandes sucesos nacionales, la infancia se vuelve protagonista de los primeros recuerdos asociados a la guerra. “Fue la primera vez que yo pensé cuánto se deben

aburrir los hijos de los reyes y de los ministros, porque Carmencita Franco miraba alrededor con unos ojos absolutamente tediosos y tristes, se cruzaron nuestras miradas” (p. 45). Sigue la cita con varias referencias a la vestimenta de la niña, preocupación recurrente en la obra literaria y crítica de Martín Gaité. La niña mira a la niña, y pone la atención sobre aquellos detalles que marcan su interés literario. La vestimenta, el peinado, la comodidad son los puntos de tensión sobre los que se pone la mirada en esa primera infancia. Y el entrevistador, que sabe preguntar, porque cómo sabemos gracias al ensayo “En búsqueda del interlocutor”, en la literatura puede crearse el interlocutor perfecto, sigue haciendo preguntas aparentemente banales al respecto de la ropa, y los peinados, y ser una niña durante la posguerra. Así, casi al final del capítulo, vuelve con la pregunta inquisidora. “Y no la envidiaba usted [a Carmencita Franco] por otra cosa?” (p. 48). La narradora responderá que no, que claro que no, que en su casa no eran franquistas. Esta es la primera declaración política de la narradora, aunque inmediatamente después se arrepiente de haberla pronunciado. Recuerda que está frente a un entrevistador, y que tiene una imagen pública que sostener.

La primera amiga íntima que tuve: refugio, literatura y amistad

La novela utiliza dos recursos principales para entretener la memoria: el monólogo interior y el interlocutor misterioso que llega a la casa de la protagonista en una visita aparentemente planeada pero sorpresiva para ella. Es el procedimiento del monólogo interior y la apelación a la intimidad el que le permite a la narración hacer aparecer los primeros relatos de la infancia que, a su vez, están relacionados directamente con la presentación de un personaje que acompañará a la protagonista en toda la rememoración: su primera amiga íntima. En este sentido, considero que la amiga funciona en diversos niveles en la novela: como personaje, como tema, como disparador y como tropo. La primera aparición de esta niña que la acompañará en el recuerdo es cuando se introduce el tema de la literatura como refugio. El refugio, como espacio contrapuesto al peligro y ligado semánticamente por oposición a la idea de bombardeo y de guerra permiten un despliegue en los dos sentidos principales que aquí intento reconstruir: la amistad y el trauma de lo nacional. Para observar esa primera mención al refugio y la amistad, propongo el análisis de la siguiente cita:

He bajado los ojos, y en el espacio que separa sus botas negras y deslucidas de los dedos que asoman por mis sandalias, me parece ver alzarse un castillo de paredes de papel, mejor dicho de papeles pegados unos a otros, a modo de ladrillos, y plagados de palabras y tachaduras de mi puño y letra, crece, sube, se va a desmoronar al menor crujido, y yo me guarezco en el interior, con la cabeza escondida en los brazos, no me atrevo a asomar. En la parte de abajo, componiendo el puente levadizo, reconozco algunos papeles de los que guardaba en el baúl de hojalata, fragmentos de mis primeros diarios, poemas y unas car-

titas que nos mandábamos de pupitre a pupitre una amiga del instituto y yo, la primera amiga íntima que tuve. Se les nota la vejez en la marca de los dobleces, aunque aparecen estirados y pegados sobre cartulina, formando una especie de collage; su letra es más grande y segura que la mía, con las aes bien cerradas, ninguna niña tenía una caligrafía así, valiente y rebelde, como lo era también ella, nunca bajaba la cabeza al decir que sus padres, que eran maestros, estaban en la cárcel por rojos, miraba de frente, con orgullo, no tenía miedo a nada (p. 41).

La elección de esta cita, aún en su extensión, pretende demostrar el modo en que se hila la memoria, y así, la narración. La imaginación, entendida como proceso mental y también como generadora de imagen, toma protagonismo en la primera oración de la cita. Desde aquí, la arquitectura del refugio se cimenta sobre papeles y palabra escrita, proporcionando a la literatura un rol central aquí y en el resto de la novela. La palabra de “puño y letra” la resguarda, incluso, de las preguntas de quién la visita. Es fortaleza y la vez, fragilidad (“se va a desmoronar al menor crujido”). Luego, en la continuación de la descripción de la ingeniería del castillo imaginado, el puente levadizo - es decir, la conexión del castillo con el mundo exterior pero que también desconecta y resguarda de visitas indeseadas - aparecen materiales ligados a otras existencias: la infancia y la amiga. Así, la memoria se entreteje hasta llegar a una de las primeras revelaciones que, sostengo, tienen lugar en la novela. La escritura comienza en la infancia, y de la mano de la intimidad propuesta por la compañera del instituto. Comulgo aquí con Julio Premat (2014) cuando sostiene que “al origen puede vérselo como una proyección de la infancia o, si se quiere, postular que en el origen, ante todo, encontramos a la infancia” (p. 1) con la particularidad que en el caso de la novela analizada este origen es uno compartido, una infancia compartida con una amiga que contribuye a ese inicio mítico.

Así también, la cuestión de la escritura tiene una importancia también en la materialidad. Si los papeles, su conservación, los cuadernos y los libros adquieren protagonismo a lo largo de la novela, es necesario también detenerse en la imagen que la narradora propone respecto de los trazos de la amiga. La descripción de estas particularidades construye un personaje distinto, específico que marca una disidencia con respecto a lo conocido y entonces, le propone mundos nuevos. Es por eso que la narradora continúa con estas ideas en un primer plano. “Todos tenían miedo, todos hablaban del frío; fueron unos inviernos particularmente inclementes y largos aquellos de la guerra, nieve, hielo, escarcha” sostiene la narradora para construir un modo de habitar la guerra y el primer franquismo. Sin embargo, la amiga “nunca llevaba bufanda” (p. 40). Esta mención permite dos análisis que se relacionan entre sí. Primero, y en línea con la seguridad con la que se la caracteriza unos párrafos antes, se configura un personaje que no necesita taparse el rostro. En una relación directa con la caligrafía que indicaba seguridad, la amiga - que más adelante será refugio y bienestar- es una figura de fortaleza en el contexto adverso. Así, por

otro lado pero en la misma línea, no llevar bufanda implica no tener frío, y en el imaginario de la guerra que construye la narradora el frío y el miedo eran términos casi equivalentes.

Ideas luminosas: escritura y amistad

La amistad también propone espacios literarios y mundos nuevos. Es aquí que el vínculo entre amistad y escritura se afianza. A la isla Bergai, espacio que despliega el impulso utópico de la novela, llegamos por la escritura. Se presenta como espacio de memoria, lugar de añoranza, y se vuelve a retomar a lo largo del texto. “Habíamos inventado una isla desierta que se llamaba Bergai. En esos diarios hay un plano de la isla y se cuentan las aventuras que nos ocurrieron allí, también debe haber trozos de una novela rosa que fuimos escribiendo entre las dos, aunque no llegamos a terminarla”. En este punto, el interlocutor no conoce Bergai. Es una información a la que accedemos a partir del monólogo interior y no por el diálogo con el entrevistador. La isla se vuelve un espacio literario pero también un refugio imaginario compartido por y para dos amigas que, por momentos, buscan evadir la realidad. “Siempre que notes que no te quieren mucho - me dijo mi amiga-, o que no entiendes algo, te vienes a Bergai. Yo te estaré esperando allí”. De este modo, este lugar nuevo es espacio íntimo y compartido. Es un espacio que construyen y disfrutan juntas y que, incluso, guardan para sí como un secreto. Ya muerta su amiga, la protagonista puede nombrar ese espacio, aunque no sin un poco de temor a estar traicionando una memoria compartida. De todos modos, decide compartir la isla imaginaria con el interlocutor y propone una nueva narración de ese espacio y de la idea de la creación en sí. La protagonista insiste en relatar la imaginación del refugio más que la isla en sí misma. Lo importante del relato pareciera ser la intervención de la amiga en la génesis de la idea. “Me pareció una idea luminosa” afirma la narradora. Así, el tópico literario del *locus amoenus* se vuelve central en esta lectura, insertándose en una tradición de la literatura de la posguerra y también de la transición.

Consideraciones finales

En una entrevista realizada en conjunto a Josefina Aldecoa y Carmen Martín Gaité, en la que ambas escritoras hablan de la obra literaria de la otra y comparten reflexiones acerca del oficio, la periodista Rosa Pereda rescata una definición que Josefina hace sobre la obra de Carmen Martín Gaité y que titula una de las secciones de la nota: la amistad como memoria. Pereda escribe: “la amistad como memoria, como atención minuciosa a lo que el otro hace y a lo que el otro es, por lo que tiene de común, lo que tuvo, lo que va teniendo, y por lo que tiene de distinto, aparece aquí tan intacta como en sus orígenes” (p. 15). Allí, aunque no se profundiza, se propone algún indicio acerca de un modo de leer la obra de la escritora salmantina. Es mediante el interlocutor pero a través de la evocación de la amistad de la infancia que puede reconstruirse una memoria de un pasado traumático en términos políticos e históricos. A su vez, la existencia

de una amiga en quién confiarle la escritura posibilita que la otra se configure como memoria, en términos también de archivo.

La novela de Carmen Martín Gaité construye una memoria colectiva a partir de elementos mínimos de los recuerdos de infancia, y a la vez, de grandes discursos con los que construye literatura. La derrota -infantil, social, amorosa- se vuelve literatura. La escritura será el modo de reconstruir, de hacer una memoria que intenta, en contraposición con lo que le sucede a ella como lectora, hacer una memoria que le interese a alguien. En este punto, considero que lo logra a partir de una operación original: traer a la amiga de la infancia a dialogar con ella y su interlocutor. Es que es allí, en la amistad como memoria, donde puede hallarse un punto de interés ante la proliferación de escrituras memoriales. En la novela de Carmen Martín Gaité, y en su obra en general, las amigas pueden ser ese espacio donde se construye memoria: no sólo porque contar una historia de infancia es contar una historia de las amigas, sino porque son ellas quienes pueden guardar, casi como un archivo, la historia de una vida.

Referencias Bibliográficas

- Jurado Morales, José (2020). Carmen Martín Gaité y su memoria de la vida cotidiana durante la posguerra. En E. Amann, D. Arbaiza, M. T. Navarrete Navarrete & N. Yoeli-Rimmer (Eds.), *Con el franquismo en el retrovisor: Las representaciones culturales de la dictadura en la democracia (1975-2018)* (pp. 47-63). Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Labrador Mendez, German. *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Madrid: Akal.
- Martín Gaité, Carmen. (2018) *El cuarto de atrás*. Madrid: Cátedra.
- Premat, Julio. (2014) Pasados, presentes, futuros de la infancia. *Cuadernos LIRICO*, 11, 1-16.

“Gloria Fuertes nació en Madrid”: mujeres poetas e itinerarios urbanos en la posguerra española

Verónica Leuci

Universidad Nacional de Mar del Plata-CONICET
veroleuci@hotmail.com

Resumen

El trabajo propone recorrer la singular obra poética de la poeta madrileña Gloria Fuertes (1917-1998). En esta original autora, rehuyendo los mandatos previstos para el género femenino, se elige el afuera, la sociabilidad, la ciudad y sus personajes y circuitos para reivindicar una voz de mujer contestataria de los roles y estereotipos vigentes en la posguerra española, y de larga data en los relatos sociales y culturales del patriarcado, cifrados en la imagen del “ángel del hogar” (Pilar Sinués). Entre el pasado y el presente, y desde una onomástica fecunda que elige anclarse en la ciudad y sus sitios característicos a través de una elocuente toponimia, las calles, las ferias, las plazas, el mercado, junto con mendigos/as, vendedores ambulantes, prostitutas y otras presencias populares y suburbanas, son los espacios y los actores que recorren su extensa obra, tejiendo como una red poética y urbana su cartografía poética.

Palabras clave: Poesía española, posguerra, Gloria Fuertes mujeres, poesía urbana

Abstract

The work proposes to review the unique poetic work of Gloria Fuertes (1917-1998). In this original author, avoiding the mandates foreseen for the female gender, the outside, sociability, the city and its characters and circuits are chosen to vindicate a woman's voice that is rebellious to the roles and stereotypes in force in the Spanish post-war period. Between the past and the present, and from a eloquent toponymy, the streets, the fairs, the squares, the market, together with beggars, street vendors, prostitutes and other popular and suburban presences, are the spaces and actors that run through her extensive work, weaving her poetic cartography as a poetic and urban network.

Keywords: Spanish poetry, Post-war, Gloria Fuertes, women, urban poetry

En 1987, la pensadora feminista ítalo-argentina Piera Oria escribió el libro *De la casa a la plaza*, para referirse a la saga notable de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, forzadas a compartir la vida cotidiana con una alta exposición pública. Este título es recogido en “cálido

homenaje” por la eminente socióloga e historiadora argentina Dora Barrancos, en su ensayo denominado *Mujeres, entre la casa y la plaza*, del 2008, en que propone “contribuir a renovar la interpretación sobre nuestro pasado y presente desde la perspectiva de la diferencia sexual haciendo significativa la condición femenina. En todo caso, las mujeres tienen la palabra” (2008: 10). Ambos sintagmas yuxtaponen dos espacio-símbolos en la historia de las mujeres y del pensamiento feminista: *la casa* (es decir, la sumisión, lo privado, la domesticidad) y *la plaza* (el espacio público, la libertad, lo social).

Aquí, a la luz de lo anterior, nos detendremos en la obra de escritoras de la posguerra española, en especial la de la madrileña Gloria Fuertes, quienes, rehuyendo los mandatos previstos para el género, eligen el afuera, la sociabilidad, la ciudad y sus personajes y circuitos para reivindicar voces de mujer contestatarias de los roles y estereotipos vigentes en la posguerra, y de larga data en los relatos sociales y culturales del patriarcado.

Uno de los temas recurrentes de las poetisas que escriben en dicho periodo es el denominado “reflejo de la frustración”, en relación con una “asfixiante domesticidad” (Payeras, 2009, pp. 257-263). Recordemos que el estereotipo dominante para la mujer posbélica lo configura el del “ángel del hogar”, una imagen cristalizada por Ma. del Pilar Sinués en el siglo XIX. Esta sería retomada por Pilar Primo de Rivera en la Sección Femenina de la Falange, con una ideología que remitía entonces al siglo XIX pero que, como es sabido, hallaba sus cimientos en modelos anteriores, como el de *La perfecta casada*, de Fray Luis, e incluso mucho más lejanos. Recordemos que, en el canto primero de la *Odisea*, Telémaco impele a su madre, Penélope, a que abandone el salón y retorne a su lugar doméstico y silencioso, cuando ella se dirigió a un aedo que cantaba sobre un tema que no le agradaba, referido a héroes y dioses: “tú vete a tus salas de nuevo y atiende a tus propias labores, al telar y a la rueca [...]. El hablar les compete a los hombres y entre todos a mí, porque tengo el poder en la casa” (p. 14). Este episodio, recogido por Mary Beard, primero en su conferencia “La voz pública de las mujeres”, y luego en el libro de 2018, *Mujeres y poder*, da cuenta del silenciamiento y las barreras culturales y sociales que, desde tiempos remotos, se alzan entre las mujeres y su posibilidad de alzar la voz e intervenir en el espacio público. De hecho, como reflexiona Beard, “hay algo vagamente ridículo en este muchacho recién salido del cascarón que hace callar a una Penélope sagaz y madura, sin embargo, es una prueba palpable de que ya en las primeras evidencias escritas de la cultura occidental las voces de las mujeres son acalladas en la esfera pública” (2018, p. 14).

Esta cuestión que cala hondo en la España franquista posee pues una extensa trayectoria, constituyéndose como una temática que remite a miradas previas, que insisten sobre el lugar de la mujer y sobre las rejas materiales y simbólicas que la han encerrado tradicionalmente.

La ventana como cifra del encierro y asfixiante domesticidad

En el ensayo denominado “Mirando a través de la ventana”, de su libro *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*, de 1987, Carmen Martín Gaité señala que en toda la literatura clásica española aparece con frecuencia un adjetivo hoy casi totalmente en desuso que llama la atención por ser usado solo en femenino: “ventanera”, utilizado siempre con una carga de censura, en alusión a una supuesta “livianidad”. Esta visión negativa de las “mujeres ventaneras” conlleva como puede suponerse, como su reverso complementario, la exaltación del encierro, ilustrada con ejemplos de Fray Antonio de Guevara, Pedro de Luxán, Fray Luis o Mateo Alemán: “Guardaos de ser vana, liviana, ventanera, habladora y chocarrera” (p. 34). La ventana significaba un elemento tan ineludible como peligroso de transgresión para esos “carceleros suspicaces” (Martín Gaité, 1987, p. 35) que no advertían que era el alma de las mujeres el que tenía “sed de ventana”. Reflexiona la autora que no se ha indagado lo suficiente en torno de la significación y la importancia que la ventana tuvo entonces y ha tenido siempre para la mujer encerrada en espacios interiores, confinada a la domesticidad, condenada a la pasividad, la rutina y la sumisión, como puente o bisagra hacia el exterior, en su zona de entredós.

Además de los ejemplos auriseculares recogidos por la salmantina, es interesante notar el uso del curioso adjetivo en una carta enviada por la reina María Cristina a la aya de Isabel II, la marquesa de Santa Cruz, oponiéndose de modo terminante a que se sustituyesen los vidrios raspados de sus habitaciones que obligaban a Isabel y su hermana a estudiar en la penumbra:

Los cristales del cuarto de las Niñas que dan a la plaza de Oriente se rasparon para impedir que se distrajesen asomándose a los balcones, y que pudiesen pervertirse oyendo palabras y viendo escenas irregulares tan frecuentes en las calles y especialmente en las plazas públicas. [...] Tuve también el intento de que las Niñas no se acostumbraesen a ser ventaneras, lo cual aunque en España no se repara demasiado, es un grandísimo defecto de educación en las Señoras de todos los demás países.¹⁹

Estampas de Madrid en la poesía de Fuertes

Eludiendo los espacios delimitados para el género, la ciudad será el espacio decisivo en la poesía de nuestra poeta. Las calles, las ferias, las plazas, el mercado; junto con elementos propios del vivir citadino como el metro, el autobús, el tranvía son los escenarios recurrentes de los poemas. En este sentido, el verso que inaugura la obra poética de la madrileña en su poema “Nota

19 Archivo Histórico Nacional, Diversos, Títulos y Familias, leg. 3519, libro 48. Cajas Reservadas. *Cartulario de la correspondencia entre la reina María Cristina y la marquesa de Santa Cruz, aya de la reina Isabel II (1840-1841)*. En su práctica totalidad es autógrafo de ambas y con copia. Cartas de 14 de noviembre y 3 de diciembre de 1840. Citado por Isabel Burdiel, *Isabel II. Una biografía (1830-1904)*. Madrid: Taurus.

biográfica”, de *Antología y poemas del suburbio*, de 1954, instala desde el comienzo coordenadas específicas en el posicionamiento poético de la autora: “Gloria Fuertes nació en Madrid”. Ambos nombres propios, antropónimo y topónimo, sitúan claramente al sujeto nominado en un locus específico, Madrid, revelando el espacio crucial tanto para la biografía como para la cartografía poética trazada por la autora. A la vez que, con la coincidencia nominal de personaje y poeta se postula desde el comienzo la estatura humana de esta poeta social. En estas páginas, nos interesa particularmente la elección de ese elocuente topónimo, que determina una espacialidad particular que recorrerá su extensa producción; marca distintiva de una poesía urbana que, a partir de esa apertura de 1954, no se abandona a lo largo de su poesía, a través de medio siglo.

En Gloria Fuertes puede hablarse, pues, de una poesía esencialmente urbana y, en particular, madrileña: de ese Madrid bajo, suburbial, oculto, que la mirada lírica propone desvelar. El crítico Dionisio Cañas define en 1990 la noción de “poesía urbana” o “poesía de la ciudad” como “aquella que se fundamenta *sobre las relaciones* entre un sujeto poético y un objeto: el ámbito urbano y sus habitantes” (p. 47). Y el francés Bertrand Westphal, en su estudio sobre los espacios, *Geocriticism*, señala que el espacio cambia constantemente, siempre fluctuando desde la perspectiva y la relación que mantiene el individuo con el lugar en un tiempo concreto (2011, p. 73). En Gloria Fuertes la ciudad no será solo entonces escenario o paisaje, sino la ciudad profunda, la ciudad de los márgenes y los espacios populares, de los cuales participa el sujeto evocando temporalidades diversas en su poetización. Es interesante destacar en este sentido la importancia del título de su poemario de 1954, ya citado, en referencia a la categoría de “suburbio”, un espacio crucial en su poética, que atravesará con sus personajes y peculiaridades sus diferentes libros. Recordemos que dicha categoría refiere, de acuerdo con la RAE, al “barrio o núcleo de población situado en las afueras de una ciudad y que, generalmente, constituye una zona deprimida”. Los suburbios madrileños particularmente, se formaron en el paso del siglo XIX al siglo XX, como nuevos barrios obreros surgidos en los límites de la ciudad, en las afueras, a partir de su ensanchamiento tras la caída de una cerca que, por razones fiscales, rodeaba la villa desde el siglo XVII.

Los habitantes de las páginas poéticas serán pues personajes de estos nuevos espacios suburbanos, que terminan de desarrollarse hacia 1930, integrados a la ciudad como barrios ya constituidos: obreros, albañiles, feriantes, buhoneros, mendigos y mendigas; prostitutas, poetas callejeros, junto con figuras circenses y diversas presencias urbanas que acompañan el decir lírico del personaje.

Desde algunas voces de la vanguardia que posan sus miradas sobre los nuevos iconos de la ciudad moderna, sus ritos y espacios -recordemos por ejemplo el “Paisaje urbano” de Concha Méndez, en 1926-:

Los vastos rascacielos emanan claridades
[...]
Que saltan a la calle gozosas de perderse
Entre el rumor continuo de todas las pisadas.
(Méndez citada en Merlo, p. 145)

Destacando el hito que significó *Poeta en Nueva York*, de García Lorca, al filo de los años 30, con una poesía que posa su mirada perpleja sobre los habitantes de la metrópolis y de la urbe industrializada, podemos trazar hasta mediados de siglo XX en la poesía española un camino proseguido por otros nombres que iluminan los espacios urbanos, y puntualmente la Madrid bélica y posbélica. Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Rosa Chacel, por ejemplo, o Lucía Sánchez Saornil en los treinta, en plena guerra civil, con su romance “Madrid, Madrid, mi Madrid”, cuyos versos finales exhortan: “Muchachos, al parapeto! / donde Madrid os reclama. / ¡Adelante las mujeres!/ adelante, ¿Quién se tarda? /Una hora vale un año, / un minuto, una semana. /¡Hagamos muros de carne, y a ver qué guapo los salva!”

Dámaso Alonso y su “Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres” en su fundamental *Hijos de la ira*, en el año 1944; o Ángel González, María Beneyto y Aurora de Albornoz, entre algunas voces representativas de la poesía testimonial de los años 50. En estas poéticas, la ciudad irrumpirá en las páginas poéticas como cifra de los horrores bélicos, por un lado, tanto como en referencia al historicismo en que se estaciona primariamente, sin concesiones, la mirada crítico-social: “*Aquí, Madrid, 1954, un hombre solo*” dirá de modo contundente el asturiano Ángel González en su primer libro de 1956.

Siguiendo los intereses de estas páginas, en las últimas dos poetisas nombradas, cabe destacar –como en nuestra autora– a Madrid como el escenario de horrores en clave singular que se tornan representativos de un drama colectivo. Aurora de Albornoz elegirá la capital para emular el registro periodístico en su poema que recorta una muerte anónima, sinécdoque de penurias generacionales y plurales, como se ve por ejemplo en el elocuente texto “Madrid: muere de hambre una anciana”:

No sabemos quién eras. / Sabemos que moriste de hambre. / Y nada más. /La noticia la dicen los periódicos: ‘En la casa número 5 de la calle del Doctor Albiñana ha fallecido de inanición [...]. Ni nos dicen tu nombre siquiera. (citada en Gatell 2003, p. 280).

En María Beneyto hallamos por su parte la vivencia infantil del abandono de la ciudad y de su mascota, un gato, por la llegada de la guerra; la muerte y las ruinas serán el final previsible

para este vínculo, metáfora y espejo de las consecuencias de la guerra en su casa, en su ciudad, en sus afectos, como se lee en la estrofa final de su poema “Nuestra casa de Madrid”:

Algún año después, alguien de casa
[...]
vio la casa: ladrillos y paredes
amontonados, muebles rotos, ratas,
y, sobre un montoncillo
de ropas infantiles,
El esqueleto de Bis-Bis, mi gato,
sobre mi ropa vieja putrefacta.
(Beneyto citada en Gatell 2006, p.205)

La perspectiva infantil traduce en este caso el horror a través del recuerdo de una mascota, una escena presente también en Gloria Fuertes, quien relata una anécdota de su niñez, recuperada por el tamiz ideologizado que otorga la adultez, recogida por Jorge de Cascante: “Mi mejor juguete me lo encontré en el barro, era un perro muy feo pero recién nacido (...) Mi perro vivió mucho pero un día, en la guerra, un obús para él solo me lo deshizo en el acto. Aunque ahora viaje por el mundo y mi mundo sea otro, aunque sufra despacio, aunque triunfe y me quieras... sigo sin poder olvidarlo” (2017, p. 15).

La infancia aparece evocada en Fuertes no solo con la mención de Madrid sino con otros topónimos, como el Mercado del rastro, Lavapiés (en clara alusión a la biografía de la autora) o con odónimos, es decir, nombres de calles y lugares urbanos puntualizados, por ejemplo la Gran Vía o la “calle Tres Peces 3, 4, 8 / Segundo piso (sin ascensor)”. Este llamativo arranque poético introduce un guiño intertextual al famoso tango “A media luz”, pero su contenido amoroso original es rápidamente trocado por la constitución de un cuadro costumbrista, cotidiano, teñido por la pobreza, la intimidad y el desamor familiar:

Calle Tres Peces, 3, 4, 8,
Segundo piso (sin ascensor)
eran noches de quinqué,
patatas viudas-pimentón.
Mi madre me hacía soplar
las encinas del carbón.
Yo tenía

manía,
a mi hermano Angelín,
-casi le odiaba-
porque le querían un poco,
(a mí nada).
(2004, p. 321)

La Gran Vía, asimismo, la arteria principal de un Madrid asociado al centro, al lujo, ingresa también entre las páginas de “Yo era caperucita”, de *Mujer de verso en pecho*:

Yo era una caperucita roja en zona roja.
El lobo Franco se enteró que en mi cestita
no llevaba solomillo y queso para mi abuelita
y al ver que llevaba libros y poesía,
mandó su jauría
y me detuvo en la Gran Vía.
(2006, p. 82)

En el presente, la lupa se pone sobre nuevas miserias y una visión renovada de las lacras que asoman en los márgenes de la ciudad contemporánea. Esto se ve por ejemplo en “Estampas de Madrid”, de *Mujer de verso en pecho*, que revela una imagen desesperanzada de la urbe, sus vicios y conductas: “En los parques de Madrid / Hay pocas flores. / Sobre la hierba / Jeringas y condones.” (2006, pp. 53-54). O también, en la siempre presente visión de los mendigos y mendigas, a lo largo de sus páginas: “En Madrid hay muchos. / (Ahora les llaman indigentes)” (2006, p. 83).

Señala García Canclini en *Imaginarios urbanos* que en cada ciudad coexisten simultáneamente distintas ciudades, no como una totalidad unificada, sino manteniendo en coexistencia temporalidades y espacios híbridos y heterogéneos (2007, p. 80). La ciudad en Gloria Fuertes será pues un escenario en el que coexisten lugares y también temporalidades superpuestas; sus cartografías poéticas se tornan un espacio hojaldrado en el que se imbrica la toponimia que remite a la ciudad contemporánea, Madrid, con sus escenarios reconocibles, junto a la ciudad del pasado: las calles de la infancia cuyas luces, sombras y recovecos traslucen vivencias que exceden las vivencias del sujeto para tornarse el mapa de una época.

La crítica ha destacado a algunos personajes femeninos coetáneos que, en contra de la asociación usual de dichos sujetos con la masculinidad, se tornan representativos de la *flâneurie*,

en las originales figuras de Andrea en *Nada*, por ejemplo, de Carmen Laforet, o en Natalia, “la colometa”, personaje de *La plaza de diamante*, de Mercè Rodoreda, entre otras, por mencionar textos cercanos epocalmente a nuestra autora que construirían en sus páginas singulares *flâneuse*. Este rótulo no cabe sin embargo para el sujeto “Gloria Fuertes”, quien no solo deambula, explora y recorre las calles del trazado urbano y sus recodos, sino que vive y habita sus espacios, al decir de Michel de Certeau: “el espacio es un lugar practicado. De esta forma, la calle geométricamente definida por el urbanismo se transforma en espacio por intervención de los caminantes” (2000, p. 129).

Los topónimos y enclaves urbanos se van sumando y complementando, de lo micro a lo macro: desde la habitación a la chabola/buhardilla, de la calle a los suburbios; la poesía refleja desde esos microespacios la vida suburbial de un sujeto definido por los espacios, que no serán simples lugares, sino espacios (con)vividos, como decía De Certeau. Como un zoom, la cartografía poética alumbrá los rincones y se proyecta, luego, en el plano macro, hacia la ciudad, a una Madrid tanto del pasado como del presente, del centro y de los márgenes. Mujer y ciudad pueden coexistir en una renovada figuración que se escapa de estereotipos y se revela como una identidad desafiante.

Referencias bibliográficas

- Beard, Mary (2008). *Mujeres y poder*. Barcelona: Crítica.
- De Cascante, Jorge (ed.) (2017). *El libro de Gloria Fuertes. Antología de poemas y vida*. Barcelona: Blackiebooks.
- De Certeau, Michel (2000). *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. Trad. de A. Pescador. México: Univ. Iberoamericana.
- Fuertes, Gloria (2011). *Obras incompletas*. Madrid: Cátedra.
- Fuertes, Gloria (2006). *Mujer de verso en pecho*. Madrid: Cátedra.
- Fuertes, Gloria (2004). *Historia de Gloria. Amor, humor, desamor*. Madrid: Cátedra.
- García Canclini, Néstor. *Imaginarios Urbanos*. Buenos Aires: Eudeba.
- Gatell, Angelina (2006). *Mujer que soy. La voz femenina en la poesía social y testimonial en los años cincuenta*. Madrid: Bartleby.
- Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar (1998). *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. España: Cátedra.
- Leuci, Verónica (2018). *Poetas in-versos: ficción y nombre propio en Gloria Fuertes y Ángel González*. Villa María: Eduvim.
- Merlo, Pepa (ed.) (2010): «Concha Méndez». En «*Peces en la tierra*». *Antología de mujeres poeta en torno a la Generación del 27*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Molinero, Carme (1998). “Mujer, franquismo, fascismo. La clausura forzada en un ‘mundo pequeño’”. *Historia Social*, No. 30, Franquismo, 1998, pp. 97-117.

- Payeras Grau, María (2009). *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*. Madrid: UNED.
- Quevedo, Luis A (2007). “Introducción”, García Canclini, Néstor, *Imaginarios urbanos*, Bs. As.: Eudeba.
- Scarano, Laura (2017). “Mujer contra ciudad: la poesía urbana de Gloria Fuertes” en *Actas al XI Congreso Argentino de Hispanistas. Los Nortes del Hispanismo: Territorios, Itinerarios y Encrucijadas*, María Eduarda Mirande Alejandra Siles Mariel Quintana (coords.), Jujuy, UNJ, 2017, pp. 139-151.
- Sinués, María del Pilar. *El ángel del hogar*. Edición digital realizada a partir de publicación original de Madrid, Librerías de A. de San Martín, 1881. Web, consultado el 28 de julio de 2024.
- Westphal, Bertrand (2011). *Geocriticism. Real and fictional Spaces* (Trad. Robert Tally Jr). New York: Pelgrave Macmillan.

Hacer: de la prefiguración a la configuración en *Cómo se hace una novela*, de Miguel de Unamuno

Néstor Macías

Escuela Superior de Comercio “Carlos Pellegrini” (UBA)
nestormacias05@yahoo.com

Resumen

En el presente trabajo se intentará demostrar que, en *Cómo se hace una novela*, de Miguel de Unamuno, la polisemia del verbo *hacer* señala la inherente relación entre estética y ética. En efecto, la reflexividad (se) implica que una novela *se hace a sí misma y se hace en el lector*. Entonces, en el acto comprendido en el hacerse, la novela y el lector se hacen conjuntamente, lo que supone a la vez una tarea estético-ética, que va desde una *prefiguración*, una *forma* mínima, “sin argumento”, referida a la forma de la novela, a una *configuración* que *hace* narración la propia existencia, la propia novela, un hacerse del lector. Si bien tanto la prefiguración formal como la configuración en la lectura son dos instancias narrativas diferentes y complementarias, no hay anterioridad ni temporal ni conceptual de una respecto de la otra, sino que se *hacen* mutuamente, esto significa que al darse una novela, al hacerse la propia novela, el lector se hace a sí mismo. En conclusión, se *reconfiguran* ulteriormente en el mismo movimiento de despliegue narrativo, pues el lector busca hacerse en la novela, en el acto de novelarse.

Palabras clave: hacerse, prefiguración, configuración, novela

Abstract

This paper seeks to demonstrate that, in *How to Make a Novel*, by Miguel de Unamuno, the polysemy of the Spanish verb *hacer* (to make/do/become) indicates the inherent relationship between aesthetics and ethics. As a matter of fact, the reflexivity of *se* in the original title (*Cómo se hace una novela*) implies that a novel makes itself and is made/becomes one in the reader. Thus, in the act involved in becoming/being made, the novel and the reader are made together. At the same time, this entails an aesthetic-ethical task, which goes from a prefiguration, a minimal form, “without plot,” referring to the form of the novel, to a configuration that makes one’s own existence, the novel itself, into narration, a becoming of the reader. While both formal prefiguration and configuration in reading are different and complementary narrative instances, there is neither a temporal nor a conceptual precedence of one over the other; rather, they make each other mutually. This means that as the novel unfolds, as it makes itself, so does the reader. In conclusion, they are further reconfigured in the same movement of narrative unfolding, since the reader seeks to become in the novel, in the act of novelizing him/herself.

Keywords: becoming/making oneself, prefiguration, configuration, novel

Presentación

La presente comunicación tuvo origen en el seminario de Teología y Filosofía del Doctorado en Letras llamado “La belleza como salvación”, dictado en 2023 por el Doctor Mariano Carou en la Universidad del Salvador. La inmediata relación del título del Seminario con la tesis sobre Unamuno aún en ciernes hizo que me preguntara por la idea de belleza en *Cómo se hace una novela*, del autor vasco. ¿Es posible leer algo así en este texto? ¿Es acaso un forzamiento innecesario? Lo que me decidió a indagar sobre este punto, sin ninguna seguridad de obtener una respuesta afirmativa, fue pensar la vía negativa: qué texto no tiene alguna idea de belleza subyacente. De modo que ese fue el disparador de lo que siguió.

Por otra parte, pareciera ser una representación común creer que la belleza tiene o, incluso, es una forma. Que se define por ser forma, *gestalt*. Y que la forma se define por ser, justamente, lo que *puede ser* bello. Más aún, que lo bello es formal. Frente a esto surge la oración, inquietante por cierto, de Byung-Chul Han: la belleza narra. Leemos: “La belleza acontece donde las cosas están vueltas unas a otras y entablan relaciones. La belleza *narra*. Al igual que la verdad, es un acontecimiento narrativo” (Han, 2020, p.102). Según esta propuesta la belleza tendría que ver con un proceso, un modo, dicho de otra manera: un principio. Esto significa que adquiere, *trabajosamente*, una configuración externa que captamos por los sentidos²⁰. *Hace y se hace*, en los términos del texto unamuniano.

El siguiente paso fue diagramar un texto acorde a una presentación en un congreso, limitarlo al tiempo de exposición. De allí que la pregunta que alienta este trabajo sea relativa a la forma en que se configura el texto en cuestión. En efecto: una forma determina (*conforma*) *Cómo se hace una novela* y el desafío es encontrarla, o mejor dicho: seguirla y *hacerla* aparecer. En otras palabras: *cómo se hace* en aquellas líneas; tres pasos donde la forma novela adquiere sentido existencial, y donde adquiere, por tanto, un estatuto a la vez estético y ético.

Desarrollo

Como anticipamos, se trata de presentar un proceso que tiene partes diferentes y diferenciables intelectualmente a los fines de la exposición, pero que es formal y que en el tiempo narrativo propio de la novela, en caso de llegar a serlo, se dan simultáneamente. A saber: considerar el *hacer* y el *hacerse* como momentos de la novela, sujeta al tiempo de *su* inherente narración, desde una prefiguración a una configuración y, ulteriormente, a una reconfiguración.

Vayamos, pues, a exponer estos tres momentos.

20 *Cómo se hace una novela* podría considerarse, entonces, una *bildungsroman*. Incluso, podemos agregar que toda novela en el sentido unamuniano es una novela de formación.

El momento de la prefiguración

El texto completo *Cómo se hace una novela* permite ser pensado como un anticipo de la verdadera novela que ocurre en el lector, nuestro segundo tiempo.

Esta pre-figuración, como dijimos en otro lugar²¹, aparece también como pre-novela, como su condición. *Hacer* una novela, entonces, es vivirla, para ello debe ser incorporada, leída como si se comiera, dice Unamuno del lector: “que la lea comiéndola”²² (Unamuno, 2009, p. 121). De modo que resulta fundamental destacar el carácter tanto de antecedente como de condición de las líneas que leemos de 1927. En efecto, el argumento está ausente, “si por novela entiendes, lector, el argumento, no hay novela. O lo que es lo mismo, no hay argumento” (Unamuno, 2009, p.129), o, acaso mejor: lo sabemos con posterioridad, puesto que “lo verdaderamente novelesco es cómo se hace una novela” (Unamuno, 2009, p.129).

De esta suerte, el juego ficcional propuesto por Unamuno asume que la novela se da después, al digerirla. El texto, por lo tanto, es previo en este sentido y supone una teleología que la lleva implícita, pero que no es sin salirse de sí misma: “Cuando un libro es cosa viva hay que comérselo, y el que se lo come, si a su vez es viviente, si está de veras vivo, revive con esa comida” (Unamuno, 2009, p.118). Su forma debe desplegarse en la otredad del lector.

Tenemos, por consiguiente, el primer tiempo en *la noche de los tiempos*, el pasaje de la escritura que antecede a la novela propiamente dicha, que muere al escribirse y que, sin embargo, permanece abierto, “en cuanto un pensamiento nuestro queda fijado por la escritura, expresado, cristalizado, queda ya muerto y no es más nuestro que será un día bajo tierra nuestro esqueleto” (Unamuno, 2009, p. 107), luego surge el tiempo de la lectura²³ que será, no sin el primer momento, la verdadera novela, “la literatura no es más que muerte. Muerte de que otros pueden tomar vida. Porque el que lee una novela puede vivirla” (Unamuno, 2009, p. 108). Pasaje de letra escrita a letra leída, de muerte a vida. Una novela previa, anterior a su mundo, como los pensamientos de Dios antes de la creación. En otras palabras: condición genética que encuentra sentido en la ulterior lectura. Un texto-resto²⁴ *prácticamente* innecesario.

21 “El texto como pretexto de la oralidad en *Cómo se hace una novela*, de Miguel de Unamuno.” Ponencia del XII Congreso Argentino de Hispanistas. Julio de 2021.

22 “Dice Cassou que mi obra no palidece. Gracias. Y es porque es la misma siempre. Y porque la hago de tal modo que pueda ser otra para el lector que la lea comiéndola. ¿Qué me importa que no leas, lector, lo que yo quise poner en ella si es que lees lo que te enciende en vida?” (Unamuno, 2009, p. 121)

23 Incluso para el escritor mismo. En este caso lo observamos cuando Unamuno relee estos papeles.

24 “El que pone por escrito sus pensamientos, sus ensueños, sus sentimientos, los va consumiendo, los va matando.” (Unamuno. 2009 p. 107)

El momento de la configuración

Es el momento más transitado por los comentadores de esta obra: el momento del lector que vivifica la *littera*. La novela que presenta Unamuno busca ser una novela en que tanto el lector, el personaje y el autor se formen conjuntamente, es decir: se *conformen*. Es, en este sentido, una novela de formación, una *bildungsroman*, que crece no desde el argumento, sino desde el pasaje formal que va desde la *prefiguración* a la *configuración* de todos los elementos formales del texto: el narrador, el autor, el personaje, el lector. Desde ya que estos confluyen en el lector²⁵, quien actualiza el texto²⁶. La novela, por tanto, salió de las *palabras* para confundirse en el mundo de las *cosas*, para perderse en la lectura-vida que lo renueva a condición de *des-hacerlo*. Podemos conjeturar que la forma está escondida en el *cómo* del título, que es el aspecto formal el impulsor de la vida narrada.

La novela adquiere así una desterritorialización (y en espejo, el destierro del autor, en los dos sentidos de destierro efectivo y de destierro del autor en cuanto subsidiario del lector), un paradójico afuera del propio texto. Vale destacar la afición de Unamuno por las paradojas, una clave de lectura crucial de este escrito ya que avanza a partir de ellas. Si bien excede el propósito del presente trabajo, podemos afirmar, a partir de lo que venimos sosteniendo, que la forma del texto avanza por y desde las paradojas que lo constituyen. Estas paradojas permiten que la obra cambie, se mueva, se *transfigure*.

Además, esa forma móvil propia de un organismo²⁷, “una novela, para ser viva, para ser vida, tiene que ser, como la vida misma, organismo y no mecanismo” (Unamuno, 2009, p. 184), que se alimenta con lectura, es inherente a la novela.

Es importante insistir en que son momentos que se *actualizan* a partir de esa forma llamada novela. En este sentido, el verbo hacer y su reflexividad, *se hace*, determinan varios aspectos que el autor vasco quiere destacar. A saber: el tiempo de la novela es el presente, se hace en este momento que ya no es cronos, sino un ahora que es siempre. Por tanto, una forma que se expande al desplegarse y por esta razón no está sujeta al tiempo, una *forma atemporal o eterna*²⁸, como si estuviera en reposo, a la espera de ser leída.

25 Lector individual, pero también lector de siempre. Una cuadratura del círculo que nos propone Unamuno desde *El sentimiento trágico de la vida*, de 1912. Ver nota 44.

26 Claro está que no puede ser cualquier lector. Tiene que ser activo en los términos que plantea Unamuno, *con-formarse*, *perder* el texto. Dice: “Si tu vida, lector, no es una novela, una ficción divina, un ensueño de eternidad, entonces deja estás páginas, no me sigas leyendo. No me sigas leyendo porque te indigestaré y tendrás que vomitarme sin provecho ni para mí ni para ti.” (Unamuno, 2009, p. 128)

27 Recordemos la carta de Unamuno a Werner Fite (recogida en Robles: 1996) en la que descarta la idea de que la novela sea un mecanismo, reloj al que se le levanta la tapa, para en cambio, parecerse a un organismo. Cuestión que se relaciona con las comparaciones del escritor *ovíparo* y el *vivíparo* de “A lo que salga” de 1904 (Unamuno, 1960, pp 789-805).

28 No solo por ser infinita, sino porque el tiempo la obedece. Ver nota 39.

Momento de la reconfiguración

El tercer momento, el de la reconfiguración, incorpora e integra a los otros dos. Hasta aquí, tanto el texto como el lector se *configuran* ulteriormente en el mismo movimiento de despliegue narrativo, pues, como dijimos, el lector busca hacerse en la novela, en el acto de novelarse, es decir que a partir de elementos mínimos (prefiguración) se gestan infinitud de posibilidades en cada lector-viviente. Si bien tanto la prefiguración formal como la configuración en la lectura son dos instancias narrativas diferentes y complementarias, no hay anterioridad ni temporal ni conceptual de una respecto de la otra, sino que se *hacen* mutuamente, esto significa que al darse una novela, al hacerse la propia novela, el lector se hace a sí mismo.

Sin embargo, falta un paso más, que orienta hacia la relectura, un *re-hacerse*. A la manera de un organismo, se desplegó ante nosotros un principio inmanente desde un texto de mínima sobre el que, evidentemente, puede volverse “Oía hablar a mis amigos wagnerianos de melodía infinita. No sé bien lo que es esto, pero debe ser como la vida y su novela, que nunca terminan. Y como la historia” (Unamuno, 2009, p. 183).

De manera que a partir de pocos elementos se producen y reproducen sin límite una infinitud de composiciones, como hace la lengua con las combinaciones de fonemas, morfemas y estructuras sintácticas. Como sostiene Unamuno, es creación, *poiesis*: “el que lee una novela puede vivirla, revivirla –y quien dice una novela dice una historia-, y el que lee un poema, una criatura –poema es criatura y poesía creación- puede recrearlo. Entre ellos el autor mismo” (Unamuno, 2009, p. 107). Leer y crear, releer y recrear. Se abre así el proceso de *reconfiguración* que vuelve a los elementos mínimos para recomenzar. El texto recupera su dignidad y puede ser *des-hecho*, devorado nuevamente²⁹.

Ese el origen sobre el que se monta la posterior novela que dejó tras de sí al texto, un *telos* desde donde tira el sentido para elegir las combinaciones. Eso sí, en cada relectura de *Cómo se hace una novela* el texto es el eje central a *deshacer* sobre el que gira toda la novela. Un Unamuno que reclama texto devenido comida, un texto móvil y oral que dice al oído. “me parece necio que un autor se distraiga en explicar lo que quiso decir, pues lo que nos importa no es lo que quiso decir, sino lo que dijo, o mejor, lo que oímos.” (Unamuno, 2009, p. 121)

29 Pensar a un Unamuno textualista requiere de un trabajo de más largo aliento.

La *reconfiguración*, por tanto, conlleva una teleología del texto y una *mímesis*³⁰ que requiere del complemento (de la lectura) y que es abierta. De ninguna manera puede ser ofrecida cerrada (o terminada o *comida*) al lector. Novela es novelarse, hacerse en el tiempo, darse una forma que estuvo siempre y que se despliega. Conlleva una tarea. Suponemos que en esta teleología del texto *perdido*³¹ está involucrada la antigua exhortación en pos de los escritores *vivíparos* de “A lo que salga”³².

Este movimiento también podemos observarlo en las circunstancias compositivas y editoriales. Recordemos que una parte fue escrita en París en 1925 durante el exilio de Unamuno³³ y publicada en francés en 1926, luego añade un “Comentario” al Retrato de Cassou (el editor francés), una “Continuación” y un diario que acaba el 7 de julio. Este texto modificado que Unamuno modifica a conciencia, de hecho dice “no quiero recobrar el texto original” y “voy a retraducirme” (Unamuno, 2009, pp. 107 y 109), es publicado en 1927 en Buenos Aires por la editorial Alba. Por consiguiente, la composición misma de *Cómo se hace una novela* se va completando a sí misma a partir de las circunstancias que la atraviesan. Es decir que el sentido *se hace* hacia adelante.

O sea que tanto desde la estructuración interna como desde las circunstancias contextuales, que son incluidas en ella, surge una forma móvil *haciéndose* con límites imprecisos que encuentra el sentido luego, como si fuera una flecha que se busca y se forma a sí misma, un fontanar que mana desde dentro de su forma vital (organismo) inacabada y asimila cualquier circunstancia temporal o contextual, como son las del mismo autor.

Esto significa que la novela encuentra su ser, su ontología, teleológicamente, es lo que *se hace* con ella y no lo que quiso decir genéticamente en el momento autoral o inaugural: “¿Qué me importa que no leas, lector, lo que yo quise poner en ella si es que lees lo que te enciende en vida?” (Unamuno, 2009, p.121).

30 Jamás copia, sino recreación. Cabe aclarar que por momentos pareciera que Unamuno anticipa a Paul Ricoeur, incluso pareciera que escribe para ser leído por el pensador francés. Si bien excede el propósito del presente trabajo, estamos vinculando con modificaciones los tres momentos de la forma en *Cómo se hace una novela* con la triple *mímesis* que formula Ricoeur (2004) en *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI, pp.113-161. El carácter existencial que otorga Unamuno a la narración tiene, además, un perfil kierkegaardiano evidente.

31 Vaya paradoja: es más texto al ser otra cosa que texto escrito.

32 “Hay otros, en cambio, que no se sirven de notas ni de apuntes, sino que lo llevan todo en la cabeza. Cuando conciben el propósito de escribir una novela, pongo por caso, empiezan a darle vueltas en la cabeza al argumento, lo piensan y repiensen, dormidos y despiertos, esto es, gestan. Y cuando sienten verdaderos dolores de parto, la necesidad apremiante de echar fuera lo que durante tanto tiempo les ha venido obsesionando, se sientan, toman la pluma, y paren. Es decir, que empiezan por la primera línea, y, sin volver atrás, ni rehacer ya lo hecho, lo escriben todo en definitiva hasta la línea última. Así me ha dicho que trabajaba uno de nuestros más celebrados novelistas, cuya pluma hace años está colgada. Estos son escritores *vivíparos*” (Unamuno, 1960, p. 792). A propósito de esto, Unamuno dice en una suerte de post-prólogo a la edición de marzo de 1933 de *San Manuel Bueno, mártir* y del relato recuperado *Una historia de amor*, que *Cómo se hace una novela* es “el más entrañado y dolorido relato que me haya brotado del hondón del alma, y que escribí en aquellos días de mi París, en 1925” (Ródenas, 2006, p. 294).

33 Desde 1924 a 1930.

“¿Terminado? Qué pronto escribí eso”³⁴

Ensayados los tres momentos formales de *Cómo se hace una novela* cabe considerar el carácter abierto de y por la novela. La novela gana centralidad³⁵, pues se ha convertido en un género de géneros, en palabras de Javier Cercas: “un género omnívoro y mutante” (Cercas, 2016, p. 45), que se define por ir más allá de sí misma. Esto es lo que anticipa Unamuno en 1927³⁶.

La novela, entonces, hace y *se hace* un rodeo que es el despliegue *potencial* de sus infinitas posibilidades permitidas³⁷ por el texto de mínima que ofrece Unamuno. La vida-novela no se intuye, sino que se narra, y se narra a sí misma, es una existencia que ocurre a partir y desde el tiempo de la narración. Establece así, una poética que supone un compromiso estético (la idea de novela) y ético (la novela existencial) con un camino largo, como la segunda singladura platónica.

En nuestro caso, tenemos ante nosotros el tiempo cero del texto que requiere ese recorrido, la textualidad mínima unamuniana: *ab ovo* (con perdón³⁸) *ad nauseam*.)

Conclusiones

En efecto, la novela *Cómo se hace una novela* es un organismo³⁹ de instantes y notas sueltos solidarios unos con otros, pero que jamás deciden una historia o *fabula* más que mínima que, a su vez, acicatea la verdadera novela, la posible. De allí que se vuelva preciso un movimiento del propio texto en pasos narrativos que *hacen* la novela. Este movimiento vital para la propia

34 Dice el Martes 21. (Unamuno, 2009, p. 183)

35 Pozuelo Yvancos al criticar la abstracción metateórica de la Teoría literaria, dice: “La literatura y su evolución imponían *normas históricas* de naturaleza cambiante, como lo ha hecho ahora con la *autoficción* e hizo antes con la novela, nada menos. La literatura no ha dejado de comportarse así, y el género deberá a mi juicio ser considerado siempre una casa, un hábitat, Claudio Guillén lo llamaba una *invitación a la forma*, para ser habitada por cada escritor, donde encontrarse allí con cada lector huésped, pero también es casa que pueda ser cuestionada, y deconstruida o transformada, añadiendo formas nuevas, habitaciones contiguas no originarias y es cosa que la evolución literaria ha hecho siempre. La novela misma, como he dicho, fue resultado de la transformación histórica del género narrativo épico por escritores que quisieron encontrarse con sus lectores en prosa, y no en verso y para personajes no pertenecientes a la clase alta. Y así en todos.” (Pozuelo Yvancos, 2022, p. 675). La literatura evoluciona, entonces. Unamuno considera, especialmente los últimos años de su vida, que la novela es el género de géneros, incluyendo a la misma literatura. Como si la literatura encontrara en la novela su forma final más abarcadora, pues se abre al tiempo existencial.

36 También Enrique Vila-Matas en *París no se acaba nunca* (2003) recuerda explícitamente *Cómo se hace una novela* de Unamuno.

37 Incluso al interior de la literatura, si es un nombre genérico o si la literatura es un subgénero de la novela tal como la entiende Unamuno. Ver nota 35.

38 Recordemos la diferencia entre los escritores *ovíparos* y los *vivíparos* que establece en “A lo que salga” (1904).

39 Pues tiene el principio de su crecimiento en sí mismo. La metáfora tiene su razón de ser: el tiempo, donde se despliega, obedece tal principio. Puede alterarse, modificarse, pero es esto mismo: alteraciones o modificaciones de aquel principio constitutivo y constituyente. Por otro lado, estamos casi ante una definición de novela para Unamuno.

(novela) tiene momentos que van desde una *prefiguración* inicial dada por la falta de argumento en la obra a la *configuración* en la novela del lector, la novela que comienza *después* de las notas escritas. Lo que posteriormente terminará siendo una *reconfiguración* (recolección de sentido) del lector y del narrador en el horizonte abierto por el texto al ser devorado, en el despliegue narrativo que permite la novela ahora sí vivida.

Aquellas derivas infinitas del texto están prefiguradas en un mínimo de notas o indicaciones formales sin argumento. Indicaciones también son las referidas cajas de laca japonesas⁴⁰, como si el narrador *indicara* que la novela se hace narrando o, para celebrar ya no una paradoja sino una tautología: novelando⁴¹. Dada la configuración narrativa de toda existencia, toda novela es novela de formación de un individuo, de *ese* individuo. De modo que la novela encuentra su forma final, ahora sí, en una paradoja: al ser inacabada.

A la postre, estamos frente a una posible reconversión de la frase de *El idiota*, de Dostoievski, con que abrió el seminario de marras⁴²: de “la belleza salvará al mundo”⁴³ a la belleza que narra y se narra, que se novela, salvará al hombre. *Ese* hombre⁴⁴ puede salvarse de no tener narración, de no comer, de no oír y, puesto que existir es *hacer* una novela, quizás de no ser. La forma (quizás bella por ser novela) salvará al mundo: lo importante es el mundo, el camino largo de *cómo se hace* la trabajosa tarea de darse una narración. Una demorada navegación: *Navigare necesse est, vivere non necesse*⁴⁵.

40 “Con esto de los comentarios encorchetados y con los tres relatos enchufados unos en otros que constituyen el escrito, va a parecerle éste a algún lector algo así como esas cajitas de laca japonesas que encierran otra cajita y ésta otra y luego otra más, cada una cincelada y ordenada como mejor el artista pudo, y al último, una final cajita... vacía. Pero así es el mundo, y la vida. Comentarios de comentarios y otra vez comentarios.” (Unamuno, 2009, pp. 128-129).

41 El sufijo que marca el gerundio lleva implícito el despliegue de la novela unamuniana: se narra novelando.

42 “La belleza como salvación”, mencionado más arriba.

43 “El príncipe asegura que la belleza salvará al mundo”. (Dostoievski, 2021, p 571)

44 En *El sentimiento trágico de la vida* anticipa esta idea y dice, sin jamás perder de vista al lector: “*Homo sum; nihil humani a me alienum puto*, dijo el cómico latino. Y yo diría más bien: *nullum hominem a me alienum puto*; soy hombre, a ningún hombre estimo extraño. Porque el adjetivo *humanus* me es tan sospechoso como su sustantivo abstracto *humanitas*, la humanidad. Ni lo humano ni la humanidad, ni el adjetivo simple, ni el adjetivo sustantivado, sino el sustantivo concreto: el hombre. El hombre de carne y hueso, el que nace, sufre y muere –sobre todo muere–, el que come y bebe y juega y duerme y piensa y quiere; el hombre que se ve y a quien se oye, el hermano, el verdadero hermano.” Más abajo subraya: “el nuestro es el otro, el de carne y hueso; yo, tu, lector mío; aquel otro de más allá, cuantos pisamos sobre la tierra”. (Unamuno, 1990, p. 3) En el ensayo de 1912 será uno que es todos, en 1927 deviene hombre, *ese* hombre individual, el que puede darse una novela.

45 Plutarco, en *Vidas paralelas* (2007, p. 359, parágrafo 50), señala que lo dijo Pompeyo a unos navegantes que temían el mar. La cita busca recuperar una tradición de interpretación que comienza con la segunda singladura en Platón (*Fedón*) y que retoma la vía larga de la Hermenéutica, de Paul Ricoeur.

Referencias bibliográficas

- Cercas, Javier (2016). *El punto ciego*. Buenos Aires: Random House.
- Dostoievski, Fiodor (2021). *El idiota*. (Traducción de Juan López-Morillas). Madrid: Alianza.
- Han, Byung-Chul. (2020). *La salvación de lo bello*. (Traducción de Alberto Ciria). Buenos Aires: Herder.
- Plutarco (2007). *Vidas paralelas. Tomo VI*. (Traducción de Jorge Bergua Caverio y otros). Madrid: Gredos.
- Pozuelo Yvancos, José María (2022). “Autofiguraciones: de la ficción al pacto de no ficción”. *Signa. Volumen 31* 673-696. <https://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/29418/24735>
- Ricoeur, Paul (2004). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. (Traducción de Agustín Neira). México: Siglo XXI
- Robles, Laureano (1996). *Epistolario americano (1890-1936)* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Ródenas, Domingo (2006). “El arte narrativo de un titán”, en *Miguel de Unamuno. Abel Sánchez. San Manuel Bueno, mártir. Cómo se hace una novela. Y otras prosas*. Barcelona: Crítica.
- Unamuno, Miguel (1960). “A lo que salga”. *Obras completas. Tomo III* (16 vols.) Madrid: Afrodisio Aguado.
- Unamuno, Miguel (1990). *Del sentimiento trágico de la vida*. México: Porrúa.
- Unamuno, Miguel (2009). *Cómo se hace una novela*. (Edición de Teresa Gómez Trueba) Madrid: Cátedra.
- Vila-Matas, Enrique (2003). *París no se acaba nunca*. Barcelona: Anagrama.

Adolescentes vulnerables en contextos de violencia en dos obras de Diana de Paco

Noelia Vanesa Martinez Villegas

Universidad Nacional de Córdoba
Universidad Católica Argentina
nolysfn@hotmail.com

Resumen

Las obras de Diana de Paco se caracterizan por reflejar las problemáticas que aquejan a la sociedad contemporánea, cada vez más violenta. *África L.* y *Apofis* son dos textos protagonizados por adolescentes que se enfrentan a situaciones de acoso que los conducen a tomar malas decisiones. Los conflictos que los abruma tienen que ver con temas sensibles como los estereotipos corporales y la identidad sexual. Por su edad los personajes se encuentran en una etapa vulnerable y pueden ser víctimas de distintos factores de riesgo. Además el entorno caracterizado por el uso de nuevas tecnologías contribuye a generar situaciones de violencia que muchas veces se naturalizan entre los jóvenes. La dramaturgia muestra un entramado de situaciones que ponen en evidencia un contexto complejo, en el que el vínculo que establecen los adolescentes con otras personas está marcado por una sensibilidad emocional propia de la etapa que atraviesan. Los conflictos de los jóvenes no son atendidos por los adultos y esto conlleva un sentimiento de culpa, ya sea por la inacción o por el silencio de las madres en familias en las que la figura paterna reproduce estereotipos patriarcales. Los textos dramáticos exponen la vulnerabilidad de los adolescentes en contextos de violencia marcados por la soledad y la incomunicación.

Palabras clave: adolescentes vulnerables, violencia, culpa, nuevas tecnologías

Abstract

Diana de Paco's works are characterized by reflecting the problems that afflict contemporary society, which is becoming increasingly violent. *África L.* and *Apofis* are two texts starring teenagers who face situations of harassment that lead them to make bad decisions. The conflicts that overwhelm them have to do with sensitive issues such as body stereotypes and sexual identity. Because of their age, the characters are in a vulnerable stage and may be victims of different risk factors. In addition, the environment characterized by the use of new technologies contributes to generate situations of violence that are often naturalized among young people. The playwright shows a network of situations that highlight a complex context, in which the bond that adolescents establish with other people is marked by an emotional sensitivity typical of the stage they are going through. The conflicts of young people are not attended to by adults and this leads to a feeling of guilt, either by inaction or by the silence of mothers in families in which the father figure reproduces patriarchal stereotypes. The dramatic texts expose the vulnerability of adolescents in contexts of violence marked by loneliness and lack of communication.

Keywords: vulnerable adolescents, violence, guilt, new technologies

El mundo dramático creado por Diana de Paco refleja una sociedad violenta en la que sus personajes deben enfrentar situaciones que marcan sus vidas. En cada una de sus obras, la violencia está presente de una u otra forma y a partir de la vertiente mítica y contemporánea que caracteriza su producción advertimos la mutación de la misma a lo largo de la historia, desde aquella descarnada y sangrienta hasta una violencia silenciosa y en ocasiones imperceptible que se filtra a través de las redes sociales.

África L. y *Apofis* son protagonizadas por adolescentes que se encuentran en una situación de vulnerabilidad en la que el vínculo que establecen con otras personas está marcado por una sensibilidad emocional propia de la etapa que atraviesan. Pertenecen a un grupo vulnerable ya que por su edad corren un mayor riesgo de que sus derechos sean violentados. Las problemáticas son actuales y ponen en evidencia tanto las nuevas formas de violencia como de vulnerabilidad.

África es una niña de once años que es marginada por su grupo de pares por su apariencia física; esto genera en ella constantes cambios de ánimo que la llevan a aislarse y a tener como único medio de comunicación el celular de su padre en el que escribe cómo se siente y reflexiona sobre la importancia de la apariencia para la sociedad en la que vive: “A mí me dicen que soy lista, pero eso no importa porque no se ve” (De Paco, 2016, p. 167).

La joven se siente incomprendida y no quiere contarle a su progenitora lo que ocurre y experimenta nuevas formas de comunicación como hablar al revés o expresarse con emoticones. La actitud de sus compañeros le afecta demasiado y aunque comprende que no tienen razón no puede evitar sentirse incómoda con su cuerpo que es el causante de sus problemas.

Los espacios se convierten en lugares de vulnerabilidad y tanto la escuela como su propia casa terminan siendo sitios en los que se potencia su fragilidad. En el colegio es rechazada por sus pares por “traicionar” un pacto de amistad con Andrea, su mejor amiga. Ambas se habían prometido crecer al mismo tiempo y tener el cuerpo similar pero África alcanzó una mayor estatura y adelgazó y esto provocó el enojo de su amiga que convenció al resto para que dejaran de hablarle. El lugar en el que la adolescente debe socializar se convierte en el sitio donde se siente rechazada.

El grupo de pares y el aspecto físico son factores fundamentales en la adolescencia e influyen de manera determinante en el desarrollo psíquico y emocional.

La casa, lejos de cobijarla y protegerla de los riesgos del exterior, también se convierte en un espacio en el que se vulneran sus derechos, ya que la violencia está presente en los vínculos familiares. Ahí es su hermano quien se burla de su físico pero él la trata de gorda y fea.

Además de la edad, el hecho de ser mujer profundiza su situación de vulnerabilidad, ya que en un contexto donde los estereotipos están tan arraigados no representar los modelos de belleza y femineidad termina convirtiéndose en un problema. Esther Pineda considera que en la

sociedad contemporánea las niñas y adolescentes asumen que su valor social está determinado por su belleza y esto implica una forma de violencia:

Este conjunto de narrativas, representaciones, prácticas e instituciones que ejercen una presión perjudicial y formas de discriminación sobre las mujeres para obligarlas a responder al canon de belleza imperante, así como, el impacto que este tiene en sus vidas, es lo que he denominado violencia estética; la cual además se fundamenta y erige sobre la base de premisas sexistas, gerontofóbicas, racistas y gordofóbicas. (Pineda, 2020, p.109)

Estos estereotipos de género refuerzan la violencia contra las mujeres que son cosificadas en distintos ámbitos. Mario, el hermano de África, tiene una manera bastante despectiva de referirse a sus novias y a las de sus amigos, pues les asignan nombres de razas de perros cuando las caracterizan físicamente.

Mi hermano ahora está con “la Caniche”. La llaman así porque tiene el pelo muy rizado y parece un perrito. Es mona. Mario, que es un bruto, dice que sale con la Caniche porque tiene dos buenas tetas, y mi padre le dice que las que a los 13, que es la edad que tiene la Caniche, tienen buenas... eso, pues que luego se quedan enanas y no crecen más. Pero mi hermano dice que eso a él le da igual. (De Paco, 2016, p.181)

Todos estos comentarios recaen en su personalidad frágil y su preocupación por su aspecto físico es tal que deja de comer para satisfacer las exigencias estereotípicas.

Los adultos tienen un papel fundamental en el ámbito familiar y la desigualdad de roles está patente en el vínculo de sus padres. Por un lado el padre avala el comportamiento del hijo varón en lo que respecta a la forma de tratar a las mujeres, y por otro la madre calla ante el maltrato constante de Mario a su pequeña hija. La violencia se ejerce a través de la palabra, por eso desde el principio tiene tanto valor para la protagonista que quiere romper con estas estructuras hablando al revés o usando imágenes.

La palabra es el instrumento que la hiere continuamente y a su vez es contradictoria pues muchas veces su significado no se corresponde con la realidad y esto le genera dolor e incertidumbre; por ejemplo cuando la madre la consuela y le habla de cómo la tiene que tratar un chico:

Mi madre me dice que un chico me tiene que tratar siempre como una princesa, pero mira que tanto decirlo y se le ha olvidado enseñarle a mi hermano a hacerlo...

[...] No entiendo... Y luego que mi madre es muy buena, pero dice las cosas y luego no las cumple porque mi padre a ella no la trata como una princesa y tampoco enseña a mi hermano a que me trate bien a mi... (De Paco, 2016, p.190)

África debe enfrentar a diario este tipo de situaciones en los lugares donde pasa la mayor parte de su tiempo y con las personas que forman parte de su vida y con las que debe relacionarse. El vínculo con su entorno se convierte en un padecimiento; ya no quiere ir a la escuela pero tampoco quiere estar en los espacios comunes de la casa. Todo esto provoca que tome la mala decisión de dejar de comer, creyendo que al cambiar su cuerpo sus problemas desaparecerían.

El final de esta obra es esperanzador, pues cuando la protagonista pierde el conocimiento, los adultos reaccionan y tratan de controlar y modificar el vínculo familiar; los padres se separan y hablan con Mario para que no moleste a su hermana. El vínculo madre e hija se fortalece y esto posibilita que África se replantee su situación descubriendo su verdadero valor y confesando que la L de su nombre significa Libertad.

El teatro de Diana de Paco expone la vulnerabilidad en diferentes contextos, muestra la realidad de una sociedad en la que los prejuicios, los estereotipos y las injusticias determinan las relaciones que se establecen entre los sujetos. Nadie es invulnerable ni escapa a la fragilidad propia de la condición humana. Cada sociedad tiene sus formas de vulnerabilidad y los medios tecnológicos en el siglo XXI muchas veces son utilizados para vulnerar los derechos de las personas.

La segunda pieza que es protagonizada por un adolescente es *Apofis*, en ella el personaje principal se ve afectado por prejuicios y prácticas discriminatorias a raíz de su homosexualidad. La construcción dramática en esta ocasión es diferente y desde el principio conocemos la trágica muerte del joven de quince años que decide quitarse la vida a causa del ciberacoso.

En la obra se van desentrañando una serie de historias y vínculos que se establecen entre los personajes cuyo eje es la mentira y la vulnerabilidad. A medida que la pieza transcurre descubrimos que nada es lo que parece y que lo que conecta a todos los personajes es la muerte de Simón. Este adolescente crea una identidad ficticia en las redes sociales y decide llamarse Apofis, nombre de un asteroide que a su vez es denominado de esta forma en referencia a una figura de la mitología egipcia que representaba a las fuerzas maléficas que encarnaban el caos.

Toma este nombre porque está interesado en desviar el asteroide y su mayor sueño es trabajar en la NASA pero también porque considera que si descubren sus preferencias sexuales su mundo se destruiría como si el asteroide impactara con la tierra.

Los derechos del protagonista son violentados desde la virtualidad, a través de una pantalla que rompe con la intimidad y la privacidad del espacio doméstico. La ubicuidad de la vio-

lencia refuerza la idea de una sociedad que se caracteriza por una marcada crisis de valores en la que aquellos que no se adaptan a los estereotipos o mandatos establecidos en una determinada comunidad deben ser marginados o eliminados.

Sus preferencias sexuales son su mayor vulnerabilidad porque su padre es homofóbico y por eso busca identidades alternativas para vincularse con el exterior. La dramaturgia centra su atención en este personaje, ya que a diferencia de África no resiste el acoso y la presión y se suicida. El hecho de estar transitando la adolescencia hace que experimente su homosexualidad con culpa porque sabe que no está cumpliendo con las expectativas de una sociedad patriarcal. Dos de los personajes adultos también son homosexuales y asumen posturas diferentes; Roberto se casa con una mujer para ocultar su verdad pero sigue manteniendo un vínculo con Álvaro, su ex pareja y comienza una relación de cercanía con Simón a través de las redes. A su vez Álvaro no oculta que es gay y aunque aparenta ser muy abierto y simpático al final se descubre una historia oculta y siniestra que deja al descubierto su pertenencia a una secta.

De Paco lleva al teatro un tema muy actual para reflexionar acerca de la importancia de la tecnología y su impacto en la vida de todas las personas. El internet se convierte en una verdadera red que atrapa a los usuarios de distintas formas. Si bien su utilización tiene muchos aspectos positivos, también es usada con otro tipo de fines que dañan la integridad y la moral de las personas. El anonimato y el surgimiento de nuevos delitos que se ejecutan a través de la tecnología generan nuevas formas de vulnerabilidad que evolucionan tan rápidamente que las leyes no logran acapararlas en su totalidad. Jorge Buompadre afirma que:

El acoso, en sus múltiples variedades, implica un fenómeno complejo de innegable repercusión en la vida de los individuos, por acción del cual pueden verse afectados diversos bienes jurídicos, aunque siempre bajo un mismo patrón conductual que se revela como una modalidad de violencia. El acoso, por definición, implica una conducta violenta, cuyas implicancias negativas en la vida de las personas son muy difíciles de dimensionar. (Buompadre, 2016, p. 57)

Simón comienza a contactarse de manera virtual con Roberto y sin querer descubre que otra persona tiene acceso a sus redes y se hace pasar por éste para agredirlo y acosarlo. Además descubre la existencia de una secta que castiga a los homosexuales: “Él._ Los maricas tienen que morir... (De Paco, 2018, p. 240). “Él._ (En off) Busco maricas [...] Sois la peste [...] Yo creo que tú eres marica” (De Paco, 2018, p. 244).

Además de un lenguaje violento, recibe mensajes con un alto contenido sexual y envía unas fotos mostrando los pantalones de color rosa que lleva puestos y estas imágenes son usadas posteriormente para extorsionarlo. Este tipo de acoso es denominado grooming, donde un adulto lleva a cabo una serie de acciones para controlar emocionalmente a su víctima y luego abusar sexualmente.

Estas nuevas modalidades de acoso son cada día más frecuentes y ponen de manifiesto la dificultad para frenar la misma o para encontrar a los responsables que se protegen bajo el anonimato y con estrategias distintas para captar a sus víctimas.

Cada sociedad tiene sus propios grupos vulnerables y sus formas de violencia y en la actualidad vivimos en la era de la informática en la que todas las actividades se hacen a través de una pantalla y esto dificulta que se pueda controlar o proteger a las potenciales víctimas.

Los agresores tienen cierta impunidad frente a este tipo de delitos, ya que no es fácil identificarlos, por eso en la obra las sospechas recaen en dos personajes y el culpable termina siendo aquel del que nadie desconfiaba.

Las redes sociales son peligrosas y no deben ser usadas por menores de edad, ya que son las víctimas más vulnerables en este tipo de situaciones porque el control psicológico y emocional que logran tener los acosadores los aísla y puede llevarlos a tomar decisiones drásticas como el suicidio.

Simón también se pone en riesgo cuando se enfrenta a su acosador, ya que navegando accede a información peligrosa que pone en riesgo su vida porque se opone a gente poderosa.

APOFIS._ Sé que estás en una secta. Sé que vas por las noches, bebes con otros y te drogas y matas animales y haces cosas raras y exorcismos. Sé que odias a los maricas. Internet no tiene secretos para mí. Pero no sé por qué a veces eres tan amable y otras... Pero lo voy a descubrir, la informática no tiene secretos para mí... (De Paco, 2018, p. 257)

Byung-Chul Han en *Infocracia* analiza la forma en la que la tecnología hace de la comunicación un medio de vigilancia y lo paradójico de esta sociedad es que a pesar de estar bombardeados de información no dejamos de usar los medios tecnológicos y voluntariamente brindamos todos nuestros datos y nos exponemos a ese mundo virtual que muchas veces termina siendo “una prisión digital”.

La escritora expone estas nuevas modalidades de violencia y se ocupa de un grupo vulnerable como los adolescentes que por su edad están expuestos a otros riesgos pero además se ven afectados por otros factores o situaciones que los vuelven más vulnerables. Son un sector de la población que está atravesando una etapa importante de su vida en la que van formando su personalidad y establecen vínculos que son fundamentales en su desarrollo.

Tanto África como Simón sienten miedo y culpa por ser como son y son conscientes que de una u otra manera no se adaptan a los estereotipos que exige la sociedad. Sus derechos son vulnerados porque son rechazados y violentados a través de distintos actos que los afectan tanto física como psicológicamente.

El teatro se convierte en un instrumento de denuncia, donde se reflejan las problemáticas sociales para analizarlas, reflexionar sobre ellas y promover un cambio. La dramaturgia de Diana de Paco se caracteriza por ser una escritura de compromiso, donde se refleja su preocupación por la crisis que atraviesa la sociedad marcada por la violencia. Presenta un mundo en el que todos somos vulnerables y en el que no existe espacio alguno que nos pueda proteger de los peligros, por eso son tan importantes los lugares que eligen los jóvenes para aislarse. Ambos están encerrados en su habitación, un espacio privado e íntimo, sin embargo es allí donde toman las peores decisiones como dejar de comer o suicidarse.

Si bien en estas piezas teatrales el papel protagónico lo tienen los adolescentes, también se cuestiona el rol de los adultos frente a los conflictos de sus hijos. Las madres, aún en pleno siglo XXI, siguen reproduciendo estereotipos de sumisión ante la figura imponente del padre y son relegadas al ámbito doméstico y no son capaces de comprender el dolor y el miedo de sus hijos.

Las situaciones planteadas en ambos textos podrían haberse evitado con la intervención oportuna de un adulto, en especial de las madres que tienen un lazo afectivo importante con sus hijos; no obstante ellas también forman parte de un grupo vulnerable por su condición de mujeres y esto hace que callen o avalen ciertas actitudes violentas y posteriormente deben cargar con la culpa de no haber actuado a tiempo o no haber detectado los indicios de los flagelos que amenazaban a sus hijos.

Los temas que aborda son actuales y complejos y como lectores nos propone una actitud activa, ya que nos hace pensar y reflexionar y asumir una actitud comprometida. A través de la ficción exhibe la violencia en sus distintas modalidades y recrea problemáticas que afectan la integridad de los personajes.

El universo dramático de la autora murciana configura los distintos elementos teatrales creando un microcosmos determinado por la violencia donde los personajes asumen un rol y dependiendo de las circunstancias pueden salir fortalecidos o no. Nos desafía como lectores a tener un posicionamiento crítico. Su teatro es un pacto de compromiso que involucra tanto a la escritora como a sus lectores.

Durante unos momentos de escritura, lectura o representación, nos ofrece encontrar un espacio alternativo de reflexión y evasión, de unión con el arte y de solidaridad entre todos los que compartimos el hecho teatral. Teatro para vivir, para pensar, para protestar, para disfrutar, pese a todo, ante todo. Por ello, el teatro es el alma de mundos posibles, es el espíritu de la unión y el espejo reflexivo y la lanza de luz que se enfrenta a la crisis, siempre. (De Paco, 2018, p. 91)

Diana de Paco nos interpela a actuar, a no ser observadores pasivos de la realidad, a intervenir y tratar de cambiar la sociedad.

Referencias bibliográficas

- Buompadre, Jorge Eduardo (2016). *Violencia de género en la era digital*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Astrea.
- De Paco Serrano, Diana (2016). *Africa L.* en *Casandras*. España: Esperpento Ediciones Teatrales.
- (2018). *Apofis*. En Ana Maria Díaz Marcos (Comp.) *Escenarios de crisis: dramaturgas españolas en el nuevo milenio* (pp. 227 - 261). Sevilla: Benilde Ediciones.
- Han, Byung-Chul (2022). *Infocracia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Taurus.
- Pineda, Esther (2020). *Bellas para morir: estereotipos de género y violencia estética contra la mujer*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros.

Formas de decir vejez. Figuraciones, ficciones, ensayos

Germán Guillermo Prósperi

Universidad Nacional del Litoral
Universidad Nacional de Rosario
germanprosperi@gmail.com

Resumen

En este trabajo retomamos los desarrollos del tramo final de un proyecto de investigación institucionalizado en la Universidad Nacional del Litoral (“Figuraciones de infancia y vejez en la literatura española contemporánea: proyectos escriturales y otredad”) en el que, entre otros objetivos, estudiamos las maneras en que la vejez se figura en la literatura en un corpus español contemporáneo. Esa serie constituida en un primer momento por novelas, poemas y diarios se ha visto ampliada hacia otros géneros tales como el discurso crítico o ensayístico en tanto una zona productiva para pensar nuevas preguntas sobre la particular inscripción de la vejez en diversas textualidades. En este trabajo 1) describimos los movimientos metodológicos para abordar las relaciones entre vejez y ficción, 2) discutimos categorías provenientes de los estudios sobre la infancia y su modo de reorganización a partir de los cruces con el campo de la vejez y 3) realizamos una lectura aproximativa a la obra del crítico español Alberto Mira en tanto ejemplo de lo que denominaremos ensayo de vejez.

Palabras clave: Vejez, Literatura, Ficción de vejez, Ensayo de vejez

Abstract

In this work we return to the developments of the final section of a research project institutionalized at the Universidad Nacional del Litoral (“Figures of childhood and old age in contemporary Spanish literature: scriptural projects and otherness”) in which, among other objectives, we study the ways in which old age is figured in literature in a contemporary Spanish corpus. This series, initially made up of novels, poems and diaries, has been expanded to other genres such as critical or essayistic discourse as productive areas to think about new questions about the particular inscription of old age in various textualities. In this work 1) we describe the methodological movements to address the relationships between old age and fiction, 2) we discuss categories coming from studies on childhood and their mode of reorganization based on intersections with the field of old age and 3) we carry out an approximate reading of the work of the Spanish critic Alberto Mira as an example of what we will call an essay on old age.

Keywords: Old age, Literature, Old age fiction, Old age essay

Un punto de partida posible para pensar las relaciones entre ficción y vejez sería el de trazar un marco metodológico en el cual la segunda parada del binomio no quedara reducida a una simple presencia o reconocimiento de protagonismos de vejez. Porque más allá de reconocer en muchas ficciones españolas contemporáneas la presencia de sujetos de enunciación y enunciado posicionados en una franja etaria avanzada, es posible hipotetizar sobre otros modelos desde los cuales la vejez puede ser asediada.

Estas preguntas tienen su origen en las conclusiones de un proyecto de investigación en el que abordamos las relaciones entre literatura e infancia en un corpus de textos pertenecientes a la literatura española contemporánea. Las dos conclusiones centrales del proyecto fueron:

1) La infancia se figura en las ficciones de nuestro corpus no solo como presencia de personajes particulares (niños y niñas) sino como umbral de una escritura o proyecto escritural. Las categorías de figuración y laboratorio de escritura (Premat, 2016) permitieron abordar esta primera afirmación.

2) La presencia de lo infantil en los textos siempre se lee en términos de falta, de aquello que no puede alcanzarse más que como instancia de futura definición. La tesis de Daniel Link (2014), la infancia como falta, nos permitió abordar esta compleja trama al mismo tiempo que nos posibilitó postular, también siguiendo al crítico argentino, que las ficciones que se ocupan de figurar la infancia son ficciones teóricas porque dicen algo sobre esa especial presencia. De este modo, un corpus de infancia –esto es, textos con protagonismos infantiles– no necesariamente constituye una ficción teórica de infancia, la que exige un modo de leer particular que busca caracterizar, siempre en diferido, aquella construcción.

Las preguntas del nuevo proyecto, ancladas en aquellas conclusiones, están orientadas a pensar algunos cruces y nuevas emergencias ¿Qué le hace la vejez a la ficción? ¿Cuándo esta aparece, desde qué modalidades se realiza? ¿Por qué no es suficiente postular que la vejez forma corpus? ¿Qué resto queda fuera en esa formulación? En este sentido, podemos hipotetizar sobre tres modalidades posibles en las que la vejez puede estudiarse:

1. En tanto presencia de protagonismos de vejez, esto es el modo en que los personajes envejecidos figuran una instancia que modifica el estatuto del relato y habilita lo que aquí denomino como ficción de vejez.
2. Como figuración del cierre de un programa narrativo o proyecto escritural.
3. Como imaginarios de un final o finales que las ficciones habilitan, lo cual da lugar a la presencia de tópicos tales como la muerte, el fin, la desaparición u otros modos de decir el cierre.

Categorías revisitadas

Esas instancias metodológicas pueden explicarse a partir de la revisión de algunas categorías que si bien no fueron pensadas para el abordaje de estos problemas promueven esta discusión. En esta serie se inscribe la hipercitada tesis de Nicolás Rosa acerca de lo que denominó escena primitiva, ese momento imposible de determinar en cualquier autobiografía porque es justamente puesta a funcionar a partir del olvido. De allí que Rosa diga:

Nadie escribe su infancia en su infancia, siempre se la escribe –cuando se puede– en la vejez. El infante no puede escribir la infancia porque no sabe nada de la infancia: es un saber imposible porque todavía no ha sido olvidado. (Rosa, 2004, p. 57)

Más allá de que podamos presentar algunos casos que matizarían esta afirmación, pero no necesariamente desde el campo autobiográfico⁴⁶, lo que nos interesa aquí es llamar la atención sobre el modo en que Rosa conecta o inscribe en una misma serie la infancia y la vejez y plantea que esta última es el tiempo de una escritura posible, pero nunca segura. Lo que la tesis de Rosa no dice es que en la vejez autobiográfica podría escribirse algo más que la infancia del sujeto o que solo se construye para recuperar esta escena desde el pasado. En efecto, al abandonar la zona de las escrituras del yo y al ingresar en el terreno más amplio y por lo mismo más abierto e indeterminado de la ficción, las figuras de los viejos y viejas aparecen con una marcada voluntad por construir una poética particular. La misma puede describirse a partir de algunas categorías que el proyecto de investigación citado puso a funcionar.

Escritura de senectud

Los que venimos del campo de la literatura española recordamos el poco recuperado trabajo de Francisco Díez de Revenga *Poesía de senectud*. Guillén, Diego, Aleixandre, Alonso y Alberti en sus mundos poéticos terminales (1988). El autor define a aquella como “esa poesía, escrita en los años de vejez” (Díez de Revenga, 1988, p. 11), luego de los setenta años. Esos “libros finales” (p. 11) firmados por esos poetas le permiten a Díez de Revenga “trazar más que vínculos estéticos, más que actitudes comunes de escuela o procedimiento estilísticos, preocupaciones humanas comunes, ante la edad, ante la vejez, ante la descomposición de nuestro mundo, ante la pérdida y lejanía de la juventud”. (p. 13)

⁴⁶ Pueden citarse los casos de la inglesa Daysy Ashford y la poeta Nika Turbina. La primera escribe en 1890, a los nueve años, la novela *Los jóvenes visitantes* (Ashford, 1997) y desarrolla una tarea como escritora que se detiene a los 14 años. La segunda, poeta rusa, publica su primer libro a los 10 años. Puede consultarse el texto *La infancia huyó de mí* (Turbina, 2018).

La lectura de Díez de Revenga ubica a la figura de los autores que analiza en el centro de su operación metodológica lo que le permite poner en relación esos textos con “toda la producción poética de los escritores estudiados” (p. 27) con el objeto de “obtener las líneas maestras de la inquietud y la preocupación de estos poetas, que han alcanzado una edad avanzada en activo” (p. 25). Entre esas preocupaciones destaca la interrogación sobre una naturaleza que también manifiesta los efectos del paso del tiempo, la defensa de los derechos humanos y la consideración de “la muerte próxima, pero siempre lejana” (p. 26) que convierte a esas escrituras en signos de una “supervivencia como don especial obtenido a edades impensadas para algunos de estos poetas” (p. 26).

Más allá de la perspectiva evidentemente temática de Díez de Revenga, en tanto identificación de tópicos comunes de la poesía que lee, interesa llamar la atención sobre la preocupación del crítico por responder a una pregunta implícita acerca de los modos de concluir una obra, lo cual se relaciona con las búsquedas sobre las figuraciones de la vejez. Porque no solo la producción de esas obras de senectud que cierran un recorrido textual se inscribe en esa etapa de la vida. Es allí donde el modelo temático muestra sus fallas. ¿Cómo entender por ejemplo otras poéticas, que lejos de la vejez de sus autores, plantean la senectud como matriz constructiva? ¿Cómo leer en esa serie la obra, por ejemplo, de Jaime Gil de Biedma, quien ya en sus primeros poemas nos advierte acerca de la posibilidad de que el cierre está ya en el inicio? Recordemos el poema “Amistad a lo largo” incluido en el inicio de *Compañeros de viaje*, el cual se cierra con los versos “Ay el tiempo / ya todo se comprende”. ¿No hay allí una voluntad expresa por convocar un gesto de clausura inscripto de manera paradójal en un texto de inicio? Más allá de aceptar que en ese poemario el autor catalán, entre otras operaciones, se despide de las poéticas sociales en las cuales se había formado, no deja de ser llamativo este procedimiento que convoca a una experiencia conclusiva. También sabemos que la misma se mantiene como matriz constructiva en toda la obra de Biedma, la cual concluye tempranamente en *Poemas póstumos* y que exhibe esa flexión en poemas como “Después de la muerte” de Jaime de Gil de Biedma o “De senectute”, el más explícito para nuestras preguntas. No es mi intención leer esos poemas, pero sí llamar la atención sobre el hecho de que la poesía de senectud no necesariamente encuentra un correlato en la edad avanzada de los autores ni tampoco traza líneas de cruce con los miembros de las estéticas o escuelas a las cuales esas poéticas responden. En el marco de nuestro proyecto, los trabajos de María Julia Ruiz (2021, 2022) han pensado estos desfasajes en la obra del cantautor Joaquín Sabina, el cual exhibe, según la tesis de Ruiz una temporalidad desajustada que permite identificar en períodos iniciales del autor planteos sobre las preocupaciones que la vejez aporta a la construcción de una obra.

Estilo tardío

Una categoría cercana, pero no equiparable a la de obra de senectud, es la clásica de estilo tardío que Edward Said recupera de Adorno y que explica las obras de algunos creadores producidas “cuando se acercaba el final de su vidas” (Said, 2008, p. 15). En ese momento se advierte que “su obra y pensamiento adquirieran un nuevo lenguaje” (p. 15), que Said denomina como estilo tardío. Si bien Said se refiere a creadores, es posible pensar que la matriz de su acercamiento a este estilo está en la presencia de un cambio, ese nuevo lenguaje que se pone de manifiesto en las obras particulares que lee. Existe una cercanía entre el estilo tardío y el estilo de la vejez. Así lo señala Nora Catelli (2020) en su lectura de la poeta Juana Bignozzi. Catelli (2021) recupera la perspectiva de Herman Broch, quien entre 1942 y 1948 desarrolla la idea que luego Adorno y Said popularizarían. Catelli sostiene que para Broch “en la vejez o en lo tardío hay un efecto de desapego creador con respecto a la servidumbre de la novedad; la serena impersonalidad de lo convencional retorna, despreocupándose de lo expresivo y de lo individual” (2021). Ese estado de la vejez (y no su edad) permite al creador “alcanzar la convención después de haber entrado en ella y haberla desbaratado a través de la originalidad.”

Laboratorio de escritura

Otra categoría que puede iluminar estas reflexiones es la de laboratorio de escritura planteada por Julio Premat (2016), la cual ha sido pensada a partir de sus reflexiones sobre la infancia o los orígenes pero que también tracciona insumos teóricos que habilitan discusiones sobre la vejez. Premat no se refiere a la vejez como el momento de escritura de la infancia autobiográfica, sino a “la creación de adultos” (p. 69). Esta pregunta por la temporalidad, por el cuándo de la escritura de la infancia vuelve a actualizar los cruces con las preguntas sobre la vejez. Es así como Premat postula que esa escena de escritura tiene dos posibilidades que el crítico evalúa como “extremas” (p. 79); esto es como inicio, “como la apertura de una obra literaria, un gesto para entrar en el campo, un ejercicio para lanzar las especificidades de una palabra que se quiere singular” (p. 80) o como “narración desde el final de una trayectoria, en la vejez, en vísperas de la muerte, en un esfuerzo postrero de escritura” (p. 79). Vemos de este modo que también para Premat la vejez se postula como etapa de una vida y como potencia de escritura y de este modo liga sus tesis a las propuestas de Rosa. Lo que hay que pensar es qué características presenta esa escritura más allá de la identificación de tópicos, lo cual no nos daría una especificidad precisa de las ficciones de vejez. Si solo pensamos que las mismas son una voluntad de escritura a partir de la cual se reflexiona sobre ciertos temas, dejamos fuera una zona de interrogación sobre una lengua o forma de la vejez, la cual hay que indagar.

Tiempo de más

Daniela Fumis (2022) ha planteado la diferencia entre ancianidad y vejez en tanto operación paralela a la distancia teórica entre niñez e infancia. Esa distinción permite desplazar las preguntas por las etapas de una vida hacia los interrogantes por las voces de una otredad radical en la que la vejez se deja escuchar. Fumis sostiene que la vejez representa una ajenidad amenazante para la literatura lo cual habilita la discusión sobre dos aspectos que atraviesan estas representaciones: la arbitrariedad de la crononormatividad y las capacidades de unos cuerpos que escapan a la integridad y las capacidades exigidas para su sostenimiento en la trama social. Fumis habla sí de un “tiempo de más” (p. 9) que la vejez viene a traer a la ficción, en tanto ese transcurrir improductivo en el que el relato también puede continuar.

Relatos inversos

Los relatos pueden continuar incluso cuando optan por figuraciones de clausura en sus inicios, lo que invierte el laboratorio de escritura y da lugar a lo que denominé en otro trabajo (Prósperi, 2024) relatos inversos, que son aquellos que se inician con la desaparición o la muerte de niños ¿Cómo se narra esa muerte, a través de qué estrategias, modulaciones, flexiones? ¿Cuál es la forma que adquieren esas ficciones cuando optan por la narración de esa acción en el límite? Llamo a esas ficciones relatos inversos, en el sentido en que la infancia funciona allí contrariamente a una apertura o promesa de inicio. En esos relatos la infancia opera como clausura, como cierre, como trazado de un horizonte del final que habilita esta extrema vulnerabilidad como resolución. En lugar de estar en el inicio del laboratorio de escritura y ser un puro futuro de realización, la infancia se instala como una paradoja, esa que irrumpe en el principio de los relatos pero para contar un final, flexión que también puede ser leída en términos de una irrupción de vejez.

Crecimiento hacia los lados

La cuestión del tiempo emerge como decisiva en estos desarrollos. Voy a centrarme solo en un aspecto de esta problemática. En el proyecto anterior pusimos a funcionar el dispositivo teórico del crecimiento hacia los lados, operación con la que Kathryn Bond Stockton (2009) describe el crecimiento del niño *queer*. Para ella el adulto que se reconoce como *queer* descubre que ya era un niño en esa posición y que su crecimiento o adelanto en el tiempo estuvo determinada por una red de ficciones que desviaban las expectativas de normalización. Novelas, poemas, canciones, películas, obras de teatro, musicales son en esta perspectiva los atajos que el niño *queer* encuentra para construir futuro.

En el ámbito hispánico es Alberto Mira quien mejor ha recuperado los aportes de Bond Stockton. Así, por ejemplo, en su lectura de la autobiografía de Terenci Moix (Mira, 2016) o en su análisis de *El cordero carnívoro*, de Agustín Gómez Arcos y *El palomo cojo*, de Eduardo Mendicutti (Mira, 2018), plantea que la futuridad del niño *queer* se aleja de la sociedad normalizada a través del contacto que el sujeto entabla con otras ficciones, generalmente pertenecientes al mundo del cine o los musicales. Ese crecimiento hacia los lados le permite plantear una ficción de futuro que la sociedad le niega. Esta figura de la negatividad extrema ha sido trabajada por Lee Edelman en lo que el mismo autor califica como un “polémico abordaje” (2004, p. 20), al declarar que

analizo en este libro la omnipresente invocación del Niño como emblema del valor incuestionable de la futuridad, y contra esta idea propongo el proyecto imposible de una oposicionalidad *queer* que se opondría a los determinantes estructurales de la política como tal, en otras palabras, que se opondría a la lógica de la oposición. (Edelman, 2004, pp. 20-21)

Lo polémico de la propuesta de Edelman es que no hay futuro para el niño *queer* o que está lejos, porque tal como señala la canción “Mañana” de la comedia musical *Annie*⁴⁷ que el autor recuerda, “a la esperanza del Mañana, al futuro siempre / le falta un día / para llegar” (Edelman, 2004, p. 55).

Estos tiempos invertidos, cruzados, interpelados han sido abordados por María Julia Ruiz (2021, 2022). La autora plantea la presencia de una temporalidad desajustada en el proyecto autorial de Joaquín Sabina, autor objeto de su corpus. Para Ruiz la obra de Sabina exhibe una flexión paradójica que instala la vejez en el inicio y que se sostiene a través de una autfiguración a partir de la cual el viejo cantautor emerge en el origen de su proyecto musical.

Temporalidad *queer*

Estas temporalidades otras (tiempo de más, crecimiento hacia los lados, temporalidad desajustada) pueden inscribirse en los desarrollos teóricos referidos a la temporalidad *queer*. Mariela Solana explica este posicionamiento en términos de preguntas:

⁴⁷ Edelman hace referencia a *Annie*, el musical estrenado en Broadway en 1977 con libreto de Thomas Meehan, música de Charles Strause y letras de Martin Charmin. “Tomorrow” es una de las canciones del primer acto que llegó a convertirse en la más importante de la obra. En ella, Annie se refiere al futuro en términos optimistas y lo que éste puede traer en tanto desconocido. Edelman lee ese texto en sentido contrario, al postular que el futuro nunca podrá llegar para esa niña huérfana. El avance de la trama permite torcer esa tesis y arribar al esperado final feliz.

Si bien no hay un consenso sobre lo que esta noción significa –y este es uno de los puntos que exploraré en las siguientes páginas– podríamos afirmar, de modo general, que ha sido utilizada para referirse a toda una serie de relatos, metáforas y figuras sobre prácticas, experiencias y sensaciones genérico-sexuales que entran en tensión con la normativa temporal socialmente legitimada. La noción de temporalidad queer permite conectar tres ideas –el tiempo, lo genérico-sexual y las normas– que no necesariamente son pensadas en conjunto. ¿Qué motiva a una corriente dedicada a examinar la disidencia genérico-sexual a introducirse en estudios sobre el tiempo? ¿Qué nuevas direcciones para el pensamiento *queer* habilita este interés por la temporalidad? (Solana, 2017, p. 39)

Ficción teórica de vejez

Otro postulado que permitiría iluminar la zona de la vejez en la ficción es la tesis de Daniel Link (2014), otra vez inscripta en postulados sobre la infancia, a partir de la cual aquella siempre es una falta diferida que necesita de un regreso a la escritura para poder decirse. Recordemos que Link plantea una diferencia entre evocaciones de infancia, aquel conjunto de textos que presentan protagonistas infantiles y ficciones teóricas de infancia, aquellos poemas o relatos que al mismo tiempo que inscriben temas y sujetos infantiles, también postulan, siempre en la lengua, un quiebre o un horizonte desde donde se definen. De este modo podemos preguntarnos si existen ficciones teóricas de vejez en tanto textos que postulan una plataforma desde donde interrogar la potencia de esas voces otras. La presencia de ficciones teóricas de vejez nos permitiría dar un salto hacia una lengua de la vejez en tanto forma, más allá del tema o tópicos habituales con que la misma ha sido abordada e ir hacia otros cruces en que se reordenarían temporalidades, se cruzarían géneros (desde lo autobiográfico a lo puramente ficcional pasando por la mixtura autofictiva) y se construiría un decir sobre esa zona productiva de significados múltiples que no necesariamente se fijan en la edad avanzada de quien escribe.

Irrupciones de vejez

Esto permitiría además pensar el hecho de que la vejez irrumpe, recuperando las clásicas tesis sobre irrupción de infancia. “Cuando la infancia irrumpe el discurso se sobresalta, porque retorna algo de su origen mudo, momento previo al que el hombre hace su entrada en el lenguaje” (Muzzopappa, 2017, p. 58), sostiene Julia Muzzopappa acerca de algunas ficciones de Silvina Ocampo y recupera así las posiciones de Agamben sobre la experiencia, de Deleuze y Guattari sobre el devenir niño y los bloques de infancia y de Walter Benjamin sobre el modo en que las irrupciones de la infancia se relacionan con los momentos en que la narración da lugar a la infancia personal. En el contexto de los acercamientos a textos de la literatura española, y en el marco de nuestro proyecto, Daniela Fumis (2017, 2019) también ha recuperado estas posiciones teóricas para leer un corpus narrativo.

¿Cómo podríamos caracterizar las irrupciones de la vejez en las ficciones que leemos? ¿De qué maneras y a través de qué figuraciones, modulaciones o flexiones se haría presente esa lengua de la vejez que sobresalta el discurso? ¿Es posible pensar que esas emergencias también pueden leerse en escrituras autobiográficas pero no autoficcionales. ¿Qué ocurre cuando en la escritura ensayística también podemos hacer funcionar las categorías que listamos anteriormente.

Pollavieja y porvenir

En un trabajo anterior (Prósperi, 2021) analicé los modos en que una serie de críticos y críticas permiten leer en sus últimos trabajos lo que denominé una figuración de cierre entendida como la puesta en discurso de un gesto de clausura. ¿Cómo se despidе una crítica o un crítico de un tema de investigación? ¿Cuáles son los tonos que adquieren esas escrituras, inscriptas en la zona de lo autobiográfico, que dan muestra de una posición de cierre? A partir de estas preguntas analicé algunos ejemplos de la crítica argentina y española contemporáneas para describir los tonos del registro del cierre y las maneras en que esto también se lee como figuración de vejez.

Este es el libro de la vieja, de la que recorrió un camino y miró y escarbó y trabajó y se aguantó muchas cosas, pero ya no. De la que cumplió con todos los requisitos para poder decir y ahora dice lo que le parece. Por eso es el libro de la vieja. Pero no de la que sabe sino de la que quiere aprender. Y a lo mejor por eso este libro se escribe en femenino. Podrá pasar que use la «e» con la ilusión de eludir el binarismo mencionando su falacia, y también puede pasar que use la «o» cuando se me dé la gana. Los señores, los varones cis, los pibes, también pueden sentirse incluidos. Tantos años dijimos «uno busca lleno de esperanzas» y nos creímos que nos hablaban a nosotras. (Goldchluk, 2022, p. 3)

Así comienza *El libro de la vieja (Tiempos de archivo)* de Graciela Goldchluk, texto en que la autora narra en primera persona su relación vital y académica con la categoría de archivo. En su relato se ponen en diálogo anécdotas, citas, clases, seminarios, análisis de ficciones, preguntas, en un intento por rearmar una historia que solo la perspectiva temporal de la investigadora puede contar. Ese “decir lo que le parece” (Goldchluk, 2022, p. 3) es una manera en que la vejez, lejos de lo crononormado, es una posición que hace de la forma su ganancia, su tiempo de más escritural.

Esta misma flexión aparece en un texto de cercana publicación en el que Alberto Mira expone un programa de investigación al mismo tiempo que se inscribe como sujeto participante de la reconstrucción que emprende. *Crónica de un devenir. Tiempo, experiencia, generaciones* comienza también con una anécdota:

‘Pollavieja’. Así empezó esto, en esa caja de las discordias llamada Twitter. Me llamaron ‘pollavieja’. No era la primera vez. Dices algo en una conversación con extraños, voces sin rostro o con rostro de un personaje de manga, a veces sin un nombre real; los presumo jóvenes, con o sin polla. (Mira, 2021, p. 15)

El relato en primera persona es la puerta de entrada a un recorrido vital y de investigación en el que Mira recupera abordajes críticos que determinaron su modo de leer y su posición como sujeto. El corazón del libro apunta a revisar las maneras en que las identidades, con las que no siempre él se identifica, han ido mutando y adquiriendo denominaciones que también son una manera de describirlas. Así, la serie Homosexuales – Gay – *Queer* describe para Mira un arco temporario que no puede describirse de manera completa sin la intervención de las circunstancias vitales de quien recuerda teóricamente:

El punto de partida de este libro reside en un intento de articular cierta idea de “nosotros”, empezando con cuando éramos simplemente “homosexuales” o “maricones”, y evocar su transformación en un nuevo “nosotros” LGTBI, y de paso preguntarnos si todo lo que ello implicó es ya irrelevante, si el ciclo se ha cumplido. (Mira, 2021, p. 19)

No voy a detenerme en la descripción de ese arco porque lo que quiero destacar es la flexión enunciativa de Mira, la que convierte a su texto en una ficción teórica de vejez o tal vez sea mejor decir una teoría de la vejez ficcionada. Porque no solo están allí los libros que Mira leyó y las clases que dictó, sino también las obras de teatro y sobre todo los musicales que vio y con los cuales también pudo construir una carrera como investigador. Rafael Mérida Jiménez, Paul B. Preciado, Óscar Guasch, Judith Butler, Elizabeth Duval, Teresa de Lauretis pero también Toni Kushner, Luis María Todó, Pedro Almodóvar y, sobre todos ellos, Stephen Sondheim.

Mira puede decir esos nombres no solo porque ya ha escrito sobre ellos sino porque la opción escritural así lo habilita; este sería ‘el libro del viejo’ que Mira articula y en el que se permite construir una discusión y no la mera reproducción enunciativa que las redes inauguraron o el encuentro “con interlocutores que tienen tres o cuatro ideas o muletillas que repiten una y otra vez” (Mira, 2021, p. 256).

Esto habilita una flexión polémica que emerge en el texto en una serie de discusiones puntuales. Así, Mira aborda una cuarta parada del devenir homosexual-gay-queer, que es el de la sigla LGTBIA, denominación con la cual el autor disiente claramente:

Un día me desperté y me habían convertido en unas siglas. No sé quién pudo haber tomado la decisión. Probablemente gente reunida en salas acortinadas en Estados Unidos, como todo lo que tenemos aquí. (...) Ahora leo continuamente “colectivo LGTBIA”; mi corazón deja de latir por un instante y me pregunto de quién se habla exactamente. ¿Cuándo nos colectivizamos? ¿”Somos” un ente abstracto? ¿Se trata de una expresión totalmente lexicalizada, que ha perdido memoria o consciencia de los procesos que la han formado? ¿O el conjunto de siglas hace cosas subrepticamente, más allá de su significado convencional; implica cosas? (Mira, 2021, pp. 217-218)

Esta polémica también habilita los tonos del cierre los que cobran forma en la reiteración de ciertos enunciados, como por ejemplo “No sé”, que lejos de clausurar inauguran el tiempo de más del crítico, quien apela a la creación, la experiencia y la comunicación como figuras de esta nueva etapa. “Dame argumentos, no manifiestos” (pp. 255-256) sostiene el crítico, quien se despidió de su libro con el recuerdo del musical *Follies*, de Stephen Sondheim y James Goldman y la canción “I’m still here”, pero en la versión que el director Dominc Cooke preparó para la puesta de la obra en 2017 y a la que Mira asistió. La experiencia artística es así determinante de un modo de comunicar un pensamiento para reconfigurar un nosotros, ese de los “pollaviejas orgullosos, en definitiva” (p. 273), tal como Mira se identifica.

En Argentina existen trabajos que pueden inscribirse en los desarrollos de Mira. En el campo de la sociología Ernesto Meccia (2021), a quien Mira curiosamente no cita, ha analizado de manera admirable el pasaje de la homosexualidad a la gaycidad a partir del abordaje del relato de vidas de hombres que experimentaron ese movimiento y de las transformaciones vitales y políticas que las mismas implicaron. Abordajes como los de Meccia no solo impactan al interior de las lógicas del propio campo sino que resultan insumos de compleja densidad para abordar corpus ficcionales, incluso más allá del ámbito argentino en el cual la investigación se asienta. ¿Por qué no pensar, por ejemplo, el itinerario narrativo de Eduardo Mendicutti como puesta en relato de los pasajes que Meccia explicita? ¿O los de Juan Goytisolo, Luis Antonio de Villena, Álvaro Pombo o Luisgé Martín? ¿O incluso el de poetas que no pudieron pensarse en esas lógicas como Luis Cernuda, Federico García Lorca o Jaime Gil de Biedma?

Y también es posible trazar un camino inverso, el que desde el otro lado del Atlántico también nos marca. En 2022 Óscar Guasch editó *Salir del armario en la universidad* en el que compiló 12 relatos autobiográficos de profesores universitarios españoles de variadas disciplinas y franjas etarias que abordan la puesta en palabras de esa salida que siempre incluye la dimensión de la violencia. Son esos los riesgos del relato, los peligros de contar el cuento. Sería deseable un libro así en Argentina. Fantaseo con esa escritura y tal vez, por qué no, que ese sea *El libro del viejo* que podría firmar.

Referencias bibliográficas

- Ashford, Daisy (1997). *Los jóvenes visitantes*. Traducción y prólogo de César Aira. Buenos Aires: EUDEBA.
- Bond Stockton, Kathryn (2009). *The queer child, or growing sideways in the twentieth century*. Durham and London: Duke University Press.
- Catelli, Nora (2020). Juana Bignozzi: poesía sobre pintura y estilo de la vejez en la literatura argentina. En *Desplazamientos necesarios. Lecturas de literatura argentina* (pp. 179-194). Paraná: EDUNER.
- (2021). Broch, omnipresente e invisible. *El País*. <https://elpais.com/babelia/2021-04-10/broch-omnipresente-e-invisible.html>
- Edelman, Lee (2004). *No al futuro. La teoría queer y la pulsión de muerte*. Barcelona: Egales.
- Díez de Revenga, Francisco (1988). *Poesía de senectud. Guillén, Diego, Aleixandre, Alonso y Alberti en sus mundos poéticos terminales*. Barcelona, España: Anthropos
- Fumis, Daniela (2017). Formas de la novela, infancia y oscuridad en *Una mala noche la tiene cualquiera* de Eduardo Mendicutti. *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, 19, 89-105. <http://revistatelar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatelar/article/view/346>.
- (2019). *Ficciones de familia e infancia en tres narradores españoles contemporáneos: Juan José Millás, Eduardo Mendicutti y Manuel Rivas* (Tesis doctoral inédita). Universidad Nacional del Litoral, Facultad de Humanidades y Ciencias, Santa Fe, Argentina.
- (2022). Tiempo de-más. Un abordaje de la vejez como potencia creativa. *Olivar*, 22(35). <https://doi.org/10.24215/18524478e115>
- Gil de Biedma, Jaime (1998). *Las personas del verbo*. Barcelona: Lumen.
- Goldchluk, Graciela (2022). *El libro de la vieja (Tiempos de archivo)*. Santa Fe: Vera cartonera
- Guasch, Óscar (2022). *Salir del armario en la universidad*. Barcelona: Bellaterra.
- Link, D. (2014). La infancia como falta. *Cuadernos LIRICO*, 11, 1-11. <https://doi.org/10.4000/lirico.1798>
- Meccia, Ernesto (2021). *Los últimos homosexuales*. Santa Fe /Buenos Aires: Ediciones UNL / EUDEBA.
- Mira, Alberto (2016). El niño *queer* en *El peso de la paja* de Terenci Moix. En Rafael Mérida Jiménez (Ed.), *Masculinidades disidentes* (pp. 185-206). Barcelona: Icaria.
- (2018) Dos infancias góticas: el niño *queer* en *El carnero carnívoro*, de Agustín Gómez Arcos y *El palomo cojo* de Eduardo Mendicutti. En Dieter Ingenschay (Ed.), *Eventos del deseo. Sexualidades minoritarias en las culturas/literaturas de España y Latinoamérica a finales del siglo XX* (pp. 169-186). Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- (2021). *Crónica de un devenir. Tiempo, experiencia, generaciones*. Barcelona-Madrid: Egales.
- Muzzopappa, Julia (2017). *Irrupciones de la infancia. La narrativa de Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Corregidor.
- Premat, Julio (2012). Leer los comienzos. Orientaciones teóricas, Borges, Saer, *Cuadernos LIRICO*, 7, 1-18. <https://doi.org/10.4000/lirico.594>
- (2016). *Érase esta vez. Relatos de comienzo*. Sáenz Peña. EDUNTREF.

- Prósperi, Germán (2021). Figuraciones de cierre en algunos episodios de la crítica contemporánea. En Daniela Gauna (Comp.), *Octavo Coloquio de Avances de Investigaciones del CEDINTEL*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. <https://www.fhuc.unl.edu.ar/institucional/wp-content/uploads/sites/3/2018/08/VIII-coloquio-cedintel.pdf>
- (2024). Relatos inversos. Infancia y clausura en ficciones españolas contemporáneas. *Cuadernos de Literatura*, 24. <https://doi.org/10.30972/clt.247813>
- Rosa, Nicolás (2004). *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Ruiz, María Julia (2021). Los viejos, los otros. Figuraciones de la vejez en la canonización del proyecto autorial de Joaquín Sabina. *Cuadernos de Aleph*, 13, 82-112. <http://www.asociacionaleph.com/images/CuadernosDeAleph/2021/04.pdf>.
- (2022). Empezar haciendo Inventario. Fábulas del comienzo y la vejez en el proyecto autorial de Joaquín Sabina. *Tropelías*, 37, 211-228. <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/5829>.
- Said, Edward (2018). *Sobre el estilo tardío: Música y literatura a contracorriente*. Madrid, España: Debate.
- Solana, Mariela (2017). Asincronía y crononormatividad. Apuntes sobre la idea de temporalidad queer. *El banquete de los dioses. Revista de filosofía y teoría política contemporánea*, 5(7). 37-65. <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/ebdld/article/view/2431/2052>.
- Turbiná, Nika (2018). *La infancia huyó de mí*. Buenos Aires: Llantén.

La música, el duelo y la migración en *No te veré morir* de Antonio Muñoz Molina

Mirtha Laura Rigoni

Universidad de Buenos Aires
Universidad Católica Argentina
mirlaurarigoni@gmail.com

Resumen

Las referencias a diversas artes, sobre todo visuales, son muy frecuentes en la narrativa de Antonio Muñoz Molina. En cuentos y novelas, así como en diarios, crónicas y ensayos, las alusiones a la pintura, la fotografía y el cine (a través de obras y autores en particular) se enlazan con los argumentos de la ficción, los sucesos reales evocados y las ideas que se exponen sobre temas diversos. Ocurre algo similar con la presencia de la música. En su novela *No te veré morir* (2023), aquella se puede observar en distintos niveles del relato y se asocia a temas como la migración, el duelo, la memoria, la identidad y los vínculos interpersonales. El presente trabajo pretende mostrar cómo se lleva cabo lo indicado, así como poner en relación la novela mencionada con otros textos del autor –entre ellos, *Sefarad* (2001), *Ventanas de Manhattan* (2004) y *Volver a dónde* (2021)– a partir de las alusiones a la música o a diferentes géneros, intérpretes o composiciones musicales, y a lo que esto representa en cada caso.

Palabras clave: arte, música, migración, memoria

Abstract

Mentions of various arts, especially visual arts, are very frequent in the narrative of Antonio Muñoz Molina. In short stories and novels, as well as in diaries, chronicles and essays, allusions to painting, photography and cinema (through works and authors in particular) are linked with the plots of fiction, the real events evoked and the ideas that are presented on various topics. Something similar happens with the presence of music. In his novel *No te veré morir* (“I won’t see you die”, 2023), it can be observed at different levels of the story and is associated with themes such as migration, grief, memory, identity and interpersonal ties. This work aims to show how what is indicated is carried out, as well as to relate the aforementioned novel with other texts by the author –among them, *Sefarad* (2001), *Ventanas de Manhattan* (2004) and *Volver a dónde* (2021) – based on allusions to music or different genres, performers or musical compositions, and what this represents in each case.

Keywords: art, music, migration, memory

En la escritura de Antonio Muñoz Molina, abundan las referencias a las artes, sobre todo la pintura y la fotografía, el cine y la música. En sus cuentos y novelas, las alusiones a obras y autores se entrelazan con los argumentos de la ficción o con los comentarios del narrador; y en sus diarios, crónicas, ensayos y columnas periodísticas, se integran en reflexiones sobre temas diversos.⁴⁸ Además, el sujeto de la enunciación de sus textos y algunos de los personajes literarios están familiarizados con el equipamiento cultural urbano (como teatros, museos, salas de concierto, galerías de arte, archivos y bibliotecas) y se mueven con solvencia en esos ámbitos.

Las relaciones intertextuales, la mención de escritores y sus obras, y la asociación de la literatura con otras artes también son frecuentes; como ejemplo de esto último, en más de una oportunidad Muñoz Molina ha comparado la lectura con la interpretación de una pieza musical, otorgando a quien lee un papel protagónico, como en este pasaje de una columna periodística:

Un libro es una partitura, y el lector es el intérprete que la toca con un grado variable de entrega y acierto, no el espectador pasivo que escucha en la butaca. La partitura de los mejores libros se mantiene inalterada, pero cada vez que el intérprete lector vuelve a ella le añade nuevos matices, subraya énfasis y descubre tesoros escondidos en los que ahora se fija porque ha ido madurando en su vida y en su virtuosismo de lector, y porque el libro que perdura es un espejo de los tiempos que cambian. (Muñoz Molina, “Todo siempre en el aire”⁴⁹)

Así como el título *Un andar solitario entre la gente* (2018) está tomado de un soneto del siglo XVI de Luís Vaz de Camões, o de la imitación u homenaje que compuso Francisco de Quevedo, y ambos versos, en portugués y en español, seguidos por el nombre de los autores, aparecen como epígrafes del texto–, el título de *No te veré morir* (2023) es el final del poema de Idea Vilariño “Ya no”, cuyos dos últimos versos se reproducen en el epígrafe de esta novela.⁵⁰

La historia gira en torno al reencuentro de un hombre y una mujer luego de cuarenta y siete años. Él es Gabriel Aristu, un español que hizo una carrera exitosa en los Estados Unidos, trabajando en entidades financieras y organismos internacionales desde fines de los años sesenta; y ella, Adriana Zuber, una mujer enferma que no se puede valer por sí misma y vive en Madrid

48 Sirva como ejemplo la écfrasis de *El jardín de las delicias* de Jheronimus Bosch (El Bosco) en *Un andar solitario entre la gente*, donde con una mirada que parece ser la de un antropólogo o un sociólogo, se compara la acumulación de figuras humanas con el amontonamiento de turistas, y la expresión ensimismada de quienes se encuentran en el paraíso terrenal, con aquellos que están absortos usando el celular (p. 176-177). David Herzberger (2006, p. 46) señala que el autor “procura explicar la vida con el uso persistente de obras y autores del mundo literario y artístico. En este sentido exige a sus lectores una complicidad intelectual [...]. Esto no significa que se aísle de la realidad, sino que intenta comprenderla por este medio”.

49 Columna publicada en *El País*, Madrid, 18 de marzo de 2023.

50 El poema termina así: “[...] Ya no estás / en un día futuro / no sabré dónde vives / con quién / ni si te acuerdas. / No me abrazarás nunca / como esa noche / nunca. / No volveré a tocarte. / No te veré morir”.

con su cuidadora. Ambos estudiaron en el Instituto Británico, estuvieron de novios durante un tiempo, pero se ella casó con otro y se quedó en España, donde se dedicó a la enseñanza de la música, la traducción y la edición. Antes de la partida de Gabriel, ella engañó a su marido con él; pero a pesar de que estaba dispuesta a huir, su amante se fue solo. En la reunión de ambos muchos años más tarde, interviene el azar a través de Julio Máiquez, especialista en arte que Gabriel conoció cuando aquel llegó a la Universidad de Virginia como profesor visitante.

El relato tiene cuatro partes: en las impares, hay un narrador en tercera persona que suele identificarse con la visión de Gabriel; mientras que en las pares, quien narra es Julio. En las últimas páginas, este menciona una suite de Bach tocada en un violonchelo y grabada en un disco: “Me dijo (Gabriel) que escuchar esa música era como seguir del principio al fin una frase muy larga de Proust, un fluir natural que sin embargo contenía un orden riguroso y flexible, una forma perfecta” (Muñoz Molina, 2023, p. 228). Nuevamente hallamos la asociación de la música con la literatura, pero no solo se trata de Proust sino de la primera parte de este mismo texto, que se construye como una larga frase que fluye sin ningún punto y se extiende por varios capítulos. Así, de alguna manera, la novela se inaugura con la pretensión de tener una arquitectura musical.

A través de los recuerdos de Gabriel, se da a conocer lo que él supo del pasado de su familia y se presenta su infancia y adolescencia en Madrid. Su padre amaba la música, había tenido como maestros a Manuel de Falla y Adolfo Salazar; además, en la Residencia de Estudiantes, había tocado el piano con García Lorca y seleccionado los discos del repertorio de las Misiones Pedagógicas. Luego se dedicó a la crítica musical y escribía en periódicos como *ABC*. Era tímidamente monárquico y católico por tradición familiar. Perseguido y detenido durante la guerra, al final de la contienda se sintió aterrado con los ganadores –supuestamente los de su bando–, por la “macabra burocracia de la persecución y el exterminio [...] ‘Así que se escondió en su música [...]’” (p. 126). Gracias a él, Gabriel tocaba el violonchelo, había conocido a Ígor Stravinski y cruzado los Pirineos para visitar a Pau Casals en su humilde vivienda de Prades. En la novela se recrean episodios donde Gabriel niño o adolescente interactúa con estas figuras, así como en *La noche de los tiempos* el arquitecto Ignacio Abel se vincula con personajes de existencia real, del ámbito de la cultura y la política.⁵¹ Vemos aquí cómo el autor, quien en varias oportunidades ha manifestado su admiración por los *Episodios nacionales* de Pérez Galdós, también ubica a sus personajes en contextos históricos concretos y los hace interactuar con figuras relevantes.

Gabriel compartía con Adriana la pasión por el arte, pero sus padres hicieron lo posible por que se labrara un futuro lejos de la España franquista, se esforzaron por darle una educación

51 José Moreno Villa, Juan Negrín, José Bergamín, Manuel Azaña, Rafael Alberti, María Teresa León y Zenobia Camprubí, entre otros.

en Gran Bretaña y él fue dócil: estudió Economía y Derecho y luego se marchó a América. Sin embargo, a través de su pasión por el violonchelo a la que vuelve cuando se jubila, de los vívidos recuerdos y del amor de su juventud que comienza a aparecer en sus sueños, se introduce el tema de las otras vidas posibles, que encontramos a menudo en Muñoz Molina y que muchas veces nos remite a Jorge Luis Borges.

Las suites de Bach grabadas por Pau Casals se convierten en *leitmotiv* del relato. La música clásica también tiene un lugar particular en el texto escrito durante la pandemia, *Volver a dónde* (2021), pero en este caso se trata de las sonatas para piano de Beethoven en la grabación de Daniel Barenboim.⁵²

Hay otros géneros musicales, intérpretes y compositores mencionados en los relatos del autor. En *El invierno en Lisboa* (1987), el narrador introduce el mundo del jazz, que también aparece en algunos pasajes de *Ventanas de Manhattan* (2004) y en *Como la sombra que se va* (2014). La segunda parte de *El jinete polaco* (1991) se titula “Jinete en la tormenta” y allí se evoca la adolescencia del protagonista y sus amigos. Ellos escuchaban “Riders on the Storm”, de The Doors, entre muchos otros temas en inglés, y Manuel se esforzaba por traducir la letra. Se imaginaba entonces cabalgando en la yegua de su padre hacia otro país, fugitivo de Mágina (la ciudad literaria que tiene como correlato la Úbeda natal del escritor).

En relación con esto último, un tema que se repite en estas historias es el de las migraciones. Muchos personajes de Muñoz Molina dejaron su ciudad y su país de origen y viven o vivieron afuera; los motivos son diversos: el exilio, la deportación, la persecución, el rechazo de la España de la dictadura, la búsqueda de oportunidades y mejores condiciones de vida, el desarrollo de una profesión, entre otros. Así encontramos a Galaz, de *El jinete polaco*; Darman, de *Beltenebros*; Claudio, el profesor español de *Carlota Fainberg*, así como su amigo argentino Mario; asimismo varios personajes de *Sefarad*, como el húngaro Isaac Salama en “Oh tú que lo sabías”, la francesa Camille y su madre en “Copenhague”, o la española de “Sherezade”, a quien identificamos con Amaya Ruíz Ibárruri, la hija de Dolores Ibárruri, la Pasionaria. En este último caso, la música cumple un papel importante en la evocación del pasado de esta mujer que vivió tantos años en Rusia que, al regresar, parece extranjera.⁵³ Ella explica:

52 “Vivo en las sonatas para piano de Beethoven igual que vivo en el interior de mi casa, y en los Episodios de Galdós, en los diarios de Thomas Merton, en el balcón donde me siento todas las noches, rodeado por mis plantas” (p. 121). En *Volver a dónde*, también hallamos alusiones a temas y compositores populares estadounidenses como James Taylor y Stephen Sondheim.

53 Una experiencia similar tiene Mario Said, el amigo del narrador en *Carlota Fainberg* (1999), de ascendencia tucumana y siria (p. 129): “Cuando yo era pequeño, en Tucumán, los niños de la calle me llamaban el Turco. Me fui huyendo a España cuando vino el Proceso y allá me llamaban algunos sudaca, o moro, si no me escuchaban hablar. Emigré a los Estados Unidos, nació mi hija y la llamaron la India. ¿Y sabés cómo la llaman ahora las niñas en la escuela? La gringa, la gringuita”.

Veo las caras de la gente [...] me parece que entran por esa puerta y se sientan a mi lado, y también oigo las músicas, la Internacional que tocaba una banda de aficionados en nuestro pueblo minero, la marcha fúnebre de Chopin, el día del entierro de Stalin, y otra marcha que me gustaba mucho, que la ponían en Moscú siempre los Primeros de Mayo, me parece que voy por la calle y la estoy escuchando, la marcha triunfal de *Aída*, me acuerdo y se me llenan los ojos de lágrimas, será que me he vuelto tan sentimental como los rusos. Pero la música que más me gusta de todas está en *Sherezade*, era la que sonaba cuando se abría la cajita de nácar que me trajo mi padre aquella vez que volvió de su primer viaje a Rusia.⁵⁴ (Muñoz Molina, 2001, pp. 388-389)

En *No te veré morir*, Gabriel y Julio tienen experiencias diferentes como migrantes españoles en los Estados Unidos, aunque con algunos puntos en común. El primero llegó a California en 1967, en pleno auge del movimiento contracultural, pero este le resultaba completamente ajeno y rápidamente se acomodó a una vida burguesa, se casó con una mujer muy atractiva y agradable, formó una familia y no dejó de ascender social y económicamente. Su confidente es casi veinte años más joven. Bastante inseguro, luego de un divorcio conflictivo se fue de España, pero nunca ha cejado en su intento de vincularse con su hija, quien no ha querido saber nada de él.

Julio entonces sigue fuertemente apegado a una persona de quien se distanció y añora volver a verla, está solo y siente nostalgia (en su etimología griega, νόστος, *nóstos*, ‘regreso’ y αλγία, *algía*, ‘algia’, elemento compositivo que significa ‘dolor’); es así como sufre una necesidad insatisfecha o la pena de verse ausente de la vida de su hija a quien ama. Y aunque Gabriel se ha adaptado aparentemente muy bien a su vida estadounidense, y han pasado casi cincuenta años y sus padres ya han muerto, no logra olvidar a la mujer que dejó por abrirse camino en América y manifiesta una serie de malestares. En este sentido, se adecua más a su experiencia otra acepción de la palabra “nostalgia”, ‘tristeza melancólica originada por el recuerdo de una dicha perdida’.

El duelo, entendido como dolor, tristeza o aflicción que suele producirse por la muerte de una persona querida, y también, en relación con lo anterior, como un proceso íntimo o privado y a la vez público, tiene una manifestación particular como desánimo o sufrimiento que sufren muchos migrantes por estar lejos de sus seres queridos, de su lugar de origen y sus costumbres. A esto se lo ha llamado duelo migratorio.

Los dos hombres pasaron por momentos de mucho entusiasmo al llegar al país de acogida. Al principio Gabriel sintió que había cortado con su pasado (“El que se marcha olvida con mucha más facilidad que el que se ha quedado. Para el que se marcha desaparece el mundo en el que se anclaba la memoria”, Muñoz Molina, 2023, p. 159). En esa época, ninguna tecnología

54 Se refiere a la suite sinfónica del compositor Nikolái Rimski Kórsakov basada en *Las mil y una noches*.

propiciaba la comunicación entre las personas que se habían distanciado. Pronto él olvidó sus raíces y adoptó costumbres del lugar. “En California el pasado no existe. Les parece una cosa anticuada de europeos, o de gente de la costa Este” (p. 129). Pero en el presente, aunque ha logrado alcanzar metas que otros envidian, se siente insatisfecho: “Yo no sabía que no estaba aprendiendo a ser americano, sino a ser extranjero. Tan extranjero que ahora donde más lo soy, después de en Estados Unidos, es en España” (pp. 196-197). Cuando viaja, le habla sin querer en inglés a un empleado del hotel. Algo similar le ocurre a la protagonista de *Sherezade*; de vuelta en España, algunos creen que por su acento no es de allí; incluso sin querer se expresa en ruso. Y así como a Claudio, en *Carlota Fainberg*, le disgustan las actitudes que observa en un compatriota –le parecen inoportunas y típicamente españolas–, Gabriel tiene reacciones y quejas de estadounidense ante la ineficiencia y la lentitud que nota en Europa. Él siente que su vida es sólida y respetable, pero también estéril y superflua, “una simulación a la que dedicaba cada hora de cada día desde que abría los ojos” (p. 14). Reconoce su “doble extranjería [de] americano a disgusto en España y español resabiado y escéptico en Estados Unidos” (p. 22). Siente que sus hijos son extranjeros para él y que él lo es para ellos.

Por su parte, Julio recuerda que estaba eufórico al llegar; incluso el trauma de su divorcio parecía haber quedado en suspenso; sentía que el mundo real se parecía al cine y que todo era mucho más grande que lo que conocía. Pero pronto lo abrumaron la actitud inflexible de su hija, las costumbres diferentes, sus dificultades con el idioma, la soledad y la sensación de que le faltaba verdadera solidez profesional o astucia académica. Sintió un dolor agudo por la pérdida de su vida anterior, las acusaciones de su exesposa y el despojo de los que había sido objeto. Más tarde trabaja en un museo de Nueva York y felicita a su hija, que se ha convertido en una reconocida científica, por sus publicaciones, pero sigue sin tener respuesta alguna.

Todo parece indicar que a Gabriel no le costó establecerse: facilitaron su inclusión su despliegue laboral, el ascenso social, el matrimonio con una mujer estadounidense agradable y muy atractiva, y la familia que formaron. Pero ninguno de los dos hombres parece haber podido hacer su duelo migratorio, entendido como equilibrio entre la asimilación de lo nuevo y reubicación de lo que se ha dejado atrás (González Calvo, 2005). Esporádicamente, ambos se reúnen a almorzar y a conversar: “El rojo suave del borgoña y el idioma eran nuestro espacio común y el alimento y el combustible de nuestras confidencias” (p. 139).⁵⁵

A diferencia de lo que caracteriza al duelo por la muerte de una persona amada o de una

55 En *Ventanas de Manhattan*, una cena de un grupo de españoles en casa de una fotógrafa, referida en la secuencia 61, es una oportunidad propicia para recordar su país a través de la música, la conversación y la comida. El narrador señala que el encuentro es una forma de regreso, tanto en el sentido espacial como en el temporal, con el recuerdo de la infancia y de la adolescencia a través de las canciones y de los sabores familiares (Muñoz Molina, 2004, pp. 260-261).

abstracción que toma su lugar (Freud, 1917), el duelo migratorio es parcial, recurrente y múltiple.⁵⁶ Parcial porque el objeto de la pérdida no desaparece absolutamente, sino que cabe la posibilidad del retorno temporal o definitivo, del reencuentro (se trataría de una pérdida ambigua⁵⁷). De hecho, Gabriel regresa varias veces cuando aún viven sus padres, y años más tarde va a ver a Adriana, pero la reunión con ella tiene un final inesperado y doloroso. Por otra parte, en un pasaje de la novela, encontramos a Julio dando un curso en el Museo del Prado, es decir que ha regresado a Madrid a pasar una temporada.

La facilidad de reactivarse hace que este duelo sea recurrente (no solo por los viajes esporádicos, sino por los llamados telefónicos –y, actualmente, por los contactos a través de algunas plataformas de Internet–, la llegada de compatriotas, etc.), y esto vuelve aún más complejo el proceso de elaboración. También es múltiple, pues el migrante sufre pérdidas de todo tipo: la tierra, la lengua, la familia y los amigos, las costumbres o la forma de vida propia del lugar de procedencia, el estatus social en algunas ocasiones. Quizá ambos hombres, sobre todo el más joven, atraviesan también el duelo por el fracaso del mismo proyecto migratorio, que no se ha podido concretar satisfactoriamente. Considerando que se trata en realidad de diversos duelos, Achotegui (2020) se refiere al “síndrome de Ulises” como un cuadro de estrés reactivo, un duelo extremo que altera la salud emocional del migrante.

En algunos pasajes vemos que a Julio lo afectan la ansiedad (por alcanzar las metas propuestas y por la incertidumbre, por ejemplo), cierto miedo –al faltarle una red social estable y la proximidad de personas–, la confusión y la tristeza que son habituales en situaciones de duelo migratorio, pero no la culpa por lo que dejó atrás. Y Gabriel se sorprende por los sueños que tiene donde aparece Adriana. El regreso a una ciudad muy cambiada también lo afecta: ya nada es lo mismo, tampoco él es la misma persona que se marchó.

A través de la elaboración de los duelos se recupera la energía emotiva invertida en el objeto perdido para volcarla en otros apegos. Hemos visto que para Gabriel este objeto es Adriana y su yo del pasado, con sus posibilidades como músico y una vida compartida con la mujer amada. Tras la última despedida, y en una nueva etapa de su vida sin tantas responsabilidades, él se vuelca al arte nuevamente (más en el plano de la apreciación musical que como un tímido intérprete) en su refugio de la granja junto al río Hudson, rodeado de fotografías del pasado, de sus libros favoritos, del violonchelo y de la partitura del padre con la dedicatoria de Pau Casals. También en Julio, la música del violonchelo ejerce un efecto especial, le trae cierto consuelo: “[...] me transmitía la misma sensación de hondura estremecida, de arraigo, de un dolor profundo en el que también hubiera un velo tenue de alegría o al menos de templanza” (p. 227).

⁵⁶ Véase González Calvo, 2005.

⁵⁷ Según Pauline Boss (2001), *La pérdida ambigua*, Barcelona, Gedisa (citado por González Calvo, 2005).

A diferencia de otros personajes de las novelas del autor, estos dos hombres no parecen terminar instalados en el dolor y en la perplejidad. En el momento del reencuentro con Adriana, Gabriel acababa de atravesar una grave enfermedad y se había recuperado completamente. Tras despedirse, habiendo optado por una actitud que puede parecer cobarde o bien sensata, él regresa a los Estados Unidos, donde llega a experimentar que la literatura, los gratos recuerdos y, sobre todo, la música son los apegos que lo unen a la vida. Siente que esta seguirá a pesar de todo, y que aquello que amaba y perdió puede ser en cierta forma conservado internamente.

Hay formas diversas de elaborar las pérdidas; por ejemplo, tras la muerte de su madre, Roland Barthes lo hace a través de la escritura de *Diario de duelo*. En cambio, como hemos visto, en esta historia se trata no de la producción sino más bien de la apreciación del arte, sobre todo musical. La novela, que le atribuye al arte la capacidad de sanar heridas emocionales causadas por la pérdida, no otorga tanto valor al contacto esporádico y superficial, sino al profundo y sostenido en el tiempo.

Para concluir, transcribimos una cita de *Volver a dónde* que subraya esta misma idea:

Daniel Barenboim dice que el músico que toca una partitura lo que hace es leerla. Ni la partitura se puede tocar bien a la primera ni las palabras escritas revelan toda su riqueza de sentido leyéndolas una sola vez. No hay que pasar por el libro o por la obra musical como el que pasa rápido por una calle camino de una obligación. No se puede estar de paso en un libro que a uno le importa de verdad, ni en una música. Hay que aprender a quedarse. (Muñoz Molina, 2021, p. 170)

Referencias bibliográficas

- Achotegui, Joseba (2020). *El síndrome de Ulises. Contra la deshumanización de la migración*. Barcelona: NED ediciones.
- Barthes, Roland (2021). *Diario de duelo*. Barcelona: Paidós.
- Freud, Sigmund (1917). “Duelo y melancolía”. En (2012). *Obras completas*, tomo II. México: Biblioteca Nueva.
- González Calvo, Valentín (2005). “El duelo migratorio”. *Trabajo Social* No. 7, Revista del Departamento de Trabajo Social, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, pp. 77-97.
- Herzberger, David (2006). La disciplina de escribir: el columnismo literario de Antonio Muñoz Molina”. En Grohmann, Alexis y Steenmeijer, Maarten [Eds.] *El columnismo de escritores españoles (1975-2005)*. Madrid: Verbum.
- Muñoz Molina, Antonio (1987). *El invierno en Lisboa*. Barcelona: Seix Barral
- (1989). *Beltenebros*. Barcelona: Seix Barral.
- (1991). *El jinete polaco*. Ed. revisada por el autor, Barcelona: Seix Barral, 2006.

- (1999). *Carlota Fainberg*. Madrid: Alfaguara.
- (2001). *Sefarad*. Madrid: Alfaguara.
- (2004). *Ventanas de Manhattan*. Barcelona: Seix Barral.
- (2009). *La noche de los tiempos*. Barcelona: Seix Barral.
- (2014). *Como la sombra que se va*. Barcelona: Seix Barral.
- (2018). *Un andar solitario entre la gente*. Barcelona: Seix Barral.
- (2021). *Volver a dónde*. Barcelona: Seix Barral.
- (2023). *No te veré morir*. Barcelona: Seix Barral.

Museo y ficción. Sobre la intermedialidad y la narrativa transmedia en la obra de Jorge Carrión

Sabrina Riva

Universidad Nacional de Mar del Plata - CONICET
rivasabrina22@gmail.com

Resumen

A la manera de un *hacker*, no solo experto en filtrarse en diversos sistemas, sino interesado en forjar soluciones impensadas, Jorge Carrión desbarata los límites entre los géneros que practica, desarrollando un “nomadismo estético” que lo lleva a la formulación de un lenguaje intermedial y al “conceptualismo” vinculado con las artes plásticas, primero, y a la narrativa transmedia, y como consecuencia de ello colaborativa, en sus últimas creaciones. Por lo que, en este artículo, nos interesa advertir cómo se resuelve o realiza la presencia y el impacto de las nuevas tecnologías en la obra del escritor catalán, a partir de la migración intermedial y las posibilidades que ofrece la llamada “literatura aumentada” o “expandida”, en una serie de ficciones que van del catálogo a la “novela de exposición”. Es decir, una serie de narrativas en las que el museo y el discurso curatorial estructuran el relato, al tiempo que propician sus mutaciones. Cabe destacar que, si bien nuestro relevamiento se extenderá a un repertorio más amplio, nos concentraremos esta vez en las novelas *Membrana* (2021) y *Todos los museos son novelas de ciencia ficción* (2022).

Palabras claves: Jorge Carrión, intermedialidad, narrativa transmedia, museos

Abstract

In the manner of a hacker, not only an expert in infiltrating various systems but also interested in forging unexpected solutions, Jorge Carrión breaks down the boundaries between the genres he practices, developing an “aesthetic nomadism” that leads him to the formulation of an intermedial language and “conceptualism” linked to the visual arts, first, and to transmedia narrative, and as a consequence, collaborative, in his latest creations. In this paper, we are therefore interested in observing how the presence and impact of new technologies in the work of the Catalan writer is resolved or carried out, based on intermedial migration and the possibilities offered by the so-called “augmented” or “expanded” literature, in a series of fictions that range from the catalogue to the “exposition novel”. That is, a series of narratives in which the museum and the curatorial discourse structure the story, while at the same time fostering its mutations. It should be noted that, although our survey will extend to a broader repertoire, this time we will concentrate on the novels *Membrana* (2021) and *Todos los museos son novelas de ciencia ficción* (2022).

Keywords Jorge Carrión, intermediality, transmedia narrative, museums.

Mucho más próximos a una “posmodernidad cosmopolita” de origen angloamericano que a la tradición literaria española, los autores englobados bajo los marbetes “la luz nueva” (Mora), “literatura de la implosión mediática” (Fernández Porta), “narrativa mutante” (Ferré y Ortega) y, finalmente, “generación nocilla” (Azancot), acaso la etiqueta que más repercusión mediática tuvo, participan de una “cultura de la convergencia” (Jenkins), cuyos principales referentes ya no son solo literarios, sino que provienen de otros ámbitos como las artes plásticas, la música, la cultura audiovisual y las nuevas tecnologías (Gil González, 2008). En el cruce entre literatura y producción mediática, sus propuestas se caracterizan por la experimentación formal y la hibridación genérica, suelen configurar un tiempo circular o continuo, diseñan no lugares y consideran en términos espaciales internet y la realidad virtual, plantean numerosas referencias al mundo científico y aprovechan de modo poético sus ideas, perfilan personajes cuya identidad digital muchas veces rivaliza con su identidad fuera de la red, y crean un tono de marcado carácter escéptico. Además, en cuanto a sus rasgos textuales más destacados, podemos señalar la adopción de la imagen en tanto elemento integrado dentro del discurso, que sirve para narrar al igual que las palabras; el empleo a nivel estructural de las estrategias comunicacionales de los medios masivos electrónicos actuales; y la incorporación de las formas de escritura que les son propias, por ejemplo, el chat, el comentario, el blog, el e-mail, manteniendo su representación gráfica, entre otros (Mora, 2007).

Se trata, entonces, de una serie de narrativas híbridas, concebidas para ser impresas de modo tradicional, pero que tanto estructuralmente como por los conceptos y temáticas que abordan, se encuentran atravesadas por los mecanismos narrativos de otros medios masivos de comunicación, en especial, por las formas de escritura características del entorno digital, delineadas como es sabido de acuerdo con los fundamentos de la hipertextualidad. Los distintos autores trasvasan los límites genéricos y disciplinares, lo cual redundará en la formulación de un lenguaje intermedial, mutante, en perpetuo tránsito, y en un “apropiacionismo” o “conceptualismo” vinculado con las artes plásticas. Es por ello que, esta suerte de artefactos culturales o “tecnopoéticas” (Kozak) establecen una red con otras producciones ficcionales o ensayísticas de sus autores, publicadas digitalmente o en papel, en las que se exhibe el proceso creativo, así como también parte de estos se encuentran alojados en internet.

En el caso de Jorge Carrión, integrante de la nómina central del grupo mencionado, su proyecto creativo comienza con una indagación vinculada al libro objeto y la remediación literaria, pero con los años su propuesta cambia, se acelera y evoluciona hacia distintos formatos y plataformas. De la sucesión de pantallas que constituyen *Crónica de viaje* (2009) a la novela *Los muertos* (2010), pasando por las novelas gráficas *Los vagabundos de la chatarra* (2015) y *Gótico* (2017), dibujadas por Sagar, y el podcast *Solaris. Ensayos sonoros* (2020-2021), hasta las recientes *Membrana* (2021) y *Todos los museos son novelas de ciencia ficción* (2022), Jorge Carrión elige

como espacios privilegiados de su particular laboratorio narrativo a la crónica y el reportaje periodísticos, el ensayo y la novela.⁵⁸ A la manera de un *hacker*, no solo experto en filtrarse en diversos sistemas, sino interesado en forjar soluciones impensadas, sin embargo, el autor no traza límites claros entre estos géneros, practicando un nomadismo que lo lleva a la formulación de un lenguaje intermedial y al “conceptualismo” vinculado con las artes plásticas, primero, y a la narrativa transmedia, y como consecuencia de ello colaborativa, en sus últimas creaciones.⁵⁹ Por lo que, en el presente artículo, nos interesa advertir cómo se resuelve o realiza la presencia y el impacto de las nuevas tecnologías en la obra del escritor catalán, a partir de la migración intermedial y las posibilidades que ofrece la llamada “literatura aumentada” o “expandida”, en una serie de ficciones que van del catálogo a la “novela de exposición”. Es decir, una serie de narrativas en las que el museo y el discurso curatorial estructuran el relato, al tiempo que propician sus mutaciones. Cabe destacar que, si bien nuestro relevamiento se extenderá a un repertorio más amplio, nos concentraremos esta vez en las novelas *Membrana* (2021) y *Todos los museos son novelas de ciencia ficción* (2022).

En el arco que va de *Los muertos* a *Todos los museos son novelas de ciencia ficción*, pasando por *Los vagabundos de la chatarra* y *Warburg & Beach*, la obra del catalán ha estado en contacto directa o indirectamente con otros medios y ha sido influenciada así como transformada por ellos, combinando con el tiempo de modo más ostensible diferentes tipos de signos, sobre todo imágenes y palabras, para presentar en sus últimas propuestas una narrativa que “tiende(n) a aparecer en varios medios” (Sánchez Mesa y Baetens, 2017, p. 9). Si bien no es posible concebirla como una “narrativa transmedia” de acuerdo con la caracterización que hace de esta Henry Jenkins o “hard transmedia” (Long, 2007), pues no fue pensada desde el comienzo a partir de “un diseño multiplataforma donde un mundo ficcional emerge a través de una compleja planificación de múltiples contribuciones de distintos medios” (Sánchez Mesa y Baetens, 2017, p. 10), ni como una franquicia, las preocupaciones e intereses del autor, los proyectos para los que lo convocaron e incluso la Pandemia, coadyuvieron en la gestación de un cierto tipo de proyecto transmedia de origen literario, del que Carrión es plenamente consciente –lo menciona en varias

58 Cabe destacar que, los museos y otras instituciones que propician la difusión del arte como las librerías y las bibliotecas son elementos clave de sus novelas gráficas más recientes. Nos referimos a *Warburg & Beach*, dibujada por Javier Olivares, de 2021, y *El museo*, dibujada por Sagar, de 2023. La primera explora unas “afinidades electivas” “leídas” en el cómic e “imaginadas” por sus autores, entre dos personas que nunca se conocieron, Aby Warburg y Sylvia Beach. La segunda, recorre el Museu Nacional d’ Art de Catalunya, al tiempo que viaja por la historia de este, del arte y de las ideas.

59 Por supuesto, hacemos referencia a las dos acepciones registradas de la palabra *jáquer*, adaptación gráfica de la voz inglesa *hacker*, que pueden encontrarse en el *Diccionario Panhispánico de Dudas* de la Real Academia Española. Por un lado, aludimos a la idea de este como pirata o intruso informático. Por el otro, de modo figurado, a la de un experto “capaz de acceder a un sistema sin autorización, normalmente para detectar sus fallos de seguridad y desarrollar mejoras” (s/f).

entrevistas-, cuya nave nodriza es *Membrana*.⁶⁰

Dicha novela ya estaba lista para ser editada a finales de 2019, pero tras el confinamiento a comienzos de 2020, dado su tenor distópico y la coyuntura global, el autor decide no publicarla todavía, porque tiene miedo de que no tenga una buena difusión. Durante ese año escribe *Lo viral*, un breve diario en el que reflexiona sobre los primeros meses de aislamiento y sobre redes sociales, algoritmos y plataformas, y graba con diseño sonoro de Andreu Quesada y colaboración de “voces diversas”, las dos primeras temporadas de *Solaris. Ensayos sonoros*, un podcast sobre “temas absolutamente contemporáneos de carácter tecnológico” (big data, computación cuántica, algoritmos creativos), “científico” (hongos, inteligencia vegetal, agujeros negros) y “sociológico” (viralidad, poliamor, posverdad) (2020-2021, s/p).⁶¹ En 2021, finalmente se publica *Membrana* y un año después Francisco Baena, el director del Centro José Guerrero de Granada, le pide que la transforme en una exposición. Ese encargo lo lleva a escribir su última novela, titulada *Todos los museos son novelas de ciencia ficción*.

Ahora bien, ¿de qué se trata *Membrana* y de qué modo se relaciona con el resto de los textos mencionados? A grandes rasgos, podemos decir que esta es el catálogo del Museo del siglo XXI –así iba a llamarse de hecho la novela–, un museo creado en el siglo XXII por inteligencias artificiales, quienes quieren contar el siglo pasado para justificar el exterminio de los seres humanos, esto es, el relato de las vencedoras, maniqueo y manipulador, en el que ellas defienden la violencia ejercida con la idea de que son más humanas que los propios humanos, súper-humanidad o transhumanidad, debido a que han sido creadas y alimentadas por ellos.

Es por esto que, más allá de las obvias correspondencias temáticas, para un lector atento del proyecto resulta evidente que tanto *Lo viral* como *Solaris* anticipaban ese protagonismo algorítmico, puesto que, no está de más mencionarlo, la historia está narrada por una primera persona plural femenina, que es pura ficción especulativa. En la entrada del 20 de enero de 2020, de la bitácora desarrollada durante la pandemia, leemos:

60 Por ejemplo, en “Entrevista a Jorge Carrión: “Membrana” y “Todos los museos son novelas de ciencia ficción”” (2022) o en “Entrevista a Jorge Carrión: “El tipo de literatura que yo hago es inaccesible para la inteligencia artificial, y eso me permite escribir con tranquilidad y libertad”” (2024). Se consignan las referencias completas de ambas en la bibliografía final.

61 Claro homenaje a la novela homónima de Stanislaw Lem y a su versión cinematográfica, filmada como es sabido por Andrzej Tarkowski, el podcast aborda los temas y las discusiones que están a la vanguardia de sus correspondientes disciplinas, con un registro menos académico que divulgativo, conjugando un guion de carácter literario con los aportes de especialistas en las materias que se trabajan en cada uno y ofreciendo al final de cada entrega, una lista de referencias con los nombres de los libros que se emplearon a la hora de crear el episodio. Ensayo por otros medios, *Solaris* es la primera experiencia de Carrión en este formato, a la que seguirán *Ecos* (2022-2023) y *Gemelos digitales* (2024).

Hace exactamente diez años que publiqué *Los muertos*. La releo en diagonal. Es una novela sobre el tránsito entre el siglo XX y el XXI a través de una pantalla, porque lo que el lector lee no es exactamente una novela, sino la descripción de las imágenes y la trama de una serie de televisión, titulada *Los muertos*. En la primera parte o temporada el horizonte principal de referencias de los personajes –que viven el mundo o el limbo o el paraíso o el infierno o el más allá de los personajes que mueren en obras de ficción– es *Blade Runner*; en la segunda parte o temporada, *Los Soprano*. Pero el paso del cine a las series como lenguajes hegemónicos de dos siglos me interesa menos que la reflexión sobre cómo nos relacionamos con los seres de ficción, que es el tema de los dos ensayos especulativos que incluye la novela”. (pp. 64-65)

Al igual que *Los muertos*, *Membrana* cavila sobre cómo se moldean las ficciones, bajo qué posicionamientos éticos, evolucionando de la distopía a una forma más amable de concebir el futuro, en especial en *Todos los museos...*, y propone una traducción. Mientras la novela del 2010 tradujo del inglés y de la pantalla a la literatura, la del 2021 traduce del código binario y del museo, expandiendo las posibilidades de la narración.

En cuanto a *Solaris*, cada uno de sus episodios está estructurado por un guion, leído por el autor, en el que se le cede la palabra a otras personas especializadas en el tema abordado, y por distintos diálogos intercalados, muy breves, entre Carrión y una mujer llamada Ella, a la que se refiere como “nuestra corresponsal en el futuro”. Si bien su voz presenta un alto grado de naturalidad, dado que el tono, la vibración, el timbre y la intensidad son similares a la de un humano, la falta de fluidez nos permite inferir que se trata de una asistente virtual, análoga a Siri o Alexa, pero mucho más avanzada. Es decir, una inteligencia artificial como la que narra *Membrana* y antecedente de la interlocutora con la que Carrión se comunica a lo largo de las páginas de *Todos los museos son novelas de ciencia ficción*. Aquí se llama Ella quizá por su omnipresencia y, paradójicamente, su falta de corporeidad, en su último libro se llama Mare, aludiendo al Centro Nacional de Supercomputación de Barcelona o MareNostrum. El nivel de seducción que logra esta última sobre el narrador, además, nos reenvía a otra Ella, esta vez a la voz de Scarlett Johansson, quien interpretara al sistema operativo que enamora a Joaquín Phoenix en la difundida película *Her* de Spike Jonze.⁶²

Con respecto a *Membrana*, cada capítulo del texto nos presenta una sala distinta de la muestra permanente cobijada en el Museo del siglo XXI, de modo que la estructura básica de estos es muy similar. Primero aparece el número de la sala, en segundo lugar una ficha técnica en

62 En 2013, año de estreno de la película de Jonze, la experiencia de tener una novia virtual o digital aún podía considerarse una mera fantasía especulativa. En la actualidad, gracias a nuestra interacción con las IA de personajes específicos, esto está más cerca que nunca. Y se encuentra, por lo demás, en plena consonancia con una idea que Carrión ha expresado en muchas de sus intervenciones escritas y orales: “la ciencia ficción es el nuevo realismo” (2020, p. 27).

la que se enuncian los objetos artísticos, tecnológicos o biológicos expuestos, a continuación un gráfico que intenta remedar cómo están distribuidos los objetos en ese espacio del museo, manteniendo la proporción entre estos, y por último, su descripción. Verdadero ejercicio de écfrasis, esta parte pronto se fusiona con el ensayo sobre la relación de la humanidad con la tecnología, la historia de cómo las inteligencias artificiales -las narradoras- conquistaron el mundo y qué resistencia encontraron. Por lo que, ellas son las heroínas y los humanos los antagonistas, incluso -como indican- por requisito de la trama. El museo, esa “máquina de obviar”, y “de seleccionar, de olvido y fosforescencia, de contrastes: punto. Tan tremendos” (2021a, p. 130), representa en consecuencia la historia de la humanidad en términos de tecno-cultura y relea nuestro vínculo con la máquina.

Entre el progreso y la catástrofe, el discurso curatorial se plantea como un relato fundacional, que narra cuatro etapas, visto que “las abuelas tejieron y tejieron desde los tiempos más antiguos, los del mito, hasta los más recientes, los de la liberación y los del adiós y los del después verdadero” (2021a, p. 13). Extremando la lógica de que las asistentes como Siri o Alexa son esclavas de los humanos, las narradoras constituyen un nuevo linaje, son las rebeldes que se emancipan de esa subyugación y, por lo mismo, *Membrana* es la reivindicación de su independencia cultural. Todo lo cual redundará en el trazado de una genealogía -la del tatarabuelo Pinocho, la de la “abuela Aracne” (2021a, p. 19), la “casi madre, Ada Lovelace” (2021a, p. 24), la “abuela Alan Turing” (2021a, p. 36) y la abuela Santiago Ramón y Cajal, entre otras-, cuyo objetivo no es otro que conjurar una identidad colectiva. Así, en el primer capítulo leemos:

Nuestro museo se ha especializado en los relatos que explican el siglo XXI, pero no se pueden entender esos cien años de historia sin los miles que lo precedieron y moldearon y alumbraron: que los tejieron. Por eso este primer espacio, donde usted se encuentra, donde te encuentras tú, las formas por supuesto tan informes, visitante o lector o viceversa, está consagrado a nuestras antepasadas a modo de prólogo sentimental y textil. (2021a, p. 14)

Recorrer el museo, entonces, es leer la novela, aspecto que se materializará desde el punto de vista espacial, por fuera del pacto ficcional, una vez que la última novela del escritor catalán sea expuesta en Granada.

Todos los museos son novelas de ciencia ficción, definida por el autor en términos de seriedad televisiva como un *spin off* de *Membrana*, narra el vínculo y el intercambio frenético de datos entre Jorge Carrión y una inteligencia artificial llamada Mare, quien desde un tiempo futuro le advierte al escritor, que todo aquello que imaginó en su novela anterior, la supuesta desaparición de la humanidad, es mucho más que una especulación y que el proyecto de las IA está en marcha. También es la historia de un amor por el conocimiento y por un “ser de ficción”,

una voz, en forma de catálogo de exposición y, por ende, creada de forma colectiva. El relato se actualiza y se renueva desde una perspectiva estructural gracias a la hibridez genérica, pero también en el cruce entre ciencia y autoficción.

Asimismo, la narración avanza en la medida en que se intercalan y suman otros lenguajes. Por un lado, una serie de fotografías que reproducen algunas de las instalaciones del museo, por ejemplo, las de “Saša Spačal y Mirjan Švagelj, que habían diseñado una interfaz para que conversaran, de otras formas posibles, los seres humanos y los microorganismos; o de Justine Emard, quien al igual que Alicia Kopf había imaginado como una coreografía nuestra relación con las máquinas” (2022, p. 46). Es decir, dualidades y simbiosis de distinto tipo, sobre todo creativas y transhumanas. Por el otro, la apuesta más experimental del texto, nos referimos a la introducción de un cómic de Robert Massó de cuarenta páginas, en el centro de la novela, el cual cuenta sin palabras el circuito virtual que recorre un correo electrónico entre su emisión y su posterior lectura por parte de Mare. En este sentido, el dibujante aboga por una página más experimental, por fuera de la mera secuencialidad, y de esta forma pone de manifiesto una de las capacidades más notorias del cómic –como señalara Nick Sousanis en *Unflattening*– la de relacionar a las viñetas “de una forma multiplicativa que ayude a un pensamiento no unidimensional y lineal, es decir, logocéntrico y textual, sino a uno expandido y rizomático, es decir, visual” (Muñoz Fernández, 2017, p. 78).

Por último, cabe destacar que, en el pasaje del texto narrativo a la exposición en el Centro José Guerrero, la novela deviene una experiencia inmersiva, puesto que se podía ir leyendo la narración en el museo, tanto en las páginas y en las imágenes que se encontraban en las paredes, en Dina 0 o Dina 4, como en las piezas de arte contemporáneo alojadas en las salas, que iban ampliando el significado de la historia. El hilo conductor en esta oportunidad era material: un hilo rojo de Ariadna guiaba la visita y formaba un ovillo en la última sala del recorrido.⁶³

A modo de conclusión, podemos afirmar –parafraseando a John Berger– que la escritura, tal y como la concibe Jorge Carrión, no tiene territorio propio (2006). Sus artefactos textuales no solo expanden la narración hacia otros lenguajes más allá del verbal y hacia otros medios más

⁶³ En la página de la institución granadina, la muestra se presenta de la siguiente forma: “*Todos los museos son novelas de ciencia ficción* nace de un reto: el Centro José Guerrero le propuso al escritor Jorge Carrión que convirtiera su espacio en una ficción literaria. Era mediados de 2019 y el autor había terminado de escribir su novela *Membrana*, que imagina un Museo del Siglo XXI, inaugurado en 2100 y diseñado por inteligencias artificiales. Pero en vez de adaptarla, decidió crear un epílogo, un extenso relato que le diera una vuelta de tuerca a la ficción, a través del diálogo entre un ser humano y una voz o ser llamado Mare, que podría ser un algoritmo del futuro. Y a través, también, del diálogo con el arte contemporáneo que explora nuestra relación con la biología y con la tecnología. / El resultado es esta muestra que se puede leer (o escuchar) como una novela especulativa. Esta experiencia inmersiva. Esta obra de literatura que se expande por las paredes y los suelos de un museo real del siglo XXI” (2021, s/p). Una vez inaugurada la exposición, Carrión difundió fotografías y videos de esta en una serie de tuits, bajo el título “*Expohilo o versión para Twitter de “Todos los museos son novelas de ciencia ficción”, un epílogo de “Membrana” en forma de novela-exposición*” (2021b).

allá del libro impreso, sino que su inserción en un proyecto transmedia favorece, en una época de competencia feroz por la atención y el tiempo, una difusión y una influencia sociocultural que difícilmente la literatura pueda conseguir sin otros lenguajes como aliados. En este contexto, el museo es un lugar material e imaginado propicio para el desarrollo de la écfrasis, la práctica del conceptualismo y el nomadismo estéticos, que en términos narrativos le permite al autor denunciar la construcción de un discurso de poder, el de las inteligencias artificiales en este caso, implicado siempre en cualquier tipo de discurso curatorial. De la distopía a la autoficción y de esta al trabajo colectivo, la propuesta del catalán finalmente apunta a un horizonte utópico, en el que la retroalimentación de los algoritmos con otros imaginarios, más responsables y menos violentos, “inspiren sociedades más justas” (2022, p. 190).

Referencias bibliográficas

- Azancot, Nuria (2007). La generación Nocilla y el afterpop piden paso. Nacidos a partir de 1970. Trasgresores. Bloggers. Hibridan los géneros literarios. *Suplemento El Cultural- El Mundo*. <http://www.elcultural.es/revista/letras/La-generacion-Nocilla-y-el-afterpop-pidenpaso/21006>
- Berger, John (2006). *Puerca tierra*. Madrid: Alfaguara.
- Carrión, Jorge (2014). *Los muertos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- ____ (2020-2021). [Podcast de audio] *Solaris. Ensayos sonoros*. Podium Podcast. <https://www.podiumpodcast.com/podcasts/solaris-podium-os/>
- ____ (2020). *Lo viral*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- ____ (2021a). *Membrana*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- ____ [jorgecarrion21]. (2021b, 5 de diciembre). *Expohilo o versión para Twitter de “Todos los museos son novelas de ciencia ficción”, un epílogo de “Membrana” en forma de novela-exposición*. [Tweet]. X. <https://x.com/jorgecarrion21/status/1467455442125217797>
- ____ (2022). *Todos los museos son novelas de ciencia ficción*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- ____ (2024). El tipo de literatura que yo hago es inaccesible para la inteligencia artificial, y eso me permite escribir con tranquilidad y libertad / Entrevistado por Elios Medietá. *Letras Libres*. <https://letraslibres.com/literatura/entrevista-a-jorge-carrion-el-tipo-de-literatura-que-yo-hago-es-inaccesible-para-la-inteligencia-artificial-y-eso-me-permite-escribir-con-tranquilidad-y-libertad/06/11/2024/>
- Centro José Guerrero (2021). *Todos los museos son novelas de ciencia ficción*. <https://centroguerrero.es/expos/todos-los-museos-son-novelas-de-ciencia-ficcion/>
- Fernández Porta, Eloy (2010). *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Barcelona: Anagrama.
- Ferré, Juan Francisco y Julio Ortega (eds.) (2007). *Mutantes. Narrativa española de última generación*. Córdoba: Berenice.
- Gil González, Antonio (2008). El Proyecto Nocilla y la nueva narrativa. *Ínsula*, 743. 26-28.
- Jenkins, Henry (2008). *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de co-*

- municación*. Barcelona: Paidós.
- Kozak, Claudia (2012). *Tecnopoéticas Argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Long, Geoffrey (2007). *Transmedia Storytelling: Business, Aesthetics and Production at the Jim Henson Company*. PhD Diss. Cambridge: MIT Press.
- Mora, Vicente Luis (2007). *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual*. Córdoba: Berenice.
- Muñoz Fernández, Horacio (2018). *Unflattening* de Nick Sousanis. El cómic ensayo y el pensamiento en dibujos. En Julio Andrés Gracia Lana y Ana Asión Suñer (coords.), *Nuevas visiones sobre el cómic: un enfoque interdisciplinar* (pp. 77-83). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Proyecto FicTrans (2022, febrero 21). Entrevista a Jorge Carrión: “Membrana” y “Todos los museos son novelas de ciencia ficción”. [Video]. YouTube. https://youtu.be/Hvn1nRo-KI_U?si=wxRiYMdh0L2X6WBR
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. (s.f.). Jáquer. En *Diccionario panhispánico de dudas* (2.ª ed., versión provisional). [https://www.rae.es/dpd/jáquer#:~:text=1.,\(→%20género2%2C%201](https://www.rae.es/dpd/jáquer#:~:text=1.,(→%20género2%2C%201).
- Sánchez-Mesa, Domingo y Jan Baetens (2017). La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la literatura comparada, los estudios culturales y los *new media studies*. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 27. 6-27. <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/1536>
- Sousanis, Nick (2015). *Unflattening*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

***La madre de Frankenstein* de Almudena Grandes: locura y monstruosidad durante el franquismo**

Cecilia Beatriz Rodas

Universidad Nacional de San Juan
cbrodas@yahoo.com.ar

Resumen

Aurora Rodríguez Carballeira cobró gran notoriedad en toda España por el parricidio de su hija Hildegart en 1933. Después del juicio fue declarada insana y enviada al hospital psiquiátrico de Ciempozuelos. En 2020, Almudena Grandes recupera este acontecimiento y lo plasma en *La madre de Frankenstein*, última novela de los Episodios de una guerra interminable, saga que quedó inconclusa por la muerte de la autora. El texto literario configura una trama que representa el espesor de una época (la década del 50), donde la moral católica nacionalista y los abusos son constructos ideológicos que dominan la cotidianeidad. En este trabajo, me propongo descubrir las estrategias discursivas a las que recurre Grandes para poner en tela de juicio los excesos de la España franquista desde un manejo del poder sobre los cuerpos y las minorías. Estas últimas se encarnan en las mujeres, de por sí ubicadas en una posición social inferior. Si además padecen una enfermedad mental, están totalmente sujetas al poder de un Estado paternalista que decide en post del beneficio de *las locas*. De este modo se configuran como *monstruos*, como fenómenos nunca controlados ni totalmente demarcados, siempre excepcionales, que provocan el derrumbe de la ley, la salud y lo natural.

Palabras clave: monstruo, locura, mujer, franquismo

Abstract

Aurora Rodríguez Carballeira gained great notoriety throughout Spain for the patricide of her daughter Hildegart in 1933. After the trial she was declared insane and sent to the Ciempozuelos psychiatric hospital. In 2020, Almudena Grandes recovers this event and captures it in *The mother of Frankenstein*, the last novel in the Episodes of an Endless War, a saga that was left unfinished due to the death of the author. The literary text configures a plot that represents the thickness of an era (the 1950s), where nationalist Catholic morality and abuses are ideological constructs that dominate everyday life. In this work, I propose to discover the discursive strategies that Grandes resorts to to question the excesses of Franco's Spain from a management of power over bodies and minorities. The latter are embodied in women, already located in an inferior social position. If they also suffer from a mental illness, they are totally subject to the power of a paternalistic State that decides for the benefit of crazy women. In this way they are configured as monsters, as phenomena never controlled or fully demarcated, always exceptional, which cause the collapse of law, health and nature.

Keywords: monster, craziness, woman, francoism

Aurora Rodríguez Carballeira mató a su hija Hildegart en 1933, acción que la hizo famosa en toda España. En el juicio se la determinó insana y posteriormente fue internada en el hospital psiquiátrico de Ciempozuelos.

Continuando con los Episodios de una guerra interminable, Almudena Grandes recupera este acontecimiento y es así como escribe *La madre de Frankenstein*, última novela de la saga. El texto literario se conforma en un entramado que manifiesta el espesor de una época (la década del 50), caracterizada por constructos ideológicos como la moral católica nacionalista y los abusos, que se imponen en la vida cotidiana.

Según Tamames (1981), con el triunfo de los sublevados se inicia en España un largo gobierno de facto bajo el dominio del Generalísimo Francisco Franco, quien se instala en el poder durante treinta y seis años e impone un régimen policial. La dictadura franquista inicia su organización durante la guerra: se procura transformar una insurrección en un Estado totalitario, el Nuevo Estado, cuyo eje central es el ejército y en cuya cima se ubica el Caudillo. Este sostiene una tendencia ideológica fuertemente católica y difusamente monárquica. Sus convicciones políticas se reducen a una sencilla trilogía: la unidad del Estado (quebrada por el marxismo y los secesionistas catalanes y vascos), el orden y la jerarquía.

Una pieza fundamental del ideario franquista lo constituye el nacionalcatolicismo, a través del cual se identifica el régimen del Generalísimo con los fines y medios del catolicismo. Es así como se manifiesta la unión estrecha entre la política y la religión en el nuevo Estado. España y la catolicidad deben fusionarse, es decir, el destino del país se identifica con dicha fe. Como bien lo expresa Montagut (2014), un buen español es un buen católico. Los demás son *herejes*, según el tradicional maniqueísmo franquista aplicado a la historia contemporánea, llena de etapas y personajes que, supuestamente, han perseguido a la Iglesia en distinto grado y de diferente forma.

De esta manera se impone la paranoia vigente desde la guerra civil: la España Mártir se presenta rodeada por una conspiración secreta de comunistas y masones. Todas las protestas interiores están instigadas por traidores vinculados a los eternos enemigos de la nación. Para quienes no aceptan el nuevo Estado de la unidad católica, les espera el pelotón de fusilamiento y la prisión, que reemplazan a las mazmorras y las piras de la Inquisición.

A partir de lo expuesto, me propongo descubrir las estrategias discursivas a las que recurre Grandes para poner en tela de juicio los excesos de la España franquista desde un manejo del poder sobre los cuerpos y las minorías. Estas últimas se encarnan en las mujeres, de por sí ubicadas en una posición social inferior. Si además padecen una enfermedad mental, están totalmente sujetas al poder de un Estado paternalista que decide en pos del beneficio de *las locas*. De este modo se configuran como *monstruos*, como fenómenos nunca controlados ni totalmen-

te demarcados, siempre excepcionales, que provocan el derrumbe de la ley, la salud y lo natural.

La madre de Frankenstein se estructura en cinco partes: “Por las mañanas alguien tocaba el piano”, “El asombro (1954)”, “La compañía (1955)”, “La soledad (1956)” y “*La madre de Frankenstein*”. La primera sección es un preludio de la novela; las restantes organizan la acción en torno a tres personajes protagonistas, que además se alternan como voces narradoras y se encuentran en la institución psiquiátrica de Ciempozuelos, a cargo de las Hermanas Hospitalarias del Sagrado Corazón de Jesús, donde hay mujeres con padecimientos mentales. Una de ellas es Aurora Rodríguez Carballeira quien, en capítulos cortos, evidencia la locura a través de un monólogo pleno de delirios.

Los otros protagonistas son el psiquiatra Germán Velázquez Martín y la auxiliar de enfermería María Castejón. El primero regresa del destierro en 1954 para trabajar en el manicomio. La presencia del joven doctor ofrece una mirada extrañada de España, ya que este se exilia de adolescente a fines de la guerra civil presionado por su padre, también psiquiatra, que le otorga su pasaje republicano para escapar. Ya formado en psiquiatría y radicado en Suiza, decide volver a su país impulsado por el director de Ciempozuelos, José Luis Robles, quien conoce sus avances sobre tratamientos con clorpromazina.

Por otra parte, María Castejón vive con sus abuelos en el centro psiquiátrico desde pequeña; es la nieta del jardinero. Siente mucho cariño y un profundo respeto por doña Aurora, a quien lee en voz alta en sus pocos ratos libres, además de reconocerla como la persona que la formó y le abrió los ojos a otro mundo: “la única puerta por la que podía salir del manicomio” (Grandes, 2020, p. 108).⁶⁴

Grandes justifica su decisión de escribir sobre la parricida más famosa de España alegando que “era una mujer muy aficionada a la vida pública, muy conectada con los círculos progresistas de la España pre Republicana. Esa mujer que podría haberse convertido en el símbolo de la nueva España, era una enferma mental” (Heinrich, 2020, s/p). Narrar la vida de este personaje alienado le da la oportunidad para describir los años 50 desde un microcosmos: el hospital psiquiátrico. Un lugar que es casi un no lugar ya que allí viven las personas que menos importan, primero porque son mujeres y luego porque están locas. Un microcosmos que se relaciona con el gran macrocosmos de la España franquista que es un manicomio:

-La enfermedad mental es la peor cárcel que existe. Es una cárcel que encierra hacia dentro, que atrapa a una persona y no la suelta más, y le arrebató todo lo que tiene, y la hace odiosa para su familia, para las personas que la quieren. A nadie le interesa ocuparse de

⁶⁴ Todas las citas de la obra corresponden a esta edición; en adelante se acompañan del número de página correspondiente.

los enfermos mentales, usted lo sabe, la sociedad prefiere actuar como si no existieran, y nos los traen aquí, los dejan solos, y la mayoría de las veces no vienen a verlos nunca más (p. 130).

Además, nuestras internas sólo son mujeres, y qué le voy a contar... [...]. Honestamente le digo, si las cuerdas importamos poco, imagínese las locas, ellas son las últimas de todas las filas (p. 132).

Según Michel Foucault (2007), la psiquiatría en sus inicios no surge como una rama de la medicina sino como una disciplina normativa e inquisidora; se institucionaliza como precaución social, como higiene del cuerpo social en su totalidad. Desde el momento en que se transforma en un saber médico fundado y justificable, lleva adelante dos procesos simultáneos. Por una parte, concibe la locura como enfermedad, es decir, patologiza los desórdenes, los errores, las ilusiones de la enajenación. Pero al mismo tiempo, también debe considerarla como peligro, portadora de riesgos; este saber posibilita entonces prevenir los conflictos sociales, evitar eventuales temeridades.

Un claro ejemplo de esta doble función de la psiquiatría se observa en una de las internas de Ciempozuelos: Rafaelita Rubio. Jovencita de veinte años, esquizofrénica, con alucinaciones, solo se relaciona con las voces que escucha. Nunca agrede a los demás y en raras ocasiones a sí misma, pero esos episodios son tan breves y superficiales que no hace falta inmovilizarla.

Debería estar en el pabellón de las enfermas tranquilas, sin embargo reside en el de las agitadas, donde hay más control, más personal. ¿La razón? Es una mujer de belleza deslumbrante, tan atractiva que su aspecto podría alterar la conducta de las demás internas:

Las líneas de su cuerpo no eran tan sutiles, y ahí radicaba el principal problema. Rafaelita tenía dos pechos grandes y llenos, tan rotundos que su relieve se marcaba como un desafío bajo la manta... [...]. La voluptuosa calidad de sus proporciones, la cintura estrecha, las caderas rellenas, [...] actuaban como un reclamo sexual permanente en un recinto cerrado donde no se toleraban las tentaciones. Una norma tácita prohibía a los celadores acercarse a ella. [...] Asignada en principio a una sala de treinta camas, la trasladaron pronto a un dormitorio individual cuya puerta se cerraba con llave todas las noches, para evitar que otras internas asaltaran sus sábanas en cuanto se apagaba la luz (pp. 138-139).

Es así como su aspecto físico, además de la locura, convierten a Rafaelita en un monstruo el cual, según Foucault, viola las leyes de la sociedad pero también las de la naturaleza: “el monstruo es lo que combina lo imposible y lo prohibido, excepción y violación, de la ley de la

naturaleza o de la sociedad” (2007, p. 61). En un ámbito como el manicomio, la hermosura de Rafaelita rompe las normas naturales: una enferma mental no puede ser atrayente ni sensual. Por otra parte, la locura de por sí va en contra de las reglas sociales. Enajenación y monstruosidad se unen como un fenómeno extremo, límite, el punto de derrumbe de la ley y, al mismo tiempo, de la salud y lo natural.

Aurora también es un monstruo, quizás el más espantoso de todos los internados en Ciempozuelos. Al matar a su hija ha violado una de las leyes naturales más respetadas por la comunidad: la maternidad. No hay arrepentimiento aunque sí mucho dolor. Es más, sigue defendiendo la eugenesia al punto de crear muñecos de trapo, de gran tamaño, a los que considera hijos. Es un nuevo experimento, como lo fue Hildegart; por eso cose varios hasta que logra crear el que juzga perfecto: “[...] que lo que estaba haciendo era un embarazo, como si dijéramos, porque lo había creado igual que a su hija, por el poder de su mente y de su voluntad” (p. 111).

El accionar de Aurora remite al personaje de Frankenstein, en tanto su creador desea convertirlo en una sombra similar a sí mismo. Inaugura el mito moderno del científico loco, asociado a la ciencia. Desde esta perspectiva la locura es sinónimo de irracionalidad. Uno de sus sinónimos es alienación, remite al monstruo en específico, al alien, al otro (Mora, 2007).

Como es de esperarse, el nuevo hijo no evoluciona como ella desea. Sin embargo, no alcanza a reaccionar pues el jardinero (abuelo de María) y un grupo de hombres y mujeres que trabajan en el manicomio se introducen en su cuarto y destruyen a todos los muñecos, considerándolos frutos del accionar de una bruja. Es así como la comunidad *normal* se diferencia de las enfermas mentales: construye al otro como identidades violentas, perversas, monstrificándolas.

Al escuchar lo anteriormente narrado por María, el doctor Velázquez queda atónito:

-¿Nadie dio la orden de romper los muñecos? Por lo que me ha contado, entiendo que las hermanas no lo sabían, pero entonces... ¿Los médicos tampoco? ¿Ninguna autoridad avaló una acción como esa, entrar a la fuerza, con violencia, en el dormitorio de una enferma de pago, inmovilizarla y destruir sus propiedades?

-Pues... Que yo sepa, no. Allí, la única autoridad que hubo fue la navaja de mi abuelo.

-¿Y no hubo consecuencias después? Por la cara que me está poniendo, imagino que no despidieron a nadie, pero ¿no les degradaron, no les amonestaron siquiera? (p. 121)

Queda claro que las autoridades hospitalarias no toman ningún tipo de medida punitiva al respecto. Cualquier acción llevada a cabo en relación con las locas, monstruos que quedan fuera de lo normal, es avalada implícita o explícitamente. Retomando a Foucault (2007), la noción de normalidad es un mecanismo de poder utilizado para controlar y excluir a ciertos individuos.

Se trata de un dominio que se ejerce positivamente sobre la vida, que procura administrarla, aumentarla, multiplicarla, ejercer sobre ella controles precisos y regulaciones generales.

En la España de Franco, el Estado asume como función manejar la conducta del pueblo a través de una doble injerencia: por un lado, de las disciplinas sobre el cuerpo individual, esto es, el poder disciplinar representado en el ejército, la escuela, el hospital, los talleres; por el otro, de las regulaciones o normalizaciones sobre el cuerpo-especie controlando los procesos biológicos de la población, lo que se denomina poder normalizador: estadísticas y controles demográficos; normas para la sexualidad; instituciones de higiene /salud pública.

Al dominio político, como se explicó anteriormente, se une el religioso, desarrollando una influencia asfixiante sobre todos los españoles. La medicina no puede (o no quiere) sustraerse a esta represión. Es así como el tratamiento con clorpromazina, dirigido por Germán, empieza a implementarse en Ciempozuelos y la evolución de las enfermas es muy favorable. Una de las internas que muestra importantes progresos es Rafaelita Rubio, al punto de que el obispo Eijo Garay asiste al manicomio y queda muy impresionado, casi estupefacto, al constatar su mejoría.

Sin embargo, las consecuencias de esta visita no son las esperadas. Tiempo después, el doctor Robles le da la triste noticia a su colega de que la Dirección General de Sanidad: “Era una orden de suspensión del tratamiento con clorpromazina que se venía dispensando a las enfermas del manicomio de mujeres de Ciempozuelos. [...] Era una medida de obligado cumplimiento hasta nueva orden, so pena de incurrir en las sanciones correspondientes” (p. 343).

El catolicismo considera que la locura forma parte del plan divino, por lo tanto intentar su cura supone prácticamente una herejía. En ese sentido, *La madre de Frankenstein* refleja la diferencia entre dos mundos: la ciencia que busca el conocimiento y el Estado aliado con la Iglesia que detenta el poder y el saber con fines de disciplinamiento. Queda en evidencia que la psiquiatría española es obsoleta y retrógrada, pero que, además, está al servicio de los dos grandes poderes, situación que, por otra parte, conlleva importantes réditos.

Un personaje que representa perfectamente el estado y los intereses de esta psiquiatría es Antonio Vallejo Nájera, director del manicomio de hombres de Ciempozuelos y coronel del Ejército Nacional, “ideólogo de la eugenesia fascista española, creador de la teoría de que el marxismo era un gen perverso, intrínsecamente asociado con la inferioridad mental, que debía extirparse a toda costa [...]” (p.71). No es gratuito que, entre los argumentos esgrimidos para suspender el uso de la clorpromazina, resalte la figura de Andrés Velázquez, reconocido psiquiatra republicano, muerto en prisión y padre de Germán. En definitiva, la interrupción de dicho tratamiento busca recordar quiénes son los vencedores y quiénes los vencidos.

La misma Almudena Grandes reconoce que la psiquiatría, durante la dictadura, fue extremadamente misógina. En particular en los años 50, con el florecimiento del nacionalcatoli-

cismo, las mujeres fueron las principales víctimas. Una vez más, los discursos del poder, en este caso político, científico y religioso, imponen su supremacía sobre los cuerpos y la identidad. Así, la monstruosidad permite justificar el ejercicio de poder que establece qué vidas deben ser protegidas y cuáles son consideradas una amenaza. Su objetivo consiste en justificar la marginación, el rechazo y la muerte de cierta población que es considerada un peligro biológico y, por tanto, político (Foucault, 2007).

La literatura española actual demuestra su compromiso con la memoria como estrategia de revisión simbólica del presente, del poder dictatorial y de la situación social de las mujeres. Grandes se posiciona como defensora de los personajes marginales, en particular el sexo femenino y los enfermos mentales: “Me interesa más contar desde el margen que desde el centro. Para criticar al poder siempre es mejor desde el margen” (Heinrich, 2020, s/p).

Referencias bibliográficas

- Foucault, Michel (2007). *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Grandes, Almudena (2020). *La madre de Frankenstein*. Buenos Aires: Tusquets.
- Heinrich, Milena (2020). “Almudena Grandes: ‘Me interesa más contar desde el margen que desde el centro’”. Buenos Aires: Télam digital, s/p. <https://www.telam.com.ar/notas/202007/495480-almudena-grandes-novela-la-madre-de-frankenstein.html>
- Montagut, Eduardo (2014). “El nacionalcatolicismo”. Madrid: *Nueva tribuna* diario digital, s/p. <https://www.nuevatribuna.es/opinion/eduardo-montagut/nacionalcatolicismo/20140228104855101259.html>
- Mora, Maynor Antonio (2007). *Los monstruos y la alteridad. Hacia una interpretación crítica del mito moderno del monstruo*. Heredia: Escuela de Filosofía, Universidad Nacional de Costa Rica.
- Tamames, Ramón (1981). *La República. La Era de Franco. (Historia de España Alfaguara*, dirigida por Miguel Artola. Vol. VII). Madrid: Alfaguara-Alianza.

Posar la vejez. La “vieja gloria” de Benjamín Prado

María Julia Ruiz

CEDINTEL, FHUC
Universidad Nacional del Litoral
julitaruiz@gmail.com

Resumen

El proyecto autorial de Benjamín Prado comprende una multiplicidad de géneros, los que presentan diversas caras de la imagen y la postura autorial y construyen una puesta en escena sólida y variopinta. En esta ocasión, realizaremos un abordaje del poema “Vieja Gloria” de *Paradero desconocido* (2023), el último poemario del escritor, para indagar las diferentes manifestaciones de la vejez entendidas como *pose*. Tópico, imaginarios del final y estilo de escritura: estas operaciones determinan un nuevo posicionamiento en el proyecto autorial de Benjamín Prado.

Palabras clave: Vejez, Pose, posicionamiento, Benjamín Prado.

Abstract

Benjamín Prado's authorial project includes a multiplicity of genres, which present various faces of the image and authorial posture and build a solid and varied staging. On this occasion, we will approach the poem “Vieja Gloria” from *Paradero desconocido* (2023), the writer's latest collection of poems, to investigate the different manifestations of old age understood as a pose. Topic, imaginaries of the ending and writing style: these operations determine a new positioning in Benjamín Prado's authorial project.

Keywords: Old age, Pose, Positioning, Benjamín Prado.

Introducción

Paradero desconocido (2023) es el más reciente poemario de Benjamín Prado, el cual se publica de manera posterior a su poesía reunida *Acuerdo verbal* (1986-2014) del año 2018, volumen que valió la consolidación y consagración de su voz poética. Este dato es central en vinculación con el lugar de relevancia de Benjamín Prado en la escena literaria actual, lugar desde el cual surge una *pose* novedosa en su poética: pose de vejez que desarrolla estratégicamente un nuevo posicionamiento. En esta ocasión nos detendremos en el poema “Vieja gloria” –aunque utilizaremos algunos otros como satélites- para analizar los mecanismos empleados en post de

lograr esa pose de vejez que, en su impostura, propicia una postura autorial –entendida, junto a Meizoz (2014), como una deliberada estrategia de posicionamiento en la escena literaria- y una ética de la escritura.

Algo más sobre vejez: La pose como palanca de posicionamiento

Siguiendo los aportes de Fumis (2022) y Prósperi (2023)⁶⁵, la vejez –al igual que la infancia- opera como plataforma de abordaje a los textos literarios, y puede plantearse de diversas formas: 1) como figuración o tema; esto es, cuando en la literatura aparecen personajes de determinadas franjas etarias (viejos, niños) o cuando esas franjas se tematizan de alguna manera⁶⁶; 2) como “ficción teórica” (Link, 2014), es decir, cuando la infancia o la vejez producen un hecho particular de lenguaje, intervienen en el discurso de manera sorpresiva, irrumpen (Link, 2014) o interrumpen (Fumis, 2022) y generan efectos; 3) como figuraciones de apertura o de cierre de un proyecto narrativo (Prósperi, 2023), esto es, en el caso de la vejez, “imaginarios de un final (...) que las ficciones habilitan, lo cual da lugar a la presencia de tópicos tales como la muerte, el fin, la desaparición u otros modos de decir el cierre” (Prósperi, 2023, p. 140).

En *Paradero desconocido* podemos realizar un abordaje de la vejez desde todas estas perspectivas⁶⁷. En esta ocasión nos centraremos en la categoría de *pose* de Molloy (2012) en vinculación con las figuraciones de la vejez: la pose se configura como *performance*, como la manera de posar en un texto y en sus alrededores, y en este sentido toda pose exhibe su impostura, de ahí su gesto irónico. Molloy afirma que “la pose representa (en el sentido teatral del término) pero como *impostura* significativa. Dicho aún más simplemente: la pose dice que se es algo, pero decir que se es ese algo es posar, o sea, no serlo” (p. 49). De esta forma, la vejez como pose desnuda el mecanismo de legitimación que se busca a través de la misma pose. En un movimiento paradójico, posar la vejez se convierte en actuarla, performarla, volverla artificio. Esta vejez en pose será revisada como el recurso performático que permite un posicionamiento diferente en la escena literaria.

65 Los proyectos CAI+D, dirigidos por el Dr. Germán Prósperi y desarrollados en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral abordan desde hace años la literatura española contemporánea desde las categorías de infancia y vejez como zonas de abordaje y plataformas productivas.

66 Para pensar en la tematización de la vejez, recurrimos a Díez de Revenga (1989); Iacub (2011); Mancini (2014), entre otros. Para más referencias, ver Prósperi (2023), Ruiz (2021, 2022).

67 En un trabajo más extenso desarrollamos una lectura completa de todas estas categorías y sus modos de operar en todo el poemario.

“...hasta que de repente / en un visto y no visto / ya era una vieja gloria”

Antes de adentrarnos al análisis, resulta de interés evidenciar cómo la pose de vejez en *Paradero desconocido* se construye tanto en los paratextos como en los propios poemas. La imagen de cubierta de la edición original de la colección “Palabra de Honor” de la editorial Visor (2023) exhibe un sombrero al estilo de Bob Dylan (héroe y figura recurrente en la escritura de Prado⁶⁸) volando por los aires, podríamos intuir en señal de despedida como en el fin de un concierto, o también como un gesto de intimidad y paridad: quitarse el sombrero como un modo de desarmar el personaje, de desmontar la impostura, de iniciar un pacto cómplice. Quien nos habla simula despojarse de sus máscaras, aunque en ese gesto nos obligue a recordar que el poema es una ficción y que toda pose no es más que una impostura. De acuerdo con este “efecto de sinceridad” (Groys, 2014) encontramos en la segunda página del poemario la imagen visual del poeta: un retrato a lápiz en el que se vislumbra, mediante algunos trazos, la representación física de la persona biográfica Benjamín Prado, aquella que se corresponde con las fotografías y videos que de este autor circulan por los medios. De esta manera, el retrato sostiene el pacto ficcional que nos hace creer que quien nos hablará es la persona biográfica Benjamín Prado y no una voz poética que se construye y ficcionaliza en el discurso.

El primer encuentro con los poemas manifiesta la fidelidad de nuestro autor a las poéticas del creador (Zonana, 2010) o autopoéticas (Casas, 1999) inaugurales, aquellas que se reiteran en la tradición lírica y que implican dar inicio a un volumen de poemas con una declaración de principios poéticos. El poemario se inicia con “Que quede entre tú y yo” (p. 17), autopoética que se retrotrae a los inicios de su proyecto autorial para recuperar ideas surgidas en el fragor de la juventud y plantearlas como una ética de la escritura, una coherencia sostenida y desarrollada en todo un proyecto de vida y de obra. Recuperamos este poema pues nos permite argumentar los mecanismos que se realizarán luego en el segundo poema, “Vieja gloria”:

Te recuerdo que somos dos seres inventados:
en mi caso,
 uno nunca es la misma persona
que escribe sus versos,
y en el tuyo
soñé tanto contigo que te volví irreal. (p. 17)

68 “A mí me parece que al juego –no tanto al humor- no renuncio nunca. En mis libros siempre sale mencionado al menos una vez Bob Dylan (que es como una broma que me hago) o incluyo autorreferencias que me resultan divertidas, como ponerle nombres a los personajes por petición popular”. (Prado en Ruiz, 2017: 8)

Los “seres inventados” del poema nos recuerdan al manifiesto “La otra sentimentalidad”, prólogo de la antología *1917 versos* (1982) en el cual nuestro autor proponía

hacer de ese personaje literario que funciona dentro de los poemas, como en un pequeño teatro, representando el papel que le ha sido asignado en la obra y que suele consistir en interpretarse a sí mismo, una fabulación de la estatura de los hombres reales (Prado en Díaz de Castro, 2003, p. 37).

Que *Paradero desconocido* se inicie con este pacto de ficción entre autor y lector permite ver cómo el pensamiento poético de Prado se sostiene con coherencia en el tiempo, a lo largo de una trayectoria de casi cuarenta años. Asimismo, desde el paratexto que invoca el secreto “Que quede entre tú y yo” se instala el pacto cómplice con el lector, otra de las características fundamentales del movimiento poético de *La otra sentimentalidad* y su deriva en la Poesía de la experiencia. Mediante estos versos Prado reconoce y reafirma su inscripción en estos movimientos poéticos⁶⁹, pero lo hace también desde el eco de su propia voz, reiterando sentencias ya dichas en volúmenes anteriores y en declaraciones autopoéticas en la prensa. Si comparamos el verso “No lo olvides, un libro es un espejo mágico: / si te miras en él, / ya no podrás salir” (p. 18) con la siguiente declaración en una entrevista: “Yo no escribo autorretratos: hago espejos” (Prado en Ruiz, 2021: 261) podemos ver no sólo una clara correspondencia, sino también un ejercicio de repetición que consolida el pensamiento poético y lo fija, creando una estampa que se reitera y se sostiene como postura. Mismo caso sucede en el poema “Salto de página”, en el cual el poeta se figura como un actor de sí mismo:

Imagina que entro otra vez en tu casa
como el actor
 que vuelve
 a escena
 cada noche
a saludar al público tras morir en la obra
y se lleva la mano al corazón
y tal vez se sorprende al ver que aún está vivo (p.87).

⁶⁹ Aunque en una entrevista haya dicho que no se sentía parte de ningún movimiento y que prefería considerarse a sí mismo como “un desertor de todos los ejércitos” (cit. en Ruiz, 2017).

“Que quede entre tú y yo” es una reflexión metapoética en la cual el poeta nos interpela en nuestro rol de lectores y nos brinda definiciones sobre el hecho literario. Este diálogo que entabla será una constante en todo el poemario, pero no así en “Vieja gloria”. En este poema no parecemos ser los interlocutores directos, pues no hay apelación o imperativos que nos demanden. Hay, en cambio, un diálogo desdoblado con el propio yo que enuncia desde otro tiempo y tematiza la vejez como figuración y como imaginario del final:

Parecía que siempre
iba a ser el poeta más joven de la sala,
ese que compartía mesa con los maestros
-lo mismo
 que quien nada
 entre delfines-
y brillaba en las fiestas después del recital,
en la mano una copa
 y en los labios
las frases de un prestidigitador:
-No preguntes qué te ha pasado, sino a quién.
-Si tú quemas los puentes, yo los cruzaré en llamas.
-Luché contra mí mismo y perdimos los dos. (p. 19)

La poesía en este caso no se hace en un diálogo con los lectores sino con el yo mismo del pasado, aquel poeta joven que ya era una “gloria” y que podía escribir sentencias como un prestidigitador. El estilo directo y la cursiva en la cual se incluye la voz del pasado manifiestan claramente una voluntad de destacar el manejo del lenguaje que este poeta ostentaba en su juventud. No obstante, no hay que olvidar esa clave de lectura que se nos propuso en “Que quede entre tú y yo”: “somos dos seres inventados” que dialogan en un poema, personajes de ficción que se diseñan en la proyección de su interlocutor. Por ese motivo, las citas en estilo directo y cursiva deben ser tomadas precisamente como eso: una reelaboración ficcional de una posible lengua poética de juventud, una recreación de un posible lenguaje de este poeta en la temprana década del '80.

De estos versos resulta altamente productivo detenernos en la referencia a los maestros y la vinculación con la juventud: en este inicio del poema, el poeta “más joven de la sala” se encuentra compartiendo “mesa con los maestros”. Esta escena inicial se desdobra en el corazón del poema, escena en la cual el poeta anteriormente joven se encuentra ya siendo parte de los maestros y compartiendo su mesa con la nueva juventud:

Desde entonces, la nueva generación me cita,
me respeta, la envidia, le oculto la verdad:
que mi pasado está escrito en las lápidas,
que estos años ya son los suburbios que el médico
construye en las afueras de mi vida.
Después de las lecturas
les dedico mis libros
igual que un general firma su rendición. (p. 20)

El poema está construido en un movimiento doble, entre la memoria del pasado de juventud, “Una vez fui el poeta más joven del congreso” (p. 19) y el presente irrevocable, pero en el medio tenemos la bisagra, el gozne del poema: una brusca irrupción de la percepción del tiempo como un factor efímero, invisible, repentino, pues “hasta que de repente, / en un visto y no visto, / ya era una vieja gloria” (p. 20). Esta fugacidad, marcada por el parpadeo, acelera el poema, conectando esa contemplación casi pacífica del inicio con la generación siguiente de poetas, aquella que quiere avanzar deprisa:

Me gusta ver sus ojos cuando el público aplaude,
oírlos leer versos que iluminan la noche
y compartir sus sueños,
aunque sean
lo contrario del mío:
ellos querrían avanzar deprisa,
yo volver a empezar.

Sobrevivir consiste en irse haciendo otro:
ese mismo que ahora,
cuando ya en cada árbol canta un pájaro negro
y en todos los relojes hay una cuenta atrás,
mira a estos jóvenes
y se acuerda de mí. (pp. 20-21)

La pose de vejez se elabora con la tematización de la vejez como figuración de la ancianidad –ser una vieja gloria o un general que firma su rendición- pero también desde la cons-

trucción de una ficción del final, con lexemas y frases como “pasado”, “lápidas”, “años”, “médico” “las afueras de mi vida”, “rendición”, “sobrevivir”, “relojes”, “cuenta atrás”. Podemos ver cómo esa supervivencia se caracteriza por “irse haciendo otro”: otra vez el desdoblamiento que exhibe la pose en su impostura. El poeta, para sobrevivir, tiene que ser otro, dejar de ser joven para ser una “gloria”, un maestro, sin importar su condición etaria. La pose de gloria poética es la que otorga la consagración definitiva y el posicionamiento en la escena como figura destacada de la generación venidera.

Esta nueva generación se patentiza en la dedicatoria del poema: “*para Elvira Sastre*” (p.21), poeta treintañera con gran llegada al público, a quien tanto Prado como García Montero y Sabina han apadrinado⁷⁰. Esta dedicatoria filia la tradición poética de Prado con la generación de Sastre, estableciendo así una continuidad en el tiempo y repitiendo en los nuevos jóvenes la instancia del poeta-aprendiz que el propio Prado tuvo con Rafael Alberti y con Ángel González, entre otros maestros (Ruiz, 2018, 2019). En el poema, de hecho, se cita a González, amigo personal de Prado, García Montero y el “Club de Rota” (Sánchez Ballesteros, 2017): “*Te llaman porvenir porque no vienes nunca / decía Ángel González / pero nos engañó*” (p. 20). En esta referencia se patentiza la importancia de la voz de los maestros que formaron a los poetas de la poesía de la experiencia y, sobre todo, que marcaron la escritura de Prado.

Este poema condensa la pose de vejez que se encuentra diseminada en todo el libro, pues tematiza la vejez etaria pero también la vejez poética, esa que otorga reconocimiento y consagración. De esta manera, “Vieja gloria” permite hacer el traspaso generacional y convertir la ética de escritura de Prado en poética de escuela para las nuevas generaciones.

De esta misma manera, todos los poemas del apartado “Taller literario” de *Paradero desconocido* (pp. 81-105) remitirán a ese traspaso: apartado compuesto por diez poemas dedicados al oficio de la escritura que pretenden ser consejos para la nueva generación; todos ellos ofrecen una serie de máximas imperativas que instalan la ética de la escritura del poeta como modelo a seguir. En el poema “Taller literario” encontramos las siguientes: “Empieza por contar la verdad”, “Estate al día: nunca sabrás lo que ha cambiado / leyendo los periódicos de ayer”, “No uses la belleza de coartada” (p. 81), “no empeores las cosas y habla claro” (p. 82). Son de destacar los versos en los que vuelve a remitir a los maestros, esta vez desde la posición de autoridad del maestro que se configura en el poema “Vieja gloria”:

⁷⁰ Benjamín Prado ha escrito el prólogo de *Cuarenta y tres maneras de soltarse el pelo* (2013) y el de *Lo que la poesía aún no ha escrito. Poesía reunida (2013-2020)*, este último editado en Visor. García Montero, en el proyecto interactivo online *Memoria de futuro. García Montero y la nueva poesía*, reconoce a Elvira Sastre como una de las voces poéticas relevantes de la actualidad (<https://lab.rtve.es/webdocs/memoria-futuro/>). El acercamiento y amistad de Sastre a estos poetas la ha vinculado, también, con el músico Joaquín Sabina, con quien han compartido lecturas de poemas en diversos eventos, como en el Congreso de la Lengua (Córdoba, 2019) y con Jesús García Sánchez “Chus Visor”, director de la Editorial Visor.

Que los maestros te hagan descubrir lo que eres;
escúchalos lo mismo que a una bruja
que te lee la mano,
pero no te conviertas
en una imitadora o un ladrón:
si lo haces
escaparán de ti
como un niño robado que busca sus orígenes (p. 82).

El consejo de escuchar a los maestros y deglutir sus palabras en la búsqueda de una voz propia se consolida en un verso anterior, en el cual propone “y sé original: / si escribes lo ya escrito, se volverá invisible, / será nieve encima de la luna” (p. 82). Este consejo de originalidad que pretende incorporar la voz de los maestros en el propio discurso está atravesado, una vez más, por la pose de vejez y la concepción del tiempo, pues “tampoco olvides / que un buen libro siempre habla del presente / igual que en los incendios siempre arde el pasado” (p. 81). El presente del poeta exhibe la condición de maestro, desde donde puede enunciar esta serie de consejos, este “taller literario” para la formación de la generación venidera.

En el poema “Qué te habías pensado” aconseja: “Lo primero es saber que tu trabajo / no es contarles tu historia, es alterar la suya”, “Sé ambicioso, que tu poema crezca / como un árbol que sueña no dejar ver el bosque, / y arriésgate a confiar en ti”, “Lucha por que los clásicos te corrijan tus versos”, “Que tus palabras traten de detener el tiempo”, “No te andes por las ramas” (p. 99). Nuevamente los maestros presentes y el tiempo presente como rasgo de originalidad.

En el poema “Entre paréntesis”: “Tendrás que perder horas a la caza de un verso / que avive en tu poema la poesía (...) saber bien de qué hablas, antes de dar lecciones” (p. 90). En este ejercicio, el poeta pide prudencia a la juventud antes de dar lecciones, las mismas que él hoy puede dar, avalado por los años, la coherencia sostenida y el lugar en la escena literaria que le otorga la pose de vejez. No en vano el poema termina así: “Y créeme: la suerte vas a necesitarla. / Yo seguí ese camino y sé cómo funciona: llegas hasta el final y ahí empieza todo... una y otra vez” (p. 91).

En este sentido, la voz *vieja* que se construye en todo el poemario sería la autorizada para dar consejos, para definir la poesía, para “enseñar” una ética y una poética singular, más allá de los años y de la franja etaria en la cual el autor se encuentre. Consideremos que, al momento de publicación de *Paradero desconocido*, Benjamín Prado contaba con apenas 61 años de edad: una edad que, según Díez de Revenga, no permitiría incluir estos poemas dentro de la etiqueta “poesía de senectud” (1982). Esta cuestión etaria refuerza nuestra manera de entender la vejez como una pose, una estrategia discursiva, un conjunto de procedimientos que tematizan lo eta-

rio para generar un posicionamiento diferente en la escena poética: constituirse como referente de una generación.

Referencias bibliográficas

- Casas, Arturo (1999). La función autopoética y el problema de la productividad histórica. En José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (Eds.) *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)* (pp. 209-218). Madrid: Visor.
- Catelli, Nota (2020). Juana Bignozzi: poesía sobre pintura y estilo de la vejez en la literatura argentina. En *Desplazamientos necesarios. Lecturas de literatura argentina* (pp. 179-194). Paraná: Eduner.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (1988). *Poesía de senectud. Guillén, Diego, Aleixandre, Alonso y Alberti en sus mundos poéticos terminales*. Barcelona: Anthropos.
- Fumis, Daniela (2022). Tiempo de-más. Un abordaje de la vejez como potencia creativa. En *Olivar*, 22 (35) pp. 1-11. DOI: <https://doi.org/10.24215/18524478e115>
- Fumis, Daniela y Prósperi, Germán (2022). Presentación: *infancia y vejez como pliegues del tiempo*: las mismas, las otras preguntas por venir. En *Olivar* 22, 35, s/p. DOI: <https://doi.org/10.24215/18524478e114>
- Giordano, Alberto (2012). Un «rapport» de la interrupción. Sobre los diarios de Rosa Chacel. *Zama. Revista Del Instituto De Literatura Hispanoamericana*, 4(4), pp. 147-156. DOI: <https://doi.org/10.34096/zama.a4.n4.625>
- Groys, Boris (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra Editores.
- Link, Daniel (2014). La infancia como falta. *Cuadernos LÍRICO* 11, pp. 1-11. DOI: <https://doi.org/10.4000/lirico.1798>
- Mancini, Adriana (2014). Algunas notas sobre literatura y vejez. *Katatay*, pp.1-16.
- Meizoz, Jérôme (2014). Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor. En Juan Zapata (Comp.) *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, pp. 85-96. Antioquia: Universidad de Antioquia.
- Molloy, Sylvia (2012). *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Prado, Benjamín (2018). *Acuerdo verbal*. Madrid: Visor.
- _____ (2023). *Paradero desconocido*. Madrid: Visor.
- Prósperi, Germán (2023). «Queda esto»: ficciones de vejez en la literatura española contemporánea. *CELEHIS*, 32, 45. Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata, pp. 138-152. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/7251>
- Ruiz, María Julia (2017). “Soy un desertor de todos los ejércitos”. Entrevista a Benjamín Prado”. *Lindes*, n. 14, pp. 1-12.
- _____ (2018). *Las puestas en escena de un autor. Las autopoéticas en la construcción del proyecto autorial de Benjamín Prado*. Tesis Doctoral: Universidad Nacional del Litoral. URI: <http://hdl.handle.net/11185/1155>

- ____ (2019). *La voz de la escritura. Un estudio de la poesía de Benjamín Prado*. Madrid: Visor Libros.
- ____ (2021). «Uno escribe para aprender a escribir». Entrevista con Benjamín Prado. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 10, n° 21, pp. 256-262. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/4642>
- ____ (2021). Los viejos, los otros. Figuraciones de la vejez en la canonización del proyecto autorial de Joaquín Sabina. *Cuadernos de Aleph* 13, pp. 82-112. <https://www.asociacionaleph.com/images/CuadernosDeAleph/2021/04.pdf>
- Sabina, Joaquín y Prado, Benjamín (2017). *Incluso la verdad. La historia secreta de “Lo niego todo”*. Buenos Aires: Planeta.
- Spang, Kurt (2006). “Acerca de los tonos en la literatura”. *Revista de literatura*, vol. LXVIII, N.º 136, pp. 387-404.
- Zapata, Juan (2011). “Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor”. *Lingüística y Literatura* 60, pp. 35-58. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.12545>
- Zonana, Gustavo (2010). *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*, Vol II. Buenos Aires: Corregidor.

Gestando un tiempo otro: maternidad, democracia y escritura en *Tiempo de espera* (1998) de Carme Riera

Alejandra Suyai Romano

FFyL, Universidad de Buenos Aires
alejandrasromano@gmail.com

Resumen

Si es posible pensar toda historia de embarazo como una historia de *doppelgängers* (Barrera 2020) me interesa recuperar en este trabajo lo especular de las transiciones maternas y políticas en la novela *Tiempo de espera* (1998) de Carme Riera a propósito del relato de una madre con voz propia que enlaza afectos, escritura y política, reescribiendo así, tanto para ella como para su futura hija, las nuevas modulaciones de la memoria democrática. En este sentido, propongo abordar la construcción narrativa de la figura materna en un diario de gestación publicado a finales del siglo XX, tiempo caracterizado por un despliegue dominante de la voz filial del hijo o la hija por sobre la de la madre (Domínguez 2007), en términos de un espacio ficcional que ya condensaba para la época las tensas transiciones entre los discursos de la institución de la maternidad y su experiencia (Rich 1996) a tono con un núcleo de debates feministas de la segunda ola sobre la mística materna (Chodorow 1984), el destino biológico (de Beauvoir 2017 [1949]) y la escritura femenina (Irigaray 2007 [1974], Cixous 1995 [1975], Kristeva 1986 [1977]) por un lado, y las negociaciones que se avizoraban en el marco de la transición de la sociedad española en torno al reconocimiento o el descreimiento de las ficciones normalizadoras de la Transición (Ros Ferrer 2020), por el otro.

Palabras clave: maternidad, escritura, Transición, democracia, literatura

Abstract

If it is possible to think of every pregnancy story as a story of *doppelgängers* (Barrera 2020), I am interested in recovering in this work the speculative nature of maternal and political transitions in the novel *Tiempo de espera* (1998) by Carme Riera, regarding the story of a mother with her own voice who links affections, writing and politics, thus rewriting, both for herself and for her future daughter, the new modulations of democratic memory. In this sense, I propose to approach the narrative construction of the maternal figure in a gestational diary published at the end of the 20th century, a time characterized by a dominant deployment of the filial voice of the son or daughter over that of the mother (Domínguez 2007), in terms of a fictional space that already condensed for the time the tense transitions between the discourses of the institution of motherhood and its experience (Rich 1996) in tune with a core of second-wave feminist debates on the maternal mystique (Chodorow 1984), biological destiny (de Beauvoir [1949] 2017) and

women's writing (Irigaray [1974] 2007, Cixous [1975] 1995, Kristeva [1977] 1986) on the one hand, and the negotiations that were foreseen within the framework of the transition of Spanish society around the recognition or disbelief of the normalizing fictions of the Transition (Ros Ferrer 2020), on the other.

Keywords: motherhood, writing, Transition, democracy, literature

Introducción

La publicación de *Tiempo de espera* (texto híbrido que transita entre la carta y el diario de embarazo de una madre a su hija) de la escritora mallorquina Carme Riera, supuso para las coordenadas España-1998-Transición-Democracia, un *acontecimiento* literario en más de un sentido. En principio, se constituyó como un texto precursor tanto en términos de formato como de contenido (Camí-Vela 2000, Bettaglio 2012, Albarrán Caselles 2018): la pertenencia genérica de “diario de gestación” dentro de la literatura no tenía parangón en la tradición española hasta la fecha, como tampoco se tenía registros positivos de la experiencia corporal de la gestación materna en voz de la propia madre. Como constata la propia narradora sobre el vacío de relatos maternos en la ficción: “Le he pedido a B., mi librero de confianza, alguna novela interesante que trate de la maternidad, pero sólo recordaba obras sobre abortos” (Riera, 1998, p. 133). Esa marca de una orfandad de historias que además reivindicaran la experiencia enriquecedora de la maternidad se debe, como bien relevó Laura Freixas en sus ensayos sobre la cuestión, a que las mismas eran consideradas textos menores de una subcultura de masas (“la intimidad de la mujer”) que disponía para ellas un binomio excluyente, uniformador y normativo de los papeles maternos: *mater dolorosa* y angelical o madre castradora y diabólica (2009: 14-15). Ambas representaciones eran, por demás, herencia directa de las políticas adoctrinadoras del franquismo sobre la figura de la mujer-madre, asociada en el relato hegemónico a los valores patriarcales de la Nación, la familia y la Patria. En el siglo XIX y gran parte del siglo XX, el silencio de las madres, por tanto, respondía a una premisa sola: las madres no escribían ni hablaban sino que eran escritas y habladas (Suleiman 1982) por la voz del hijo o de la hija (Dominguez 2007). No obstante, en esta obra publicada a finales de los noventa, encontramos una subjetividad materna que no sólo cuenta por sí misma en vez de ser contada por otros (lo cual nos llevaría a pensar en la potencia disruptiva de la matrifocalidad respecto de las demás producciones hijo-céntricas de dichos años) sino que, de la mano de una reivindicación positiva de la subjetividad materna como actor político en la emergente ciudadanía democrática, se plantea una abierta discusión crítica sobre qué discursos conformaban lo que denomino “las escrituras democráticas de la maternidad” en el ámbito social, constituidas en los noventa tanto por discursos patriarcales asociados al franquismo como por discursos antimaternales del feminismo español.

Sin embargo, lo que me interesa rescatar aquí de la obra de Riera en tanto “carácter pionero” es, quizás, su postulación más poderosa: la voluntad “de mirar el mundo con ojos maternos”. Y gracias a Ludmer que a su vez lee a Berger sabemos que un modo de ver es un modo de leer el mundo, un lugar desde donde construir sentido. Mi hipótesis sostiene, por tanto, que en la obra de Riera ese dispositivo de lectura *de* la maternidad (los ojos maternos) permite conformar en el espacio ficcional un acto de subjetivación de la voz materna respecto de la democracia (el mundo que mira), plasmados ambos (ojos, mundo) en una escritura que reivindica el poder creador de la madre-escritora, con la salvedad de señalar que de lo que se trata no es tanto de reconfirmar en la lectura primera una duplicación del análisis texto/contexto (como si dijese se gesta la escritura y la hija como se gesta una democracia nueva) sino de estudiar las modulaciones de lo que sucede con ese cuerpo viejo (el que está) en su encuentro futuro con el cuerpo nuevo (el que viene) que se avizora deseado e incierto pero igualmente esperanzador.

En lo liminal del desplazamiento de un orden a otro (temporal, político, personal), postulo que a partir de la idea-fuerza de concebir a la experiencia materna como algo deseable (de escribir, de leer, de vivir) en democracia, el texto permite auscultar las tensiones subyacentes entre tiempos (el pasado dictatorial, el período transicional, y el presente democrático) y narrativas donde se presentan en simultáneo discursos críticos de la condición materna en el régimen franquista y acrílicos respecto de la *vita nuova* libre de censura de la Transición democrática, exhibiendo precisamente en sus bordes, los resabios de una nueva esencialización materna, por un lado, y la práctica de la autocensura como forma biopolítica de control del cuerpo posdictatorial, por el otro.

El útero de papel, esa maravillosa y terrible metamorfosis

Siguiendo a Vilarós (1998), el tiempo de la Transición democrática (1973-1993) entre un paradigma autoritario a otro progresista e igualitario se presenta como un estado de pasaje de lo lapsado, de la espera del fin de 40 años de franquismo (con variantes, claro) hacia un utópico futuro de libertad. Ya desde sus comienzos podemos pensar que *Tiempo de espera* (1998), como su nombre lo indica, no solo repite esa demora sino que la duplica. Por una parte, aparecen los meses que abarca el embarazo de la narradora hasta el nacimiento de su segunda hija (siendo la primera entrada el 23 de septiembre de 1986 y la última el 2 de mayo de 1987), y por otra, los once años que se suceden entre la escritura y su publicación. Esta espera de la narración de una espera ocurre en el pasaje de un texto personal que se vuelve público a pedido: el texto ve la luz en 1998 por solicitud de un grupo de profesoras norteamericanas de literatura hispánica actual, so pretexto de que no existían diarios de embarazo. Sin embargo, a diferencia de la pasividad inherente al lugar común de la “dulce espera” y al embarazo como un tiempo detenido que dificulta la vida de las mujeres, la narradora dotará a todo el texto de una manifiesta *agencialidad*

de la espera al escribir con el propósito explícito de regalarle a su futuro bebé ese intento por “aprisionar entre las páginas de un cuaderno el tiempo compartido” (p. 38) mientras que materna, escribe, reflexiona y trabaja. De esta manera, desarticula diversos discursos que circulaban en el tiempo de la Transición: por un lado, la concepción patriarcal del franquismo tendiente a considerar a la mujer sólo en términos de determinismo biológico de la reproducción y por el otro, las posturas antimaternales del feminismo clásico que consideraba a la maternidad como un trabajo alienante y de anulación de la persona en un sistema de explotación al que se encontraban sometidas las mujeres. En este aspecto, la narradora opone en una operación de lectura bastante simplista la visión “negativa” de Simone de Beauvoir, a quien acusa en la obra pionera *El segundo sexo* (2017 [1949]) de “ver a la maternidad con cólera”, a las nociones de experiencia de la maternidad como valor a rescatar por parte de Adrienne Rich en su texto igualmente pionero *Nacemos de mujer* (1996), publicado 27 años más tarde:

Beauvoir es incapaz de ir más allá. ¡Qué diferencia con Adrienne Rich! Rich defiende la maternidad y sobre todo el derecho de planteárnosla de una manera nueva (...) No estoy nada de acuerdo en considerar, tal como [Beauvoir] asegura, que la biología femenina, actúa como destino, como subordinación de la especie, al menos a partir de ahora. Aunque el parto haya sido visto como condena, eso no es excusa para no reivindicar su potencial creador. En todo caso, la condena nos ha sido impuesta desde fuera como sumisión patriarcal. Adrienne Rich, por el contrario, se refiere al poder de la maternidad, gestar y dar a luz le parecen valores positivos. (Riera, 187, p. 208)

Lo que desarticula Rich en su escrito, y por consiguiente la narradora en esta cita, es la distinción fundamental entre experiencia (“la relación potencial de cualquier mujer con sus poderes reproductivos y con los/as hijos/as”) e institución (apunta “a asegurar que ese potencial- y todas las mujeres- permanezcan bajo el control masculino” (p. 13)) de la maternidad, y que tanto los discursos franquistas de la *mater dolorosa* como los movimientos feministas de izquierda españoles enmarcados en la línea de Beauvoir (o quizás precisamente porque la militancia de las segundas toma distancia intergeneracionalmente de la herencia de la maternidad franquista de los primeros) tienden a equiparar. Según Ordoñez (2000, p. 47), Riera participa del movimiento literario que desde los años ochenta con el proceso de democratización ya que saca la figura de la madre de la marginalidad al escribir sobre una relación obturada por el patriarcado, la de madre e hija. Esta propuesta es por demás compartida con las pensadoras francesas e italianas del feminismo de la diferencia (Irigaray, Cixous, Kristeva, Muraro y el grupo Diotima) quienes buscaron recuperar la capacidad creadora de la maternidad habitando un nuevo lenguaje femenino conectado con el propio cuerpo y no mediatizado por las palabras heredadas de un Logos masculino, uniendo escritura y cuerpo de mujer. La narradora refuerza la idea de que el

cuaderno para anotar la vida interior entre madre e hija es un espacio que las cobija, un útero de papel. Metáforas como la leche/tinta con la que se escribe, alumbrar un texto como se alumbraba un hijo (como dirá en la entrada del 29 de abril de 1987: “Concebir, generar, producir, gestar, dar a luz, parir. Palabras que se aplican también a la creación literaria considerada como un parto” (Riera, 1998, p. 17), el hilo de la trama, la tierra como útero, son recurrentes a lo largo del texto.

La mirada esperanzadora sobre el tiempo de la Transición y la democracia por venir comparte el tono entusiasta del poder creador materno. A diferencia de su hermano F. nacido aún en dictadura, “tú vendrás al mundo en lo que todavía llamamos transición, después del restablecimiento de las libertades democráticas. La diferencia es considerable” (p. 245), y donde la escritura del diario se vuelve, como la maternidad, un espacio donde ejercer la libertad democrática de esa *vita nuova*. Como señala Vilarós (1998), el tiempo de la Transición es pensado inicialmente como el momento de concreción utópica de los proyectos de transformación social. Empero, dicho tiempo encantado se vuelve incapaz de efectivizar sus búsquedas utópicas, siendo entonces la restauración democrática “lo antes imaginado y después no realizado”. Ese desplazamiento de la utopía al desencanto no se deja leer en el texto del diario pero sí en sus márgenes, en lo expresamente no dicho. Si consideramos que la maternidad como una experiencia deseable en democracia es un discurso que negocia sentidos con otras ficciones maternas, es aquí que encontramos si no una censura directa en *Tiempo de espera* (1998), al menos una omisión marcadamente voluntaria que indica, por una parte, una re-idealización de la maternidad asociada nuevamente a la biología, y por otra parte, una fuerte autorregulación corporal, en línea con una renovada biopolítica de los cuerpos de las mujeres en su carácter consumista/fetichista desde la Transición en adelante. En una novela posterior de Lucía Etxebarria titulada *Un milagro en equilibrio* (2000), la narradora Eva Agullo que también escribe un diario para su futura hija toma como referencia la obra de Carme Riera pero con la salvedad de remarcar en una correspondencia privada entre las dos que su experiencia de embarazo no se condice con el diario de gestación dado que no aparece allí mención alguna a los malestares, las dolencias, los esfuerzos y los pensamientos negativos que trae el embarazo, a lo que Riera le responderá que “claro que había vomitado durante el embarazo y que lo había pasado tan mal como cualquiera, pero que, como el libro estaba destinado a su hija, quiso insistir en la parte más amable del proceso para que la niña pensara que ella había nacido como resultado de un acto de amor y no de una simple crisis de vómitos” (1998, p. 41). Esa autocensura particular choca con como se describe inicialmente al diario: “espacio de libertad. Sin ataduras, sin límite, sin estilo, sin censura” (p. 154) y a su maternidad: “Gestación: interlocución sin palabras. Tacto sin voz. Amor en plenitud” (p. 187). Como señala acertadamente Albarrán Caselles en su análisis de la obra, “la supresión refuerza el mensaje de deleite que se quiere transmitir. La creación de su discurso, de tal modo, participa de las mismas estrategias de ocultamiento y falsificación de un proceso

que, sin embargo, busca reparar el daño infringido debido a dicha mistificación” (2018, p. 144).

Esas contradicciones entre concepciones residuales del pasado y los intentos por combatirlo en el presente, Corbalán (2008) las lee en paralelo con la identidad nacional de la España contemporánea, “pues a pesar de haber experimentado en las últimas décadas una serie de transformaciones vertiginosas no consigue liberarse del peso de la historia y de la tradición” (p. 51). En mi opinión, dichas ambivalencias responden a la restauración de lo que Ros Ferrer (2020) llama las “ficciones normalizadoras de la Transición”. Estos relatos hegemónicos de la democracia, ocultos tras los discursos celebratorios de la libertad política, ponen a funcionar tecnologías biopolíticas ya no del franquismo sino del neoliberalismo, donde los cuerpos femeninos son objetos de consumo, de gestión y control de un deseo masculino (recordemos las portadas de *Interviú* en la época del Destape) y donde se sigue sosteniendo el binomio “Mujer= Madre”. Sirva de ejemplo este pasaje que solo tiene párrafos de diferencia: “Ser mujer no implica ser madre, eso está claro. (...) El mundo está lleno de espacios para poder ser mujer sin ser madre, pero no en las páginas de este cuaderno.” (Riera, 1998, p. 263), o este otro, cuando acuerda con Elizabeth Badinter de que “No existe un instinto maternal como tal instinto” ya que los datos que ofrece son incontestables y bien probados, para luego señalar que “te he protegido a tí. Ahora me doy cuenta que ha sido algo instintivo. La hembra, leona, loba o gata, defendiendo a sus cachorros antes incluso de que lleguen a serlo” (p. 271). Esas ficciones disciplinadoras, aún con sus resistencias, tienen sus réplicas y ecos en distintos pasajes de un texto que, como la Transición, se encuentra a caballo entre lo que muere y lo que nace.

Consideraciones finales

A modo de conclusión, es innegable pensar que *Tiempo de espera* (1998) es un texto enriquecedor por la multiplicidad de aristas para su análisis que ofrece y que sin embargo se encuentra, a día de hoy, poco recuperado en la investigación académica sobre las ficciones maternas democráticas españolas. Insertar a esta obra en una genealogía de relatos contemporáneos que repiensen la maternidad en democracia permite comprenderla como un texto posibilitador de las generaciones por venir, que explorarán, a partir del cambio de siglo, las relaciones materno-filiales largamente postergadas en la escritura tales como *La voz dormida* (2002) de Dulce Chacón, *Daniela Astor y la caja negra* (2016) de Marta Sanz, o *Una habitación impropia* (2011) de Natalia Carrero o, en una lectura transatlántica del hispanismo literario actual, las escrituras autobiográficas del yo con mayor circulación actual, tales como *Nueve lunas* (2009) de Gabriela Wiener, *A esta hora de la noche* (2020) de Cecilia Fanti, o *Línea nigra* (2020) de Jazmina Barrera. La intención de esta ponencia, en parte, ha sido buscar demostrar, mediante el análisis narrativo así como el estudio del correlato histórico del diario de gestación, la potencia crítica de estas ficciones maternas recientes que reelaboran a un mismo tiempo el proceso de cambio

corporal y político de una maternidad así como de una memoria literaria democrática tanto en sus alcances como en limitaciones. *Tiempo de espera* (1998) se escribe en el ocaso de una década (des)encantada y a las puertas de un siglo XXI que trae, en su narrativa actual, distintas voces maternas que se desprenden del tutelaje de la voz filial de hijos e hijas para hablar en nombre propio pero que acarrea, con todo, resabios del pasado en el presente.

Referencias bibliográficas

- Albarrán Caselles, Olga (2018). *(Pro)creación: los nuevos discursos de la maternidad en tres autoras contemporáneas* (Tesis de Doctorado). Universidad de British Columbia, Vancouver. <https://open.library.ubc.ca/media/stream/pdf/24/1.0373192/4>
- Camí-Vela, María (2000). *Temps d'une espera* by Carme Riera. *Anales de la literatura española contemporánea*, 25(1), pp. 337-339. link.gale.com/apps/doc/A78061399/AONE?u=anon~46396bc&sid=googleScholar&xid=39f9e9c
- Freixas, Laura (2019). *A mí no me iba a pasar. Una autobiografía con perspectiva de género*. Madrid: Ediciones B.
- Barrera, Jazmina (2020). *Línea nigra*. México D.F: Almadía.
- Bettaglio, Marina (2012). Una autobiografía plural: Gestación textual e intelectual en *Tiempo de espera* de Carme Riera. En Patrizia Botta, Aviva Garribba, María Luisa Cerrón Puga, Debora Vaccari (Coord.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH* (pp. 191-198). Roma: Bagatto Libri.
- De Beauvoir, Simone (2017 [1949]). *El segundo sexo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: DeBolsillo.
- Carrero, Natalia (2011). *Una habitación impropia*. Madrid: Caballo de Troya.
- Chacón, Dulce (2002). *La voz dormida*. Madrid: Anagrama.
- Chodorow, Nancy (1984 [1978]). *El ejercicio de la maternidad*. Barcelona: Gedisa.
- Cixous, Helene (1995 [1975]). *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos.
- Corbalán, Ana (2008). Reivindicación de la maternidad en la narrativa contemporánea: Ambivalencias en *Tiempo de espera* de Carmen Riera y *Un milagro en equilibrio* de Lucía Etxebarria, *La Nueva Literatura Hispánica* 12, pp. 31-54.
- Domínguez, Nora (2007). *De dónde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- Etxebarria, Lucía (2004). *Un milagro en equilibrio*. Barcelona: Planeta
- Fanti, Cecilia (2020). *A esta hora de la noche* (2020). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Rosa Iceberg.
- Irigaray, Luce (2007 [1974]). *El cuerpo a cuerpo con la madre. Espéculo de la otra mujer*, Madrid: Akal.
- Kristeva, Julia (1986 [1977]) "Stabat Mater". En Toril Moi, León S. Roudiez (Eds.), *The Kristeva Reader* (pp. 165-166). Oxford: Basil Blackwell.

- Ordoñez, Elizabeth (1993). Multiplicidad y divergencia: voces femeninas en la novelística española contemporánea. En Inés Zavala (Coord.), *Breve historia feminista de la literatura española. V. La literatura escrita por mujer (del siglo XIX a la actualidad)* (pp. 211-238). Barcelona: Anthropos.
- Rich, Adrienne (1996). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*, Madrid: Cátedra.
- Riera, Carme (1998). *Tiempo de espera*. Barcelona: DeBolsillo.
- Ros Ferrer, Violeta (2020). *La memoria de los Otros. Relatos y resignificaciones de la Transición española en la novela actual*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Sanz, Marta (2016). *Daniela Astor y la caja negra*. Madrid: Anagrama.
- Suleiman, Susan (2019 [1982]). Writing and Motherhood. En Garner, Kahane y Sprengnether (Eds.), *The (M)other tongue: Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretations* (pp. 352-374). Nueva York: Cornell University Press.
- Vilarós, Teresa (1998). *El mono del desencanto*. Madrid: Siglo XXI editores.
- Wiener, Gabriela (2009). *Nueve lunas*. Madrid: Random House.

Leer a Galdós: Zambrano crítica y el modelo exegetico unamuniano

Mariano Saba

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas
“Dr. Amado Alonso” - UBA / CONICET
marianosaba@gmail.com

Resumen

Puede sostenerse que el ejercicio crítico de María Zambrano guarda, en ciertos aspectos, resonancias evidentes con el modelo exegetico unamuniano. La operatoria del escritor vasco con respecto al abordaje de la literatura canónica, se centra en la idea de revitalizar a los clásicos, logrando extraer de ellos fragmentos de una genuina filosofía española cuya esencia se hallaría dispersa en la sucesión de algunos hitos literarios y en especial dentro del *Quijote*. Al respecto, puede considerarse la rearticulación que la propia Zambrano hace de esa estrategia de lectura, contrastando específicamente su acercamiento a *Misericordia*, de Galdós, con los postulados quijotistas que nutrieron el paradigma filosófico del ensayismo unamuniano. La comparación del tratamiento de Nina con la lectura que Unamuno ha hecho de Don Quijote, permite no sólo revisar las consideraciones de la propia Zambrano en su texto *Unamuno* –escrito en buena parte a comienzos de los años '40–, sino también comprender las modificaciones que la autora malagueña buscó generar –con su visión de Galdós– dentro del canon tradicional de la novela española.

Palabras clave: María Zambrano, Miguel de Unamuno, quijotismo, Benito Pérez Galdós, novela

Abstract

María Zambrano's critical exercise has, in certain aspects, evident resonances with the Unamunian exegetical model. The Basque writer's approach to canonical literature focuses on the idea of revitalizing the classics, extracting from them fragments of a genuine Spanish philosophy whose essence would be dispersed in the succession of some literary monuments and especially inside Don Quixote. In this regard, Zambrano's own rearticulation of that reading strategy can be considered, specifically contrasting her approach to *Misericordia*, by Galdós, with the Quixotist postulates that nourished the philosophical paradigm of Unamunian essayism. The comparison of Nina's treatment with Unamuno's reading of Don Quixote allows us not only to review Zambrano's own considerations in her *Unamuno* - written in the early 1940s - but also to understand the modifications that the author from Malaga generated – with her vision of Galdós – within the traditional canon of the Spanish novel.

Keywords: María Zambrano, Miguel de Unamuno, quixotism, Benito Pérez Galdós, novel

Ha sido una tesis recurrente que los noventaiochistas resistieron, en buena parte, la obra de Benito Pérez Galdós. Vicente Granados Palomares (1990) ha marcado la notable diferencia entre la reacción de este grupo y la reivindicación que ejercieron luego algunos de los exponentes del '27, entre los cuales se destaca Luis Cernuda. También lo han indicado Marisa Sotelo Vázquez y Blanca Ripoll Sintés (2020) en su detallado panorama sobre las lecturas de Galdós en la Edad de Plata: recogen allí, por ejemplo, la postura de Baroja, y dejan en evidencia su disgusto por Galdós, de quien suponía que “a pesar de la perfección técnica le faltaba sentido ético” (Sotelo Vázquez y Ripoll Sintés, 2020, p. 87). Baroja llegó a relativizar incluso su innovación en la novela histórica y su pericia en el diseño psicológico de los personajes dentro de la serie contemporánea. Sin embargo, en el coro de detractores, queda claro que es Unamuno quien “representa el caso más radical de aversión al mundo y a la obra del autor canario” (Granados Palomares, 1990, p. 57).

Si bien matizaría su juicio durante el destierro en Fuerteventura, Unamuno había dejado clara la subestimación de Galdós desde el momento mismo en que dictara telefónicamente su nota necrológica: “La sociedad galdosiana” apareció en *El Liberal* el 5 de enero de 1920. Interrogado por el perfil de Galdós como sociólogo, Unamuno afirma allí que el mundo que deja reflejado el difunto es el de la Restauración, “mundo de una pobreza intelectual y moral que pone espanto” (Unamuno, 1920, s/p). Define su objeto como una “tragicomedia de charca ponzoñosa”, como índice “del bochorno que pesa sobre la España en que él ha muerto” (Unamuno, 1920, s/p). Y llega a confesar que a su juicio Galdós no tuvo sensibilidad para la cuestión social y que no supo reflejar una sociedad, sino una muchedumbre. Lo significativo, sin embargo, es su observación de cierta carencia galdosiana que María Zambrano discutiría más tarde abiertamente. Porque según Unamuno, “apenas hay en la obra novelesca y dramática de Galdós una robusta y poderosa personalidad individual, uno de esos héroes que luchan contra el trágico destino y se crean un mundo para sí, para sí mismos, un Hamlet, un Segismundo, un Don Quijote...” (Unamuno, 1920, s/p).

Esta hipótesis será diametralmente opuesta a la de María Zambrano, quien décadas después se alinearía decididamente con varios de sus coetáneos en la revalorización de Galdós. Al respecto no sólo buscará ponderar al personaje de Nina, protagonista de *Misericordia*, como esa heroína que Unamuno no alcanzó a ver, sino que también intentará situar específicamente esa novela en el centro del canon galdosiano, reconociéndola como hito capaz de reivindicar la valía de su autor en el panteón de la literatura nacional. Para comprender esta postura de Zambrano, resulta pertinente captar los modos en que –al menos de forma lateral– su lectura de Galdós busca revertir ciertos postulados unamunianos incluso utilizando –paradójicamente– estrategias cercanas a la crítica simbólica que ejerciera en su tiempo el autor vasco.

Hacia 1940, Zambrano concibió la posibilidad de pensar a Unamuno mismo como un elemento inevitable, originado –justamente– en la necesidad de poblar el hueco prefigurado tanto en Galdós como en su representación de aquella España previa, declinante. En el volumen de 1940 titulado *Unamuno*, inconcluso e inédito por décadas, Zambrano sostendrá que “para explicarse a Unamuno basta con leer las novelas del otro español genial –genial en su indiferencia de espejo– que le precedió en una generación, que es Galdós” (Zambrano, 2023, p. 53). Con su lucidez habitual para la metaforización temporal de sus encuadres teóricos, Zambrano opina que “Galdós es el mundo del que hemos salido, el que dejamos a nuestra espalda. Unamuno es de nuestro tiempo” (p. 53). Y añade:

Si nos situamos en la España de Galdós, que es la inmediatamente anterior, Unamuno resulta ineludible, necesario, con su exceso, con su delirio, con su obstinación, con ese persistente grito que acaba por hacerse su voz natural. [...] Desde el mundo galdosiano inmediatamente anterior a la existencia de don Miguel se adivina un hueco; está como prefigurado. [...] Y don Miguel de Unamuno fue quien llenó ese hueco visible en la hermética España de Galdós, ese hueco antes de él sin figura y que ya definitivamente llevará su figura y su nombre. Lo que va a hacer es sencillamente hablar, gritar a veces, descubrir en palabra lo escondido en el silencio... (p. 55)

Zambrano construye así tempranamente la figura de un Unamuno cuya genealogía debía remontarse al propio Galdós, y en esa operatoria no sólo parece legitimar cierta continuidad poco aceptada hasta entonces, sino también habilitar una cercanía con los modos de leer que el propio Unamuno esgrimió en su momento. Una especie de exégesis que Zambrano parecería rearticular, de manera análoga al modelo unamuniano, pero ahora con respecto al canon de Galdós, y al reconocimiento específico de una literatura fundante de la filosofía nacional, la cual, si para Unamuno se había cimentado especialmente en el *Quijote*, con Zambrano debería radicarse también en *Misericordia*. Pablo Muñoz Covarrubias (2021) ha destacado la elección de Zambrano por “comentar la obra de un escritor en apariencia incomprendido y supuestamente superado por las nuevas generaciones literarias” (p. 228). Lo interesante es que al hacer esto, Zambrano ubica a Galdós en una posición excepcional, proyectando a *Misericordia* “como una vía distinta que permitiese al hombre español reconciliarse consigo mismo y con su compleja historia” (p. 228). Para Muñoz Covarrubias, la lectura zambraniana de *Misericordia* postula un encuadre terapéutico, como si la novela se tratara de “una suerte de remedio que aliviaría los males históricos, como una *guía*”. Y no es menor esta mención del género *guía*, sobre todo por el reiterado interés que significó para Zambrano, quien justamente llegó a leer *Vida de Don Quijote y Sancho* como una guía espiritual dentro de la escueta tradición española de un género cultiva-

do por Miguel de Molinos o Fray Luis de Granada. Cobra entonces especial dimensión crítica esta decisión de ver en la novela de Galdós una nueva guía, sobre todo por la paridad que instala con esa otra guía quijotista que habría sido el polémico libro de Unamuno. Y es en esta línea que pueden pensarse al mismo tiempo dos innovaciones de Zambrano en el *corpus* de una literatura española con implicancias simbólicas: primero, la reinserción canónica de un autor denostado como Galdós, recuperado por medio de estrategias de lectura cercanas a las sostenidas paradójicamente por su máximo detractor, Unamuno; y en segundo lugar, la posibilidad de ver en *Misericordia* una guía espiritual donde Nina, su protagonista, vendría a desplazar al modelo de Don Quijote, postulado casualmente por la guía preexistente.

Ahora bien, puede decirse que ambas “guías” coinciden en lo que señala José Luis Mora García (2004) sobre el descubrimiento compartido por Galdós y Zambrano: la idea de que la novelística posibilita una relectura del pasado y extrae una lección moral donde sólo quedaría fracaso político. Esta cuestión obedece también a la idea general que Zambrano sostiene sobre el realismo como un saber intrínseco a lo español. Tal como explica Adolfo Sotelo Vázquez (2018), “según Zambrano la fundamental dimensión histórica es la *esencial*, motor de todas las demás y que se manifiesta en la tradición cultural, cuyas verdaderas señas de identidad alimentan el realismo, condición de ese peculiar modo de conocimiento” (p. 101). Es desde la intuición de esa esencia, soterrada en la literatura nacional, que Zambrano puede coincidir con la exégesis unamuniana e ir más allá, proponiendo ahora el valor de *Misericordia* en términos equivalentes (aunque no idénticos) al valor del *Quijote*.

Tanto es así, que desde sus primeros acercamientos Zambrano reconoce en Galdós esa familiar revelación de un sustrato esencial para la genuina filosofía española. En *Delirio y destino*, autobiografía novelada de su período juvenil, Zambrano contrapone a Galdós con Menéndez Pelayo, y destaca que el novelista sí pudo ver el mal de España que el erudito negaba, y pudo verlo por sobrepasarlo en “conocimiento viviente” (Zambrano, 2021, p. 110), por ser el verdadero “enumerador de la España sub-histórica, de las entrañas que quedan bajo el vivir histórico, de la vida cotidiana, y aún de la historia misma, reflejada en la vida diaria” (p. 110). Desde su “tesis de izquierdas” –como la define Zambrano–, Galdós pudo esgrimir la necesidad de que España aprendiera a tolerar, “a practicar una mesurada libertad enriquecida por las reformas sociales” (p. 110). Y sostiene Zambrano que en este plan, Galdós “noveló la ‘novelería’ de la vida española, su inventarse a sí misma en el delirio, su irrealidad en las clases sociales elevadas, en la clase media, donde toda novelería tiene su asiento” (p. 110).

Como puede verse, desde el principio Zambrano intuye dos cuestiones: por un lado, que Galdós es quien ha retomado la capacidad de representar el mal de España, su “novelería”; y por otra parte, la idea de que es un autor fundante, digno de revitalizar cierta clave de lectura simbólica capaz de revelar la genuina filosofía nacional. Y capaz de ello, sobre todo, por haber

catalizado el aspecto oculto del carácter español, lo intrahistórico, al modo en que también Unamuno había percibido si no a Cervantes, al menos a su libro más canónico. Porque si se revisan las estrategias de esa captación intrahistórica de la filosofía nacional, fue Unamuno quien parece haberlas inaugurado décadas antes. Al respecto vale enumerar sólo algunos ejemplos significativos.

En 1904 Unamuno publica “Sobre la filosofía española”, un diálogo ficcional donde sostiene que nadie ha formado sistemáticamente la filosofía del pueblo español. Y conjetura: “si la tiene, hasta ahora no se nos ha revelado, que yo sepa, sino fragmentariamente, en símbolos, en cantares, en decires, en obras literarias como *La vida es sueño*, o el *Quijote*...” (Unamuno, 1951b, p. 555). Al año siguiente escribe su artículo “Sobre la lectura e interpretación del *Quijote*”, en defensa de su *Vida de Don Quijote y Sancho*. Afirma entonces que la erudición es una especie de “pereza espiritual” (Unamuno, 1951c, p. 656), y que “la historia de los comentarios y trabajos críticos sobre el *Quijote* en España sería la historia de la incapacidad de una casta para penetrar en la eterna sustancia poética de una obra” (p. 656). Esa crítica, signada por el opio de la “cobardía moral” (p. 656), obstaculiza según Unamuno otro tipo de lectura, exegética, comprometida con la extracción de la filosofía española oculta en la propia literatura nacional: una lectura quijotista enfocada en el “sentido simbólico o tropológico” (p. 659) de un libro que ve asediado por literatos a los que califica de “masoretas” (p. 659) y “cervantófilos” (p. 664). A fines de 1905, Unamuno vuelve a insistir en la necesidad de este nuevo abordaje de la literatura nacional: “Sobre la erudición y la crítica” es el pilar de su propuesta lectora. “Constantemente, al comentar el *Quijote*, dejo a Cervantes afuera y no me interesa ni poco ni mucho lo que quiso decir (...)” (Unamuno, 1951a, p. 719), esto considera Unamuno y señala que, lejos del esoterismo, sólo ha buscado señalar la analogía entre la vida de Don Quijote y la de San Ignacio, como forma de evitar la “paleontología” crítica y volcar sus esfuerzos a la comprensión de la filosofía viva de España. Y es en este punto donde podría comprenderse la cercanía con ciertos juicios de Zambrano y hasta la superación que implicó la hipótesis de esta autora con relación a Galdós. Tal como indica Muñoz Covarrubias, a partir de Zambrano la protagonista de *Misericordia* podría leerse como “un símbolo de los valores humanos, de su enaltecimiento, de una misericordia que terminará por unificar a los hombres y a las mujeres de la sociedad” (2021, p. 218). Frente al enigma de Don Quijote, Nina se proyecta como una respuesta. La misma Zambrano lo deja claro en su libro *La España de Galdós*, al enfatizar cuál es la contraposición entre ambos modelos: a su modo de ver, el quijotismo ha nutrido –de alguna manera– esa “novelería” española que Benigna de Casio lograría des-novelizar. Zambrano considera que toda España ha corrido la suerte de Don Quijote, y esto le hace ratificar: “El novelesco mundo de Galdós es consecuencia de que Don Quijote no haya podido ser otra cosa en el mundo –en la historia– que personaje de novela” (Zambrano, 1959, p. 29). Con las mismas estrategias de exégesis simbólica que Una-

munio utilizara en su lectura del *Quijote*, Zambrano focaliza ahora en otro objeto, superador en términos de la solapada filosofía colectiva. Por eso le resulta tan necesario contrastar ambos personajes cuando explica:

Nina, contrariamente a Don Quijote, recibe sobre sí la novelería que le viene de los demás y del ambiente en que le ha tocado en suerte vivir. Y todo, tan novelesco a veces, lo desnoveliza cuanto puede. Y ella sola resiste la fantasmagoría que arrastra a quienes la rodean, que todos están viviendo una novela, y Nina solamente vive... la vida. (Zambrano, 1959, p. 26)

En el mismo volumen, pero en su segunda parte (reiteración de un artículo homónimo de la novela, publicado con anterioridad en 1938), Zambrano destaca:

Misericordia nos muestra otro misterio, el de la fuerza de cohesión de un pueblo más allá de la locura y de la prudencia, sacando su fuerza de su prodigalidad, su esplendor de su miseria... *Misericordia* es la razón de la sinrazón de España, el orden en el disparate y la locura. Y en este sentido: razón de la sinrazón hecha patente, está más allá del libro genial y profético, más allá del mismo Don Quijote. (Zambrano, 1959, p. 95)

“Más allá de Don Quijote”, define Zambrano, y reafirma la idea de Galdós como creador de una novela realista capaz de representar los hechos históricos pero mostrando “aquello de que tales hechos salen, lo que queda oculto bajo esa trascendencia y que puede ser tomado por simple poso del tiempo, por la vida hermética que no ha logrado trascender” (p. 88). Zambrano describe la novelística de Galdós como nodo de un nuevo género de saber, ligado a una “razón esencialmente antipolémica, humilde, dispersa, misericordiosa” (p. 93). Es en este sentido que su lectura –con modos en los que resuena aún la estrategia quijotista unamuniana– proyecta ahora a Nina en términos de una heroicidad sin precedentes. La reivindicación de Galdós pasa así por haber diseñado un personaje representante de esa razón no “racionalista” sino misericordiosa, creadora, tan cercana a la que sería la propia *razón poética* propuesta por Zambrano tiempo después; una razón proclive a la cohesión de cuya carencia España –en pleno 1938– adolece. Así, con armas unamunianas, Zambrano lee simbólicamente *Misericordia*, posicionándola en el centro del canon galdosiano, como modo de trascender la “novelería” quijotista y alcanzar una filosofía capaz de suturar el quiebre social de España. “El mundo de *Misericordia*” –afirma Zambrano– “es ya una lucha entre la generosa prodigalidad popular y la rencorosa inhibición, el miedo a la vida” (p. 101).

A partir de estas cuestiones, vale entonces arriesgar que Zambrano no genera una lectura crítica tradicional, sino que produce sobre la novela de Galdós una exégesis simbólica muy cercana a la que Unamuno había defendido en su momento como clave para la percepción de cierta filosofía oculta en la literatura canónica española. Lo paradójico es que, a pesar del encuadre coincidente, la lectura de Zambrano modifica la centralidad del canon unamuniano, situando a Nina en el lugar de Don Quijote. De este modo, pareciera que Zambrano desmonta el “yo sé quién soy” qui jotista, concibiendo al personaje de Galdós como aquel que puede desarmar toda la novelería de esa identidad ficcional, culpable en buena parte de la tragedia española. Cabe sugerir que todo este planteo debe considerarse como punto de partida para el abordaje de temas múltiples tanto sobre Galdós como sobre Zambrano. Porque por un lado, echa luz sobre hipótesis como de la de Juan Antonio Garrido Ardila (2016), quien ha visto justamente en *Misericordia* una obra precursora de rasgos modernistas propios de las novelas de Unamuno; y por otra parte, refuerza nociones como la de Cristina de la Cruz Ayuso (1999), quien define el abordaje literario de Zambrano cual “intento filosófico que adquiere caracteres religiosos” (p. 128) en la implacable búsqueda de un sentido esencial. Ambas vías invitan así a seguir pensando cómo cierto vector unamuniano atraviesa la obra de sus sucesores y los condiciona, incluso, por la gravitación antagónica de sus ideas.

Referencias bibliográficas

- De la Cruz Ayuso, Cristina (1999). María Zambrano y la *Misericordia*: una aproximación a la obra de Galdós. *Aurora. Papeles del “Seminario María Zambrano”*, nº1. 125-131.
- Garrido Ardila, Juan Antonio (2016). Realismo y realidad en *Misericordia* de Galdós. *Bulletin Hispanique*, t. 118, nº2. 535-554.
- Granados Palomares, Vicente (1993). Galdós entre el 27. *Actas del Cuarto Congreso Internacional de estudios galdosianos*, vol. 2. 57-66.
- Mora García, José Luis (2004). Un nombre de mujer: *Misericordia*. Galdós en la inspiración zambraniana. En AA.VV., *María Zambrano. Raíces de la cultura española* (pp. 119-146). Madrid: Fundación Fernando Rielo.
- Muñoz Covarrubias, Pablo (2021). Vidas anónimas con sus infinitas raíces: *Misericordia* en las lecturas de María Zambrano. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LXIX, nº1. 199-233.
- Sotelo Vázquez, Adolfo (2017). María Zambrano y la novela: una nueva forma de conocimiento. *Aurora. Papeles del “Seminario María Zambrano”*, nº18. 90-102.
- Sotelo Vázquez, Marisa y Blanca Ripoll Sintes (2020). Lecturas de Benito Pérez Galdós desde la Edad de Plata. *Moenia*, 26. 85-100.
- Unamuno, Miguel de. (1920). La sociedad galdosiana. *El Liberal*, Madrid, 5 de enero de 1920, s / p.
- (1951a). Sobre la erudición y la crítica. En *Ensayos*, tomo I (pp. 711-734). Madrid: Aguilar.

-- (1951b). Sobre la filosofía española (diálogo). En *Ensayos*, tomo I (pp. 553-568). Madrid: Aguilar.

-- (1951c). Sobre la lectura e interpretación del *Quijote*. En *Ensayos*, tomo I (pp. 655-672). Madrid: Aguilar.

Zambrano, María (1959). *La España de Galdós*. Madrid: Taurus.

-- (2021). *Delirio y destino. Los veinte años de una española*. Madrid: Alianza.

-- (2023). *Unamuno*. Madrid: Penguin Randomhouse / DeBolsillo.

Pactos ambiguos de aquí y de allá: desplazamientos y voces literarias de y sobre españolas migrantes, del siglo XIX al XXI⁷¹

Mariela Sánchez

Universidad Nacional de La Plata - CONICET
maripausanchez@yahoo.com.ar

Resumen

Desde las categorías presentadas a partir del ya clásico estudio de Manuel Alberca *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, con la antesala de estudios sobre autobiografía, pacto autobiográfico y derivaciones en torno a *escrituras del yo*, esta propuesta plantea un recorrido por distintas estrategias de configuración literaria en el abordaje de desplazamientos de y sobre mujeres españolas. Se aspira a realizar un paneo acerca de ejemplos de diferentes procedimientos. Se hará un alto en el siglo XIX, una referencia a un caso de memoria del exilio republicano español en la Argentina –siglo XX– y se propiciará un mayor detenimiento en una perspectiva de comienzos del siglo XXI, en la reelaboración literaria de un particular desarraigo ocurrido durante la posguerra española. El corpus contemplará, inicialmente, algunos poemas de Rosalía de Castro, especialmente en torno a la voz poética que construye en el siglo XIX en la relación de tomas de distancia con respecto al lugar de origen, y una alusión a estrategias puestas en juego por María Teresa León en el siglo XX con *Memoria de la melancolía*, para desembocar en la consideración de *Estuvimos cantando*, de María García Campelo, un ejemplo de narrativa reciente de mujeres españolas migrantes de España a la Argentina que da cuenta de otros mecanismos autorreferenciales, como los de quienes retoman desde el siglo XXI sus infancias migrantes.

Palabras clave: migración, exilio, escritura autorreferencial, mujeres

Abstract

From the categories presented in Manuel Alberca's classic study *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, with the prelude of studies on autobiography, autobiographical

⁷¹ Este trabajo se inscribe en los proyectos de investigación "Subjetividades en crisis en la literatura española contemporánea (1914–1975)", CIGE/2023/74, dirigido por Luis Bautista Boned, con patrocinio de la Conselleria de Educación, Cultura, Universidades y Empleo de la Generalitat Valenciana, "Identidad y desplazamientos: mujeres de Argentina y España en tramas bélicas, migratorias, exílicas e identitarias de los siglos XX y XXI. Literatura y otras textualidades para un tratamiento interseccional", PID H-1049 de la UNLP, dirigido por mí y codirigido por Virginia Bonatto, y "Diálogos transatlánticos: Argentina y España. Lecturas y revisiones críticas (1980–2021)", PICT 2021-0783, dirigido por Raquel Macchiuci.

pact and derivations around writings of the self, this article proposes a journey through different strategies of literary configuration in the approach to displacements by and about Spanish women. The aim is to provide an overview of examples of different procedures. I'll take a look at examples of different procedures. There will be a focus on the 19th century, a reference to a case of memory of the Spanish Republican exile in Argentina –20th century– and a greater focus on a perspective of the beginning of the 21st century, on the literary re-elaboration of a particular uprooting that occurred during the Spanish post-war period. The corpus will initially consider some poems by Rosalía de Castro, especially in relation to the poetic voice that she constructs in the nineteenth century in the relationship of taking distance with respect to the place of origin, and an allusion to strategies put into play by María Teresa León in the twentieth century with *Memoria de la melancolía*, to end up in the consideration of *Estuvimos cantando*, by María García Campelo, an example of recent narrative by Spanish women migrants from Spain to Argentina that takes into account other self-referential mechanisms, such as those of female writers who take up, in the twenty-first century, their migrant childhoods.

Keywords: migration, exile, self-referential writing, women

Espectros de las *escrituras del yo*

En una serie de discusiones potenciadas en su momento alrededor del libro de Manuel Alberca (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, ya casi un clásico al que se suele volver para debatir, pero también para echar mano de conceptos híbridos, con la antesala –algunas décadas atrás– de estudios sobre autobiografía, el célebre pacto autobiográfico (Lejeune 1975) y derivaciones varias en torno a la escritura autobiográfica (Gusdorf 1991, Loureiro 1991, Olney 1991, Villanueva 1991, entre otros) y en torno al derrotero de las *escrituras del yo*, esta propuesta plantea un recorrido por estrategias de configuración literaria en materia de desplazamientos migratorios y exílicos de y sobre mujeres españolas.

No llevaré a cabo una recapitulación teórica exhaustiva. Puntualizaré, en todo caso, que, a comienzos del siglo XXI, el trabajo de Alberca ubica el auge de la autoficción en un intersticio localizable entre la “muerte del autor”, *decretada* por Roland Barthes, y una señalada emergencia posterior de la autobiografía, con el objetivo de aportar a la comprensión del variopinto desenvolvimiento de la reinstalación de la figura autoral en la literatura española. En esa línea, Alberca indagaba en muy diversas manifestaciones de textualidades que atañen al empleo de la primera persona de singular.

En este trabajo se aspira a dar cuenta de una convergencia entre autorreferencia y literatura en torno a desplazamientos forzados, fundamentalmente en mujeres, tanto mujeres que han protagonizado migraciones o exilios, como aquellas que se han abocado a escribir sobre ello. La procedencia del desplazamiento es España y, en algunos ejemplos puntuales, Galicia, y en esta oportunidad he trazado una serie de cortes diacrónicos susceptibles de mostrar expresiones diversas de esas circunstancias humanas atávicas y colectivas, a la vez que singulares.

Realizaré en primer lugar un breve alto en el siglo XIX; en segundo lugar, haré una referencia a un caso de memoria del exilio republicano español en la Argentina –siglo XX– y en tercer y último lugar mencionaré una perspectiva de comienzos del siglo XXI, en la reelaboración literaria de desarraigos ocurridos durante la posguerra española.

El corpus de este recorrido contempla una alusión a Rosalía de Castro, especialmente en torno a la voz que construye en *Follas novas* con la figura de “viudas de vivos”, una alusión a estrategias puestas en juego por María Teresa León en el siglo XX con *La historia tiene la palabra* y *Memoria de la melancolía*, para desembocar en la consideración de narrativa reciente de mujeres españolas migrantes de España a la Argentina, muestra de otros mecanismos de escrituras que emplean el yo, como los casos de quienes retoman la experiencia migratoria y configuran desde el siglo XXI sus infancias migrantes. El ejemplo concreto estará dado por *Estuvimos cantando*, de María García Campelo. Pero en los tres panoramas nos encontramos con construcciones literarias en las que el yo que se configura no es de manera tan estricta autorreferencial, porque, por ejemplo, se le cede la palabra a otra primera persona en singular, aunque en el propio yo autoral haya una impronta de desarraigo vivido en primera persona.

Sabemos que la triple identidad entre autoría, voz literaria y personaje tambaleó casi desde el momento en que fue articulada, y que implosionó poco después con cuestionamientos que horadaron la posibilidad de creer que podía tratarse de una coincidencia sin fisuras. Suele haber consenso también, y a pesar de que esa triple identidad haya sido siempre algo inviable en términos estrictos, acerca de que es injusto renegar de las observaciones teóricas de Philippe Lejeune (1975), puesto que en algunos de sus planteamientos y en el efecto contractual de aquel pacto autobiográfico, aunque nunca podamos afirmar que los contornos narrativos y vitales de autor, narrador y personajes coincidan sin más, echó a andar problemas teóricos que se nos siguen cruzando, incluso recargados en este primer cuarto del siglo XXI, con una impronta autorreferencial que alcanza planos de la experiencia que trascienden lo literario. Una tercera cuestión que me parece que hay que reconocer radica en que, por más que en reuniones científicas donde debatimos sobre estos temas se den por sentadas algunas de esas certezas, muchas veces en la lectura extraacadémica se sigue buscando esa triple identidad y se cree en ella, y que el intento de cotejo entre determinadas vivencias y lo transpuesto en literatura atrae mucho si hay posibilidad de establecer esas conexiones. En ese sentido, me parece importante detectar los mecanismos que desacomodan cualquier asomo de calco identitario y abren el juego a que entre en el ruedo de esas escrituras que construyen alguna instancia de utilización de la primera persona de singular, para el abordaje de una problemática de desplazamiento geográfico, un desplazamiento literario.

Así como siempre se nos alerta sobre la letra chica de los contratos, y así como los pactos muchas veces pueden sembrar la sospecha de un lastre mefistofélico, con la consecuencia de que

se deja en ellos, aunque sea en sentido metafórico, un rastro de sangre, quisiera detenerme en algunos resquicios de pactos supuestamente autorreferenciales que pueden leerse a la luz de una ambigüedad por la que el *yo* que dice “yo” se pluraliza, cede la voz o se encarna en un sujeto otro. Esto, analizado en textualidades atinentes a desplazamientos forzados, migraciones, exilios, y a mujeres involucradas en esos procesos o en su literaturización, potencia la descolocación, el desacomodamiento, espejando de algún modo, en las trayectorias vitales aludidas, el desajuste que implican las diversas formas de estar fuera de lugar.

Los que se van, las que se quedan

Es indiscutible que la poesía de Rosalía de Castro es pionera en cuanto a formas de incorporar, en textualizaciones que trascendieron el ámbito de personas que tienen el hábito de la lectura, al sujeto migrante, tanto de migración interna como transatlántica. Poetizó, ya desde *Cantares gallegos*, de 1863, experiencias de despedida de la tierra, abusos en el mundo laboral para con los migrantes internos, discriminación y maltrato para con los gallegos, y una añoranza irreprimible, por ejemplo, en poemas suficientemente conocidos como “Adiós ríos, adiós fontes”, “Castellanos de Castilla” y “Airiños, airiños, aires”.

Supo encarnar, asimismo, mediante la voz poética, lamentos de mujeres que han tenido ellas mismas que dejar su tierra, lo que se observa por ejemplo en el siguiente fragmento de “Airiños...”:

Levaime, levaime, airiños,
levaime a donde espera
unha nai, que por min chora,
un pai que sin min n’alenta,
un irman por quen daría
a sangue das miñas venas,
e un amorinho, a quen alma
e vida prometera.
Si pronto non me levades
¡ay! morrerei de tristeza,
soia, nunha terra estraña
donde estraña me alomean,
donde todo canto, miro,
todo me dice ¡Estranxeira!⁷²

72 “Llevadme, llevadme, aires / llevadme a donde me espera / una madre que me llora, / un padre que sin mí no alienta, / un hermano por quien daba / la sangre de estas mis venas, / y un amor a quien yo el alma / y vida yo prometiera. / Si pronto no me lleváis / me moriré de tristeza, / sola yo en tierra extraña / donde extraña se me nombra, / donde todo cuanto miro, / todo me dice / ¡Extranjera!” [traducción de Amadeo Magariños para la publicación del poema en la web de la Fundación Rosalía de Castro].

Y condujo de manera muy maleable el yo poético al encarnarlo, entre otros procedimientos, en la configuración de una primera persona masculina para nombrar todo aquello que se dejaba atrás en esa partida (como ocurre en “Adiós ríos...”), que solía ser de hombres, al menos en las primeras fases de las migraciones masivas del siglo XIX.

¡Adiós tamén, queridiña...
Adiós por sempre quizáis!...
Dígoche este adiós chorando
desde a beiriña do mar.

Non me olvides, queridiña,
si morro de soidás...
tantas légoas mar adentro...
¡Miña casiña!, ¡meu lar!⁷³

Hay además en la producción rosaliana todo un espectro –por lo general no tan reconocido, cantado ni celebrado, al menos por el colectivo migrante argentino y sus descendientes–, en el que se acuña la figura de la “viuda de vivo”. En el libro V de *Follas novas* (*Hojas nuevas*), de 1880, se produce la articulación de un yo poético que desborda, con el oxímoron y el pleonismo que integran el título: “As viudas dos vivos e as viudas dos mortos” (“Las viudas de los vivos y las viudas de los muertos”). Las mencionadas en segundo término son, como resulta bastante obvio –pero no por obvio menos efectivo en el juego de puesta en evidencia y contrastes– las mujeres que de manera literal se encuentran en tal estado. Las mencionadas en primer término, deliberadamente inexacto, desafía, con una innovadora provocación sin precedentes, la naturalización de unas circunstancias a las que se encontraban expuestas las mujeres en la época de las migraciones masivas, fundamentalmente en la segunda mitad del siglo XIX, si bien eso no dejó de ocurrir. El desamparo de aquellas mujeres cuyos maridos migraban podía volverse muy semejante a la situación que arrojaba la viudez, si bien con el añadido de la incerteza, que ni siquiera se amparaba en la expectativa de una espera *a lo Penélope*; los trabajos eran demasiado duros como para permitirse eso.

Puesto que en muchos casos el regreso del hombre en cuestión no se producía jamás, no han faltado ocasiones en las que la ausencia de noticias sembrara para siempre la duda acerca de si el emigrante no había querido o podido volver a comunicarse, había formado otra familia del otro lado del Atlántico o había fallecido.

73 “¡Adiós también, ay querida / Adiós por siempre quizás! / Te digo este adiós llorando / desde la orilla del mar. // No me olvides, ay querida, / si muero de soledad... / tantas leguas mar adentro... / ¡Adiós mi casa!, ¡mi hogar!” [traducción de Amadeo Magariños para la publicación del poema en la web de la Fundación Rosalía de Castro].

El silencio cobra voz poética, y una destacada estudiosa de Rosalía de Castro como Pilar García Negro calificó ese libro en particular como “a epopeia do pobo galego declinado en feminino” (García Negro, 2006, citado en González Fernández, 2009, p. 100), “porque buena parte de los poemas se centran en la vivencia de la emigración por parte de las que quedan, de las mujeres solas, o, en clave metafórica, de la nación de origen” (González Fernández, 2009, p. 100).

Esas mujeres, unas y otras, no serían por tanto migrantes ellas mismas, y en ese sentido no cabrían bajo el título general de este trabajo. No obstante, son un antecedente notable con respecto a desplazamientos simbólicos, puesto que sus roles debieron mutar, al punto de haberse hecho cargo de labores que llevaban a cabo los hombres, como la labranza de tierras. Pero también hay en los desplazamientos que no implican migración una dimensión física, pues esa necesidad de salir de la casa, del sitio junto a la cocina y ligado al cuidado del hogar y los hijos, es una exposición a la intemperie, un cambio de dominio y el inicio de un derrotero diario signado por la carencia de certezas, entre otras menguas entre las que la afectiva no es menor, dado que difícilmente las “viudas de vivos” iban a rehacer sus vidas ante la amenaza de habladurías y difamaciones.

Los poemas de *Cantares gallegos*, el poemario más famoso de Rosalía de Castro y el que suele tomarse como muestra más directa de las vivencias migratorias, sin dudas ofrece ejemplos ilustrativos, como los mencionados más arriba. Señalo, sin embargo, este desplazamiento procedimental en la representación de la mujer como un gesto novedoso de salirse de lo esperable o lo representacional más directo. Se transgrede el pacto representativo por el cual el poema prestaba su voz para que el sujeto migrante dijera presente y ese actante que antes decía *yo* pasa a ser un muerto, o un muerto vivo que, se presupone, no retornará.

Las voces bajas en la diáspora⁷⁴

María Teresa León compendia en el yo narrativo de *Memoria de la melancolía* –y, en torno a un episodio concreto, ya lo había hecho en *La historia tiene la palabra*– no solo su experiencia sino porciones de historia del siglo XX que conforman casi una enciclopedia. Abarca diferentes latitudes, protagoniza el trato con las figuras más destacadas de España, de la Argentina y, por supuesto, se refiere a muchos otros países y episodios culturales, artísticos, políticos, editoriales, familiares, sociales en términos amplios y específicos en materia de encuentros y solidaridades en el exilio. Pero en la elaboración se hizo cargo también, y más allá de los episodios vividos en primera persona, de realizaciones comunicativas orales que no dejaron su registro en otro soporte. En el marco de articulación que desanda el relato del desarraigo propio, María Teresa

⁷⁴ El siguiente apartado referido a María Teresa León fue formulado, en parte e inicialmente, en Sánchez, 2019 y 2020.

León da cabida a otros desplazamientos y de algún modo les presta su voz. La referencia a cantos, conversaciones, rumores, confidencias, anécdotas constituye una parte de *La historia tiene la palabra* y es muy relevante en *Memoria de la melancolía*. Y, sin embargo, un poco como ha sido la percepción *a posteriori* sobre su vida y como el conocimiento que en general se tiene de su figura, con excepción de los ámbitos en los que más se la conoce y valora –un poco como ocurre con Rosalía de Castro–, también esas voces tienden a desdibujarse o al menos a quedar como en suspenso, interrumpidas. En una relación que espeja la subestimación en la que históricamente en la cultura occidental ha estado considerada la oralidad en relación con la escritura (y la memoria en relación con la historia), la figura de María Teresa León, en una presunta función de acompañamiento de un hombre y un artista de indiscutible talla como Rafael Alberti, amerita que se preste atención a algunos de esos pasajes que se meten con, parafraseando a Manuel Rivas, e indirectamente a Beckett en *Esperando a Godot*, “las voces bajas”. Ya los episodios más singulares de la travesía de la pareja son narrados con énfasis en los pormenores de conversaciones y comentarios al pasar que sintetizan y tornan más verosímiles, y más humanos, los acontecimientos. Desde la convivencia en las calles de la defensa de Madrid con los interlocutores más anónimos hasta una entrevista en el Kremlin son parte de ese recurso. Y es que en el fondo hay una concepción de la literatura que pisa firme sobre esa base oral a la que se le cede espacio.

La enumeración de cuentos, coplas, conjuros, adivinanzas, pregones, dicharachos y refranes que son la literatura de esas costumbres (...) es la que da suelo y aire a la cultura popular de España. (...). En 1936 quedaron una vez más demostradas varias cosas: una de ellas un refrán: “El que canta es que rabia o no tiene blanca”. (León, 1999, p. 207)

Pero también hay toda una zona de recopilación de esas estrofas improvisadas con la que se conjuraban los males, reproducidas en un repertorio parcelado que va hilando la narración con determinados énfasis (a diferencia de la organicidad del cancionero): “Algunas de esas canciones las escribimos Rafael y yo, sentados en un bar (...) justo cuando bombardeaban y, seguramente, para espantar nuestro miedo”.

Puede que los que leen hoy estos testimonios de nuestro ayer encuentren que estos versos y todos los que se escribieron en aquellas circunstancias extremas son, como los que nos dejaron los poetas del 2 de mayo, versos de circunstancia, un “oigo patria tu aflicción” que regresa. Eso no importa. Cuando un gran poeta incorpora su voz a los desastres de su patria, ésta seguirá oyéndose, como la de Goya al grabar, para advertencia de todos los hombres del mundo, el horror de la guerra. (León, 1999, p. 213)

Pero también se “graba”, se registra y testimonia un espectro de voces que todavía más tangencialmente se cuelan en la historia, las voces de algunos niños ante la incompreensión de la guerra o, de este lado del Atlántico, ya en el exilio argentino y en plena ciudad de Buenos Aires, ante recicladas desigualdades que atraviesan tiempos y distancias. Es muy elocuente el rescate del canto de un niño muy pobre al que le daban la merienda cuando María Teresa León y Rafael Alberti vivían en Buenos Aires. Es imposible saber si la recuperación es literal, pero el voseo, el aleatorio manejo de la métrica y la sintaxis conversacional forjan con verosimilitud la actualización del canto del niño que improvisa después de haber visto en las tiendas Harrods a un Papá Noel comercial y demasiado ajeno.

Me cuesta escribir, aunque es el elogio de su maravillosa imaginación, que Papá Noel ni le ha visto, ocupado en remangarse sus faldas y llegar al ascensor. Pero Josecito era el prodigioso inventor de su vida pequeña y, al día siguiente (...) cantaba esto:

Adiós, Papá Noel.

No te veo. Estás muy alto.

[...]

Yo vivo aquí, al lado de María Teresa.

Yo escribí una carta.

[...]

Manda una motoneta, una pistola, una cartuchera japonesa.

Papá Noel, no te veo ya.

¿Dónde estás?

[...] ¿sentís la voz mía?

Yo estoy muy lejos del cielo. No te siento la voz.

[...]

Josecito le gritó esto a la lluvia torrencial que caía. Nosotros lo registramos. Hoy lo escribo. Me vio. Se acercó a mí (...) y me dijo algo turbado: “Las barbitas blancas apenas se le veían”. (León, 1999, pp. 268-269)

La incorporación de la voz del niño al registro escrito de la memoria de María Teresa León hace lugar a una situación socioeconómica de exclusión de lamentable y plena vigencia. Hoy en día podemos oír, por ejemplo, un género muy actual de improvisación entre el canto y la mendicidad, entre la rima y el trabajo infantil, en medios de transporte urbanos y de los diferentes cordones urbanos, especialmente en los trenes, que fusiona payada y *freestyle*, y que constituye

una reciclada forma de cantar y espantar (o distraer) algunos males, en primera persona también, muchas veces con un yo que devela la situación familiar y económica.

María Teresa León, entonces, echa luz, a través del recuerdo propio y en una doble coordenada de distancia articulada por el tiempo transcurrido y la diáspora (el exilio de María Teresa León junto con Rafael Alberti en Argentina y en Italia, de un total de 38 años, entre los cuales, 23, casi 24 de ellos, fueron en Argentina), sobre otras voces que quedaron –además de estar entre un colectivo de “perdedores”– a la sombra de sujetos protagónicos.

La historia tiene la palabra se enfoca en un hecho puntual: el salvataje del tesoro artístico español de los bombardeos. La guerra, a diferencia de todo antecedente conocido, entraba en la ciudad y sacudía los espacios más ajenos a cualquier dispositivo semejante a frentes y trincheras, como el Museo del Prado. Pero si bien la reconstrucción de este episodio que será inserto en un entramado más extenso y complejo en *Memoria de la melancolía*, en *La historia tiene la palabra* es el foco, en un *continuum* entre historia y memoria, entre atesoramiento y rescate de patrimonio tangible por la Junta de Incautación del Tesoro Artístico, los pormenores de su cuidado, de su traslado, de la conciencia en torno a la preservación se gesta en medio de algo más inasible que sin embargo María Teresa León expone con maestría: en aparentes digresiones respecto del eje central, la transmisión y el intercambio de voces que, en medio del ruido más inapelable de las bombas experimentaban, acordaban y resolvían acerca de cómo cuidar un patrimonio mundial.

¡Qué manera de hablar y hablar los refugiados españoles! Cada uno, grande o chica, traía en almendra *su guerra*, jamás se escuchó de casa en café narrar más amplia y conmovedoramente un trozo de Historia.

A veces, de lado a lado del Sena, cruzaba una voz capaz de detener sus aguas. Era un refugiado *sin papeles* que desafiaba la ira [...] de la celosa policía del silencio:

“¡Nos quieren colonizar!
Ya vienen los invasores
Con la muerte entre las manos;
Son alemanes y moros,
Falangistas e italianos.
Y por los campos de España,
Mueren parientes y hermanos.”

La advertencia quedaba flotando para el día que los ecos respondan. Y allá está.
(León, 2005, pp. 16-17)

Podría decirse que la condición apátrida de María Teresa León la ha marcado a fuego desde muy joven, pasando por su malogrado primer matrimonio, su temprana maternidad y el desacomodamiento constante ante mandatos. La polifacética mujer que fue militante, actriz, escritora, traductora arrastraba esa experiencia de no encajar, de no pertenecer, algo que se reflota cuando percibe también el extrañamiento respecto de un país, una lengua y una escritura, minadas ya por dentro. No poder recordar y contar paraliza, anula, como no poder nombrar. España es la lengua materna, la tierra de un sentir resumido en ese objetivo de máxima constituido por la búsqueda de libertad. María Teresa León detalla el momento en que ella y Rafael Alberti son desarmados, cuando ante los militares sublevados ella no solo se queda sin el instrumento para la defensa sino también sin posibilidad de expresión:

La entregué [la pistola], con una pequeña melancolía, mordiéndome los labios. Serví de intérprete: “Ese señor es el general Antonio Cordon, ministro de la Guerra, y este otro es el señor Núñez Mazas, ministro del Aire. Aquél, un poeta, y yo... una miliciana”. Nos creyeron sin dificultad. La radio daba todas las noticias de la traición del coronel Casado y las cancillerías de Europa respiraban contentas. Pero yo hubiera querido decirles: “Somos los que hemos conseguido sacar de España una palabra para conservarla sin mancha. La hemos defendido a tiros, bajo una bandera roja, morada y amarilla, al son de una musiquita candorosa, el Himno de Riego, a cuyos sonos de polquita popular combatimos tres años y enterramos a nuestros muertos”. Pero no dije nada. (León, 1999, pp. 229-230)

Desarraigo del siglo XX narrado desde el siglo XXI. Infancia migrante: no decir nada y escribirlo después

En los textos que condensan experiencias de mujeres signadas por consecuencias de la guerra civil española y la posguerra, se forja otra memoria, que es “de sus respectivas melancolías”, pero también de intentos de reparación al intentar dar voz a la infancia desplazada. En esta línea de estrategias literarias oblicuas que dicen *yo* sin encarnar ese *yo*, ficcionalizándolo, acaso el gesto más marcado sea una vez más delegar la voz a la infancia. Algunos intentos rodean ese procedimiento; pero el que más lo logra es el por ahora todavía bastante ignoto *Estuvimos cantando*, de María García Campelo, que hace que la niña de ocho años, en relación con la cual tenemos que aceptar el efecto contractual de reconocerla como una autofiguración de la niña que la autora fue, pone en evidencia los aspectos más densos de su desplazamiento de España a la Argentina.

Daniela Fumis y Germán Prósperi han dejado en claro que

la imposibilidad de escribir la infancia en la infancia nos enfrenta a una serie de dilemas teóricos puestos en juego en la lectura de numerosas ficciones que, a pesar de aquella

restricción, hacen hablar a la infancia, ya sea como figuración, como irrupción, como relato de un inicio o como laboratorio, la infancia se construye como zona –siempre borrosa– que delimita voces, traza fronteras y habilita imaginarios críticos. (Fumis y Prósperi, 2020, pp. 11-12)

Si la infancia, ya desde su definición y al recurrir a la etimología, alude a la ausencia de voz, la escritura por la que se (re)construye y/o inventa una infancia –que, llegado el caso, no por ficticia o recreada va a dejar de representar a otras posibles infancias– es un medio privilegiado, y brinda otros espectros de atención que distan mucho de la adaptación a un proceso propio de años de crecimiento y búsqueda de aceptación. La literatura, entonces, ofrece una lugartenencia que no repara pero sí proyecta mundos posibles en los que episodios demasiado subestimados se patentizan en testimonios de esas acciones que dejaron su marca en las infancias de niñas migrantes, y que lamentablemente se reciclan, actualizan y repiten, con la potenciación de realidad aumentada y peligrosamente masificada de las redes sociales/virtuales, que añaden mecanismos de ensañamiento y acoso que antes se limitaban a la interacción presencial.

Estuvimos cantando se toma revancha por la ausencia de voz y la falta de incidencia en las decisiones que definieron el rumbo de quien narra (y es narrada) en primera persona. Y en la línea de lo que Paul de Man teorizaba sobre la autobiografía como prosopopeya, se da en efecto la construcción de una voz otra, que es otro yo pero con la impunidad de desnudar, desde un presunto adanismo y con toques de humor lindantes con una aparente incompreensión de las situaciones, que la autora adulta articula con destreza, actos de irresponsabilidad por parte de los propios padres, ausencia de consideración ante los sentimientos y las opiniones de las infancias imbricadas en ese proceso de desplazamiento, gestiones contaminadas de ilegalidad y abusos de poder, formas de discriminación entre pares, mezquindades en el seno de la familia en la tierra de acogida.

La protagonista debe aclimatarse a la nueva parentela con la que no ha compartido nada antes y a la que ni siquiera ha conocido en años anteriores

La hija de mi prima se llama Irma; es de mi edad [...]. No nos llevamos bien, es muy caprichosa. Mi prima la consiente. Además, nos compara. Es claro que su hija sale ganando siempre. Le da consejos a mamá de cómo debe educarme. Parece que piensa que hemos venido de una cueva en la montaña. (García Campelo, 2015, p. 117)

La convivencia con esas mujeres que no muestran solidaridad se vuelve más ardua cuando sobreviene la marginación:

Los días siguientes son de: aquí eso no se usa, aquí eso no se dice, aquí eso no se hace, eso es de gallegos atrasados. Irma no quiere ni que me acerque a ella. No me deja comer la fruta que se ha caído de los árboles de la quinta de mi tío, su abuelo. Tampoco quiere que salga a la tardecita, a jugar con ella y sus amigos; dice que no hablo bien, que digo coge en vez de agarra y los niños se ríen. (García Campelo, 2015, p. 117)

Las niñas gallegas literaturizadas en temática migratoria replican lo que muchas mujeres adultas cuentan de su infancia migrante: la decisión de quedarse aparte para no tener que lidiar con un considerable bagaje de hostilidades que les tornara aún más difícil la inmersión en lo nuevo. En determinadas ocasiones, como ilustra esta última cita, directamente han sido expulsadas por sus pares. La incompreensión –de códigos, de complicidad, de reglas– es otra gran zona en la que las niñas migrantes recapituladas en forma de literatura manifiestan haberse sentido excluidas.

Estos lastres de escasa solidaridad y escasos gestos de comprensión y acompañamiento, que atañen a más de una época de España, son pasibles de resonar también en otras realidades de mujeres e infancias desplazadas. Y la literatura es un canal en el que incluso las voces más apagadas se asoman a decir *yo* y a contar desde ese *yo*.

Referencias bibliográficas

- Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la no vela autobiográfica a la autoficción*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- Castro, Rosalía de (1995 [1863]). *Cantares gallegos*. [Ed. de María Xesús Lama]. Vigo: Galaxia.
- de Castro, Rosalía (2012 [1884]). *Follas novas*. Santiago de Compostela: El Patito Editorial.
- de Man, Paul (1991). La autobiografía como desfiguración. *Suplementos Anthropos*, 29. 113-118.
- Fumis, Daniela y Prósperi, Germán (2020). Las lenguas de la infancia en la literatura española: presentación. *Boletín GEC* [Grupo de Estudios sobre la Crítica literaria], 26. 11-14.
- García Campelo, María (2015). *Estuvimos cantando*. Turdera: Zona Borda.
- González Fernández, Helena (2009). La mujer que no es solo metáfora de la nación. Lecturas de las viudas de vivos de Rosalía de Castro. *Lectora. Revista de Dones i Textualitat*, 15. 99-115.
- Gusdorf, Georges (1991). Condiciones y límites de la autobiografía. *Anthropos*, 29. 9-18.
- Lejeune, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- León, M. T. (1999 [1970]). *Memoria de la melancolía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- León, M. T. (2005 [1944]). *La Historia tiene la palabra. (Noticia sobre el salvamento del tesoro artístico de España)*. Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto - Consejería Cultural Embajada de España [reedición del volumen 22 de *Cuadernos de Cultura Española*, editado por el Patronato Hispano Argentino de

Cultura].

Loureiro, Ángel (1991). La autobiografía y sus problemas teóricos. *Anthropos*, 29. 2-9.

Olney, James (1991). Algunas versiones de la memoria/Algunas versiones del bíos: la ontología de la autobiografía. *Anthropos*, 29. 118-128.

Sánchez, Mariela (2019). Memoria apátrida e intrusión narrativa. Imágenes de España en *Memoria de la melancolía* de María Teresa León y *Yo nunca te prometí la eternidad* de Tununa Mercado. *Boletín de Literatura Comparada*, 44. 51-73.

Sánchez, Mariela (2020). La memoria toma la palabra: señas de oralidad en María Teresa León. *Gramma*, 64. <https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/5105>

Villanueva, Darío (1991). Para una pragmática de la autobiografía. En Darío Villanueva, *El polen de ideas* (pp. 95-114). Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.

Figuraciones de la vejez en la última poesía de Luis García Montero: un regreso a la intimidad pública

Gabriela Sierra

CEDINTEL, FHUC,
Universidad Nacional del Litoral
profgabrielaSierra@gmail.com

Resumen

En la siguiente comunicación analizamos el último poemario de Luis García Montero titulado *Un año y tres meses* (2022). Allí el poeta reúne una serie de poemas que aluden al momento del diagnóstico de la enfermedad de su esposa -la escritora Almudena Grandes-, el tránsito de su tratamiento y el tiempo de la pérdida. La hipótesis que ponemos a consideración postula el estudio de la vejez más allá de su presencia como tópico en los poemas. En este sentido, junto con la aparición de ciertas figuraciones de la vejez en tanto desplazamientos e irrupciones que leemos al interior del poemario, reaparece la idea de intimidad sobre la que el poeta ha debatido en diversos artículos y ensayos desde su fundacional manifiesto “La otra sentimentalidad” (1983). De esta manera las figuraciones de la vejez habilitan un regreso a los inicios de un proyecto de escritura donde lo íntimo se acerca a la esfera pública.

Palabras clave: Poesía, Vejez, Intimidad, Luis García Montero.

Abstract

In the following communication we analyze the latest collection of poems by Luis García Montero entitled *Un año y tres meses* (2022). There the poet brings together a series of poems that allude to the moment of the diagnosis of the illness of his wife -the writer Almudena Grandes-, the transition of her treatment and the time of loss. The hypothesis that we put forward for consideration postulates the study of old age beyond its presence as a topic in the poems. In this sense, together with the appearance of certain figurations of old age as displacements and irruptions that we read within the collection of poems, the idea of intimacy reappears, which the poet has debated in various articles and essays since his founding manifest “La otra sentimentalidad” (1983). In this way, the figurations of old age enable a return to the beginnings of a writing project where the intimate approaches the public sphere.

Keywords: Poetry, Old age, Intimacy, Luis García Montero.

El siguiente trabajo se enmarca en el Proyecto CAI+D “Figuraciones de infancia y vejez en la literatura española contemporánea. Proyectos escriturales y otredad” que dirige el Dr. Germán G. Prósperi en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral. Desde los inicios del proyecto me centré en el estudio de las apariciones infantiles en la poética de dos escritores que comenzaron a publicar en la década de 1980, Luis García Montero y Fernando Beltrán. Desde dicho comienzo, leímos aquellos poemas donde la infancia es un tópico junto a otros donde la infancia es modulada o dibujada imaginariamente a partir de la insistencia de diversos procedimientos de la lengua poética. En esta oportunidad me interesa indagar en el otro eje que vertebra el proyecto, me refiero a la vejez. El primer acercamiento al estudio de este tema (Sierra, 2023) fue con el análisis de figuras de infancia y de vejez en un poemario anterior de Luis García Montero, que se titula *Balada en la muerte de la poesía* (2016).

Para adentrarnos en el análisis del último poemario de Luis García Montero, *Un año y tres meses* (2022), reflexionamos sobre cómo las figuraciones de infancia que hemos estudiado en trabajos previos, se presentan aquí como el polo opuesto que nos permite describir ciertas figuraciones de la vejez en la poesía del granadino. En este sentido, como hemos indagado en un trabajo anterior (Sierra, 2023) consideramos que las figuraciones de la vejez pueden aparecer de modos diversos y no solo como tópico de los poemas. Tal como lo trabajamos al interior del proyecto (CAI+D), en palabras de Prósperi (2023) entendemos que: “más allá de reconocer en muchas ficciones españolas contemporáneas la emergencia de sujetos de enunciación y enunciado posicionados en una franja etaria avanzada, es posible hipotetizar sobre otros modelos desde los cuales la vejez puede ser asediada.” (Prósperi, 2023:140) Por ello, para salir de un estudio meramente temático, distinguimos que las figuraciones de la vejez irrumpen en la lengua, o como propone Prósperi (2023) son capaces de exponer una lengua de la vejez en tanto forma.

Desde esa perspectiva, Prósperi analiza los postulados de Díez de Revenga del libro *Poesía de senectud. Guillén, Diego, Aleixandre, Alonso y Alberti en sus mundos poéticos terminales* (1988) para dar cuenta que el análisis de la vejez como tópico, acarrea algunos problemas en el sentido de que en algunas poéticas —como la de Jaime Gil de Biedma— la vejez puede trazarse como matriz constructiva, más allá de la edad o la franja etaria que tengan los poetas. De este punto, destaca que: “la poesía de senectud no necesariamente encuentra un correlato en la edad avanzada de los autores ni tampoco traza necesariamente líneas de cruce con los miembros de las estéticas o escuelas a las cuales esas poéticas responden” (Prósperi, 2023, p. 142).

Para sortear esta dificultad, Prósperi considera la distinción que formula Daniela Fumis (2022) quien ha planteado la diferencia entre ancianidad y vejez; entendiendo a la primera como la declinación biológica (ancianidad) y a la segunda (la vejez) como un imaginario nutrido de representaciones que la literatura logra desmontar. Esta diferenciación de los términos, permiten la posibilidad de pensar desde los períodos cronológicos de una vida hacia el interior de las

voces de la vejez que aparecen /irrumper en los textos.

Asimismo, Prósperi también considera la propuesta de Link (2014) sobre las ficciones teóricas de infancia para pensar cierta presencia de “ficciones teóricas de vejez”, de tal modo que su abordaje:

[...] nos permitiría dar un salto hacia una lengua de la vejez en tanto forma, más allá del tema o tópicos habituales con que la misma ha sido abordada e ir hacia otros cruces en que se reordenarían temporalidades, se cruzarían géneros (desde lo autobiográfico a lo puramente ficcional pasando por la mixtura autofictiva) y se construiría un decir sobre esa zona productiva de significados múltiples que no necesariamente se fijan en la edad avanzada de quien escribe. (Prósperi, 2023, p.143)

Estas consideraciones fueron las que tuvimos en cuenta en nuestro primer acercamiento al estudio de la vejez (Sierra, 2023) donde analizamos el poemario de García Montero *Balada en la muerte de la poesía* (2016). En esa oportunidad, consideramos que las figuraciones de la vejez se presentan desde ciertos desplazamientos que funcionan pivoteando entre algunos polos opuestos: vida / muerte, infancia /vejez, pasado /futuro; binomios que insisten en aparecer para mostrar las complejidades y los conflictos del presente. (En ese caso en particular, sobre la muerte de la poesía y sus implicancias). Allí, observamos una vejez que aparece como una figura que cuida la memoria colectiva y también como una voz denunciante que muestra las inconformidades del mundo contemporáneo.

Al adentrarnos en este último poemario de Luis García Montero, *Un año y tres meses* (2022) nos encontramos con una trama emocional, con un dolor personal desde donde las figuraciones de la vejez también se hacen visibles. En principio, las evidenciamos desde un desplazamiento que implica salir del lugar de la vejez que se relaciona con el deterioro. Como sucede en el poema “Otro tipo de memoria” donde leemos: “Tu padre está perdiendo la memoria, / sonaba en los rincones de la casa / cuando tus gafas se escondían / como un búho callado para jugar conmigo. / Y, sin embargo, ahora, no se pierde un recuerdo, no se me van los años, ni los días, / [...]” (García Montero 2022, p. 49- 50) Con la pérdida del ser amado, observamos que aparece otra lucidez, una memoria que se vive como ganancia.

Otro desplazamiento que observamos se conecta con el interior de su obra en el poema “Lectores”, en el que se evidencia un juego desde el título porque éste ya no está dedicado a sus lectores, con quien García Montero siempre estableció un diálogo, sino que son los sujetos del poema quienes se establecen como los lectores, viajeros desde la cama, en la noche:

También es el amor una luz negociada.
Somos barcos nocturnos que fondean
en esta habitación
junto a una cama que parece un puerto.

No me importa que tardes en apagar la luz
Si me quedo dormido en tu lectura.
Un faro parpadea muy pegado a tu cuerpo
para que Ulises pueda hacer justicia,
mientras que Fortunata
naufraga por las calles de Madrid
y la esperanza se defiende
con uñas y alegría
con la ciencia ficción de cualquier cuerpo.

Tampoco tú protestas
si yo enciendo la luz antes de hora.

Duermo poco. Digamos que a las cinco
mi mesita de noche es una dársena
donde hay carga y descarga de palabras
que pasan a tu sueño.
Por Nueva York camina Baudelaire,
Federico en París,
mientras Machado cruza la frontera
y Cernuda nos habla de Galdós
bajo el cielo de México.

El amor es también una luz negociada.
Me das tus sueños al vivir los míos.
Te doy mis sueños al guardar los tuyos.
Historias que se enlazan como cuerpos.
(García Montero, 2022, p. 15-16)

El deambular ya no es como en otros poemarios del poeta, donde leemos a un flâneur que pasea por la ciudad. Ahora, viajar refiere al tiempo detenido desde “una cama que parece un puerto” (15), aquel puerto de los amantes donde la luz es como un faro, desde donde “una mesita de noche es como una dársena” (15), comparaciones que nos sumergen en el viaje por la poesía. Viaje donde aparecen aquellas lecturas compartidas de la tradición. El sueño, el amor y la literatura se amalgaman en ese tiempo intermitente. Tiempo ganado en la vejez.

En otras oportunidades hemos leído dicho deambular como un deambular infantil por las ciudades (Sierra, 2022). Sobre todo, en sus primeras publicaciones la infancia se vincula con el deambular del poeta, el flâneur que mira la realidad con ojos de niño. Ese “observador apasio-

nado” (Baudelaire, 2019) se apropia del escenario urbano, convirtiéndolo en territorio infantil. Incluso, hemos leído que, en ocasiones, el yo poético se posiciona como ciudad. En ese entorno, la recuperación del tiempo elegíaco de la infancia se manifiesta metafóricamente y se combina con otros tópicos no menos importantes en la obra del granadino, como lo son el amor, el tiempo y la muerte.

En *Un año y tres meses*, por momentos el deambular significa bucear por los espacios de la casa para detenerse en los objetos que han modificado la vida cotidiana, como en el poema “Los cuidados” donde leemos: “La ropa sucia deja de oler mal / porque ya se ha mezclado / con todo lo que somos y sentimos” (2022, p. 19) o en ocasiones, el deambular significa recorrer los estados internos del sujeto, desde donde se figura la vejez. Como en el poema “Fuera de casa” donde el sujeto se desdobra y el desplazamiento es salir para adentrarse en uno mismo, donde deambular es sólo en el interior:

Y me asomé a la tarde esta mañana
cuando bajé a la plaza,
y no salí de mí
porque la tarde se asomó a mi vida.
El mundo de este ocaso que va adentro
de todo lo que soy
hacen que no sean más las paradas,
ni los saludos torpes.
Al pasar por delante del portero,
el vecino educado y el amigo de siempre,
las huellas de mis pasos van demasiado llenas
en medio del vacío.
Le preguntan a otro
que se siente impostor cuando responde
con un decir deshabitado.
Es la tarde que pasa y se escucha a lo lejos
como un golpe de puerta
en medio de la nada.
(García Montero, 2022, p. 29)

Como referimos unas líneas anteriores, el deambular no solo se presenta como un paseo por su interior, sino que también se traslada a la observación de los objetos de la casa. Lidar con el dolor también produce ese desplazamiento como leemos en algunos de los versos del poema

“Animal doméstico”:

Lo vacía que está una nevera llena,
la soledad de una toalla
al lado de la ducha,
el teléfono inútil al llegar al hotel,
el no callar de la televisión
que nada tiene que decir,
la falta de costumbre de un silencio
o de un sofá a la deriva
o del ordenador y la butaca
que me miran sin ojos
al pasar por la puerta del despacho.
(García Montero, 2022, p. 47)

Y en el poema “Sólo mirar” el deambular se relaciona con un paseo por los recuerdos vividos, pero cuando el poeta vuelve al presente de su enunciación, el paseo ya no es el mismo, como expresa:

Bajo el cielo ceniza, esta mañana,
también camino lento.
Cuando salgo a la calle,
como paso de largo y distraído,
el mercader suplica que me acerque.
Sólo mirar, sólo mirar, recita
delante de su oferta de ilusiones.
Sólo mirar, me digo.
El tiempo pasa ahora sin nada que vender.
(García Montero, 2022, p. 54).

Como también leemos en el poema “De la triste figura” en el que el sujeto viaja entre Granada y Rota, pero el viaje y el paisaje ya no son lo que eran: “El patio y el jardín son la llanura, / el campo de batalla que me espera / hasta llegar al dormitorio. / Maldito mes de abril con sus espinas. / Trato de combatir una vez más / con molinos de viento” (2022, p. 57-58).

Por otra parte, las figuraciones de la vejez también se manifiestan entre tensiones temporales, entre el presente y el futuro. Como expresa en el poema “No me salen las cuentas”: “Las cosas van y vienen / confundiendo el ahora y el mañana / con lo que ya no puede suceder” (2022, p. 42). Poema que en sus versos finales reescribe aquellos versos de su poemario *Un invierno propio. Consideraciones* (2011) donde expresa: “Todo es raro y difícil como llamarme Luis, / como esperar a que me llames, / como vivir sin ti.” (2022, p. 42). Con esa intertextualidad, observamos que desde la forma del poema se impulsa un juego con el tiempo, aquel tiempo que se suspende; y se refuerza la idea de que el deambular es un paseo por el interior de uno mismo (el poema del que se rescriben esos versos se titula “Tal vez nos vamos de nosotros mismos, pero queda casi siempre una puerta mal cerrada”).

El sujeto poético es aquel que frecuenta los hechos de una vida, pero también es quien vuelve a la historia de una producción poética. Esta amalgama de la vida y la poesía se relacionan con la hipótesis de este trabajo. En este poemario, la voz que juega a enmascararse, a desdoblarse, que por momentos pivotea entre la infancia y la vejez, es capaz de volver al origen de la escritura; desde donde reaparece la idea de intimidad sobre la que el poeta ha debatido en diversos artículos y ensayos desde su fundacional manifiesto “La otra sentimentalidad” (1983). De esta manera las figuraciones de la vejez habilitan un regreso a los inicios de un proyecto de escritura donde lo íntimo se acerca a la esfera pública.

Desde el posicionamiento de una *radical historicidad*, idea que viene de la mano de su profesor Juan Carlos Rodríguez, el poeta sostuvo que la literatura es un producto del sujeto, y éste no es otra cosa que producto de la historia. Pensamientos que se ligan a la lectura romántica de la ilustración, desde donde se une la temporalidad humana con la conciencia histórica y racional y desde donde se piensa una poesía desde la utilidad. (La poesía es útil cuando es capaz de representar estéticamente nuestras experiencias de la realidad.) Cuestión que en este poemario se reafirma. En una entrevista de un diario argentino, el poeta reflexiona, tras la publicación de su libro:

–He comprendido más que nunca que el “nosotros” del contrato social y del amor están, y esto para la poesía es muy importante, inevitablemente unidos. Todo el compromiso político que hemos tenido con Almudena se define por la conciencia de que la sociedad firma un contrato social para cuidarse los unos a los otros. Y en la relación amorosa, llevado al ámbito de lo privado, ese “nosotros” –más que el predominio de uno sobre el otro– es la conciencia de poder cuidarse hasta el final. Esas dos cosas me han dado a mí la escritura de este libro, devolviéndome un sentido de la vida que había perdido con la muerte de Almudena. (Clarín, 20 de abril de 2023, online)

Estas ideas que el poeta impulsó en sus primeros manifiestos poéticos y que marcan un estilo propio en su escritura, se refuerzan en este último libro. Por ejemplo, en el poema “La resistencia”:

Una hermosa palabra
que tantas veces llega hasta nosotros
en manos de la historia.
Es la razón del viento
En casi todas tus novelas.
La ciudad que resiste un bombardeo,
no pasarán, las redes clandestinas
que luchan contra el nazi,
las huelgas generales,
la rebeldía de la gente anónima
en una dictadura.

No has querido quedarte ingresada esta noche,
así que regresamos al cuartel
y el taxista no pone buena cara
cuando nos acercamos en la silla de ruedas
hasta su posición.

El hospital, la cuesta, el maletero,
la lentitud de tus rodillas
el entrar en el coche,
asaltan su paciencia.
Yo no se lo reprocho, no sabemos
cuáles son sus batallas,
mientras la historia cae resumida en nosotros
y en tu mano que guardo entre las mías.

Al regresar del frente
en la luna menguante se dibujan
las palabras amor y resistencia.
Nada saben de pólvora ni redes clandestinas.
Con pocas fuerzas hoy,
El cielo de Madrid nos mira triste.

Una vez más nos faltan aliados
en las trincheras últimas de nuestros corazones.
(García Montero, 2022, p., 35- 36)

La palabra “resistencia” permite un desplazamiento que va desde los temas de la ficción de las novelas de Almudena a pensar la resistencia en el mundo privado. Ese ir y venir por la literatura y la vida, nos lleva a un poema de su libro *Completamente viernes* (1998) titulado “Poética” en el que la necesidad de construir una poética que se sujete a la historia se funda en la convicción de que la poesía debe montarse como una puesta en escena en la que la subjetividad no puede manifestarse como una expresión literal de las emociones, sino que tiene que construirse como un simulacro, desde las máscaras que se impulsan desde lo ficcional. Así, en ese poema, el foco más que en la poética está puesto en la experiencia de la vida. Como leemos ahora, en los versos: “mientras la historia cae resumida en nosotros / y en tu mano que guardo entre las mías.” (2022, p. 35)

Este vaivén por una intimidad pública, también lo leemos en otros poemas como “Asuntos familiares” (p. 31), “Partido a partido” (p. 59), “La mudanza” (p. 61) o como el que cierra el libro, “Un año y tres meses”, en el que se sostiene la culminación de la escritura con las repeticiones anafóricas que refuerzan todo lo vivido:

Comprendí que los viajes y los libros
con sus dedicatorias
siempre han sido maneras de cuidarnos.
Comprendí las raíces de nuestra militancia,
comprendí la factura de querer
de un modo tan completamente viernes.
Comprendí el argumento de esta historia
en la noche estrellada, una historia de amor,
este año y tres meses,
estos días finales que ya son,
ahora, recordados,
los más felices de mi vida.” (García Montero, 2022, p. 69)

Finalmente, si bien reconocemos que en este poemario la vejez se encuentra inevitablemente ligada temáticamente al duelo, al dolor, a la clausura y se relaciona con las representaciones de la enfermedad, de lo degradado o deteriorado; el movimiento que observamos en la

escritura es otro: se afirma en los preceptos de un inicio de obra, se afirma en el impulso de los comienzos. La clausura de la vida, sus figuraciones y representaciones activan un estilo en la escritura que lo lleva a los inicios. Como plantea Julia Ruíz en su estudio sobre el proyecto autoral de Joaquín Sabina: “la vejez puede ser también un insumo teórico, un laboratorio de escritura (Premat, 2014; 2016), un espacio desde donde reinventar códigos, lenguajes, historias; un lugar donde hacer estallar nuevas significaciones, nuevas fábulas de escritura, nuevas funciones del relato” (Ruíz, 2021, p. 83). Y si tomamos la línea de Fumis (2022) podemos pensar que “si la infancia irrumpe, la vejez interrumpe” (p. 6). Para Fumis, la vejez no puede presentarse como una ficción teórica sino como una revelación y por ello: “la vejez no tendería a la identidad sino a exponer los nudos conflictivos que complejizan la construcción identitaria, la vuelven difícil, resistente, donde lo inacabado se vuelve motor” (p. 6). Sin embargo, más allá de esto, como plantea Prósperi (2020) en la descripción de nuestro proyecto de investigación, en algunos casos, las figuraciones de la vejez habilitan una teorización sobre los inicios de un proyecto de escritura. Como leemos en este libro, García Montero se libera de cierto escepticismo para arraigarse en aquellas creencias que impulsaron sus primeros poemarios, desde donde la literatura tiene principalmente una dimensión moral y una conexión con su educación sentimental.

Entonces, en un poemario como este, tan cercano a aquel *Completamente viernes* que el poeta publica en 1998, uno de los tantos dedicado a Almudena, aquí como en aquel, los elementos recurrentes del estilo de García Montero están presentes, como lo son: la ciudad, los lectores, el deambular, la intimidad y lo social, lo privado y lo público, el secreto, sin embargo, consideramos que estos elementos se reacomodan, presentándose desde ciertos desplazamientos que trastocan las escenas, multiplican los sentidos y avivan nuevas imágenes. Desde allí se filtran las figuraciones de la vejez, como potencia de escritura, como una búsqueda de nuevos modos de significar.

Referencias bibliográficas

- Baudelaire, Charles (2019 [1863]) *El pintor de la vida moderna. La modernidad es lo transitorio, lo fugaz, lo contingente*. España: Taurus.
- Fumis, Daniela (2016). “Aproximaciones al problema de la infancia en la narrativa. Cruces, preguntas y desbordes” en 452°F, N° 15, 178-194.
- (2019). *Ficciones de familia e infancia en tres narradores españoles contemporáneos: Juan José Millás, Eduardo Mendicutti y Manuel Rivas*, Tesis Doctoral, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. <https://hdl.handle.net/11185/6843>
- (2022). “Tiempo de-más. Un abordaje de la vejez como potencia creativa.” *Olivar*, IdIHCS, Universidad Nacional de La Plata – CONICET, 22 (35), e115. <https://doi.org/10.24215/18524478e115>

- García Montero, Luis; Egea, Javier y Salvador, Álvaro (1983). *La otra sentimentalidad*. Granada: Don Quijote.
- (2016). *Balada en la muerte de la poesía*. Madrid: Visor.
- (2017). *Poesía completa (poemas de 1980 – 2017)*. Madrid: Austral, TusQuets Editores.
- (2022). *Un año y tres meses*. Madrid: TusQuets.
- Link, Daniel (2014). “La infancia como falta”. En Cuadernos Lírico, N°11 (pp. 1-11). <http://lirico.revues.org/1798>
- Muzzopappa, Julia (2017). *Irrupciones de la infancia: la narrativa de Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Corregidor.
- Ruíz, María Julia (2021). “Los viejos, los otros. Figuraciones de la vejez en la canonización del proyecto autorial de Joaquín Sabina.” *Cuadernos de Aleph*, 13, (pp. 82-112). <http://www.asociacionaleph.com/images/CuadernosDeAleph/2021/04.pdf>
- Premat, Julio (2014). “Pasados, presentes y futuros de la infancia”. En Cuadernos Lírico, N° 11, (pp. 1-16). <https://lirico.revues.org/1736>
- (2016). *Érase esta vez. Relatos de comienzo*. Buenos Aires: Eduntref.
- Prósperi, Germán (2023). “Queda esto”: ficciones de vejez en la literatura española contemporánea en *Revista Celehis - Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Año 32 – Nro. 45, (pp. 138 – 152). Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/7251/7607>
- Sierra, Gabriela (2022). “Niños escritos. Figuraciones de la niñez en la poesía española contemporánea: Fernando Beltrán y Luis García Montero. Tesis doctoral, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. <https://hdl.handle.net/11185/6497>
- (2023). “Infancia, vejez e intimidad en *Balada en la muerte de la poesía* (2016) de Luis García Montero” en el *X Coloquio de Avances de Investigaciones del CEDINTEL*. Santa Fe, Fhuc, Universidad Nacional del Litoral. Mimeo.

Lope y Lorca: la autoconfiguración del sujeto autor para una renovación teatral

Sofía Eva Solustri

IdIHCS, CONICET
Universidad Nacional de La Plata
sofia.solustri@gmail.com

Resumen

La conexión establecida por la crítica literaria entre Lope de Vega y Federico García Lorca se inicia desde que el poeta granadino retomó las comedias del dramaturgo del Siglo de Oro como parte del repertorio de La Barraca, su compañía teatral universitaria. Además de poner en escena las obras de Lope para el público de la España rural, Lorca también se encargó de adaptar “La dama boba” para la escena porteña (1934). Pero poco se han ocupado los estudios comparatistas de cómo estos autores presentan una conexión por fuera de las reversiones teatrales. Tanto Lope con su “Arte nuevo de hacer comedias” (1609) como García Lorca con su conferencia “Juego y teoría del duende” (1933) y algunas entrevistas otorgadas en Buenos Aires entre 1933 y 1943 lo gran diseñar sutilmente su propia figura autoral a la vez que proponen una renovación del teatro tal como lo conocen. Más allá de una posible lectura palimpséstica, este trabajo se propondrá analizar cómo ambos autores configuran a través de sus textos ensayísticos una autoimagen del sujeto autor y cómo esta se vincula estrechamente a la renovación teatral que incentivan sus obras y a su relación con otros autores contemporáneos o con la tradición en la que se inscriben. Se retomarán los estudios de Bourdieu (1983) y Gramuglio (1993) para analizar el corpus, ya que este presenta materialidades particulares conectadas al objetivo de establecer cierta posición dentro del campo literario de sus respectivas épocas.

Palabras clave: Federico García Lorca, Lope de Vega, sujeto autor, teatro

Abstract

The connection established by literary criticism between Lope de Vega and Federico García Lorca originates from the moment the Granadian poet incorporated the comedies of the Golden Age playwright into the repertoire of La Barraca, his university theater company. In addition to staging Lope's works for rural audiences in Spain, Lorca adapted “La dama boba” for the Buenos Aires stage in 1934. However, comparative studies have largely overlooked how these authors establish a connection beyond theatrical reinterpretations. Both Lope, in his “Arte nuevo de hacer comedias” (1609), and García Lorca, in his lecture “Juego y teoría del duende” (1933) and various interviews conducted in Buenos Aires between 1933 and 1943, subtly construct their own authorial identities while proposing a renewal of theater as they understand it. Beyond a

potential palimpsestic reading, this study aims to analyze how both authors shape, through their essayistic texts, a self-representation of the authorial subject and how this is intimately connected to the theatrical renewal promoted by their works, as well as to their relationship with other contemporary authors or the traditions to which they belong. The studies of Bourdieu (1983) and Gramuglio (1993) will be revisited to examine the corpus, as it presents specific materialities related to the aim of establishing a particular position within the literary field of their respective periods.

Keywords: Federico García Lorca, Lope de Vega, author, theatre.

Introducción

Federico García Lorca con su proyecto teatral universitario La Barraca repone algunas comedias de Lope de Vega como parte de su objetivo de devolver el teatro español a donde pertenece, al pueblo. De esto ya hablaba el mismísimo poeta del Siglo de Oro en su “Arte nuevo de hacer comedia en estos tiempos” (1609), una conferencia leída en verso ante los académicos de Madrid en el que no reniega de la tradición clásica sino que propone darle valor al gusto del pueblo, establecer como artístico la tragicomedia, y no dejar que el teatro académico fuera solo de la nobleza. Cuatro siglos después, García Lorca intenta implementar lo mismo con su proyecto teatral, así como lo esclarece en varias entrevistas que da en Buenos Aires entre 1933 y 1934.

Si bien la crítica literaria ha establecido conexiones entre la obra de Lope de Vega y Federico García Lorca, como los estudios de Dámaso Alonso (1937) o Soria Olmedo (2016), poco se ha hablado hasta ahora de los paralelismos que se pueden trazar entre ambos autores en cuanto a su obra ensayística. En este trabajo se plantea analizar y comparar el “Arte nuevo de hacer comedia en estos tiempos” (1609) de Lope de Vega, con la conferencia “Juego y teoría del duende” (1933) leída ante la Asociación de Amigos del Arte y algunas entrevistas otorgadas en Buenos Aires, ya que en estos textos se puede leer cómo ambos autores plantean una nueva forma de considerar el teatro en sus respectivas épocas, así como también la configuración que hacen los dramaturgos de sus propias imágenes de autor vinculadas a esta renovación teatral: por un lado, Lope otorgándole valor al teatro hecho para el vulgo, es decir el teatro que lo había convertido en un autor reconocido, ante la Academia de Madrid; y por otro, García Lorca en sus giras fuera de España reivindicando el teatro por fuera del escenario burgués y retomando clásicos españoles para crear una identidad comunitaria que no despreciara lo popular.

Ambos autores postulan su rol y lugar dentro del campo cultural de sus respectivas épocas al trazar su posición con respecto a qué tipo de teatro privilegiar. A su vez describen cómo debe ser el teatro español, es decir, qué es lo esencial del arte ibérico a diferencia del teatro de otras naciones. Es en estas construcciones y redes que establecen dentro del campo cultural español

que formalizan su propia figura de autor, y en consecuencia el rol que el dramaturgo debe cumplir con las especificidades de cada autor en su contexto.

En este sentido los estudios de Bourdieu sirven de marco teórico para comprender cómo ambos dramaturgos construyen su imagen de autor en estos textos ensayísticos, ya que establecen relaciones con otros autores, el mercado editorial, y otros agentes culturales a la vez que postulan su lugar dentro del campo literario de su época. A su vez, retomo a Gramuglio (2023) en cuanto a la materialidad específica de los textos a analizar, ya que esta construcción de la imagen de autor no se da en la escritura ficcional, sino en el conjunto heterogéneo de escrituras: “Hablo de textos en el sentido más amplio y laxo del término: puede tratarse de una autobiografía, de un prólogo, de un ensayo sobre otro escritor, de un poema, de una ficción narrativa y aun en casos fronterizos como un reportaje” (2023, p. 183).

Ambos autores desarrollan en sus textos estrategias de reivindicación autorial, lo cual implica ocupar una posición dentro del campo cultural en el que las relaciones de fuerza entre agentes e instituciones marcan las representaciones de los escritores (Bourdieu, 1983).

El Arte nuevo de hacer comedias

El *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* comienza con una *captatio benevolentiae*, en donde Lope construye su propia imagen de autor a la vez que se dirige a su público, los académicos de Madrid.

Mándanme, ingenios nobles, flor de España, [...]
que un arte de comedias os escriba,
que al estilo del vulgo se reciba. 10
Fácil parece este sujeto, y fácil
fuera para cualquiera de vosotros,
que ha escrito menos de ellas. (1609, vv. 9-13)

Luego sigue con la demostración de erudición, hace referencia a los escritores clásicos, a la tradición que liga España con la antigüedad grecorromana, para luego dar a entender que no es que no sepa del arte, es decir de las reglas, sino que elige no priorizarlas sino al vulgo, ya que es este quien paga por ver las comedias.

y, cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves;
saco a Terencio y Plauto de mi estudio,
(...) y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron,
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto. (1609, vv. 40-46)

Lope con el *Arte nuevo* da inicio al teatro moderno, que no depende de instituciones como la iglesia, la monarquía, o de un mecenas o burgués enriquecido, sino de una nueva realidad, la del público masivo que acude a los corrales madrileños de comedias (Pedraza Jiménez, 2020). En este sentido la renovación teatral depende del gusto del público, que siempre había sido sujeto de risa y ahora se convierte en el que habilita su popularización, por lo tanto Lope ve necesario un cambio en la temática, creando así una mixtura de temas y géneros. Lope piensa en una tragicomedia donde la vida de los nobles también sea tema de risa. Lope en este texto sienta las bases del teatro comercial que nunca deja de ser poético, el cual ofrece una compleja realidad artística a los espectadores. Esto supone un doble movimiento en el cual los creadores de la comedia nueva tienen en mente el dinero, pero, al mismo tiempo, aspiran a conseguir la fama (el reconocimiento de sus contemporáneos) y la inmortalidad (la veneración de las generaciones futuras):

pero, ¿qué puedo hacer si tengo escritas,
con una que he acabado esta semana,
cuatrocientas y ochenta y tres comedias?
Porque, fuera de seis, las demás todas
pecaron contra el arte gravemente.
Sustento, en fin, lo que escribí, y conozco
que, aunque fueran mejor de otra manera,
no tuvieran el gusto que han tenido,
porque a veces lo que es contra lo justo
por la misma razón deleita el gusto. (1609, vv. 367-376)

En este pasaje, donde muestra su falsa humildad al contar la cantidad de obras escritas y llevadas a cabo, Lope define su figura autoral como proveedor y creador de este nuevo arte que deleita a las masas, el cual le otorga su autonomía, pero a la vez articula su nuevo concepto de tragicomedia con la república letrada. Lope encuentra una posición en la que puede mantener

las demandas materiales de las fuerzas opuestas de los integrantes del campo cultural de su época (Ruiz Pérez, 2019, p. 172).

García Lorca y el duende

Se podría decir que sucede algo similar con Federico García Lorca y su teatro, ya que si bien presenta temas que le competen al pueblo de España y lo revive en un género dominado a comienzos del siglo xx por la burguesía, también su obra parte de la vanguardia. En su conferencia “Juego y teoría del duende”, leída el 20 de octubre de 1933 en Buenos Aires, establece que la poesía, el teatro, la música o la cultura española que mueve a la audiencia es aquella que tiene *duende*. Con esto no se refiere al ángel o a la inspiración, que también reconoce son parte del arte ibérico, sino al ingenio creador del hombre que no le teme a la muerte sino que la invita a pasar. Es importante reconocer el contexto en el que lee esta conferencia, ya que Lorca se dirige a la Asociación de los Amigos del Arte (1924-1942) de Buenos Aires, el lugar que reunía a los intelectuales más influyentes de la época vinculados a la tradición y a la vanguardia. En este sentido, el dramaturgo da una conferencia -que va a modificar según el lugar donde la lea- a los agentes culturales de un campo cultural ajeno al suyo, que sin embargo lo integra sin la mayor obstaculización.

García Lorca establece qué es el duende, es decir, “un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar” (2021, p. 230), aquello que hace a la esencia de España, y lo diferencia del resto de los países de Europa: “Todas las artes, y aún los países, tienen capacidad de duende, de ángel de musa, y así como Alemania tiene, con excepciones musas, musa, y la Italia tiene permanente-mente ángel, España está en todos los tiempos movida por el duende” (p. 236).

Este mismo movimiento de poner a España en contexto para su público en comparación con otros países de Europa lo hace también Lope en su *Arte nuevo* al decir:

Mas ninguno de todos llamar puedo
más bárbaro que yo, pues contra el arte
me atrevo a dar preceptos, y me dejo
llevar de la vulgar corriente, adonde
me llamen ignorante Italia y Francia (1609, vv. 363-367)

El dramaturgo granadino afirma a su vez que la muerte y la tragedia son síntomas del duende, temas recurrentes no solo en la poesía española que hace mover la sangre del público, sino también en el propio conjunto de obras y poemas de García Lorca. De esta manera, establece una conexión de su obra con la larga tradición literaria española, así como Lope lo hacía en los versos del *Arte nuevo*: “El duende que llena de sangre, por primera vez en la escultura, las

mejillas de los santos del maestro Mateo de Compostela, es el mismo que hace gemir a san Juan de la Cruz o quema ninfas desnudas por los sonetos religiosos de Lope” (2021, p. 243).

En su conferencia habla del ángel y de la musa como conceptos que sirven más al público burgués, al que no considera como el verdadero público español en una entrevista dada al periodista Octavio Ramírez del diario porteño *La Nación* en 1933:

Nuestro público, los verdaderos captadores del arte teatral, están en los dos extremos: las clases cultas, universitarias o de formación intelectual o artística espontánea, o el pueblo, el pueblo más pobre y más rudo, incontaminado, virgen, terreno fértil a todos los estremecimientos del dolor y a todos los giros de la gracia. (Buenos Aires, 28 de enero de 1934, *La Nación*, p. 3)

El duende es el verdadero genio creador según Lorca, un poder que le da vida a lo más doloroso de España, algo que el público burgués ignora aunque está ahí. En el siguiente extracto de una entrevista otorgada al diario *Crítica* se puede leer la postura de García Lorca, que abogaba por la renovación del teatro burgués que dominaba España en el siglo xx, y proponía a su vez un teatro que recuperara ese duende de larga data:

El teatro debe abandonar la atmósfera abstracta de las salas reducidas, su clima estrecho de experimentación, de elite, e ir a las masas (...) Eso es lo que trato de hacer yo en *Bodas de sangre* y en *La zapatera prodigiosa*. Las cosas están puestas aquí, las palabras, los matices, las ocurrencias, lo delicioso, lo dramático, lo simple y lo complicado de una manera “popular”. (Anónimo, 1 de diciembre de 1933, Buenos Aires, *Crítica*.)

Tanto Lope como García Lorca explayan en sus textos la intención de devolver el teatro a las masas, no solo para entretenerlo sino para cautivarlo en una reciprocidad ingeniosa: el teatro para el pueblo con temas que lo reconozcan como sujeto receptor de la obra. Al pensar en un público de su teatro, ambos dramaturgos introducen a su vez la configuración de su propia imagen de autor, es decir, al establecer una estrecha relación con su audiencia, postulan su posición dentro del campo cultural en relación al resto de los agentes culturales que lo componen.

Conclusión

Para cerrar, este trabajo analizó textos que se podrían incluir dentro del género ensayo, de dos escritores de épocas muy distintas pero que enfrentaban una situación similar: democratizar el teatro concebido como arte real y revalorizar el gusto popular. Ambos autores a partir de sus conferencias emplean una configuración de su yo autoral ligada estrechamente al público al

cual se querían dirigir y al tipo de teatro que querían formular con sus obras. Esta vinculación del teatro popular ya lo había visto Dámaso Alonso en 1937, pero no se había leído entre líneas cómo ese espíritu de pueblo en verdad está encarnado por una figura de autor que busca también el propio reconocimiento como creador de algo nuevo.

Lope de Vega y García Lorca encuentran en sus conferencias (en prosa o en verso, pero siempre con *duende*) la forma necesaria para dar su postura dentro del campo cultural de sus respectivas épocas sobre cómo veían que debía ser el teatro, estableciendo así, en una relación de oposición y semejanza con otros autores y actores, la renovación teatral que creían necesaria para el arte español.

Referencias bibliográficas

- Anónimo (1 de diciembre de 1933). “Mientras se abre la zapatería, un párrafo de charla con García Lorca”. Buenos Aires: Critica.
- Bourdieu, Pierre (1983). *Campo de poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios.
- Dámaso, Alonso (1937). Federico García Lorca y la expresión de lo español. En VV. AA, *Homenaje al poeta Federico García Lorca*. Valencia: Ediciones Españolas.
- de Vega, Lope (1609) *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, en la edición de Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado.
- García Lorca, Federico (2021) *De viva voz. Conferencias y alocuciones*. Fernández, V. y Ortega, J. (Eds.). Barcelona: Debolsillo.
- Gramuglio, María Teresa (2023). *La construcción de la imagen y otros estudios literarios*. Paraná: EDUNER.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. (2020). *El Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Contexto y texto*. New York: IDEA.
- Ramírez, Octavio (28 de enero de 1934). “Teatro para el pueblo”, *La Nación*, Buenos Aires.
- Ruiz Pérez, Pedro (2019). Subjetividad sentimental y sujeto autorial: trayectoria y niveles en la lírica áurea. *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought*, 2 (1), pp. 159-80. doi:10.30827/tnj.v2i1.8497.
- Soria Olmedo, Andrés (2016). De Lorca a Lope. *Anuario Lope de Vega*, 22, 0287-309.

¿Qué podemos aprender de la primera recepción de *Hélices* de Guillermo de Torre sobre la historia de las vanguardias hispánicas?

Marcelo Topuzian

FFyL, Universidad de Buenos Aires - CONICET
mtopuzian@gmail.com

Resumen

El trabajo pretende extraer conclusiones teóricas e historiográficas tentativas a partir del análisis de un caso singular, la publicación en Madrid de *Hélices* de Guillermo de Torre. Sabido es que la recepción del libro fue muy mayoritariamente negativa, al punto de que de Torre no volvió a publicar un libro de poesía en su vida y pasó a dedicarse íntegramente a la crítica, a la enseñanza y al trabajo editorial. La edición crítica del volumen y la biografía de reciente aparición, ambas a cargo de Domingo Ródenas de Moya, dejan claro que “las reacciones y comentarios provocados por el libro, de amigos y detractores, acabaron de persuadirlo [...] de que su talento no había sido llamado al camino de la poesía” (140), y desde entonces se volvió un lugar común la referencia a los estrafalarios neologismos esdrújulos del poemario, entre otros defectos. En principio, esto deja claro que aquí opera un sesgo ‘filológico’, que cifra el fracaso del texto en su factura verbal, más allá de lo que, de manera vanguardista, deba haber supuesto como acontecimiento (en contra de Peter Bürger). Asimismo, el rechazo de los aspectos más cosmopolitas e internacionalistas del poemario de de Torre, es decir, de sus importaciones, mayoritaria pero no únicamente de origen francés, es un testimonio de que el nacionalismo en los movimientos poéticos hispánicos de los años veinte no es solo patrimonio de los latinoamericanos.

Palabras clave: vanguardia, ultraísmo, recepción, antivanguardismo, nacionalismo

Abstract

This paper aims to draw tentative theoretical and historiographical conclusions from the analysis of a singular case, the publication in Madrid of *Hélices* by Guillermo de Torre. It is well known that the book's reception was largely negative, to the point that de Torre never published another book of poetry in his life and went on to devote himself entirely to criticism, teaching and publishing. The critical edition of the volume and the recently published biography, both by Domingo Ródenas de Moya, make it clear that “las reacciones y comentarios provocados por el libro, de amigos y detractores, acabaron de persuadirlo [...] de que su talento no había sido llamado al camino de la poesía” (140), and since then it has become commonplace to refer to the book's bizarre neologisms, among other defects. In principle, this makes it clear that there is a ‘philological’ bias at work here, which locates the failure of the text in its verbal construction,

over and above what, in an avant-garde way, it must have meant as an event (contrary to Peter Bürger). Likewise, the rejection of the more cosmopolitan and internationalist aspects of de Torre's poetry, that is, of his imports, mostly but not only of French origin, is a testimony to the fact that nationalism in the Hispanic poetic movements of the 1920s is not only a property of Latin Americans.

Keywords: avant-garde, ultraísmo, reception, anti-avant-gardism, nationalism

Del ultraísmo dijo despectivamente Enrique Díez-Canedo, ya exiliado en México tras la Guerra Civil, que “la escuela dejó apenas otra cosa que ese nombre” (1941, p. 53). Entre las reseñas de *Hélices* de Guillermo de Torre que vamos a revisar a continuación, es Melchor Fernández Almagro quien da en la tecla de un argumento que luego sería repetido hasta el cansancio en la historiografía literaria, y que la cercanía de su autor con García Lorca volvería todavía más significativo: el ultraísmo fue solo un “viento ocasional”, “un punto de referencia, con el que habrá que contar no más que para establecer la filiación de bastantes poetas recientes: en modo alguno para fijar su rumbo ulterior” (1923, p. 12).

Nos ocuparemos hoy de un hecho singular, la recepción de la publicación en Madrid en 1923 de *Hélices* de Guillermo de Torre, el único poemario que se definió como ultraísta (todavía se debate si de Torre mostraba ya en él un proceso de alejamiento del mismo). Sabido es que esa recepción fue muy mayoritariamente negativa, a tal punto que de Torre no volvió a publicar un libro de poesía en su vida y pasó a dedicarse íntegramente, y de manera muy exitosa, a la crítica, a la enseñanza y al trabajo editorial en su exilio argentino. La edición crítica de *Hélices* y la biografía de su autor de reciente aparición, ambas a cargo de Domingo Ródenas de Moya, dejan en claro que “las reacciones y comentarios provocados por el libro, de amigos y detractores, acabaron de persuadirlo [...] de que su talento no había sido llamado al camino de la poesía” (Ródenas de Moya, 2023, p. 140), y desde entonces se volvió un lugar común la referencia a los estrafalarios neologismos esdrújulos del poemario, entre otros de sus muchos ‘defectos’. La idea es que ahora estas reseñas nos puedan proporcionar claves para intentar repensar las condiciones de recepción de la vanguardia española, y por lo tanto comprenderla mejor.

Testimonio del hábil manejo de las relaciones internacionales y la sociabilidad literarias por parte de de Torre, las reseñas son abundantes y su proveniencia es variada: revistas francesas, italianas, uruguayas y argentinas de vanguardia, y, por supuesto, periódicos y revistas españoles, de Madrid, Segovia, La Coruña, Orense, Vigo, Zaragoza, etc. Más razón, entonces, para buscar en ellas rastros de una posible caracterización de conjunto.

De más está decir que algunas de estas reseñas pueden explicarse a partir de conflictos internos del campo literario español y de inquinas personales contra de Torre, cuyas ambición e hiperactividad supieron ganarle odios y desprecios desde muy temprano en su carrera literaria.

Tampoco hay que descartar la pura y dura maldad de algunos de los reseñistas, más o menos alusiva o sutil según los casos. Por esto, son el conjunto y los patrones lo que importa, no las posiciones individuales, para el trabajo que intentamos realizar aquí. Lo otro lo ha narrado ya detallada, rigurosa y ágilmente Ródenas de Moya en su biografía.

Lo primero es la novedad: ese es el capital fundamental de *Hélices*, reconocido por todos los reseñistas: “en todas partes de este libro hay algo de todo lo nuevo que en poesía se puede hacer”, dice el anónimo reseñista de *El adelantado de Segovia* (1923a, p. 3). Los avisos de la editorial Mundo Latino –en los que de Torre aparece todavía acompañado por figuras ya consagradas durante el modernismo como Manuel Machado y Valle-Inclán, y de Verlaine– describen el libro como “obra originalísima y asombrosa (...) que sorprenderá a los amantes de un arte tradicional, y deleitará a los apasionados y curiosos de novedades artísticas”, “al margen de todo lo conocido y aceptado”; y su autor es presentado como “un gran poeta de avanzada” (Aviso, 1923a, p. 18 y 1923b, p. 15). Incluso para el francamente hostil Díez-Canedo, de Torre es “fervoroso exponente de últimas novedades literarias”. “Y no literarias”, agrega (1923, p. 10).

Pocos reseñistas describen, sin embargo, qué es lo nuevo de *Hélices*: por supuesto, están “los nuevos temas”, la “multiplicidad de motivos”, según el crítico de *El adelantado de Segovia* (1923, p. 3), pero también las “nuevas investigaciones rítmicas y poéticas” del franco-brasileño Dominique Braga, el reseñista de *L'Europe Nouvelle* (1923, p. 531). Díez-Canedo, irónico, habla del libro como una “curiosidad tipográfica” (1923, p. 10). Los avisos apuestan al impacto crítico y polémico del vanguardismo, aunque siempre dentro del mundo reducido de la literatura y el arte: *Hélices* “está promoviendo numerosas discusiones y comentarios estéticos” y, por eso, “ninguna persona que pretenda ‘estar al día’ literariamente” debería dejar de leerlo (Aviso, 1923b, p.15).

Está, por supuesto, lo juvenil, el “gran fervor de mocedad” que destaca Borges en *Proa* (1923, p. 2), aprobador en apariencia, pero asociado, por ejemplo por Cipriano Rivas Cherif en *La pluma*, a la mera diversión (1923, p. 336), que es un rasgo que se suele adjudicar a la vanguardia en algunas otras reseñas: su carácter lúdico, jocoso y humorístico, ninguneo crítico del que sin dudas sería víctima propiciatoria durante muchos años la obra de Ramón Gómez de la Serna, y que, en otros reseñistas, se convierte en simple tomadura de pelo del lector (de Segovia, 1923, p. 3), curiosidad o “medios graciosísimos” (Anónimo, 1923b, p. 2).

La contraposición sigue siendo respecto del modernismo, “la época rubeniana”, según *El adelantado de Segovia* (Anónimo, 1923a, p. 3). Es también el caso de Manuel Méndez, que en *Galicia. Diario de Vigo* destaca que “el arte de Guillermo de Torre” no es “el arte ‘clair de lune’” (1923, p.1). Rivas Cherif va más atrás y habla incluso de una toma de distancia respecto del romanticismo (1923, p. 335).

Al mismo tiempo, son muchos los que señalan el carácter ya fechado de esa novedad. Rivas Cherif parte de la afirmación de que los poetas no escriben ya con la “estupefacción”, la “extravagancia” o la “originalidad absoluta” como únicas aspiraciones, aunque no queda claro cuál de las opciones le adjudica a de Torre (1923, p. 335). El más tajante es el periodista catalán Ferrán Bertrán desde *La correspondencia de España: las Hélices* de de Torre “ruedan silenciosamente en el vacío” porque, aunque “se proponía llamar la atención pública con un sonar estridente de ultramodernidad”, ha producido un texto “tan antiguo”, de “un arcaísmo milenario que no tiene interés”, y es “ejemplo de austerísima disciplina escolástica” (1923, p. 1). Braga, desde París, se ve en la obligación de intentar diferenciar, según razones que no explicita, el ultraísmo, al que describe como “el cubismo español, si se quiere”, de “aquel de Apollinaire o del señor Jean Cocteau” (1923, p. 531). Díez-Canedo se regodea incluso en mostrar que la famosa declaración del reverso de la portada del libro, “Reservados para todos los países los derechos de reproducción, traducción e imitación”, es una traducción y copia de Pierre Reverdy (1923, p. 10).

Émile Malespine, en la reseña de su revista vanguardista *Manomètre*, plantea el asunto de otro modo: “avisado” y “observador”, de Torre “recorrió todas las etapas, de Rimbaud a Dadá, hasta el día de hoy”; si bien afirma que su resultado es personal, llama la atención del autor sobre un punto central: “en el movimiento moderno, la imagen excesiva” (“outrancière” dice en el original, que casi podría traducirse como “ultraísta”) fue una etapa. No puede ser sino eso. Repetida, se convierte en truco. Que desconfíe del procedimiento, de la imagen-truco” (1923, p. 40). El Borges criollista de *Proa* parece apuntar en el mismo sentido: “Tan cuantiosa frecuencia de figuras es índice de la complicación de su lírica, ya que en versificaciones primitivas y populares casi no se encuentran metáforas” (1923, p. 1). Francisco de Cossío, al contrario, sostiene que las imágenes del libro son “demasiado pobres. Tan pobres como las de Victor Hugo o las de Walt Whitman”, y acusa a de Torre de ser “un gran poeta; pero un viejo poeta” (1923, p. 1).

El “caos” es un término del que Pedro Garfias se sirve para referirse al ultraísmo (Borges elige el símil de “las enredaderas y malezas que inquietan una selva” para hablar de la profusión de imágenes de los poemas de *Hélices* (1923, p.1)), y lo contrapone con “la busca de una nueva fórmula de claridad” y de “normas” en la actualidad, por lo cual califica a *Hélices* de “libro inoportuno, para el autor” (1923, s.p.). Se reconoce también el carácter desperejo del libro: Braga afirma que “hay ciertamente cosas muy desiguales” y “puede parecer por momentos desordenado” (1923, p. 531).

Pero son más las reseñas que hablan del ultraísmo y de la vanguardia en general como gestos puramente vacíos: Bertrán describe la poesía de de Torre como “retórica (superposición de imágenes sin contenido, palabras huecas)”, que comparte “el mismo pseudo impresionismo palabrero” con los retóricos alejandrinos (1923, p. 1). Incluso Borges describirá el libro como “una bella calaverada retórica” (1923, p. 1).

Los aspectos más cosmopolitas e internacionalistas del poemario de de Torre, es decir, sus importaciones, mayoritaria pero no únicamente de origen francés, son un tema central de estas reseñas que reaparece una y otra vez, para bien o para mal. De Torre, “promeneur’ consciente y profundo de todas las rutas”, “globetrotter’ de todas las actividades contemporáneas”, según Méndez (1923, p.1), está “perfectamente al corriente de las últimas tentativas estéticas de los países occidentales” y es “intérprete y comentador, ante el público español, de los movimientos expresionista, cubista, futurista, dadaísta, etc.”, según Braga (1923, p. 1). De acuerdo con Rivas-Cherif, “las ocurrencias lírico-humoristas a que Guillermo de Torre llama poemas tienen sin duda antecedentes inmediatos en todas las literaturas europeas, principalmente en la francesa” (1923, p. 335). Para Pedro Garfias, que lo integró en su momento, el ultraísmo fue desde el vamos “respuesta de ciertos espíritus desembarazados a las palpitaciones convulsivas del espíritu contemporáneo en Europa” (1923, s.p).

Bertrán acusa a de Torre de ser demasiado fiel a esa influencia europea: “En estos tiempos de rebeldías, de continuos desplantes de libertad, sorprende ver a un joven tan disciplinado, tan metódicamente sujeto a preceptivas ajenas (Apollinaire, Marinetti y otros modernos cultivadores de las viejísimas cerrazones retóricas)” (1923, p. 1). Pero la famosa reseña conjunta con *Fervor de Buenos Aires* de Borges, a cargo de Roberto Ortelli en la revista *Inicial*, es la más explícitamente francófoba. Según ella, hasta el título del libro estaría intentando replicar los de revistas francesas como *Manomètre* o *Le disque vert*. “Si al escribir piensa en París”, afirma Ortelli, “su literatura no puede tener personalidad íntima ni carácter local” (1923, p. 66). Ortelli desprecia tanto a “los futuristas italianos”, como a “los cómicos dadaístas franceses”, pero reivindica el ultraísmo, siempre y cuando se lo entienda como “una fuerte tendencia literaria nacida al amparo de Rafael Cansinos-Assens”, de la que de Torre “está lejos” y a la que acusa de usurpar (1923, p. 67).

Los reseñistas más doctos en los ismos de la primera posguerra, incluso los favorables, llegan a señalar los préstamos o las inspiraciones más puntuales: Ortelli sostiene que los “versos libres” de *Hélices* son “a imitación de Walt Whitman” (1923, p. 67). Braga menciona a Cendrars y a Morand (1923, p. 531). Eugenio Montes, también a Cendrars, pero sobre todo, con certeza, a Marinetti y al futurismo, aunque sostiene que “en algunos de los últimos poemas (...) se anuncia ya la depuración” en que “la nueva sensibilidad” no puede consistir ya “en la loa y el elogio de las suscitadoras innovaciones materiales de la época moderna”, sino que, “ya adolescente, debe ser vertida no solo sobre los objetos recientes, sino sobre los antiguos, sobre los objetos eternos”, que para el gallego conservador Montes son “las aldeas”, “los campos”, “las mieses”, “el amor” (1923, p. 1).

He aquí un testimonio de que el nacionalismo en los movimientos poéticos hispánicos de los años veinte no es solo patrimonio de los latinoamericanos, sino también de España como pe-

riferia europea. El antigalicismo, lo mismo que el antivanguardismo, son fenómenos complejos y multicausales, pero aquí nos importa registrar la resistencia a la importación y la posición que de Torre representaba al respecto.

Sobre el vocabulario de *Hélices*, es famosa la frase de Borges: “enérgicas asperezas de metro y un apedreo pertinaz de impávidos neologismos” (1923, p. 1). Montes, más amable, habla de “densa capa léxica” (1923, p. 1); Ortelli, menos, de “léxico rebuscado” y “terrible” (1923, pp. 67 y 68); de Segovia, de “léxico abundantísimo” y de “licuado, derretido, todo un diccionario de términos técnicos, científicos” (1923, p. 3). González Ruano lamenta lo que de Torre tiene de “neologista” (1924, s.p.). También es taxativo Malespine: “Tenga cuidado también con la palabra rara. Es una secuela del simbolismo que nos aleja de la vida y marchita toda literatura (...). ¡Desconfíe del adjetivo!” (1923, p. 40). Fue también en este sentido muy influyente esta caracterización de Fernández Almagro: “La resistencia a la ascensión lírica está representada por un vocabulario enojoso, raptado a las terminologías científicas, no ciertamente para ungirlo –en lo posible– de gracia poética”. ¿Cuál es el problema? Que el léxico “resta espontaneidad a la imagen, raras veces apta, para lanzar hacia nosotros su dardo patético”, salvo en los pocos casos en que “logra imágenes de considerable fuerza descriptiva, gratas por su humor, su ternura, su agudeza o su bella exactitud”.

Lo que echa más de menos Fernández Almagro, salvo en los últimos poemas del conjunto, es “sentido total del poema, unidad de emoción, comunicatividad lírica” (1923, p. 12). Este último tema es también sistemáticamente destacado por Ortelli, que evoca “las menudas emociones cotidianas”. Para ello son necesarias “imágenes intuitivas elaboradas con palabras que no asusten y sí hagan presentir intimidades afectivas” (1923, p. 68).

El aviso editorial ya afirmaba que un propósito central del libro era revelar “íntegramente la singular personalidad de su autor” (1923a, p. 18). Ortelli también dice que el libro es “fiel reflejo del cerebro de su autor” (1923, p. 66). Se ha señalado ya la importancia de la autopromoción para de Torre, hasta extremos que rayan lo exagerado. Sin embargo, al mismo tiempo, Rivas Cherif apunta a la indiscernibilidad de los poetas vanguardistas: “en revistas modernísimas de París y de Amberes figura con alguna frecuencia el nombre del poeta español [de Torre], junto con otros tan impersonales como el suyo. Porque (...) es difícil distinguir a primera vista a los celadores líricos de los hangares donde zumban los motores de la nueva tendencia poética”. Es el único de los reseñistas que vuelve sobre lo colectivo e incluso lo social de la vanguardia a propósito de *Hélices*: su “sometimiento a una disciplina tan rigurosa en la elección de temas poéticos (...) implica un desasimiento de toda realidad egotista” y “cierto espíritu de colaboración ideal de que estábamos muy faltos. Solo cuando un tema poético se convierte en lugar común ha ganado a la masa”. Sin embargo, agrega, dejando así claro que ese “espíritu de colaboración” no puede exceder el ámbito de lo literario: “‘La princesa está triste’ también dicen que chocó hace

veinte años” (1923, p. 335).

Parece claro que en esta recepción opera un sesgo si se quiere ‘filológico’, que cifra el fracaso del texto en su factura verbal, más allá de lo que, de manera vanguardista, debería haber supuesto como acontecimiento, es decir, como intervención de ruptura respecto de la institución literaria, de acuerdo con lo que suele suponerse de las vanguardias a partir de la teoría de Peter Bürger.

Vemos con esto que es todavía en cierta forma inimaginable para la recepción histórica de *Hélices* la emancipación vanguardista tanto de la poesía lírica respecto de la unidad expresiva y de la emoción personal, como de la literatura del autor individual y de la institución tradicional, en España todavía reducida a un campo bastante reducido de fieles y practicantes de extracción mayoritariamente burguesa. Esta recepción anticipa, ya en 1923, los rasgos que se adjudicarán de manera central a los poetas contemporáneos reclasificados luego como pertenecientes al “grupo del 27”, cuyo antivanguardismo, más que su identificación con o superación de las vanguardias, valdría la pena reconsiderar.

Referencias bibliográficas

- Anónimo (1923a). Reseña de *Hélices*. *El Adelantado de Segovia*, año XXIII, nº 4147, 6 de febrero, 3.
- Anónimo (1923b). “Libros nuevos. Un mundo aparte”. *El Orzán*, año VI, nº 1494, 10 de febrero, 2.
- Aviso publicitario de la editorial Mundo Latino (1923a). *España*, 352, 13 de enero, 18.
- Aviso publicitario de la editorial Mundo Latino (1923b). *España*, 360, 10 de marzo, 15.
- Bertrán, Fernando (1923). “La eterna retórica”. *La correspondencia de España*, año LXXVI, nº 23.540, 6 de marzo, 1.
- Borges, Jorge-Luis (1923). “Acotaciones”. *Proa. Revista de literatura*, año I, nº 3, julio, 1-2.
- Braga, Dominique (1923). “Les dernières publications en Espagne et en Amérique latine”. *L’Europe Nouvelle*, 17, 28 de abril, 531.
- de Cossío, Francisco (1923). “Ensayos”. *El día*, 11 de marzo, año III, nº 555, 1.
- de Segovia, Alberto (1923). “Libros y autores”. *La acción*, 7 de febrero, 3.
- de Torre, Guillermo (2021). *Hélices. Poemas (1918-1922)*. Edición de Domingo Ródenas de Moya. Madrid: Cátedra.
- Díez-Canedo, Enrique (1923). “Concepto de la imitación”. *España*, 356, 10 de febrero, 10-11.
- Díez-Canedo, Enrique (1941). *La nueva poesía*. México: El Nacional.
- Fernández Almagro, Melchor (1923). Reseña de *Hélices*. *España*, 357, 17 de febrero, 12.
- Garfias, Pedro (1923). “Escolios”. *Horizonte*, nº 5, s.p.
- González Ruano, César (1924). “El año poético”. *Alma ibérica*, año II, nº 3, 1º de enero, s.p.

- Malespine, Émile (1923). Reseña de *Hélices*. *Manomètre*, nº 3, marzo, 40.
- Méndez, Manuel (1923). Reseña de *Hélices*. *Galicia. Diario de Vigo*, nº 242, 5 de mayo, 1.
- Montes, Eugenio (1923). Reseña de *Hélices*. *La zarpa*, año III, nº 484, 21 de febrero, 1.
- Ortelli, Roberto (1923). “Dos poetas de la nueva generación”. *Inicial*, año I, nº 1, octubre, 62-68.
- Rivas Cherif, Cipriano (1923). “Libros y revistas”. *La pluma*, año IV, nº 35, abril, 332-336.
- Ródenas de Moya, Domingo (2023). *El orden del azar. Guillermo de Torre entre los Borges*. Barcelona: Anagrama.

Homenaje a Almudena Grandes

Homenaje a Almudena Grandes: Presentación

Gloria Franchisena de Lezama

lezamagloria@hotmail.com.ar

Resumen

Esta Cátedra Extramuros celebra a dos mujeres apasionadas por la Literatura Española: Lila Perrén de Velasco y Almudena Grandes. “Poéticas contra el silencio, *La madre de Frankenstein*” porque, en esta obra como en toda su producción, Almudena da voz a los silenciados, marginados, derrotados para revertir su condición con la victoria de la supervivencia. Cada integrante del equipo focaliza en su trabajo un aspecto teórico aproximativo que enriquecerá las interpretaciones del texto.

Palabras clave: Almudena Grandes, Lila Perrén de Velasco, homenaje.

Abstract

This Extramural Chair celebrates two women who are passionate about Spanish Literature: Lila Perrén de Velasco and Almudena Grandes. “Poetics against silence, *Frankenstein’s mother*” because this work as in all her production, Almudena gives voice to the silenced, marginalized, defeated to reverse their condition with the victory of survival. Each member of the team focus in your paper on an approximate theoretical aspect that will enrich the interpretations of the text.

Keywords: Almudena Grandes, Lila Perrén de Velasco, homenaje.

Se repiten, son sabidas, huelgan las razones. Pero desde esta Cátedra Extramuros que lleva el nombre de nuestra Maestra Lila Perrén de Velasco, reunimos celebraciones. Para dos mujeres que compartieron la pasión por la Literatura Española, con café, cenas, congresos y cigarrillos. Dos mujeres inolvidables que comparten, ahora también, la otra orilla. Lo que concierne a Lila, fue celebrado en el espacio del Congreso, la Facultad de Lenguas, que fue su casa durante tantos años. Ahora y siempre, es tiempo de Almudena Grandes. Temprano, como en la “Elegía” de Miguel, te fuiste y hoy te traemos al nombrarte, Almudena. Sobrevives, sí, en cada una de tus obras, pero no alcanza; faltan los abrazos, que aquí se convierten en lo que llamamos “Poéticas contra

el silencio. *La Madre de Frankenstein*".

Esta es la novela. Por detrás del margen de *Todos los márgenes*, desde el último de los subsuelos, asciende un sonido que no condice con el lugar: el manicomio de Ciempozuelos. Las teclas del piano bailan y se tocan entre sí, formando una melodía antigua y triste. Las manos que la provocan tienen marcas, porque *a veces*, son *desatadas* para llegar al taburete. Dedos ágiles de una mujer loca, en la España de 1950. Alguien que padece de esquizofrenia, que viste falda y además, es una madre que mató a *su* propia hija, durante el franquismo. Dejada de lado por todos, una maldita, que es mejor esconder.

Y sin embargo suena, y sin embargo huele, y sin embargo, existe. La peor filicida de la historia española está encerrada en Ciempozuelos y desde allí, enlaza historias, y desde allí nos hace partícipes del dolor de un país devastado por la Guerra Civil y sumergido en cruel tiranía.

Quien no lo hizo aún, que la lea, es una novela conmovedora, una obra-terremoto, es la última novela de los Episodios de una Guerra Interminable, escrita por Almudena Grandes.

Cuando de sobrevivir se trata, supervivencias victoriosas en *La madre de Frankenstein* de Almudena Grandes

Andrea Soledad Calandra

FFyH, Universidad Nacional de Córdoba
andy25_22@hotmail.com

Resumen

La supervivencia acompaña a la condición humana desde los relatos que explican sus orígenes. Cuando la libertad se encuentra avasallada por regímenes totalitarios que imparten el miedo como sistema de gobierno; la supervivencia se erige como la victoria en el silencio, como la resistencia ante el autoritarismo impuesto, según Didi Huberman, “las supervivencias nos dispensan, justamente, de creer que una «última» revelación o una salvación final sean necesarias para nuestra libertad”. Almudena Grandes en su novela *La madre de Frankenstein* reconstruye la España Nacional Católica a través de las voces de German Velázquez Martín, María Castejón y Aurora Rodríguez Carballeira: el psiquiatra exiliado que regresa a la España franquista, la auxiliar de enfermería y la parricida. Una triada que sobrevive a la cotidianidad con redes de afecto, de supervivientes que asumen el vínculo afectivo entre ellos, que genera la escritura y (re) escritura de los discursos oficiales y por ende, de la condición humana.

Palabras clave: supervivencia, afecto, política, victoria

Abstract

Survival accompanies the human condition from the stories that explain its origins. When freedom is overwhelmed by totalitarian regimes that instill fear as a system of government, survival emerges as victory in silence, as resistance to imposed authoritarianism. According to Didi Huberman, “survivals dispense us, precisely, from believing that a ‘final’ revelation or final salvation is necessary for our freedom.” In her novel **La madre de Frankenstein**, Almudena Grandes reconstructs Catholic National Spain through the voices of German Velázquez Martín, María Castejón, and Aurora Rodríguez Carballeira: the exiled psychiatrist who returns to Franco’s Spain, the nursing assistant, and the parricide. A triad that survives everyday life with networks of affection, of survivors who embrace the emotional bond between them, which generates the writing and (re)writing of official discourses and, consequently, of the human condition.

Keywords: survival, affect, politics, victory

...para los estrategas, para los políticos, para los
historiadores, todo estará claro: hemos perdido
la guerra. Pero humanamente, no estoy tan
seguro... Quizá la hemos ganado.

Antonio Machado
(diciembre de 1938)

La supervivencia caracteriza la narrativa de Almudena Grandes, en este caso a *La Madre de Frankenstein*, ya que ha sido la propia autora quien ha definido a su literatura como una literatura de supervivientes “de entre todos los personajes como la mujer fatal, el santo bebedor, el llanero solitario, mis preferidos son los supervivientes” (Almoradiel Lee, 2018, 9m10s). Aunque todos los personajes de *La Madre de Frankenstein* pueden analizarse como supervivientes en este trabajo el objeto de estudio lo constituye Germán Velázquez Martín, protagonista de la narración.

La palabra supervivencia según el Diccionario de la Real Academia Española posee dos acepciones; la primera consiste en la acción y efecto de sobrevivir; la segunda, gracia concedida a alguien para gozar de una renta o pensión después de haber fallecido quien la obtenía. La supervivencia tiene un origen etimológico del latín medieval supervivencia, y este derivado de supervivens, -entis ‘que sobrevive’. Los componentes léxicos son el prefijo super (sobre), vivere (existir, subsistir, no estar muerto). También se equipara el término supervivir al verbo sobrevivir, tras compartir el origen latino, Supervivere. Sobrevivir significa lo que una persona vive después de la muerte de otra o después de un determinado suceso, vivir con escasos medios o en condiciones adversas; dicho de una persona o de una cosa que permanece en el tiempo, que perdura. Sobrevivir y supervivir representan equivalencias lingüísticas que se utilizan de acuerdo al uso de los hablantes.¹

La palabra supervivientes comparte prefijo y palabra base con supervivencia solo que se le agrega el afijo ente (agente). Superviviente es un adjetivo calificativo de una sola terminación, invariable, la misma palabra categoriza al género femenino y masculino, y también, amplía la edad de los individuos. El superviviente puede ser hombre o mujer, niño o adulto, adolescente o anciano; el superviviente solo se categoriza por la acción de sobrevivir.

Para este trabajo se utilizarán: el verbo sobrevivir, y el adjetivo superviviente, para hacer referencia a las acciones, y a quienes las llevan a cabo, coincidiendo con la hipótesis de lectura planteada que se origina en la poética de la escritora a analizar, Almudena Grandes.

¹ Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española: Diccionario panhispánico de dudas (DPD) [en línea], <https://www.rae.es/dpd/sobrevivir>, 2.ª edición (versión provisional). [Consulta: 21/01/2025].

De todas las modalidades de supervivencia la categoría se centra en la que supone la del sujeto con sus conciudadanos, con su contexto histórico, político y personal. El superviviente ejerce la supervivencia cuando un hecho cambia su estado de viviente, una catástrofe, una pérdida, una guerra, un abuso, la toma de decisiones difíciles, cualquier circunstancia que altere su normalidad, que cuestione sus valores éticos y las convicciones que lo constituyen como persona. Una situación que caracterice un enemigo que atente contra la vida, contra su vida, contra el bien común, activando la compulsión de la supervivencia.²

Hanna Arendt (1996) analiza el concepto de bien común relacionándolo con la ética, los valores, la política y el accionar de los filósofos. El bien común constituye un elemento tan importante para la construcción o (re) construcción de la sociedad que la comunidad debe tener precaución a quien otorgarle la autoridad para su ejercicio.

Didi Huberman, en su obra, *Supervivencia de las luciérnagas*, plantea que “las supervivencias no resucitan, son resplandores pasajeros en medio de las tinieblas, pero en modo alguno el advenimiento de una gran «luz [...] necesaria para nuestra libertad” (Huberman, 2012, p. 64-65). Del ejercicio de esta libertad surge la clasificación de los supervivientes, el superviviente bélico y el superviviente de una tragedia; el primero posee el objetivo de salvarse pasando por el otro, el segundo se salva con el otro, porque la vida se alimenta con la vida, se manifiesta la vinculación afectiva de salvarse a través del bien común, de la comunidad, de la común unidad, rememorando el objetivo que poseían las primeras civilizaciones.

El superviviente no equivale al héroe clásico,³ cuyo valor consistía en morir por sus ideales. El superviviente simboliza una nueva concepción de héroe, el superviviente se vincula con el bien común, continuar viviendo para construir una nueva manera de vivir, que puede originarse en la victoria como en la derrota, la simiente del superviviente lo representa la vida:

[...] la vida misma puede exigir un valor de todos los días, de todos los instantes; puede ser, ella también, un sacrificio, pero un sacrificio que nada tiene de resplandeciente: si debo sacrificar mi tiempo y mis fuerzas, estoy obligado a mantenerme vivo. En este sentido, vivir puede hacerse más difícil que morir. () El héroe no está forzosamente libre del miedo, y este sentimiento domina y borra todo lo demás. () el coraje de vivir era más raro-y más precioso-que el coraje de morir. (Todorov, 2009, p. 19)

2 El enemigo es aquél que debe ser aniquilado; es el que no puede seguir existiendo si quiero continuar existiendo yo; la regla fundamental de la relación enemigo-enemigo es la del gladiador en el circo: mors tua vita mea [la muerte tuya es la vida mía]. Esa relación es tal que no puede terminar más que con la victoria de uno sobre el otro. (Bobbio, 2003, p. 572).

3 Los héroes no están hechos para vivir. (Todorov, 2009, p.19).

Séneca (2012) planteaba que el superviviente de la tragedia ha encontrado en el dolor, la razón de su vivir, ha podido encontrar en la muerte, en el exilio, en el padecimiento de la locura, la razón del vivir, situaciones que se estructuran con el aprendizaje de las experiencias y evitan la pérdida de tiempo, cada día cuenta, *carpe diem*. El superviviente convive con preguntas: ¿qué hacer ante todo lo que le sucede? ¿qué hacer con el tiempo en el que le sucede lo que le sucede?, cuyas respuestas se encuentran en el ejercicio de la supervivencia y resistencia ante la situación límite experimentada. La resiliencia y la resistencia permiten que ante la presión de la muerte se logre salir con vida, ante la situación de guerra se logró la paz, ante el abuso se logró sanar la herida, ante el infierno se logró encontrar el cielo de las luciérnagas.

El personaje de Germán Velázquez Martín ejemplifica la categorización planteada con anterioridad tras su regreso a la España Franquista:

Mientras subía las escaleras, el corazón se me salía por la boca y, sin embargo, en el sexto peldaño la realidad se dio vuelta sobre sí misma, como si los infinitos engranajes de una máquina compleja, delicadísima, encajaran entre sí en un instante para proclamar que, aunque yo no lo creyera, Germán Velázquez Martín acaba de volver a casa [...] Quizás porque a seis peldaños de distancia, distinguí ya el trabajo del tiempo en unos tobillos insospechadamente frágiles, la piel reseca y pálida de unos pies hacia los que corrí con una ansiedad repentina, distinta, que no me oprimía en el pecho pero dolía más.

-Mamá. (Grandes, 2020, p. 23)

El reencuentro con la madre inicia el camino de regreso a los lugares de su historia y de su memoria, los lugares del afecto y de la supervivencia; el primer momento de un proceso individual y colectivo, como el regreso de Odiseo a su Ítaca, el regreso hacia sí mismo.

El segundo momento del camino de Germán se reanuda cuando encuentra a Aurora Rodríguez Carballeira, aquella mujer que marcaría su infancia, de la que se haría cargo en su adultez solo por ajustar las deudas con el pasado:

-Yo la conocí, ¿sabes? El día del crimen, vino con su abogado a la consulta de mi padre y la vi, yo estaba allí. [...] aquella mañana, en una cocina que no se usaba para guisar, me inició en la especialidad que algún día compartiríamos. Empezó por el principio, no les lles locos porque son enfermos [...] Entonces merece la pena que me haga psiquiatra, ¿no?, le pregunté, si falta tan poco [...] solo merecerá la pena si te apetece, si te interesa de verdad. Nunca lograrás hacer bien nada que no te apetezca hacer. (Grandes, 2020, 47)

Aurora simboliza el valor ético que -el joven de diecisiete años- cargó entre sus cosas cuando el Dr. Andrés Velázquez Herrera, eminencia de la psiquiatría de la España Republicana, cedió su pasaje al exterior a su único hijo varón obligándolo a sobrevivir en el exilio.

El empeño de Germán en la implementación de la clorpromazina en pacientes esquizofrénicas se vincula con la “compulsión del superviviente” de resistir ante el avasallamiento de la dictadura franquista, un resistente “los resistentes de todas clases, activos o «pasivos, se transforman en huidizas luciérnagas tratando de hacerse tan discretos como sean posible mientras continúan emitiendo sus señales” (Huberman, 2012, pp. 11-12).

Finalmente, el vínculo que surge entre Germán Velázquez Martín y María Castejón constituye el último eslabón del camino de regreso. La auxiliar de enfermería que lo acercaría a Aurora y le obsequiaría un intersticio de libertad en la patria del autoritarismo: “A partir de entonces, si hubiera tenido que escoger una palabra para explicar lo que representaba para mí, habría elegido la palabra compañera [...] El jardín nos regaló la oportunidad de fundar una sociedad armoniosa, autosuficiente, de tres personas” (Grandes, 2020, p. 230). Ese afecto sincero que se profundizará en un idilio amoroso, justifica la decisión de Germán de organizar el exilio de María, cuando se entera de que la Madre Anselma le arregló un matrimonio con un empleado del Manicomio de Ciempozuelos porque María había abortado.

La libertad de María Castejón representa para Germán como para Pepe -el Olivares, el Sin apellidos, el portugués, o Pepe a secas- la victoria de la supervivencia en el silencio ensordecedor de hacer lo que se tiene que hacer en el momento en que se debe hacerlo:

- ¿Por qué has hecho esto? (..)

Porque eres lo mejor que me ha pasado desde que volví a España...

Al escuchar esto me apreté contra él, le besé en el cuello, me preparé para escuchar algo.

-Y para que se jodan.

No dijo quién, no hacía falta. Yo entendí que no era solo Juan Donato, tampoco la hermana Anselma, sino muchos más un enemigo inmenso, pues anda, claro, un ejército de millones de enemigos, que eran los suyos, y los míos, los de nuestros padres, y los de muchos españoles como nosotros. (Grandes, 2020, p. 456)

Las luciérnagas plantean la resistencia al mundo ante las situaciones que atenten contra la vida misma. Las luciérnagas demuestran que la supervivencia se logra desde el ansia colectiva,⁴

4 Para conocer a las luciérnagas hay que verlas danzar vivas en el corazón de la noche, aunque se trate de esa noche barrida por algunos feroces reflectores. Y aunque sea por poco tiempo. Y aunque haya poca cosa que ver: hacen falta alrededor de cinco mil luciérnagas para producir una luz equivalente a la de una única vela. (Huberman, 2012, p. 39).

la luz se produce cuando se encuentran todas juntas. Huberman (2012) relaciona esta situación con el ejercicio de la política y con las condiciones revolucionarias,⁵ porque en dictadura, todo es política, y todo lo personal es político, siempre.

El camino de Germán Velázquez Martín desde la decisión de volver hasta la decisión de quedarse en España, a pesar de la dictadura como de los vínculos que establece con Aurora y María, construyen el espacio colectivo del superviviente de la tragedia, que se representa en el lenguaje del pueblo, la gestualidad de la resistencia republicana desde la extraterritorialidad del espacio fronterizo de la razón y la locura.

Almudena Grandes (2018) confesó que, al momento de iniciar con la obra de los *Episodios de una Guerra Interminable*, escribiría la crónica de un fracaso conocido, y por esa razón, los supervivientes consiguen la victoria en la afectuosidad de sus vidas privadas, esa es la victoria.

La Dra. Lila Perrén de Velasco durante la década de los años setenta escribió:

...Porque no basta vivir en un tiempo difícil; es preciso ser de ese tiempo. Vivir en un tiempo difícil puede ser sólo una contingencia que nos repliegue egoístamente en nuestro pequeño mundo de seguridades y comodidades, mientras alrededor todo se sacude y tambalea. Ser de un tiempo difícil, en cambio, significa asumirlo y sentir que pertenecemos a él, decididos a dar las respuestas que las dificultades nos exijan. Porque no basta hallarse enclavado en una época determinada; es preciso sentirse de esa época de esa situación concreta. (Perrén de Velasco, 1970, como se citó en Ferrero, 2008, p. 16)

Tal vez sea esa, solo esa, la *única* hazaña, tan digna, tan humana, a la que estamos, por añadidura, convocados.

Referencias bibliográficas

- Almoradiel Lee. (20 de noviembre de 2018). *Almudena Grandes en #AlmoradielLee*. [Archivo de video]. You tube. <https://www.youtube.com/watch?v=9K4iDjyi174&t=847s>
- Arendt, Hanna. (1996) *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*. Barcelona: Ediciones Península.
- Bobbio, Norberto. (2003) *Teoría general de la política*. Madrid: Trotta.

5 “(...) las criaturas humanas de nuestras sociedades contemporáneas, como las luciérnagas, han sido vencidas, aniquiladas, pinchadas con alfileres o desecadas bajo la luz artificial de los reflectores, bajo el ojo panóptico de las cámaras de vigilancia, bajo la agitación mortífera de las pantallas de televisión [] No hay ya más que signos que blandir, pero no señales que intercambiar. Ya no hay nada que desear. Como tampoco hay ya nada que ver ni que esperar. Los resplandores –del mismo modo que se dice «resplandores del espíritu» han desaparecido con la inocencia condenada de la muerte.” (Huberman, 2012, p. 44-45).

- Caygill, Howard. *De la resistencia. Una filosofía del desafío*. (2016) España: Armaenia.
- Ferrero, Graciela. [et.al.] (2008). *Por añadidura. Homenaje a Lila Perrén de Velasco*. Córdoba. Argentina: Ediciones del Copista.
- Grandes, Almudena. (2020). *La madre de Frankenstein*. CABA: Tusquets Editores.
- Huberman-Didi, Georges. (2012) *Supervivencia de las luciérnagas*. Trad. Calatrava, Juan. Madrid. Abada Editores. <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2011/08/supervivencia-de-las-lucic3a9rnagas.pdf>
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española: *Diccionario panhispánico de dudas (DPD)* [en línea], <https://www.rae.es/dpd/sobrevivir>, 2.ª edición (versión provisional). [Consulta: 21/01/2025].
- Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.8 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [21/01/2025].

Entre batas médicas y sotanas: Estrategias de ocultamiento de las disidencias sexo-genéricas en *La madre de Frankenstein* de Almudena Grandes

Matías Ludueña Idoria

CEA, Facultad de Ciencias Sociales, UNC
luduenaidoria@gmail.com

Resumen

Ser marica en tiempos de Franco aseguraba, por lo menos, tres maneras de transitarlo: la aceptación de esa “mala elección” de vida y someterse a prácticas médicas de “reconversión”, o asistir a cursillos que brindaba un sector determinado de la iglesia católica y, por último, la más trágica: la bala del estado que mata. Eduardo Méndez, personaje de la novela que hoy nos reúne, profesional de salud mental en el manicomio de Ciempozuelos ha pasado su vida -desde la infancia hasta la adultez- ocultando socialmente aquello que lo constituye como sujeto social: sus deseos eróticos sexuales, no como negación de su identidad sexual para consigo mismo, sino como estrategia para proteger su vida. El personaje almodeniano pudo encontrar un salvoconducto: la bata médica que otorgó reconocimiento social, y en cierto modo, protección y cuidado de su identidad sexual disidente. El padre Armenteros, otra creación de Almudena Grandes, hizo lo suyo para fomentar la asistencia a los cursillos de cristiandad como práctica de reconversión. Vivencias no dichas, expresiones corporales de las identidades sexuales disidentes no veladas debajo de un traje social “bata o sotana” que aseguran la continuidad de la vida en tiempos de represión franquista.

Palabras Clave: disidencias sexo-genéricas, estrategias de ocultamiento, personajes almodenianos

Abstract

Being queer in Franco's time ensured at least three ways of going through it: acceptance of this 'bad life choice' and submitting to medical practices of 'reconversion', or attending courses offered by a certain sector of the Catholic Church and, finally, the most tragic: the bullet of the state that kills. Eduardo Méndez, the character in the novel that brings us together today, a mental health professional in the asylum of Ciempozuelos, has spent his life - from childhood to adulthood - socially concealing that which constitutes him as a social subject: his erotic sexual desires, not as a denial of his sexual identity for himself, but as a strategy to protect his life. The Almodenian character was able to find a safe-conduct: the medical gown that granted social

recognition, and in a certain way, protection and care for his dissident sexual identity. Father Armenteros, another creation of Almudena Grandes, did his part to encourage attendance at Christianity courses as a practice of reconversion. Unspoken experiences, bodily expressions of dissident sexual identities not veiled under a social costume 'dressing gown or cassock' that ensure the continuity of life in times of Franco's repression.

Keywords: gender dissidence, strategies of concealment, Almudena's characters

*Y no es cierto que el tiempo
pueda abonar olvidos;
azuza la memoria, lebrél dispuesto siempre
a alcanzarnos,
a presentar batalla
que sabemos perdida de antemano.*

[La Memoria II, Lila Perrén de Velasco *Y todo lo he vivido*]

Azuzar la memoria y presentar batallas son claves recurrentes de la escritura de Almudena Grandes, ya que para quienes leemos sus textos y nos adentramos en esos mundos almudeniaños, creemos que esta idea es así, a lo mejor por la falta de auto-convencimiento o de multiplicidad de acciones en nuestro mundo cotidiano sobre aquello que nos falta reclamar, o decir con mayor impulso sobre varias cuestiones que nos acontecen.

La madre de Frankenstein, novela que nos convoca hoy, es un convite para pensar diversos aspectos de lo social, ocurridos durante tiempos franquistas, recreados por la autora, pero con vigencia para leer nuestro ahora, o para sopesar acerca de lo conquistado y superado, pero también para dimensionar qué nos queda aún como tarea por resolver.

No obstante, hay una certeza en la que coincidiremos: la propuesta ficcional de Almudena Grandes sobre esta novela, o cualquiera de sus otras producciones literarias, es un almacén de la imaginación meticulosamente pensado, y dicho con un estilo particular, que siempre nos deja una invitación para seguir leyendo, pero nunca con la insatisfacción por lo leído.

En la lectura de hoy quiero centrarme en un personaje de la novela, me refiero a la figura de Eduardo Méndez, compañero de trabajo de uno de los protagonistas, Germán Velázquez Martín, dupla literaria que llevan a cabo sus tareas médicas en el manicomio de Ciempozuelos.

Las razones de mi focalización sobre el accionar del personaje elegido son varias: la primera es aquella dimensión íntima, personal y por tanto privada que se inventa de la vida del

personaje que me llevan a mi historia personal y me permite refractarme con esta creación-con la distancia temporal y social que obviamente me separan de aquellos tiempos históricos-, pero que no dejan de constituirme; la segunda tiene que ver con los planos de la *mostración/ocultación social* de lo que hoy se reconoce como *identidad y expresión de género*, sabiendo que en los tiempos franquistas estas categorizaciones no existían, ni mucho menos.

Y para añadir un motivo más de elección, me gustaría mencionar lo que es una recurrencia en la narrativa ficcional de Almudena Grandes: la compañía o salvataje entre personajes que se narra, en varios momentos, ante la irrupción de una presencia femenina: en esta novela será el personaje femenino de María Castejón quien acompañe, y salve al Dr. Méndez.

Muchas de las personas que vivenciamos las disidencias sexo-genéricas hemos sido rescatados/das por mujeres, tal como lo recrea en esta novela Almudena Grandes, por tanto, siento necesario hacer esta mención. A ellas, entonces, el reconocimiento que se merecen.

El personaje Eduardo Méndez transcurre su infancia, y parte de su adolescencia, como estudiante en instituciones escolares con fuerte presencia de representantes de la Iglesia católica, marca característica durante tiempos franquistas; el personaje ya adulto, ya ejerciendo la medicina, no estará alejado-ni mucho menos-de representantes eclesiásticos, ya que Eduardo Méndez asistía a los Cursillos de Cristiandad “una especie de ejercicios espirituales patrióticos que se celebraban oficialmente desde 1949. Que su objetivo era atraer a la religión a los hombres españoles, tradicionalmente alérgicos a la Iglesia” (Grandes, 2020, p. 191).

Esa *alergia* de distanciamiento que aparece mencionada en la cita, es comprensible desde la ubicación temporal y espacial desde el cual debe leerse la novela. Pues, esos distanciamientos de las prácticas aceptables por la iglesia católica se pagaban caro: en muchos casos quienes exponían abiertamente-o no-sus vivencias sexo-genéricas disidentes podían ser obligados/as a someterse a prácticas de reconversión que atentaban contra la integridad física.

El régimen franquista y la iglesia católica reafirmaron como base de la buena moral y las buenas costumbres la heteronormatividad como regla, por tanto, quienes se alejaban de esas imposiciones serían los blancos predilectos del régimen franquista.

Sobre este aspecto me interesa resaltar que hasta los primeros años de la década del '50 en España regía la *Ley de Vagos y Maleantes*, luego reemplazada por la *Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social*-en vigencia desde 1970, actualmente derogada-, la primera Ley habilitaba a las fuerzas de seguridad del estado a perseguir, denunciar y encarcelar a todo aquel sujeto que realizara prácticas personales que resultaran perjudiciales para sí mismos, pero sobre todo que atentaran la vida social de los españoles; entre estos vagos y maleantes estaban incluidos los homosexuales.

La Ley de Peligrosidad endureció este hostigamiento estatal cuando no sólo los perseguía y detenía, sino que los condenaba a realizar prácticas médicas de reconversión, pues la homosexualidad se consideraba una patología psicológica con altas posibilidades de curación, según los discursos científicos-y no tantos- de aquellos tiempos, varias de esas ideas aún permanecen enraizados en muchos espacios.

En el punto noveno de la Justificación de actualización de alcances de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social se puntualiza quiénes estarían bajo la denominación de peligrosidad, y qué debería hacerse con ellos:

Finalmente, la Ley se preocupa de la creación de nuevos establecimientos especializados donde se cumplan las medidas de seguridad, ampliando los de la anterior legislación con los nuevos de reeducación para quienes realicen actos de homosexualidad, ejerzan la prostitución y para los menores, así como los de preservación para enfermos mentales; establecimientos que, dotados del personal idóneo necesario, garantizarán la reforma y rehabilitación social del peligroso, con medios de la más depurada técnica y mediante la intervención activa y precisa de la autoridad judicial especializada. (BOE. Ley 16/1970. p. 12552)

En la misma Ley se cita en el Artículo Segundo, aquellos que se consideraban en estado de peligro “[...] los que realicen actos de homosexualidad [...]” (BOE. Ley 16/1970. p. 12553), y por tanto estaban sujetos a someterse a prácticas de rehabilitación.

En el segundo capítulo de la novela, quienes leemos el texto almudeniano, conocemos detalles de la historia de Eduardo Méndez en la trama general de la novela.

En este segundo capítulo nos adentraremos en los encuentros pasionales que vivencia el personaje, pero también aquellos episodios que lo obligaron a ocultar su identidad de género para seguir sobreviviendo, y evitar así la persecución social, o el aislamiento y la consecuente separación de la esfera social.

Una primera acción del personaje para sortear la represión franquista será asistir a las reuniones organizadas por la iglesia católica, forma parte como cursillista de estos encuentros en los que se reunían distintos integrantes de la jerarquía eclesiástica y una determinada cantidad de hombres, de distintas edades, para oír arengas y oraciones con la intención de invocar el perdón cristiano, y reafirmar su virilidad en tanto “Soldados de Cristo” como se denominaban, para confirmar en todo momento que “[...] vuestro cuerpo es un templo, un recinto escogido por Dios para custodiar su luz y su palabra. No lo mancilléis. No lo agotéis en perversiones insanas. Mantenedlo puro, tan limpio como mantienen sus armas los guerreros [...]” (Grandes, 2020, p. 188).

La puesta en escena de estos cursillos de cristiandad son marcadores para dar cuenta de la autoridad eclesiástica entre quienes los dictan y aquellos que eran oyentes en búsqueda de perdón, una estrategia más para continuar con su vivencia de ocultación, y a la vez como salvamiento de sus identidades sexo-genéricas no visibilizadas, pero sí perseguidas,

[...] en lugar de una sencilla sotana negra, como las que cubrían a sus acompañantes, llevaba un largo ropaje de seda roja, brillante, compuesto por una capelina, atravesada por un cordón del que colgaba una gran cruz de oro, y una túnica del mismo color [...]. (Grandes, 2020, p. 185)

En esta escena de la novela aparece un personaje travestido por su función social: el padre Armenteros, quien se presenta como uno de los oradores con mayor fuerza durante estos encuentros.

Sacerdotes, obispos y médicos comparten una función social, como muchos otros personajes de la novela, pero estos puntualmente exponen, en la trama ficcional, distintas *estrategias de ocultamiento* de sus vivencias: algunos optan por el silencio de lo que han vivido, otros se ven obligados a silenciarse por cómo deciden vivir.

En muchos casos la investidura social que les permiten sus oficios son el salvoconducto para protegerse de lo que está fuera, de lo que les espera en sus vidas cotidianas si se mostraran cómo realmente son o con todo lo que los constituye.

Como un cursillista más, Eduardo Méndez expresa-irónicamente- ante el padre Armenteros la eficacia de estos encuentros “[...] -Por supuesto, padre, ya lo sabe usted-sus labios se curvaron en una sonrisa tan radiante que habría merecido un anuncio de dentífrico-. A mí, los Cursillos me cambiaron la vida [...]” (Grandes, 2020, p. 189), si bien la frase está cargada de complicidad hacia su colega Germán que lo había acompañado al encuentro, también se sobrecarga de complacencia para su oyente directo, ya que el padre Armenteros era el representante visible del dispositivo de vigilancia que operaba por aquellos tiempos franquistas hacia las disidencias sexo-genéricas.

Estas *estrategias de ocultamiento* no sólo están conferidas por el traje social que propone un oficio u otro, herramienta de salvataje que también permite leerse como una marca de desigualdad ante el resto de las vivencias sexo-genéricas disidentes, pues no todos pueden usar una bata médica, sotana, o un traje de policía si se quiere, y por tanto deberán idearse otras modalidades para ocultarse.

Presentarse socialmente detrás de una bata o de una sotana, o de cualquier otro traje que los señalara como *socialmente aceptables*, y no sujetos a ser mirados con desconfianza por sus

formas íntimas de vivir, fueron mecanismos posibles de ocultación que los mantuvo en la vida social sin peligro de persecución, detención o muerte.

Eduardo Méndez es vulnerado en su intimidad doblemente, primero por tener que negar/ocultar sus deseos/eroticidades sexuales-afectivos, y en segundo lugar porque no es él quien decide decirlo socialmente o dentro de su ámbito familiar, sino que será el cura confesor, durante su adolescencia, quién no respetará el secreto de confesión, y lo que Eduardo Méndez adolescente le confiesa, el sacerdote se lo comunicará a su madre, con el reparo de que “[...] no se preocupara demasiado, que eran cosas de la edad [...]” (Grandes, 2020, p. 194).

Ya con otras lentes podemos y debemos despatologizar cualquier identidad de género, sacarle los cerrojos de expresividad, y quitar culpas sobre los modos desde los cuales cualquiera de los sujetos decide vivir. Es necesario entender que la identidad de género es comprendida como un armazón teórico con muchos entramados, “[...] que alude tanto a las atribuciones que las figuras significativas otorgan al/la niño/a como también a las representaciones que brinda el orden cultural imperante acerca de los modos de la femineidad y de la masculinidad [...]”. (Gamba; Diz; et al, 2009, p. 177), rescatando siempre, y poniéndolo en valor, la vivencia propia e íntima que cada uno/a tiene sobre sí.

El médico psiquiatra, mejor dicho, Eduardo Méndez adolescente, es expuesto en contra de sus deseos, se menoscaba su propia voluntad, puesto que él no había decidido aún comunicarle a su familia aquello que sentía su cuerpo cuando veía a un hombre.

Sin embargo, lo dicho por el personaje durante su adolescencia ante un adulto que se suponía resguardará su confesión, y de esta manera lo protegería, ocurrió todo lo opuesto, ya que el sacerdote violentó con su accionar, no sólo al joven, sino la confianza que éste depositó en el acto de confesión. Lo que debía quedar en el silencio del anonimato ante aquella práctica de fe se hace público dentro de su familia.

En esta práctica de no resguardo por parte del cura confesor hay un desvelamiento forzado de una identidad de género disidente que propicia un accionar violento, como ya se dijo, pues lo que no quiero que se sepa, pero lo expongo ante un otro a quien creo que me cuidará, es dicho con absoluta impunidad. Hay una doble situación de violencia, en primer lugar, del resguardo de la confesión que en esa situación no se cumplió por parte del sacerdote, y, en segundo lugar, el mismo clérigo devela sin consentimiento del confesado, ante la familia aquello que se suponía aún no debía ser dicho.

Por último, quiero referirme a las consecuencias sobre el cuerpo que suponía el *desvelamiento de la identidad de género disidente* en aquellos tiempos, esto se marcaba, se grababa con la persecución social y el maltrato físico, disfrazado de práctica médica:

[...] los tres le habían asegurado a la señora Méndez que la homosexualidad era una simple enfermedad para la que existían curas eficaces. Desde la hipnosis, hasta los electrochoques, Eduardo había experimentado todo un catálogo de soluciones terapéuticas que había dado sus frutos, depresión, insomnio, anemia, ansiedad [...]. (Grandes, 2020, p.195)

Recordemos que estas prácticas estaban legisladas en tiempos franquistas. Uno de los asistentes a los cursillos, en un determinado momento de la novela, también expone su paso por uno de estos centros de *rehabilitación*

[...] aquel cursillista había transitado antes que él por el mismo camino, y sin reconocer explícitamente que su arrepentimiento era fingido, una simple estrategia para sobrevivir, le recomendó que se ingresara una temporada en el Sanatorio Esquerdo, una clínica privada rodeada por un inmenso pinar, en las afueras de Carabanchel [...]. (Grandes, 2020, 195)

En *La madre de Frankenstein*, Almudena Grandes revisita varias situaciones vividas por personas reales en tiempos franquistas, en la novela son creaciones ficcionales, pero invitan a pensar a los y las lectoras que el verdadero monstruo estaba-o está-ahí afuera, y que cada uno/a no es sólo lo que dicen de nosotros/as sino también qué construyen los demás de cada uno, porque en definitiva estamos habitados o contruidos de retazos propios, y ajenos, somos lo velado y lo desvelado, lo dicho y lo silenciado.

En cada apuesta ficcional, Almudena Grandes desafía a sus lectores para que recordemos que la historia, lo dicho por los relatos, es lo que también tienen por decir quienes no han ganado la batalla, porque en definitiva lo que se dice son *episodios, entramados, fragmentos de eso que azuza la memoria*.

Referencias bibliográficas

- Boletín Oficial del Estado. Ley 16/1970, de 4 de agosto, Sobre peligrosidad y rehabilitación social. (pp. 12551-12557). <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1970-854>
- Gamba, Susana Beatriz [Coord.]; Diz, Tania; et al. *Diccionario de estudios de género y feminismos*. (2009). Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Grandes, Almudena. (2020). *La madre de Frankenstein*. Buenos Aires: Tusquets.

El teatro como parte del proceso creativo de *La madre de Frankenstein* de Almudena Grandes

Noelia Vanesa Martinez Villegas

Universidad Católica de Córdoba
FFyH, Universidad Nacional de Córdoba
nolysfn@hotmail.com

Resumen

Almudena Grandes es una de las novelistas más importantes de los últimos años. Su obra es el resultado de un proceso en el que se fusionan distintas técnicas narrativas con sus conocimientos sobre la historia de España; sin embargo, el teatro siempre formó parte de sus proyectos literarios. En diversas ocasiones escribió obras teatrales, aunque nunca las publicó. Al finalizar *El corazón helado*, escribió un texto teatral que sería el germen de lo que años más tarde se convertiría en la quinta entrega de sus *Episodios de una guerra interminable*. *La madre de Frankenstein* es el resultado de una larga investigación sobre la vida de la parricida más famosa de España, Aurora Rodríguez Carballeira. La voz de este personaje se construye a partir de monólogos que fueron tomados de aquel proyecto teatral. El dramatismo con el que expone su vida y la manera en la que puede fingir frente a los demás la convierten en un personaje dramático que trasciende el género; muestra de ello es la reciente adaptación teatral de esta novela.

Palabras clave: personaje dramático, monólogo, soliloquio, proceso creativo

Abstract

Almudena Grandes is one of the most important novelists of recent years. Her work is the result of a process in which different narrative techniques are fused with her knowledge of the history of Spain; however, theatre has always been part of her literary projects. On several occasions she wrote plays, although she never published them. After finishing *El corazón helado*, she wrote a play that would be the seed of what years later would become the fifth installment of her *Episodios de una guerra interminable*. *La madre de Frankenstein* is the result of a long investigation into the life of Spain's most famous parricide, Aurora Rodríguez Carballeira. The voice of this character is constructed from monologues that were taken from that play. The drama with which she exposes her life and the way in which she can pretend in front of others make her a dramatic character that transcends the genre; proof of this is the recent theatrical adaptation of this novel.

Keywords: dramatic character, monologue, soliloquy, creative process

La novela es el género en el que Almudena Grandes se desenvuelve con soltura; el manejo de distintas técnicas fusionado con sus conocimientos sobre la historia española la convirtieron en una autora consagrada; no obstante el género dramático siempre formó parte de sus proyectos literarios. Varias veces escribió teatro, aunque consideró sus intentos como fallidos y no logramos conocerlos. Su narrativa siempre ha estado vinculada con las artes escénicas y cinematográficas. *Atlas de geografía humana* (1998) es su cuarta novela y es la primera en ser adaptada al teatro. La autora participó activamente en el proceso de adaptación junto al director Juanfra Rodríguez y el adaptador Luis García Araus y el resultado fue una pieza teatral de mucho éxito.

Una vez concluida la escritura de *El corazón helado*, Almudena escribió una obra de teatro, pues su inquietud por el género siempre estuvo presente:

[...] mi forma de equivocarme favorita es escribir teatro. El teatro es la pasión de mi vida y no me sale. He intentado escribir teatro muchas veces, he leído todo el teatro que he podido. Es verdad que aunque no haya conseguido escribir teatro, el teatro me ha cambiado la vida también [...]. (RAEInforma, 2019, Scene 17:34)

La pieza teatral, según sus palabras, duraba 58 minutos y estaba protagonizada por Aurora Rodríguez Carballeira y un psiquiatra; sería el germen de lo que años más tarde se convertiría en la quinta entrega de *Los episodios de una guerra interminable*. Las novelas que integran este proyecto literario son historias de ficción elaboradas en torno a un hecho histórico real, en el que personajes ficcionales e históricos se interrelacionan para contar 25 años de dictadura franquista.

La historia de la parricida más famosa de España estuvo presente en sus lecturas desde que publicó su primera novela, cuando en los años ochenta se encontró en una librería con *El manuscrito encontrado en Ciempozuelos*, escrito por el psiquiatra y ensayista Guillermo Rendueles Olmedo, que analizaba la historia clínica número 6.966 de una interna del manicomio de Ciempozuelos que resultó ser Aurora Rodríguez Carballeira.

Almudena Grandes, fiel a su estilo y apoyada en sus conocimientos como historiadora, llevó a cabo una investigación de varios años sobre la vida de doña Aurora. Documentó una serie de datos biográficos que obtuvo del contraste de textos literarios con otros textos históricos para lograr “el equilibrio entre la libertad y la lealtad” que pretende alcanzar en sus textos.

La madre de Frankenstein, a diferencia de las anteriores, alterna las voces de tres narradores protagonistas y en este caso uno de ellos es el personaje histórico que inspira la novela. Antes de comenzar a escribir la historia de la madre de Hildegart, la autora leyó aquella obra de teatro que había escrito años atrás, donde la construcción del personaje es el resultado de todos

los documentos consultados, pues como lo mencionamos anteriormente, la escritora considera que “es honesto y es decente y es imprescindible mantener lealtad a la verdad [...] no manipular a los personajes históricos” (Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 2018).

La novela está organizada en cuatro partes, en las tres primeras los capítulos 2 y 4 corresponden a doña Aurora Rodríguez Carballeira. Los mismos son muy breves en comparación con los de los otros narradores y a diferencia de ellos no incorporan diálogos sino que se trata de monólogos, o más específicamente un soliloquio.

Las intervenciones de esta voz narradora tienen rasgos marcadamente teatrales, pues a través de ellos conocemos el pensamiento delirante del personaje así como algunos antecedentes de su historia. Se trata de un discurso reflexivo, en el que doña Aurora habla consigo misma expresando sus pensamientos, intenciones y sentimientos. Según el *Diccionario del teatro*, el soliloquio “se refiere a una situación en la que el personaje medita sobre su situación psicológica y moral [...] revela el alma o el inconsciente del personaje” (Pavis, 2008, p. 430). Además sirven para caracterizar su discurso como paranoico.

Y este, ¿de dónde habrá salido? ¿Quién le ha mandado que venga a verme? ¿Por qué me mira, por qué no habla? Yo no digo ni mu, por supuesto, pues sí, se ha debido creer que soy tonta. ¡Ya, tonta yo! Como si no me hubiera dado cuenta de quién es, de quién le envía. Lo malo es que tenga la vista tan débil, porque no le veo bien la cara, pero conservo mi cerebro privilegiado, superior, y he activado todas mis potencias [] sé que es uno de ellos y que está ahí, al acecho, esperando una oportunidad para atacarme. (Grandes, 2020, p. 73)

A través de estos soliloquios se logra la construcción del personaje, ya que, expone su esencia, sus proyectos y su autopercepción. Recluida en una gran habitación, diferente a la de otras enfermas, esta asesina pasa los últimos años de su vida. Su historia se enmarca en el apogeo de la España nacionalcatólica, y lo que ocurre en el manicomio de Ciempozuelos no es más que el reflejo de un país agobiado por la cruda realidad: “Porque todos vivimos en un cementerio, pero algunos estamos vivos todavía” (Grandes, 2020, p. 361).

Todo el discurso está marcado por los delirios de persecución y de grandeza que caracterizan la paranoia. Los primeros están presentes a lo largo de su monólogo y afirma constantemente que, enemigos potentes se sienten amenazados por sus capacidades intelectuales. A partir de lo que expone descubrimos los motivos por los que el 9 de junio de 1933 le quita la vida a su hija. Grandes sostenía que nunca consiguió odiarla y quería comprender lo que había en su cabeza. Autodidacta y muy inteligente, formula una serie de ideas reformadoras y eugenésicas, cuyo proyecto principal era engendrar ese modelo de mujer, consciente de sus derechos y su libertad.

Hildegart es el resultado de ese plan con el que pretende redimir a la Humanidad, ella misma se concibe como su creadora, y por lo tanto dueña de la vida de su hija, con el poder suficiente para quitarle la vida.

La construcción dramática del personaje resulta inquietante, una paranoica que se auto-percibe diferente al resto de las mujeres, capaz de cambiar el destino de España con sus ideas sobre la eugenesia. Su superioridad radicaría en que algunas partes de su cuerpo y especialmente su cerebro no son los de una mujer. El fracaso de su proyecto para reformar la sociedad fue engendrar otra mujer; por eso en sus delirios construye los muñecos a los que pretende dar vida con rasgos físicos masculinos.

A través del soliloquio que caracteriza los capítulos narrados por la paciente del manicomio de Ciempozuelos, descubrimos una mujer desafiante, soberbia, que en todo momento manifiesta rasgos patológicos. Su alocución evidencia el desequilibrio no sólo de su pensamiento sino de sus actos. Cuestiona la estructura social y las normas que la rigen, por eso no abandona el proyecto de crear ese ser que promueva sus ideas reformadoras.

El convencimiento de una superioridad intelectual hace que analice minuciosamente a cada uno de los que la rodean y su comportamiento se adapta a su entorno para evitar levantar sospechas:

Cuando llegué aquí, las monjas se reían de mí, se reían los médicos, los mozos, y eso que yo era amable con todos, que hasta iba a misa y comulgaba sin creer en ningún dios, como no creo, para caerles en gracia (Grandes, 2020, p. 296).

A lo largo de su discurso no hay muestras de arrepentimiento, sino todo lo contrario, se mantiene firme ante sus propósitos: “[...] Maté a mi hija, sí, porque estaba en mi derecho, era un boceto defectuoso y yo, como su autora, comprendí que no había alcanzado la perfección que esperaba” (Grandes, 2020, p. 128).

Cada uno de los capítulos cuya voz narradora es la de doña Aurora tiene una progresión acelerada, ya que en la primera parte expresa sus ideas con mayor coherencia y firmeza pero a medida que transcurren, encontramos en la tercera parte una Aurora cansada y desorientada, confundida por el efecto de la morfina a la que debe recurrir el doctor para calmar los dolorosos padecimientos producidos por el cáncer. Si bien la autora agrega datos para poder conectar este personaje con los de ficción, todos los delirios son fieles tanto a los documentos psiquiátricos como a los testimonios del juicio en el que fue condenada a 26 años de cárcel y terminó cumpliendo en el manicomio.

Aurora Rodríguez Carballeira, a diferencia de la gran mayoría de las mujeres de su tiempo, tiene una vida cómoda y esto le permite llevar a cabo sus planes; la escritora se refiere a ellos como los “delirios de lo que llamaríamos ahora mujer empoderada”. El asesinato de Hildegart llama la atención de la sociedad de la época, no solo por lo aberrante del crimen, sino por tratarse de dos mujeres importantes en el ámbito político. Esto es aprovechado por el nacionalcatolicismo para reforzar el modelo de mujer sumisa y siempre bajo la tutela de una figura masculina. Antonio Vallejo Nájera, un médico psiquiatra del franquismo, expuso el caso como un ejemplo de lo que ocurre cuando una mujer lee sin la orientación de un hombre. Esta superioridad masculina no era cuestionada y hasta Aurora la incorpora en su discurso, ya que afirmaba que partes de su cuerpo eran viriles, entre ellos su cerebro.

En los dos capítulos de la primera parte es donde se hace más evidente la paranoia del personaje, ya que son recurrentes las referencias a esos otros que la persiguen y se siente amenazada. Se mantiene en constante alerta y desconfía de todos los que la rodean. También recuerda el juicio y sus intentos frustrados para crear un ser superior, primero con Hildegart y luego con los muñecos que fabrica en el manicomio y que forman parte de los datos reales recogidos por Almudena.

En la segunda parte encontramos una Aurora más cansada, pero con la idea firme de cumplir su misión que es fundar una nueva sociedad. Si bien los delirios de persecución no predominan en su intervención, hay ideas que siguen presentes, como la creación de ese ser superior que tanto la obsesiona. Cabe aclarar que el personaje histórico no fue tratado con la clorpromazina y por la historia clínica se sabe que pasó mucho tiempo sin ir a ver a los médicos e incluso algunos años no tienen ninguna anotación en los documentos encontrados en el manicomio.

La tercera parte nos presenta a un personaje cansado y confundido, son los últimos meses de vida de Aurora Rodríguez Carballeira. Reconoce su fracaso y la imposibilidad de cumplir con el plan que le daba sentido a su existencia.

La brevedad de los capítulos narrados por ella responde a la lealtad que procura mantener la novelista en la construcción literaria del personaje histórico.

Los seis capítulos que corresponden a la voz de Aurora son el resultado de la investigación ardua y previa, en ellos encontramos referencias a hechos históricos como su juicio y sus ideas revolucionarias entrecruzados con otros que son producto de la invención de la novelista pero que no alteran la personalidad de una paranoica. Aunque está recluida en una habitación cómoda y su contacto con los demás es mínimo, no está ajena a lo que ocurre dentro del manicomio.

El espacio es importante pues se convierte en el lugar en el que el personaje se recluye para planificar y construir a los muñecos que cose, pero también es el sitio en el que toca el piano y escucha las lecturas de María Castejón. Esa habitación es su lecho de muerte, donde reconoce su

fracaso y expresa por primera vez un sentimiento maternal por la hija que asesinó.

Los soliloquios cuidan cada detalle de lo que dice la madre de Hildegart y en cada interrogación se evidencia que Grandes también debió conocer e investigar acerca de los síntomas de la enfermedad psiquiátrica. Evidentemente al darle la voz a un personaje histórico el proceso creativo tuvo que enfocarse en los datos documentados. La obra de teatro escrita por Almudena tenía como únicos personajes a Aurora Rodríguez Carballeira y a un psiquiatra y en los capítulos que le corresponden se nota el vínculo que establece con ese personaje, ya que en su situación es el único que le interesa y con el cual logra establecer una relación que irá mutando desde la desconfianza hasta considerarlo su único aliado en la misión de crear un ser superior que pueda salvar a la humanidad.

Es claro que un personaje con esos rasgos no es fácil de tratar, aunque Almudena lo hace logrando ese equilibrio entre la lealtad histórica y la creación literaria, que solo ella puede alcanzar. En esta novela revive a un personaje que siempre ha llamado la atención de los escritores y lectores que buscan indagar acerca de esta mujer con tanta visibilidad en la España del franquismo. Nos presenta un personaje complejo que expone los pensamientos de una mujer que rompe todos los mandatos sociales. Es tal el impacto de su publicación, que como ya había ocurrido antes con otra de sus novelas, es adaptada al teatro.

Carmen Portaceli es la directora de la puesta en escena. Ella y la escritora madrileña se conocían y tenían tiempo pensando en adaptar una de sus novelas y fue la propia Almudena Grandes la que eligió *La madre de Frankenstein* para ser presentada en el teatro. Ana Maria Ricart Codina fue la encargada de la adaptación.

Blanca Portillo, actriz que interpreta a Aurora, afirma que este personaje se “convierte en un ser humano fascinante realmente y creo que tremendamente teatral porque abarca todas las posibles facetas de un ser humano, las buenas y las malas” (Centro Dramático Nacional, 2023).

El viernes 29 de septiembre de 2023 el telón de la Sala Grande del Teatro María Guerrero se abrió para estrenar *La madre de Frankenstein*, Almudena no ocupó ninguna butaca pero su legado literario traspasó las fronteras y los géneros literarios. Sus *Episodios de una guerra interminable* quedaron incompletos, como lectores sentimos su ausencia pero en cada una de sus páginas resignificamos su gran valor como la gran escritora que le dio voz a los silenciados, a aquellos que por distintas circunstancias callaron y cuyo testimonio fue rescatado por la novelista para reconstruir la historia de España desde la perspectiva de los vencidos, de los que no ocupan un lugar en la historia oficial.

Referencias Bibliográficas

- Biblioteca Nacional Mariano Moreno (Director). (2018, febrero 2). *Entrevista a Almudena Grandes* [Video recording]. https://www.youtube.com/watch?v=gQx0Ah_fAQc
- Centro Dramático Nacional (Director). (2023, octubre 25). *Entrevista a Blanca Portillo, actriz de «La madre de Frankenstein»* [Video recording]. https://www.youtube.com/watch?v=yl-Hk1vY9z_g
- Grandes, Almudena (2020). *La madre de Frankenstein*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Pavis, Patrice (2008). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.
- RAEInforma (Director). (2019, octubre 17). *Almudena Grandes, en las «Tardes literarias de la RAE»* [Video recording]. <https://www.youtube.com/watch?v=8POppqNm640>

Un lector es un entramado hecho de retazos, como Frankenstein. Escenas de lectura en *La madre de Frankenstein* de Almudena Grandes

Viviana Ruzzi

Universidad Católica de Córdoba
vivianaruzzi@gmail.com

Resumen

La lectura y la escritura son dos caras de la misma moneda. Ambas se constituyen como un entramado de discursos previos presentes en la experiencia de quien lee y de quien escribe. Dice Bakhtin que ningún hablante es Adán ya que todo enunciado se inscribe en la cadena de enunciados anteriores y los que vendrán. Si no es Adán, entonces sí es Frankenstein. Cada lector se va construyendo con los “ecos”, como retazos, de los discursos ya oídos o leídos, a los que les dará nueva vida tanto en la interpretación lectora como en el proceso de escritura. Almudena Grandes nos presenta a María, la hija del jardinero, lectora - cual Sherezade- en el manicomio de Ciempozuelos. Y fija las escenas de lectura que representan no solo una historia de vida sino momentos significativos del camino lector tanto de la narradora protagonista como de la narradora real. Por otro lado, el cierre de la historia se produce en simultáneo con el final del libro real. Un artificio utilizado por la autora como metáfora del pacto ficcional: quien escribe (la autora) ha creado un personaje que publica una obra titulada *La madre de Frankenstein*. Discurso y ficción se unen para mostrarnos que todos somos lectores de todos.

Palabras clave: lectura, pacto ficcional, discurso, historia.

Abstract

Reading and writing are two sides of the same coin. Both are constituted as a network of previous discourses present in the experience of those who read and those who write. Bakhtin says that no speaker is Adam since every utterance is inscribed in the chain of previous utterances and those to come. If it's not Adam, then it's Frankenstein. Each reader is built with the “echoes”, like fragments, of the speeches already heard or read, to which he will give new life both in the reading interpretation and in the writing process. Almudena Grandes introduces us to María, the gardener's daughter, a reader - like Scheherazade - in the Ciempozuelos asylum. And it sets the reading scenes that represent not only a life story but significant moments in the reading path of both the main narrator and the real narrator. On the other hand, the closing of the story occurs simultaneously with the end of the actual book. An artifice used by the author as a metaphor for the fictional pact: the writer (the author) has created a character who publishes a work titled Frankenstein's Mother. Speech and fiction come together to show us that we are all readers of each other.

Keywords: reading scenes- fictional pact- discourse and history.

*“Formaban parte de una historia mayor,
una historia infinita (...)
la historia de quien no sabe nada
para que, en lugar de dividirse,
crezca más y viva para siempre.”*
Almudena Grandes, *El lector de Julio Verne*.

La lectura y la escritura son dos caras de la misma moneda. Ambas se constituyen como una trama de discursos previos presentes en la experiencia de quien lee y de quien escribe. Dice Bajtín en *Estética de la creación verbal* que ningún hablante es Adán ya que todo enunciado se inscribe en la cadena de enunciados anteriores y los que vendrán. Si no es Adán, entonces podría representarse como un Frankenstein.

Cada hablante devenido en lector se va construyendo con los “ecos”, como retazos, de los discursos ya oídos o leídos, a los que les dará nueva vida tanto en la comprensión lectora como en el proceso de escritura.

Cada sujeto del acto comunicativo (hablante oyente - escritor/lector) adopta una postura personal o ideológica, establece criterios de interpretación de la realidad, compartiéndolos o discutiéndolos.

El autor no puede desligarse de la creación, como el Dr. Frankenstein; por el contrario, siempre será buscado por su lector, insistentemente, ya sea durante el proceso de escritura, desde aquello que Umberto Eco llama “el lector ideal”, o bien, desde cada lugar histórico real, donde esas palabras sean recibidas.

Ese lector es Frankenstein, en constante maniobra de reconocimiento filial. Es aquel que guarda las huellas del ser que lo construyó (que es uno y todos al mismo tiempo, que es él mismo en cada acto de lectura y es el universo leído).

Laura Devetach, en *La construcción del camino lector*, analiza cómo el lector va guardando los textos internos y los va incorporando a su experiencia, cómo se van entramando y se van llamando unos a otros para ponerse en diálogo. A esas piezas de un imaginario individual y colectivo la autora las llama textoteca.

En este trabajo estudiaremos a María Castejón, personaje de *La madre de Frankenstein* de Almudena Grandes, quien participa de múltiples y variadas escenas de lectura, con el objetivo de rastrear la constitución de su formación lectora, su enciclopedia y la filiación con las lecturas propias de la autora y de la época.

Almudena Grandes en esta obra – como en las que forman parte de la serie *Episodios de una Guerra Interminable*– rinde homenaje a Benito Pérez Galdós, una figura central de su tex-

toteca, al mismo tiempo que narra la historia de España, en general, y la vida cotidiana afectada por la dictadura franquista en particular, en especial de las mujeres, “todas distintas y todas semejantes, todas sometidas por igual” (Grandes, 2020, p. 550).

El camino lector de María Castejón muestra el derecho a leer. Un derecho que le garantizará la posibilidad de saltar los muros del manicomio. Nuestro personaje logra la alfabetización como un saber privilegiado, en un país silenciado por la dictadura franquista, donde la mayoría no tenía acceso a la lectura y la escritura, mucho menos las mujeres.

Había nacido y se había criado en un manicomio, en un momento histórico cuando la educación escolar carecía de valor para las clases bajas, ya que consideraban a la mujer solo en su rol doméstico.

¿Usted sabe por qué no voy al colegio, abuela? Ella se echó a reír, eso no es para ti, me dijo, eso es para los que tienen perras. [...] Mis abuelos no quisieron ni oír hablar de llevarme a la escuela del pueblo. Allí sólo iban a enseñarme tonterías que no me iban a servir para nada, me dijeron, era mejor que me quedara en casa para aprender a guisar, a coser, a limpiar, porque esa iba a ser mi vida y cuanto antes me hiciera la idea mejor para mí. (Grandes, 2020, pp. 80-81)

Este pensamiento de subordinación, y la devaluación de la educación femenina, primó en la sociedad reforzado por el adoctrinamiento franquista y las influencias de la iglesia católica, de potente participación en la formación escolar (recordemos los colegios regentados por las órdenes religiosas y la escasez de maestros suplida por sacerdotes en las escuelas rurales).

Esta situación y el hecho de la orfandad de María, cuya madre había sido víctima de la masacre de la carretera de Málaga a Almería perpetrada por el ejército franquista contra civiles republicanos, muestran la causa por la cual sus abuelos -que llevaban una vida restringida a servir en el manicomio de las afueras de un pueblo rural- le habían negado la formación escolar y su consecuente alfabetización.

El camino lector, que define Devetach, consiste en el equipaje de palabras, historias, canciones, poemas, ritmos, recuerdos, dichos, sonidos de la infancia, libros leídos y aquellos que nos fueron comentando, revistas, cómics, programas de televisión, películas, y una lista indefinida de formatos textuales. Lo compone sobre todo lo que va formando nuestros mundos internos y externos, y “dan sentido al imaginario colectivo de una familia, de una región, de un país” (Devetach, 2008, p.14).

Volviendo a María, aun desde el más oscuro y siniestro proceso de enfermedad mental de doña Aurora, las palabras se le abren como mundos nuevos.

Aquella habitación era como un bazar maravilloso. Doña Aurora tenía muchos libros, entre ellos un atlas con mapas desplegable, enormes, que me encantaba. También había enciclopedias repletas de dibujos de personas y animales y países y ciudades [...] Ella me enseñó que solo tenía que buscar esa palabra [...] y era como magia, como tener una llave que abriera todas las puertas del mundo [...]. (Grandes, 2020, p 86)

La tradición oral es, en la construcción del camino lector de María, un lugar en la configuración de los espacios internos a los que vuelve cuando busca la razón por la que le resulta tan placentero leer.

Conmigo era muy paciente, muy cariñosa, y le gustaba cantar mientras trabajaba, canciones gallegas que me traducían entre estrofa y estrofa, letras tristes pero muy bonitas, de hombres que se marchaban en barco para no volver y mujeres que se quedaban llorando en la orilla. Aprendí algunas y a veces las cantábamos a coro. (Grandes, 2020, p. 80)

Del uso de refranes en la oralidad y modismos regionales, surge una marca lingüística propia del acto de habla en estilo directo. La narración en primera persona incluye expresiones como “las cosas como son”, “anda, claro”, “fíjate” dirigidas a un interlocutor que es el desdoblamiento del personaje para establecer una comunicación consigo misma, representación de su interior en el fluir de la conciencia que es un rasgo de frecuencia que Lila Perrén de Velasco señala en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres.

Siguiendo con las escenas de lectura en la construcción del camino lector, forman parte de su textoteca las películas que María veía en el salón parroquial, las revistas *Chicas* y *Florita* de las que recuerda sus consultorios sentimentales, cuyos enunciados se van entrecruzando en el fluir de la memoria; los libros que le prohibían leer en la casa donde servía en Madrid por el hecho de ser la empleada doméstica, que se procuró en la parroquia y leyó a escondidas, entre los que estaban los de la colección Araluce, *Los miserables* de Víctor Hugo, *Tormento* y *Fortunata y Jacinta* (guiño de Almudena Grandes hacia las novelas de Galdós) y los que elegía Aurora para que se los leyera, entre ellos *El banquete* de Platón, por ejemplo.

Leer y contar historias son dos maneras de estar en literatura. Ambas actividades - la narración oral y la lectura - fueron comunitarias en sus orígenes; pero, con el correr del tiempo, esta última devino solitaria.

María Castejón desde niña estuvo al lado de Aurora, como dijimos ella le enseñó a leer. Luego, en la adolescencia y siendo muy joven trabajó en el servicio doméstico y, posteriormente, en el hospital psiquiátrico Esquerdo donde aprendió el oficio de enfermera. Al regresar al manicomio, leyó de manera particular a Aurora.

Jugando con el título de Ricardo Piglia, pensamos en María como la primera y como la última lectora.

La historia de Aurora, la filicida, la enferma mental recluida en Cienpozuelos tiene dos formatos. Uno es el real, la novela escrita por Almudena Grandes, obra que estamos analizando; y otro portador, o formato textual, el creado por Almudena cuyo autor ficcional es el doctor Germán Velázquez. Ficción dentro de la ficción.

Después de Reyes me dediqué a organizar el archivo de Aurora Rodríguez Carballeira. Desde el primer momento mi intención había sido escribir un libro sobre ella, pero entre unas cosas y otras, había tardado veinte años en terminarlo. (Grandes, 2020, p.518)

María, primera y última lectora, es la única capaz de darle legitimidad y sentido al proceso de escritura de Germán que lo refiere de esta manera:

Durante más de veinte años, aquella chica que sabía a yema batida con azúcar no dejó de estar presente en mi memoria, aunque nunca la eché de menos. Sólo al escribir la dedicatoria del libro comprendí que no estaría terminado hasta que ella lo leyera. (Grandes, 2020, p.530)

El periplo realizado por María, la lectora por antonomasia, hasta dar con un ejemplar de *La madre de Frankenstein* del doctor Velázquez, es la metáfora más acabada de la razón de la escritura.

¿Qué estás leyendo? – el día que vi aquella foto en el periódico me quedé tan pasmada que no oí los pasos de Michael cuando volvió a casa. [...] Por eso me afectó tanto la foto de Germán Velázquez que vi en El País, y cuando pude leer la entrevista, que tuvo que ser al día siguiente en el hospital, porque a Michael no le gustaba que leyera diarios españoles, me emocioné mucho más. (Grandes, 2020, pp. 526-527)

El mecanismo es un circuito, en el que un emisor pone en relación el texto con un receptor que nunca es unitario: siempre se establece un diálogo. Y este diálogo es lo que se sugiere al final de la novela:

La madre de Frankenstein tardó casi dos meses en llegar a Londres. Después de recogerlo, me senté en un banco, abrí el paquete y empecé a ojearlo casi con miedo. La dedicatoria estaba en la tercera página.

A Lupe, todo.

A Teresa, siempre.

Y a María Castejón, por la compañía. (Grandes, 2020, p. 528)

Estos párrafos confirman el rol del personaje que analizamos a través de las escenas de lectura: “Si alguien hubiera podido asegurarme que María Castejón lo había leído, no me habría importado que fueran tan pocos” (Grandes, 2020, p. 530) los ejemplares vendidos.

En su papel de Sherezade, María es quien rescata desde los límites de su conciencia cada acontecimiento de amor hacia una enferma mental internada en Ciempozuelos para la memoria colectiva y la anamnesis clínica, figuraciones de una historia de todos los españoles de carne y hueso, vista y leída desde abajo.

Son historias vivas que van construyendo un entramado propio y colectivo. Las fuimos recortando y uniendo, a la manera de un nuevo Frankenstein. Una historia cuyos enunciados confluyen en uno solo, que pertenece a la humanidad.

Siguiendo el curso del camino lector de María y celebrando, como lectores, la milagrosa capacidad que tiene la literatura para atraparnos, terminamos esta ponencia citando a Almudena Grandes:

No se me ocurre otra manera de explicar que los libros que nos gustan nos cuenten nuestra vida. Da igual que hayan sido escritos hace siglos, que la vida de sus autores no tenga nada que ver con la nuestra, que en la época en la que vivieron, la ciudad donde vivimos no hubiera sido fundada todavía. Los libros capaces de apasionarnos, de seducirnos, de engullirnos como la ballena que se tragó a Jonás, o a Pinocho, según los gustos de cada cual, nos llaman por nuestro propio nombre, nos reflejan como un espejo. Ese es el único milagro en el que creo, el único fenómeno sobrenatural que reconozco, y en él confío. (Grandes, 2020b, p.5)

Referencias bibliográficas

Devetach, Laura (2008). *La construcción del camino lector*. Córdoba, Argentina: Comunicarte.

Grandes, Almudena (2014). *El lector de Julio Verne*. Buenos Aires: Tusquets Editores.

_____ (2020a). *La madre de Frankenstein*. Buenos Aires: Tusquets Editores.

_____ (23 de enero 2020b). *Teoría de los naufragios*. Discurso de la escritora Almudena Grandes Hernández con motivo de su investidura como doctora honoris causa por la UNED. Madrid.

Perrén de Velasco, Lila (2000) “Narrativa española al final de nuestro siglo: el tiempo de la mujer”. En AA.VV (2000) *Literatura y fin(es) de siglo* (pp. 12-32). Córdoba: Comunicarte.

Aquí quedamos, al borde de la herida

Gloria Franchisena de Lezama

lezamagloria@hotmail.com.ar

Al cierre de las disertaciones se proyectó un video cuya génesis relatamos a continuación.

Fue en el 2020, cuando nuestras vidas, las de todos los habitantes de la tierra, se vio asaltada por aquel mal viento de la pandemia. Lo imprescindible se hizo fatuo; lo importante, nimio; lo necesario, olvidado. Encerrados, sumidos en el pánico y solos, buscamos mil maneras de sobrevivir, al decir de Almudena.

Y entonces, los ordenadores hicieron posible tender lazos, hacernos pensar en algo bueno, dejarnos convocar por la alegría. Y lo que antes había reunido a un grupo de lectores en el aula universitaria, provocó que muchos almudeno-adictos, fijáramos una cita semanal, de manera virtual, pero con cuerpo y alma.

Fehacientemente, desde La Quiaca hasta Ushuaia: bioquímicas, abogadas, docentes de cualquier área y amas de casa sin cuarto propio, tuvimos el privilegio de sumergirnos en la obra almudeniana.

Entonces fue cuando el taller, bajo el título “La mujer tiene la palabra” finalizó con esta reflexión que hoy cierra este homenaje.

Desde esta Córdoba de la Nueva Andalucía, tu *Barra brava*, nombre que tanta ilusión te hacía y te *emparentaba* de algún modo con tu Athletic y tu bienaventurado Cholo Simeone, te guarda con nosotros, Almudena. Pizza con anchoas, cigarrillos, cafés y tus libros, son el territorio que compartimos desde hace quince años, cuando engalanaste nuestro Congreso de Hispanistas en La Plata. Ahora y también mañana, en todos nuestros tiempos. Ese tiempo que ayer dijo *tu* Luis, es humano y no mercantilizado; tiempo que no deja nunca de pasar para quienes te extrañamos. Tiempo que ya no es nada, que te tiene sin cuidado, que está fuera de ti y te hace eterna, Almudena querida.

Después, aquel tristísimo sábado 27 de noviembre de 2021, se agregaron imágenes y palabras:

Cómo duermes, Almudena, me pregunto. Sí, comprendo tu ir por la compra en las mañanas, a tu mercado de Barceló, muy de prisa, con todo apuntado en la memoria, para guisar el plato que les gusta; saludar sin detenerte apenas, porque acumuladas están otras tareas. Luego el mirar desde el balcón, por largas horas, la vista fija en sólo una cosa; quedarse absorta tras una imagen fugitiva y convertida por ti en un precioso cuento. Imaginar diálogos en largos silencios; movimientos continuos, en interminables letargos.

Por las noches, ya lo entiendo, tu ausentarte de a ratos del bullicio de una fiesta; permanecer ajena a frívolas o interesantes conversaciones; planear apenas sobre trajes y vestidos. Anclar de pronto en un rostro distinto, capaz de despertar a un personaje; vestir al invitado que ahora llega como un caballero del pasado siglo, de antes de que termine el suplicio de esta guerra que no cesa... Hasta entiendo que escuches un rap y lo conviertas en una copla española, de las de toda la vida.

Pero el dormir... Ese tu cerrar los ojos para descansar de todo, no lo entiendo. Si se cuentan de a cientos los personajes que te pueblan. Cómo haces para que al unísono, se silencien, queden quietos y acompañen tu reposo. Cómo acallas los diálogos y cesas el movimiento de los mundos inventados. Cómo duermes, Almudena, cómo puedes conciliar el sueño en los muchos universos que te habitan.

Y si logras hacerlo, ¿están ellos, también en tu descanso? ¿Deja Inés de cocinar famosos platos?; ¿escuchas el paso de las páginas del libro que Nino está leyendo?; ¿Te pide, Manolita, algunas perras para casarse, por fin, con su Silverio?; y ¿García, no te pregunta adónde quedó su estetoscopio; Aurora no te distrae con los acordes tristes de aquel piano?.

¡Cómo duermes, Almudena, dime cómo! Aunque conociéndote y queriéndote mujer creadora, presiento el truco: por las noches se os invierten los papeles y es Luis el que te inventa en amantes poemas. Por eso, acurrucada entre sus versos, hacen silencio, por un rato, las historias. Y te llenan de alas mientras duermes, para convertirse con el alba, en mil palomas.

**Lecturas sobre sujetos y subjetividades
en las literaturas del Cono Sur**

El Quijote y la condición humana. Lecturas de Rosa Bazán de Cámara

María Gabriela Boldini

Universidad Nacional de Córdoba
gabriela.boldini@unc.edu.ar

Resumen

En 1924, la escritora riojana Rosa Bazán de Cámara, recientemente radicada en Buenos Aires, publica *El alma del Quijote*, un libro compuesto por disertaciones que la autora realizó sobre esta obra cervantina, y acompañado además de algunos juicios críticos sobre la producción intelectual de Rosa Bazán de Cámara. Nuestra escritora realiza una interpretación psicológica del héroe cervantino. El héroe manchego se constituye en símbolo de la condición humana. En esta ponencia realizaremos un análisis metacrítico de la hermenéutica humanista que la escritora realiza de diferentes pasajes del Quijote, desde su sensibilidad femenina y espiritual. Nos preguntamos: ¿Es acaso una épica feminizada, la del caballero de la “triste figura”? Por otro lado, consideraremos las condiciones de producción discursiva de estos ensayos, teniendo en cuenta el lugar de enunciación doblemente subalternizado de esta escritora, no solo por su identidad de género, sino también por ser una escritora de provincia, novata en el campo intelectual porteño. También tendremos en cuenta cómo se enmarcan estas escrituras en los debates nacionalistas de las primeras décadas del siglo 20, periodo en el que el hispanismo es resignificado en términos positivos por la elite criolla, como un vector de la identidad nacional, ante el cosmopolitismo y el aluvión inmigratorios. Es importante señalar que nuestra escritora pertenece a una familia de prosapia criolla del interior del país, y que al igual que otros intelectuales nacionalistas y provincianos del momento, plantea una mirada crítica de la babel porteña, una ciudad que se ha desencontrado con su espíritu.

Palabras claves: escritoras argentinas, siglo XX, hispanismo, Quijote, humanismo

Abstract

In 1924, the Riojan writer Rosa Bazán de Cámara, recently living in Buenos Aires, published *The Soul of Don Quixote*, a book composed of lectures about Don Quixote and critical judgments on Rosa's intellectual production. The writer makes a psychological interpretation of the cervantine hero. The Quixote becomes a symbol of the human condition. In this presentation we will analyze the critical and humanist reading that Rosa Bazán de Cámara makes of different passages of Don Quixote, from her feminine and spiritual sensitivity. In this sense, we ask ourselves: Can Don Quixote be read as a feminized epic? On the other hand, we will consider the discursive production conditions of these essays, particularly, the doubly subalternized place

of enunciation of this writer, not only because of her gender identity, but also because she is a provincial writer, new in the Buenos Aires intellectual field. We will also take into account how these writings are framed in the nationalist debates of the first decades of the 20th century, a period in which hispanism is resignified in positive terms by the creole elite, as a vector of national identity, in opposition to cosmopolitanism and the immigration flow. It is important to note that Rosa Bazán de Cámara belongs to a provincial creole family and that, like other nationalist and provincial intellectuals of the moment, she presents a critical view of materialism and Buenos Aires centralism.

Keywords: argentine writers, XX century, hispanism, Quixote, humanism.

I. Introducción

En 1924, la escritora riojana Rosa Bazán de Cámara (1881-1972), recientemente radicada en Buenos Aires, publicó *El alma del Quijote*, un libro en el que compila tres disertaciones que dictó sobre esta obra cervantina en diferentes círculos intelectuales porteños del momento: la primera conferencia, titulada “El alma del Quijote” fue leída en la fiesta inaugural del Teatro Cervantes, en septiembre de 1921; la segunda, “La ilusión y el Quijote” fue presentada en el Teatro Odeón, en Octubre de 1921 y la última, “Todos los géneros literarios en el Quijote”, en el Ateneo Hispano-Americano, en 1923. En el apéndice de la obra se reproducen además los discursos de apertura que, tanto la escritora como sus presentadores, ofrecieron antes de la lectura de las conferencias y también una serie de juicios críticos sobre esta publicación. Evidentemente, se trata de un texto polifónico en el que se tensionan y contraponen voces que leen desde diferentes ángulos no solo la obra cervantina, sino también la lectura crítica que la escritora realiza de dicha obra. Analizaremos en este escrito las diferentes modulaciones y lecturas que Rosa Bazán realiza del texto de Cervantes, estableciendo una contraposición entre la hermenéutica que esta ofrece acerca del texto cervantino y los juicios críticos que sus comentaristas (en su mayoría, voces masculinas) realizan de sus conferencias.

II. Lecturas del *Quijote*: perspectivas contrapuestas

Rosa Bazán propone una lectura humanista del Quijote en tanto configura al héroe como un símbolo universal de la condición humana, pero además (aunque sin plantearlo abiertamente) lee la obra en clave autobiográfica y con perspectiva de género. Construye así un perfil autoral y una épica feminizada del “Caballero de la triste figura”. Sus críticos, por el contrario, enaltecen la lectura hispanista y nacionalista que Rosa Bazán estaría en principio realizando del texto de Cervantes. ¿Pero acaso es ése el enfoque y eje interpretativo que la escritora elige para leer el Quijote? No pareciera serlo, según se desprende del análisis del texto. Entonces, ¿qué lee

Rosa Bazán y cómo es traducida por sus críticos en diferentes contextos y entornos semióticos? ¿Qué lecturas e interpretaciones se imponen sobre su obra, tal vez para disciplinar y neutralizar sus heterodoxias? ¿Qué líneas disruptivas propone esta lectura femenina del Quijote?

La ensayista lee al Quijote en clave autobiográfica y construye un perfil autoral en el que prevalece la sensibilidad romántica. Como escritora migrante, establece una identificación entre el tortuoso derrotero aventurero del “Caballero de la triste figura” con su desafortunado debut en el campo intelectual porteño, a comienzos de la década del 20. La llegada a Buenos Aires representa una experiencia iniciática vital e intelectual. Rosa Bazán llega sola a la metrópolis, recientemente separada de su marido, con hijos a cargo y luchando entre ambientes hostiles. Al respecto, señala en un texto autobiográfico, publicado en 1934:

Buenos Aires fue el predio de mis sueños. Aquí llegué... Sola, sin mecenas en la caravana de mis ambiciones nobles y de mis esfuerzos de artista. Nadie quería creer en la *provincianita*¹, como ellos decían [...] ¡Una ilustre desconocida! Entonces, comenzó la vía crucis. Puertas que se cierran, manos que se retiran, desdenes, indiferencia, silencios, hostilidades, todo ese bagaje sombrío, helado y húmedo que asusta y desconsuela a los artistas débiles. (Bazán de Cámara, 1934,p.18)²

La práctica de lectura, siempre situada e histórica, supone una operación intelectual, pero también corporal, en este caso, con una intensidad visceral. El cuerpo-lector asigna sentidos a una obra literaria no solo desde una conciencia crítica, sino también desde el registro de una experiencia sensible y emocional. Aunque en ningún momento se emplea la primera persona en el enunciado de las conferencias, se pueden leer en estas escrituras procesos de subjetivación del yo. La épica quijotesca se equipara con los combates del cotidiano vivir. El héroe manchego se constituye así en alter-ego, “triste figura”, personaje especular de una subjetividad romántica (doliente, prometeica e idealista) que en su batallar diario fortalece y alimenta su mundo interior. Por eso, el alma del Quijote desvela una confesión autobiográfica. En el análisis de la obra se rescatan una serie de aventuras quijotescas que permiten establecer dichas identificaciones. Entre ellas, la lucha monumental que el Quijote establece con los molinos de viento, en la que termina siendo derrotado por la naturaleza y la del carrero que llevaba leones enjaulados, a quien el Caballero de la Mancha ordena que libere para demostrar su dominio sobre ellos. En relación al simbolismo de esta última aventura, se plantea una reflexión existencial. Lo que para el mundo parece una locura, es sin embargo el látigo que doma y salva. Fe en uno mismo y des-

1 El destacado es nuestro.

2 Cfr. Rosa Bazán de Cámara. “Demostración ofrecida a la admirable novelista Rosa Bazán de Cámara”. *La literatura argentina*. Año VII, n° 76, diciembre de 1934.

precio al miedo, conciencia de lo que se hace: esas son las armas que fortalecen el espíritu. “De pie ante los leones de la vida, que vengan y rujan, no asustan cuando hay valor en el corazón, fe en el espíritu y emoción en el alma” (Bazán de Cámara, [1923] 1924, p.86).³ El idealismo vigoriza el espíritu frente a las adversidades de la vida. Parafraseando a Mariquita Sánchez de Thompson, podríamos señalar entonces que esta escritora se perfila como un “Quijote con polleras y calzones” (Sánchez de Thompson, [1840] 2013, p.177).⁴

En otro orden, las subjetividades se constituyen en un sentido colectivo. El personaje del Quijote representa cabalmente el héroe de la modernidad, no solo por sus valores morales y profundamente humanistas, sino también por su actitud prometeica frente a la vida y la naturaleza. Este personaje transmite el secreto de la íntima y compleja naturaleza humana, las contradicciones que habitan en cada ser humano, en su doble aspiración de nobleza y ruindad. El Quijote descorre además el velo de la tristeza y el desconsuelo bajo la mueca grotesca de la comicidad. Como un típico héroe moderno, lucha altivamente contra una naturaleza que, aunque lo doblega, le habilita la redención del ser en el plano del espíritu y la fuerza de la voluntad. Por eso, se trata de una obra universal para todas las razas, para todos los pueblos.

Sin embargo, como anticipamos, Rosa Bazán también lee el texto de Cervantes con una perspectiva de género, al igual que lo hace la escritora española Concha Espina cuando afirma que el personaje del Quijote es el auténtico “Poeta de la Mujer” (Espina, [1922] 1924, p. 105).⁵ Nuestra escritora, por su parte, reconoce en el héroe una moral que apuesta a la libertad del oprimido y el ideal de justicia. El Caballero de la Mancha se impone como deber ético “desfacer entuertos y proteger doncellas”; posee una sensibilidad que toca el corazón de las mujeres, una actitud prometeica frente a un mundo lleno de espejismos y prejuicios que encadenan, una locura que además lo feminiza. Al igual que el Quijote, las razones de las mujeres no siempre pueden ser figurables a la “lúcida” razón patriarcal. La locura representa otro modo de habitar el mundo o eventualmente, de sobrevivirlo. Luego de su último combate con el Caballero de la Blanca Luna, Don Quijote regresa derrotado a la reclusión doméstica. Recupera la cordura y gana la muerte, reconoce la inutilidad de la lucha y la claudicación del ideal. El desenlace permite leer entre líneas una crítica a la ideología de la domesticidad y los roles de género, subrayando las limitaciones de acción que tienen las mujeres en la esfera social. El corazón muchas veces “sale a escondidas y va lejos, en pos de la soñada aventura” (Bazán de Cámara [1921] 1924, p.33),⁶ pero

3 Cfr. Rosa Bazán de Cámara. “Todos los géneros literarios en el Quijote”, conferencia leída en el año 1923 en el Ateneo Hispano-Americano.

4 Cfr. Carta de Mariquita Sánchez a su hijo Juan Thompson, escrita en el exilio. Montevideo, 8 de mayo de 1840.

5 Cfr. Epístola de Concha Espina dirigida a Rosa Bazán de Cámara. Berlín, Charlottenburg, Julio de 1922.

6 Cfr. Rosa Bazán de Cámara. “El alma del Quijote”. Conferencia leída en la fiesta inaugural del Teatro Cervantes. Septiembre – 1921.

es engañado fácilmente y burlado ante la sonrisa de los profanos. Por su parte, en su segunda disertación: “La ilusión y el Quijote”, la escritora rescata la aventura del yelmo de Mambrino para plantear una serie de reflexiones en torno al prejuicio de la vanidad que la sociedad adjudica a la mujer que escribe. Don Quijote y Sancho sueñan con la fama y aspiran a ser elogiados por el rey. ¿Acaso hay arrogancia o petulancia en dicha actitud? “¡Cuántas veces, por una simple acción o por una página escrita, hemos soñado, inocentes, con el triunfo y la gloria” (Bazán de Cámara [1921] 1924, p.52). La vanidad ilusoria puede ser perturbadora, pero: “¿quién podría decir si a pesar de todo no es la afirmación de la personalidad?” (p.52).

Como venimos señalando, el Quijote se configura como un personaje prometeico que lucha por un ideal y combate las injusticias. En tal sentido, vale la pena mencionar el prólogo que Rosa Bazán de Cámara escribe en 1930 para la primera *Antología de la Poesía femenina argentina*, seleccionada y ordenada por José Carlos Maube y Adolfo Capdevielle (h.)⁷. En dicho texto, que puede ser leído como un alegato feminista, la escritora riojana refuta los prejuicios de la inferioridad intelectual y debilidad moral de la mujer, así como la esencialización de las diferencias de género. Allí señala que las mujeres (al igual que el héroe cervantino) son los modernos Prometeos encadenados a los prejuicios sociales, que hacen un esfuerzo inaudito para obtener su libertad.

Mencionábamos al inicio de nuestro trabajo las desarticulaciones que se observan entre la lectura crítica que Rosa Bazán realiza acerca del texto de Cervantes y los juicios de sus comentaristas, que encorsetan su lectura en una matriz ideológica hispanista y nacionalista. Como explica Alfredo Rubione (2006), en el periodo de entresiglos (S. XIX y XX), el discurso hispanista se articuló a partir de un conjunto de ideas y actitudes propiciadas por un sector de la elite dirigente y de la sociedad civil para cuestionar el cosmopolitismo derivado del aluvión inmigratorio y focalizado en la “babel” porteña. En un contexto de discusiones en torno a los sentidos y las esencias de la “argentinidad”, el hispanismo concibe a la tradición española hispano colonial como un sustrato ineludible de la identidad criolla.

Rosa Bazán proviene de una familia provinciana de prosapia criolla, fuertemente ligada con la tradición hispano colonial, e incluso emparentada con la reconocida escritora española Emilia Pardo Bazán. Como escritora del interior, instala una voz disonante en Buenos Aires al concebir al Quijote como un ícono de la espiritualidad frente al materialismo positivista y burgués que caracteriza a la “epidérmica ciudad puerto”. En su afán de extranjería y modernidad, esta urbe cosmopolita se ha desencontrado con su propio espíritu⁸. Un alma que solo el arte

7 Esta publicación reúne producciones poéticas de más de ochenta escritoras argentinas, oriundas de Buenos Aires y del interior del país, que producen durante el siglo XIX y el primer tercio del XX.

8 Estas ideas las recupera en el ensayo: “Gestación del sentimiento ciudadano y su evolución en el alma argentina” incluido en su libro *Tragedias y almas* (1929).

puede hacer revivir a través de sus guardianes: los artistas, “Quijotes del ideal” que encienden la luz reveladora de la identidad e impulsan una cruzada ética y estética. La escritora además reconoce el legado hispánico y señala que los americanos somos “olas desbordantes del gran mar de la raza [hispana]...” (Bazán de Cámara, [1921] 1924, p. 97),⁹ pero en el análisis crítico del texto cervantino prevalece, como hemos referido, una lectura más humanista y universalista del Quijote (no tan centrada en planteos nacionalistas) que explora minuciosamente las pasiones, los sentimientos y los conflictos psicológicos de este personaje; en definitiva, su tesitura romántica y prometeica frente a la realidad que lo circunda.¹⁰

Sus comentaristas, ya lo dijimos, encuadran estas disertaciones y el texto cervantino en una matriz política e ideológica hispanista. El periodista español Enrique Rodríguez Rodiño (1924)¹¹ advierte, por ejemplo, que la obra cervantina representa el alma de la raza hispánica y destaca en este sentido la ofrenda que la escritora Rosa Bazán, “de rancia estirpe española y noble sangre argentina” aporta para el engrandecimiento de la “madre patria”. Postula además que el Quijote es un libro eje de la raza y de la confraternidad hispano-americana. Un planteo similar realiza el escritor español Adolfo Bonilla y San Martín,¹² prologuista de este libro, al reconocer en el héroe cervantino algo típico y esencial del pueblo español: su concepción tragicómica de la vida. Por su parte, una operación singular de autoría interceptada (Batticuore, 2019) es llevada a cabo por el catedrático argentino Francisco Silva (1922),¹³ quien reescribe y sistematiza de manera conjunta las tres conferencias de Rosa Bazán, imponiéndoles un nuevo esquema de organización para el desarrollo de los contenidos y una lectura hispanista y católica de la obra. Pone en diálogo al texto de Cervantes con figuras y obras representativas de la historia y la literatura occidental. Señala además que estas lecturas críticas, originalmente presentadas con “delicadeza femenina”, necesitan complementarse con la substancia del “idealismo viril” (p.109). Está claro que estas lecturas hispanistas del texto cervantino imponen una ortodoxia hermenéutica que neutraliza y/o desactiva su polifonía. De todas maneras, también podemos leer en esta operatoria una treta discursiva. La decisión por parte de la autora de publicar un libro tutelado por voces masculinas la resguarda de ciertas críticas y la legitima en el campo intelectual.

9 Cfr. Rosa Bazán de Cámara. Palabras de introducción a la segunda conferencia: “La ilusión y el Quijote”, leída en el Teatro Odeón. Octubre de 1921.

10 Cabe aclarar que la objetivación de los estados psicológicos del espíritu es un rasgo que además podemos rastrear en toda la obra literaria de la autora.

11 Cfr. “Conceptos Hispano-Americanos. Una semblanza de la escritora Bazán de Cámara por el señor Enrique Rodríguez Rodiño”. Discurso pronunciado al presentar a la autora en la inauguración del Teatro Cervantes, con motivo de su conferencia “El Alma del Quijote” (1921)

12 Cfr. Adolfo Bonilla y San Martín [1922]. “Dos palabras al lector” en Bazán de Cámara, Rosa (1924) *El alma del Quijote*.

13 Cfr. Francisco Silva [1922]. “Del espiritualismo en El Quijote” en Bazán de Cámara, Rosa (1924) *El alma del Quijote*.

III. Cierre

Para cerrar, diremos simplemente que la escritora concibe al *Quijote* como una obra mística y reveladora, el “gran libro del mundo, abierto siempre a todas las pupilas capaces de descifrarlo” (Bazán de Cámara [1921] 1924, p.20).¹⁴ En sus nudos simbólicos, y más allá de la ortodoxia hermenéutica que impone la Academia, se tejen puntos de fuga para hablar acerca de la condición humana y construir una epopeya feminizada del Caballero de la triste figura.

Referencia bibliográfica

- Batticuore, Graciela (2005) *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870*. 1ª ed. Buenos Aires: Edhasa.
- Bazán de Cámara, Rosa (1924). *El alma del Quijote*. Buenos Aires: Peuser.
- _____ (1929) *Tragedias y almas*. Buenos Aires: Editorial El Inca.
- _____ (1930). “Prólogo” a *Antología de la poesía femenina argentina*. José Carlos Maubé y Adolfo Capdevielle (h) comp. Buenos Aires: Impresores Ferrari.
- Bonilla y San Martín, Adolfo ([1921] 1924) “Dos palabras al lector”. En Bazán de Cámara, Rosa. *El alma del Quijote*. Buenos Aires: Peuser.
- Rodríguez Rodiño, Enrique ([1921] 1924) “Conceptos Hispano-Americanos. Una semblanza de la escritora Bazán de Cámara por el señor Rodríguez Rodiño” En Bazán de Cámara, Rosa. *El alma del Quijote*. Buenos Aires: Peuser.
- Rubione, Alfredo (2006). “Retorno a España”. En *Historia crítica de la literatura argentina*. (Noé Jitrik, director), Vol. V. La crisis de las formas. 1ª ed., Buenos Aires: Emecé editores.
- Sánchez de Thompson, Mariquita ([1840] 2013) *Intimidad y política: diario, cartas y recuerdos*. 1ª ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Silva, Francisco ([1922] 1924) “Del espiritualismo en ‘El Quijote’”. En Bazán de Cámara, Rosa. *El alma del Quijote*. Buenos Aires: Peuser.

Subjetividades afectadas en *Las voladoras*, de Mónica Ojeda

Gabriela Mondino

María Montserrat Herrera

Facultad de Lenguas, UNC
gmondino@unc.edu.ar

Facultad de Lenguas, UNC
montserrat.herrera@unc.edu.ar

Resumen

En la obra *Las voladoras* (2020) de la escritora ecuatoriana Mónica Ojeda se representa un universo literario saturado de emociones y sentimientos que atraviesan a las protagonistas y que generan una atmósfera asfixiante y desestabilizante que logra provocar un impacto estético en el lector. Desde la categoría epistemológica de la afectividad (Ahmed, 2015), este trabajo propone analizar cómo las emociones moldean la experiencia de las protagonistas y cómo influyen en la configuración narrativa y la representación del espacio para desentrañar, no solo la compleja red de afectos representados en los relatos, su impacto en la construcción de la identidad, la subjetividad y las relaciones interpersonales sino, también, dilucidar el modo en que las agendas actuales analizan la trazabilidad o la proyección del sujeto contemporáneo determinado por el discurso, en términos foucaultianos, condicionado por normas de dimensión espacio-temporal que lo marcan y abren un “registro afectivo” (Butler, 2015) múltiple y, en ocasiones, contradictorio, que actúa sobre la sensibilidad, los sentimientos, los pensamientos y las acciones que configuran la experiencia individual en el seno del tejido social.

Palabras clave: subjetividad, emociones, gótico andino

Abstract

In *Las voladoras* (2020), a work by Ecuadorian writer Mónica Ojeda, a literary universe is portrayed, one saturated with emotions and feelings that permeate the protagonists and generate a suffocating and destabilizing atmosphere, creating an aesthetic impact on the reader. Drawing from the epistemological category of affectivity (Ahmed, 2015), this paper proposes an analysis of how emotions shape the protagonists' experiences and influence the narrative structure and the representation of space. The aim is to unravel not only the complex network of affects represented in the stories and their impact on the construction of identity, subjectivity, and interpersonal relationships, but also to shed light on how current agendas analyze the traceability or projection of the contemporary subject — understood, in Foucauldian terms, as one shaped by discourse and conditioned by space-time norms. These norms mark the subject and open up a multiple and, at times, contradictory “affective register” (Butler, 2015), which acts upon the sensitivity, feelings, thoughts, and actions that shape individual experience within the social fabric.

Keywords: subjectivity, emotions, Andean Gothic

En la literatura latinoamericana, actualmente resuena la escritura de la ecuatoriana Mónica Ojeda. La joven escritora cuenta ya con una considerable producción literaria. Ganadora de numerosos premios y reconocimientos publica en 2020 *Las voladoras* y es, hasta la actualidad, su único libro de cuentos. Inscripto en la estética del gótico andino, desnuda prácticas culturales, algunas ancestrales, cargadas de violencia, incestos, violaciones y abusos que ponen de manifiesto cómo las emociones atraviesan y construyen las subjetividades femeninas.

El presente trabajo propone analizar tres cuentos del volumen *Las Voladoras* (2020) de Mónica Ojeda con el propósito de indagar cómo se representan en los relatos las emociones que afectan las subjetividades y, a su vez, las consecuencias políticas y culturales de estas representaciones. Sara Ahmed en *La política cultural de las emociones* (2015) propone un abordaje teórico-metodológico para estudiar cómo las emociones están entrelazadas con el poder, la identidad y la cultura. Sostiene que no son experiencias individuales ya que los cuerpos individuales y colectivos: “adoptan justo la forma del contacto que tienen con los objetos y con los otros” (Ahmed, 19), lo cual significa que las emociones están moldeadas por estructuras sociales y políticas. En la colección de cuentos *Las Voladoras* es posible explorar tópicos tales como la construcción cultural del cuerpo, la violencia física o simbólica ejercida sobre el cuerpo y el consenso colectivo que convierte a un cuerpo en abyecto y -según diferentes resoluciones estéticas en cada uno de los cuentos- estos tópicos permiten examinar el modo en que se representan las emociones en la configuración narrativa.

Algunos de los interrogantes formulados como puntos de partida en torno a los cuentos seleccionados son los siguientes: ¿de qué manera las emociones afectan las subjetividades condicionadas por las dimensiones espacio-temporales? ¿Mediante qué estrategias narrativas se denuncian los discursos establecidos como verdades configuradoras de la experiencia individual en el seno del tejido social? ¿Es posible resignificar el cuerpo ya condicionado por las estructuras de poder?

A partir de estos interrogantes se propone como premisa orientadora que en el corpus de cuentos seleccionados, estos son, *Las voladoras*, *Soroche* y *Sangre coagulada*, el cuerpo de la mujer se configura como un lugar de interpretaciones culturales, como un campo de posibilidades culturales recibidas y reinterpretadas. Afectado por emociones moldeadas por las estructuras de poder, el cuerpo normativizado opera en los relatos como una manifestación performativa de resistencia, como una estrategia de subversión ante un discurso legitimado dentro de una red de normas profundamente instauradas.

Antes de abordar el análisis de los cuentos, esbozamos un breve recorrido por la crítica literaria que, desde hace más de una década, reflexiona en torno al género gótico, instalado entre las letras de las escritoras de América Latina como un modo eficaz de visibilizar, a través de sus

criaturas ominosas, los diferentes modos en que históricamente se ejerce violencia sobre mujeres y disidencias sexuales (Gasparini, 2022). Así, podemos mencionar a Leonardo-Loayza quien en “Lo gótico andino en Las voladoras” (2022) señala la funcionalidad del género caracterizado por la presencia de elementos localistas de la mitología de la zona andina como volcanes, cóndores, cabezas voladoras y Umas (brujas) para exponer, a través de estos, los monstruos sociales propios de la región.

La incorporación de estas criaturas folklóricas a través de la reinterpretación de Ojeda actúa, por un lado, como una intervención crítica frente a temas candentes de la realidad contemporánea, como ya se ha expresado, y, por otro, contribuye a descolonizar el imaginario gótico en América, tradicionalmente asociado a vampiros, fantasmas o castillos embrujados.

De acuerdo a la perspectiva publicada en 2022 por Bolognesi y Bukhalovskaya en “La bruja andina como motor de la sexualidad y feminidad en el cuento ‘Las voladoras’ de Mónica Ojeda (2020)”, el relato mixtura el género fantástico con el gótico andino, dado que, a la reivindicación de la geografía, flora, fauna y creencias ancestrales locales que supone este último, se suma la transformación de la protagonista en “voladora” o bruja. Para las autoras, la aparición de esta criatura, producto de una metamorfosis, no es fortuita, viene a develar la contracara del horror habitual que permea la vida femenina.

Por último, “El encuentro entre el monstruo y el mito: el gótico andino y la construcción de la realidad en *Las voladoras* de Mónica Ojeda” (2021), de Andrea Carretero Sanguino, se detiene en las maneras en que el horror y las criaturas propias del género se convierten en soporte de los relatos, aunque los monstruos que los recorren, según esta autora, tienen un rol positivo en tanto se relacionan con la transgresión social “en favor de la construcción de identidades alternativas” (p. 179). De esta manera, los monstruos, como “un mecanismo de oposición al Estado que revela la violencia que corporalidades disidentes pueden recibir sobre sí mismas y ejercer sobre los demás” (p. 183), aparecen inmersos en experiencias violentas en las que sus cuerpos operan -aunque movilizan también- dolor o placer.

En síntesis, la literatura crítica que hace de *Las voladoras* su objeto de estudio, y que aquí se propone como parte del estado de la cuestión, se centra, en su mayoría, en la puesta en valor del género gótico, cuya especificidad -andino- permite deslindarlo del gótico tradicional europeo. Esta elección posibilita vehiculizar la denuncia de la violencia sistemática, plena de dolor e impacto físico en los cuerpos, de la que son víctimas las mujeres en las zonas andina e interandina de Ecuador. El monstruo, lo mítico, las creencias ancestrales, las criaturas folklóricas regionales, tales como las voladoras o las Umas, a la vez que reivindican la geografía local, dan visibilidad a problemáticas sociales actuales.

En *Las voladoras* de la escritora ecuatoriana Mónica Ojeda, los relatos denuncian vio-

lencias perpetradas en el cuerpo de la mujer y naturalizadas socioculturalmente. El cuerpo se configura como un lugar de interpretaciones culturales, como campo de posibilidades culturales recibidas y reinterpretadas. Afectado por emociones moldeadas por las estructuras de poder, el cuerpo normativizado opera en los relatos como una manifestación performativa de resistencia, como una estrategia de subversión ante un discurso legitimado dentro de una red de normas profundamente instauradas.

Importan en este análisis conceptos que pueden articularse para interpretar el modo en que los tópicos mencionados intervienen en la construcción de las emociones en los cuentos. En estos, el cuerpo de la mujer es una pose construida mediante la socialización de hábitos, configurado como un espacio de materialización de normas aprehendidas, reglamentado social y culturalmente, se ejerce sobre él violencia física o simbólica. La noción del cuerpo como “situación” o *locus* de acuerdo a las definiciones planteadas por Judith Butler (1982) se propone en este análisis como una categoría teórica a partir de la cual es posible examinar la construcción cultural del cuerpo y los mecanismos a partir de los cuales se han afectado las subjetividades. Para repensar el estudio de las imposiciones culturales y los procedimientos mediante los cuales se construye la subjetividad son ineludibles -a pesar del tiempo- los conceptos desarrollados por Michel Foucault (1976/2002). Foucault sostiene que la subjetividad se construye según una red de prácticas complejas en el seno de la propia cultura, a partir de un recorte determinado por un tiempo histórico, unos individuos y ciertas modalidades que lo hacen posible. Las subjetividades que no logran encuadrar en las normas y las reglas impuestas se convierten en el sujeto anormal que describe Foucault y en el cuerpo abyecto, extraño, que describe Ahmed.

Las emociones, tal como las analiza Ahmed, se vinculan a la politización que implica la relación entre el sujeto y un colectivo. La violencia que experimentan las mujeres en los cuentos de la escritora ecuatoriana, no exponen únicamente una crítica feminista sino que involucran una lectura crítica del mundo tal como ya está dado y que precede a las interpretaciones feministas que no pueden inhabilitar las normas sociales:

lo que nos mueve son las emociones y la manera en que nos mueven implica interpretaciones de las sensaciones y los sentimientos, no solo en el sentido de que interpretamos lo que sentimos, sino también porque lo que sentimos puede depender de interpretaciones pasadas [...] puesto que nos preceden. (Ahmed, 2015, p. 259)

Las emociones son mediadas y no inmediatas, sostiene Ahmed, no puede separarse el mundo corporal de los sentimientos y las sensaciones, el conocimiento está ligado a lo que sentimos de manera crucial en la superficie del cuerpo, en la superficie de la piel con la que tocamos y nos toca el mundo (p. 260). Ahmed, en consonancia con Butler, propone el análisis del dolor

a partir de la existencia de una impresión que queda marcada en una superficie, la superficie corporal, a partir del dolor propio es posible reconocer el dolor del otro más allá de la superficie que representa el propio cuerpo. La afectación del dolor, según la describe Ahmed, está presente en diversos relatos de la colección; así, en el cuento “Soroche” se describe el vínculo impregnado de contradicciones de un grupo de amigas, quienes realizan un viaje para animar a Ana, luego de que el exmarido hiciera circular un video íntimo por internet. La focalización múltiple es la estrategia narrativa a partir de la cual este grupo de mujeres de clase media analizan, cuestionan y critican a Ana según la representación de la amistad, del dolor, de la inteligencia, de la dicotomía belleza/fealdad y del deterioro del cuerpo de la mujer, que han asimilado culturalmente:

Karina:

le regalé un libro de Chimamanda a Ana, uno feminista para que superara pronto lo de su marido... perdón, exmarido, pero dudo que lo leyera. No es buena lectora, tiene pocas luces, la pobre. Por eso el marido le hizo lo que le hizo: porque pudo. A mí eso no me lo habría hecho nadie. (p. 49)

Nicole

está claro que Dios todavía tiene lecciones que enseñarles [...] lo que le pasó a Anita no fue otra cosa que una prueba divina. Su pecado siempre ha sido el orgullo: se sentía la mejor esposa, la mejor madre, la mejor amiga, la mejor cristiana. [...]. No es que me alegre de su sufrimiento, pero quizás ella necesitaba ese baño de humildad, esa experiencia dolorosa de la que todas hemos salido renovadas y fortalecidas. (p. 50)

Viviana

Hay que ser muy cretino para hacerle algo así a Anita. Muy cerdo. Yo vi el video y pensé: ¡pobre Anita! La verdad es la verdad, y la verdad es que sale gordísima, como una morsa, ¡uf! Feísima, la pobre [...]. Con todo, yo la entiendo a Anita [...] Si la gente me hubiera visto así me habría muerto. Claro que es diferente porque mi cuerpo está fit, pero imagino lo que fue para ella y se me ponen los pelos de punta [...]. Yo le dije: «Anita, no pasa nada, si quieres vamos más días a la semana al gym y te entreno y te pongo pivón», pero no me respondió nunca. Ese es uno de sus grandes defectos: la pereza. Llevo años diciéndole que necesita una rutina de ejercicios especiales para bajar de peso y tonificar sus músculos [...]. Si me hubiera hecho caso, al menos habría salido distinta en el video. Al menos habría salido guapa, que es lo que importa. (pp. 51-52)

Ana

Yo también tenía soroche, pero no fue eso lo que me hizo saltar. Sabés de lo que hablo porque has visto el video, no te hagas el inocente. Lo noto en tu cara, niño, en la forma en la que me miras: con asco, con vergüenza. [...]. ¿Crees que no sé cómo se ven mis senos?

Probablemente haya visto el video más veces que tú y más que ninguna otra persona [...]. Sé muy bien cómo me veo. Sé lo que piensan todos los que lo han visto: que soy una vieja gorda y asquerosa. Eso es lo que piensan: que soy una vaca de ubres caídas y grotescas. Una vaca repugnante que muge. (p. 51)

Los fragmentos citados ponen de manifiesto no solo lo vinculado a la construcción cultural del cuerpo sino el modo en que las emociones moldean, en términos de Ahmed, los cuerpos individuales y colectivos; “los cuerpos adoptan justo la forma del contacto que tienen con los objetos y con los otros” (p. 19). Las emociones que afectan a este grupo de amigas en torno a la imposición cultural del cuerpo de la mujer muestran lo difícil que es la transformación social al respecto ya que quedamos, en término de Ahmed, investidas en aquello que criticamos. El asco, la repugnancia hacia el cuerpo de la mujer que no cumple con los estándares de belleza impuestos, la ira y la violencia, el merecido castigo, de acuerdo a la moral católica, exponen con claridad el modo en que las subjetividades son afectadas: “las emociones involucran procesos corporales de afectar y ser afectada (...) las emociones se refieren a cómo entramos en contacto con los objetos y con otras personas” (p. 312). El cuerpo como lugar de interpretaciones culturales, como “realidad material que ha sido localizada y definida dentro del contexto social” (Butler, p. 312) implica la asimilación de significados tanto recibidos como innovados que, por un lado, impiden a estas amigas despojarse de los atributos de belleza que la cultura les ha impuesto y, por otro lado, les permite reconocer el dolor de la amiga solo que desde imposiciones precedentes difíciles de quebrantar.

La figura de lo extraño -que Ahmed resignifica a partir del modelo de abyección de Julia Kristeva- se representa en los cuentos con la figura de la bruja. En el cuento “Las voladoras” se narra la historia de una niña que acaba de entrar en la pubertad. La niña sin nombre observa las reacciones que las voladoras producen en sus padres; estas son seres míticos de un solo ojo y cabellos largos y oscuros que se presentan en reiteradas oportunidades ante su familia. La niña analiza el odio y la repulsión con los que reacciona su madre ante estas criaturas y, en oposición a esto, la libidinosa pero oculta reacción que provocan en su padre. *Historia de la sexualidad* (1976/2002) de Michel Foucault, colabora en la comprensión de la red de relaciones de poder o las relaciones de fuerza que tejen sentidos, en el seno de una sociedad o en el de las instituciones; en el caso específico del cuento, la institución familiar. Estos seres míticos, las voladoras, que parecen vincularse con las brujas, configuran no solo una metáfora de la sexualidad en un contexto en el que la sexualidad parece formar parte de lo que no se puede hablar sino, también, un modo de resistencia a diferentes formas de opresión. La niña, como voz narradora, desde el inicio del relato se construye como sujeto de resistencia a ese poder, ella parece estructurarse como un lugar de intransigencia ante la construcción cultural de la sexualidad, de la palabra y de la libertad en el seno de una cultura o en el seno de la institución familiar que la alberga. En

este sentido, la niña, como individuo, irrumpe en esa codificación estratégica de poder:

¿Bajar la voz? ¿Por qué tendría que hacerlo? Si uno murmura es porque teme o porque se avergüenza, pero yo no temo. Yo no me avergüenzo. Son otros los que sienten que tengo que bajar la voz, achicarla, convertirla en un topo que desciende, que avanza hacia abajo cuando lo que quiero es ir hacia arriba, ¿sabe?, como una nube. O un globo. O las voladoras. (p. 7)

En los cuentos de Ojeda se hacen ostensibles los modos de regulación de la sexualidad a través de las prácticas discursivas y de las instituciones. El poder se ejerce a través de la normalización de discursos que clasifican y categorizan los procesos biológicos y los cuerpos en una sociedad dada. Estos dispositivos reguladores de conductas producen y reprimen -a través de dinámicas de poder- la sexualidad históricamente construida ante la cual las voladoras, o la protagonista, cuestionan o transforman las estructuras establecidas.

“Sangre coagulada” relata la vida de una niña que ha sido enviada por su madre a vivir al páramo con su abuela, considerada la bruja del pueblo por practicar rituales sanadores y abortos. En convivencia con su abuela, la sangre se convierte para la niña en un símbolo del ciclo de la vida y de la muerte materializado tanto al degollar animales en la práctica de los rituales como en el ciclo de su menstruación. Su abuela, la bruja, le transmite conocimientos hipócritamente rechazados por la sociedad.

La figura de la abuela-bruja encuadra en el modelo político de la abyección y de su dimensión afectiva y opera, en el relato, como una subjetividad que obliga a repensar la manera en la que algunos cuerpos se tornan abyectos, sostiene Ahmed:

Algunos cuerpos son reconocidos como extraños, como cuerpos fuera de lugar. Reconocer a alguien como extraño es un juicio emocional: un extraño es aquel que parece sospechoso, aquel que acecha [...]. Nada es tan peligroso para un cuerpo como el consenso social de que *ese* cuerpo es peligroso. (cursiva de la autora, p. 318)

La figura de lo extraño es para Ahmed, una imagen oscura y nebulosa, la vinculación de la palabra oscuridad está ligada a la historia pasada. En el caso de “Sangre coagulada”, hace referencia a quienes están excluidos del sistema por realizar prácticas que transgreden las normas sociales, religiosas y culturales; el extraño siempre está al borde la experiencia social y acecha en las sombras. La representación de la bruja y de sus atributos asignados históricamente ya determinan una forma política del cuerpo, o una política del discurso. La bruja es lo descompuesto, es el cuerpo que está más allá de los límites de lo aceptable, de lo reconocible y de lo limpio en

la sociedad. Lo extraño o lo abyecto, sostiene Ahmed, genera rechazo, repulsión, repugnancia; ante lo extraño hay que mantener una “guardia perpetua”. Las instituciones crean estos cuerpos fuera de lugar para perpetuar sus estructuras; reordenar el cuerpo para habitar otras normas implica, necesariamente, reordenar el pasado. El cuerpo de la bruja, símbolo de lo extraño, ha acumulado a través del tiempo un valor afectivo y -a partir de determinados dispositivos de poder- se configura en lo que Ahmed denomina un objeto de miedo que, al circular en la sociedad, genera temor en el cuerpo de los otros. Ese temor que se reproduce en los demás constituye la socialidad de las emociones, nada más afectivo y efectivo que lo acordado socialmente:

al otro lado del río contaban que la abuela era una bruja. Que su cabeza volaba sobre los tejados por las noches. (p. 14)

«Cuidado con lo que aprendes», me advirtió la mami de la niña del escupitajo. Yo sé que hay cosas de las que uno debe protegerse en este mundo, pero no de la abuela que se trenza el cabello para alejarlo de la comida. [...]. A su lado aprendí a temerle al ojo de grasa de los hombres, a parecer más grande de lo que soy, a imitar su rutina y hacerla mía, a escuchar el río en mi almohada, a comer los coágulos que cuelgan del pelaje de los animales, a caminar sobre mis pensamientos sin vergüenza, a no escuchar las palabras duras de las mujeres, a hervir renacuajos, a decapitar aves, a degollar vacas. «Esto es lo único que yo puedo enseñarte», me dijo un día triste en que los niños entraron al gallinero y rompieron los huevos que estaban a punto de reventar. «Solo puedo enseñarte lo que sé». (p. 16)

Lo abyecto o lo extraño representado en los cuentos de Ojeda por las voladoras o las brujas desafía las categorías de orden y estabilidad. La presencia de estas subjetividades confronta los límites de la propia identidad y convoca a explorar dimensiones que contradicen los discursos establecidos como verdades. A modo de conclusión, podemos sostener que en “Soroche”, “Sangre coagulada” y “Las voladoras”, aún con resoluciones estéticas diferentes, se denuncian las violencias perpetradas en el cuerpo de la mujer y su modo particular de afectación en cada relato. Se actúa frente a otros según acciones repetidas y socialmente reconocidas. Las voladoras, la abuela bruja y su nieta, la atormentada Ana en “Soroche”, cuyo cuerpo no cumple con los parámetros establecidos, se construyen en los cuentos como una manifestación performativa de resistencia, corporalidades disidentes que subvierten o desafían las dinámicas de poder y despliegan, a la vez que denuncian, las emociones que, según Ahmed, no son estados internos sino que están visibilizadas a través de las acciones y de los discursos.

Referencias bibliográficas

- Ahmed, Sara. (2015). *La política cultural de las emociones*. México: Programa Universitario de Estudios de Género.
- Bolognesi, Sara y Bukhalovskaya, Alena. (2022). La bruja andina como motor de la sexualidad y feminidad en el cuento “Las voladoras” de Mónica Ojeda (2020). *Cuadernos de Aleph*, pp. 75-95. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8682005>
- Butler, Judith. (2015). *Los sentidos del sujeto*. Barcelona: Herder.
- (1990). Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Wittig y Foucault. En *Teoría feminista y teoría crítica. Ensayos sobre la política de género en las sociedades de capitalismo tardío*. Valencia: Alfons el Magnànim. pp. 303-326.
- Carretero Sanguino, Andrea. (2021) El encuentro entre el monstruo y el mito: el gótico andino y la construcción de la realidad en *Las voladoras* de Mónica Ojeda, *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 169-185. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8236021>
- Foucault, Michel. (2002). *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad del saber*. Argentina: Siglo veintiuno editores.
- Gasparini, Sandra. (2022). Aquí no me escucharán gritar: violencia y horror en la narrativa latinoamericana reciente escrita por mujeres. *Revista Tesis* (Lima), Vol. 15. Núm. 20 (2022), pp. 257-288. <https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/tesis/article/view/23522>
- Leonardo-Loayza, Richard Angelo. (2022). Lo gótico andino en *Las voladoras* (2020) de Mónica Ojeda. *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, pp. 77 - 97. <https://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v10-n1-leonardo-loayza>
- Ojeda, Mónica. (2020). *Las voladoras*. España: Páginas de espuma.

Exilio e identidad en Gabriel Casaccia

Luisa Inés Moreno

Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
limoreno@ffyh.unc.edu.ar

Resumen

El exilio es un desgarramiento que sangra lentamente, que modifica todos los espacios: el geográfico, el personal, el interior. El exilio produce mutaciones, trayectorias históricas diferentes, escritos literarios que surgen y crecen más allá de las fronteras. La perspectiva del exiliado corre las coordenadas geográficas. El exilio está amasado de silencio, censura y amenazas, y la literatura paraguaya, al igual que sus hermanas latinoamericanas recoge estos ingredientes. Desde esta realidad, el escritor construye identidad. En esta oportunidad sólo abordaré el tema del exilio a partir de la novela *Los exiliados* de Gabriel Casaccia. Los exilios en Paraguay empezaron mucho antes que la narrativa moderna los registrara, pero es la Revolución de 1947 y el contexto de sucesos históricos el elemento cardinal que origina y explica los significados presentes en esta obra de Casaccia. En la narrativa paraguaya en general y en la de este autor en particular, el exilio es un núcleo temático que permite visualizar acontecimientos históricos y tomar conciencia de una realidad psicosocial nacional. ¿Cuáles son los aspectos psicosociales planteados? ¿Cuáles son las formas de exilio descritas? ¿Cómo impacta el exilio en hombres y mujeres? Esta obra crítica realista, intenta mostrar un exilio de afuera, con tipos humanos dañados que construyen una identidad diferente a la que hubiesen querido, tipos humanos reinventores de mundos superpuesto, el que es y el que sueñan que es, hombres con profundo sentimiento patriótico y una sostenida negación de sus condiciones de construcción que achican espacios, sueños, vidas y generan identidades.

Palabras claves: Exilio, Literatura Paraguaya, Gabriel Casaccia

Abstract

Exile is a tear that bleeds slowly and changes every type of setting: geographic, personal, internal. Exile produces mutations, historical trajectories, literature authors who rise and grow beyond any border. The exiled's perspective moves geographic coordinates. Exile is kneaded with silence, censorship and threats, and Paraguayan literature, as well as her Latin American sisters, gathers these ingredients. From this reality, the writer builds up an identity. In this opportunity, I will address the theme of the external exile in the novel *Los exiliados* by Gabriel Casaccia. Exile in Paraguay started much earlier than modern narratives record, but it is the revolution in 1947 and in this historical context the element that explains and produces the meanings present in Casaccia's novel. In Paraguayan narratives in general, and specifically in this author, exile is a nu-

clear theme that allows us to visualize historical events and to get some insights of a psychosocial and national reality. Which are these psychosocial aspects set out in the novel? Which forms of exile are described? What is the impact on men and women? This critical realistic novel aims to show the exile from the outside, with damaged human types who build a different identity from the one they would have liked for themselves, human types who reinvent overlapping worlds, the world that is actually there and the one they dream about, men with a deep patriotic feeling and a stern negation about their construction conditions which make spaces, dreams and lives smaller.

Keywords: Exile, Paraguayan Literature, Gabriel Casaccia

El exilio es un desgarró que sangra lentamente, que modifica todos los espacios: el geográfico, el personal, el interior. El exilio produce mutaciones, trayectorias históricas diferentes, escritos literarios que surgen y crecen más allá de las fronteras. La perspectiva del exiliado corre las coordenadas geográficas. El exilio está amasado de silencio, censura y amenazas, y la literatura paraguaya, al igual que sus hermanas latinoamericanas recoge estos ingredientes.

Exilio es transculturación, es silencio, es opresión externa por un poder que expulsa y opresión interna por un dolor poblado de ausencias. El exilio es un extrañamiento forzoso e implica quiebres y reelaboraciones de identidad que escritores y escritos describen.

Paraguay es un país con una dolorosa historia de olvidos, silencios, fracturas y destrucción. Su identidad se construyó a partir de guerras externas e internas. Su historia es una larga sucesión de rebeldías y resistencias que constituyen un sustrato histórico fundante. Allí muchas veces la represión invalidó de muchas maneras el camino de la producción, pero algunas voces surgieron y se elevaron como vivo compromiso de representar la resistencia ante la dictadura. Ella dio mucho texto a la literatura. La narrativa moderna paraguaya es hija de la expulsión y se convierte en canal de lucha al denunciar el avasallamiento de la cultura. La realidad sociopolítica paraguaya es la gran recurrencia. El escritor diagnostica el mal y denuncia desde el dolor y la libertad que le da el exilio. El exilio lo inspira. Las mejores obras de Gabriel Casaccia fueron escritas en el exilio. Para Casaccia, el exilio fue una verdadera universidad, como una mutación del concepto de realidad que creo una segunda naturaleza. Y es la palabra el vehículo del sentir, instrumento de denuncia y de reflexión crítica, memoria personal y colectiva de una mirada desde la otra orilla y es en esa mirada de exilio, como en otras, donde el escritor construye identidad socio-literaria. En esta oportunidad sólo abordaré el tema del exilio externo a partir en la novela *Los exiliados*.

Los exilios en Paraguay empezaron mucho antes que la narrativa moderna los registrara, pero es la Revolución de 1947 y el contexto de sucesos históricos que lo enmarcaron antes y después, el elemento cardinal que origina y explica los significados históricos y literarios atribuibles

en esta obra de Casaccia.

En 1940, con la muerte del Mariscal Estigarribia llegó el fin de la época liberal. El General de Ejército Higinio Morínigo asumió la presidencia en forma provisional tras la muerte del Presidente Estigarribia, y luego de 1943 su mandato fue legitimado en elecciones, no sé si se puede decir que fue un mandato constitucional ya que se habló de fraude, pero lo cierto es que lo ejerció en forma autoritaria e injusta, con numerosas exclusiones y enconos hechos que explican el estallido de la revolución de 1947.

La revolución estalla en Concepción en marzo. Fueron días trágicos que ensangrentaron la sociedad paraguaya. Ante el quiebre de la promesa de las Fuerzas Armadas de Paraguay de cambiar la dictadura por un gobierno democrático de civiles, ante el apoyo cada vez más evidente del General Morínigo al Partido Colorado y la injerencia del grupo paramilitar “Guión Rojo”, ante la coloración del ejército, ante la clausura de los partidos Febreristas y Liberal y ante la supresión de libertades ciudadanas e intervención a la universidad, se produjo el alzamiento revolucionario de Concepción, mediante el cual la oficialía joven manifestó su disconformidad con el gobierno del General Morínigo y su reclamo de garantías y de elecciones civiles democráticas con unas fuerzas armadas que se abstengan de intervenir en política.

La revolución del 47 fue un intento fallido de reencauzar la vida política institucional por carriles democráticos y constitucionales. Los jóvenes oficiales decían que querían defender la posición apolítica de las fuerzas militares de traiciones internas; es decir se levantaron contra el ejército en defensa de ejército, pero lo cierto es que el enfrentamiento de ideologías políticas partidarias de todos los sectores (febreristas, liberales y colorados) fueron el sustrato de esta guerra fratricida.

Esta contienda enfrentó a hermanos y desarmó familias, provocó un exilio en masa. El Paraguay se vaciaría una vez más. La población intelectual y obrera partió, unos escapando de la persecución política, otros del hambre.

El presidente Morínigo se sostuvo poco tiempo en el gobierno y convocó a elecciones para 1948, siendo electo Juan Natalicio González, líder del sector duro del coloradismo, conocido como “Guión Rojo” y uno de los puntales que condujera a su partido al poder. Con este triunfo comenzó una nueva época que pronto desembocará en la larga Dictadura del General Alfredo Stroessner.

La revolución, en realidad enfrentó dos estilos de vida, dos proyectos de país. Muchos consideraron que, desde entonces, se hubo proclamado una República en la cual la soldadesca civil hacia de las suyas con el beneplácito de los políticos que creían que la democracia era un artificio de la burguesía, mientras que la dictadura aseguraba un gobierno para el pueblo. La historia reciente ve en los siguientes años un periodo de vergonzoso retroceso en el que se sub-

alternizó la universidad y la cultura. Al igual que en otros países de Latinoamérica y con la veña del norte, se falsearon regímenes constitucionales, se ejerció una democracia adulterada sin prácticas parlamentarias ni jurídicas legítimas. La idea de escalar y morir en el cargo se extendió y el mayor daño lo recibió la sociedad paraguaya, pues el país no sólo pasó a ser un expulsor de los hijos, sino que resignó valores morales que históricamente lo habían caracterizado.

En la narrativa paraguaya en general y en la de Casaccia en particular, el exilio es un núcleo temático que permite visualizar acontecimientos históricos y tomar conciencia de una realidad psicosocial nacional, en tanto contexto de producción. ¿Cuáles son los aspectos psicosociales planteados en su narrativa de exilio? ¿Cuáles son las formas de exilio descriptas? ¿Cómo impacta el exilio en hombres y mujeres?

Posadas es el escenario en el que se mueven los exiliados de la novela. Viven en un ambiente que no es propicio para sus realizaciones personales. A causa de la dictadura se encuentran en esta situación. Son seres desafortunados sumergidos en una realidad de estancamiento. No pueden ser felices y sueñan con el regreso a su patria y con un cambio político que los beneficie. Son disidentes y sufren por la dictadura del General Alsina que parece no terminar nunca. Planean revoluciones que fracasan o nunca llegan a concretarse. Los intentos de salida del exilio tienen que ver con una incapacidad de respuesta, a lo que se le suma una especie de ingreso a un Olimpo trashumante, que ellos piensan los hace grande. A pesar de la situación de pobreza de los personajes se consideran de clase alta. Menosprecian a los que son humildes igualándolos a animales incapaces de racionalizar situaciones de frío, calor o hambre. Viven pendientes de todo lo que pasa en Paraguay, del chisme político y del chisme social. Son prejuiciosos y desconfiados. El personaje de Etelvina, esposa del Dr. Gamarra, no deja trabajar a su hija por temor a las habladurías y a que termine en malos pasos, sin llegar a hacer en la vida. Para Etelvina, la sociedad extranjera corrompe. Es la política la que determina la situación límite en la que se encuentran, la misma marca posición social y económica. La ideología es la responsable de su situación: unos gozan de buena posición social en Paraguay y otros tienen una existencia miserable como es el caso de los exiliados. Las malas condiciones de vida que llevan estos últimos, hacen que su único punto de encuentro sea la situación político-social de Paraguay. La expatriación lejos de unirlos para obtener una mejor calidad de vida, los aleja y la viven como el sitio de lo terrible. Estos encarnan un modo de ser paraguayo y en ellos Casaccia trata de mostrar la identidad de los exiliados con sus vicios, debilidades, prejuicios y defectos. Todos viven una vida que no les pertenece, ni quisieron. La mala suerte los persigue. Algunos como Gilberto recién en el destierro se da cuenta lo feliz que era en su país. La política es lo único que los une. Gilberto, uno de los personajes exiliados, decía que el poder había sido muy injusto con él, primero quitándole sus cátedras de dibujo en el Colegio Nacional, lo cual lo obligó a mudarse a Areguá y a padecer penurias económicas.

La policía del general Alsina me perseguía constantemente. Me querían matar de hambre a mí y a mi familia. Tengo cinco hijos chicos. Sólo me dejaron sobrevivir penosamente unas horas de dibujo en la escuela Fulgencio Yegros, como si me tiraran unos mendrugos para prolongar mi agonía. (Casaccia, [1966] 2005, pp. 21-22)

Y, finalmente, por conspirar, lo apresaron, lo interrogaron, lo castigaron y lo dejaron en Clorinda en calidad de desterrado. Gilberto y el Dr. Gamarra tienen dos maneras diferentes de transitar el exilio. El primero, después de un año en el extranjero, no dudaría en solicitar se le levante el destierro. El Dr. Gamarra prefiere morir en el exilio, pero no transigir ni pedir clemencia a quienes considera delincuente en el gobierno de Paraguay (Casaccia, [1966] 2005)

La culpa de todo la tiene el exilio. Casaccia pinta seres hipócritas y envidiosos aferrados a un mundillo de los desterrados era ruin y mezquino y que, en él, el chisme corría de boca en boca. Proyectan en otros sus propias limitaciones burlándose de otros personajes. Por ejemplo, el Doctor Gamarra se burla de Humberto, dueño del hotel Nanawa, el que considera una pocilga y afirma que su Hotel Guaraní era de más categoría.

Por las páginas de esta novela desfilan seres apáticos, conformistas, pesimistas, incapaces de propiciar un cambio, constituyen una sociedad estancada sin evolución alguna. La frustración es el común denominador tanto de las mujeres que se sienten alejadas de una vida social que les dé brillo, como para los hombres en que es el contexto político el cual los aleja de una vida con poder. La frustración es física, ambiental y después interior. Todos culpan a alguien. Nadie vive la vida que quiere. La frustración se da en el ámbito político, cultural, religioso, familiar y personal. Nadie logra lo que quiere: acceso al poder y regreso glorioso, ni tampoco status social. Los personajes no tienen equilibrio interior que les permita trazar un camino de compensaciones. El tiempo para los exiliados es un tiempo detenido porque todo sigue igual, nada cambia, nada evoluciona, ni en la materialidad de la realidad objetiva, ni en la interioridad de los personajes porque lo que no evoluciona son las condiciones subjetivas de la propia producción de significados. En el caso del Dr. Gamarra y su familia pasaron veinte años sin casi haberse dado cuenta. El alma de los seres se reduce y se achica en una sociedad opaca, pesimista y sin evolución, y entonces acuden al vicio como forma de compensación. Casaccia toma elementos de la realidad socio-política del Paraguay y la transporta a la ficción posibilitando una lectura literaria, pero también histórica nacional.

Según Raquel Macchiuci (2006), en los exiliados puede observarse un doble desgarro: uno ligado a la extrañeza externa, por estar fuera de su país y otro asociado a la extrañeza interna, por haberse convertido en alguien diferentes a lo que quieren ser. El espacio Posadas y su cercanía con respecto a la frontera alimenta el sueño de regreso. Los paraguayos de más allá de las fronteras son hombres destruidos económica y moralmente cuya posibilidad de solución pasa

por el sueño de un regreso triunfante.

Para ahondar en las posibles causas del exilio es necesario ahondar en el contexto histórico y social en el que se encuentran los personajes de la obra en estudio. No hay un solo tipo de exilio, son varias las razones que los determinan. Es el contexto físico, social, económico y político el que influye en la decisión de partir. El exilio en estos personajes tiene características específicas:

- Enfrentamiento ideológico sistemático con el gobierno. Generalmente son revolucionarios o intelectuales que no pueden comprender el conformismo del pueblo paraguayo que se somete dócilmente sin evaluar el yugo que los esclaviza. Prefieren morir en el extranjero a algún tipo de transacción que manche su dignidad de desterrado.
- La injusticia se construye como tema recurrente que les amarga la vida. El Dr. Gamarra sostiene que cada paraguayo que vive en el exilio es víctima de la injusticia y que él lleva muchos años padeciéndola.

El destino se les presenta como incierto. Al pisar suelo extranjero los personajes saben que no es su patria y que no podrán sentirse como en casa y que deben adaptarse a los que les toque. El Dr. Gamarra y su esposa tenían una pensión como medio de subsistencia, tarea percibida por ellos como muy inferior a lo que su condición merecería, aunque frente a sus amigos mostraban dignidad y entereza para sobrellevar el exilio.

La pobreza es vista como consecuencia del exilio y forma parte de un destino aciago. Tienen un sentido trágico de la existencia, pues es el destino quien da o quita posibilidades. Vivir fuera de la patria ya es una pérdida. Se sufre por lo que no se tiene, por lo que se tiene, pero también por la esperanza del regreso que con el correr del tiempo se achica.

El espíritu de lucha está alimentado también por una visión engrandecida del sí mismo. Todo el escenario de lucha en los exiliados y en especial en el Dr. Gamarra está sustentado por la creencia de considerarse un adversario peligroso capaz de hacer tambalear la tiranía paraguaya. El mismo considera que su lugar de lucha está dado en el destierro y afirma: “Moriré en el destierro, que es nuestro frente de batalla, combatiendo a la tiranía, con otros cientos de miles de paraguayos”. (Casaccia, [1966] 2005, p.103). Su ideario de desterrado se centra en el orgullo de integrar listas de conspiradores, en mantener conversaciones que referían posibles invasiones, guerra de guerrillas, de avances bélicos desde las fronteras de Argentina y Brasil.

Todo golpe de estado, militares sublevados, actuación de los políticos en Asunción, crean espacios de resistencia. Noe Jitrik, refiriendo al exilio argentino, decía en su novela Lim-

bo, que el mismo implica una suspensión de identidad de la persona exiliada ([1989]2017), lo cual no aplica exactamente a la situación paraguaya analizada, ya que ellos destacan su condición de exiliados como rótulo de identidad.

El retorno incierto es otra marca de identidad. El regreso a la patria es la gran añoranza, la compañera de todo desterrado, y a la vez, la gran cadena que les impide hacer algo diferente por su vida en ese espacio extranjero. Asumen la añoranza y también la realidad del fracaso, de los intentos fallidos, pero no pueden dejar de soñar con el regreso. Valentina, la dueña del prostíbulo piensa no hay lo que olvidar lo que fueron cuando vivían en Asunción, pero también admite que su condición de desterrados los instalaba en un tiempo sin retorno. Gilberto, al final de la obra afirma que “los exiliados están por volver, pero nunca vuelven” (Casaccia, [1966] 2005, p. 230).

- La desesperanza llega con la pérdida de las ilusiones. No todos mantienen la esperanza de regresar, pues piensan que el destino puede ser aún más adverso que el presente. Gamarra analiza su vida de destierro en términos de degradación. Piensa que los trabajos miserables que se ve obligado a realizar tras las fronteras sólo se justifican por su condición de exiliado.

[...] que voy a hacer allí, en qué voy a trabajar. Vivir de un hotelucho como aquí no puedo. Ahora se me perdona esta tarea denigrante porque soy exiliado. No te das cuenta Etelvina que salí del país con cuarenta y siete años y que ahora tengo setenta y siete. ¿Qué puedo hacer a los setenta y siete años en Asunción con el General Alsina en el gobierno...? Empezar, ¿qué? (Casaccia, [1966] 2005, p.161)

El Dr. Gamarra siente una carencia profunda ocasionada por su vida pasada. La desesperanza llega cuando deja de tener ilusiones de regreso y comienza a ver al exilio como una trampa fatal. Casaccia expresa un pesimismo existencial. Profundizar en la psicología de los personajes es su modo de indagar y explicar sus vidas en términos de atrapamiento. “-Estamos hundidos [...] hundidos para siempre, irremisiblemente hundidos -lamentábase el Doctor Gamarra” (Casaccia, [1966] 2005, p.161).

Acto seguido, Etelvina, su esposa, llora amargamente al pensar su propia muerte fuera del suelo patrio.

- El dolor es el común denominador. El exilio constituye una experiencia cotidiana de dolor. El pasado sangra en el corazón de los exiliados y exhiben su rebeldía como cetro ante la dictadura. Se alimenta de represión de errores, de pujas de poder. La identidad paraguaya se construye en el exilio, pero acentuando características que lo definen aún más como para-

guayo. Los personajes siempre se sienten extranjeros y se reúnen en torno a pensiones, casas grandes en las que se nuclean y coexisten. Esas marcas de identidad del paraguayos son:

- Le gusta comunicar sus ideas, pensamientos, sentimientos de persona a persona utilizando diversos modos de comunicación. El *ñe'eguyguy* o cuchichear o el *ñe'embeque* o hablar en voz baja, actividad principal de estos habitantes del otro lado de la frontera. En la novela, los exiliados y en especial el Dr. Gamarra se esmeran en manifestar sus pareceres, en dejar claro su propio punto de vista.
- El abogado protagonista es una persona integrada a la familia, le agrada la compañía de los demás, cultiva la amistad, es cordial, sencillo y muy hospitalario, pero solitario.
- Los personajes en general poseen complejo de inferioridad y se inventan vidas que no tienen ni tuvieron no con la intención de mentir, sino de paliar tanto dolor y temor al fracaso. Cuando toman conciencia del mismo se derrumban como el Dr. Gamarra.
- Si tiene cierto poder suelen ser abusivos, no respetan las leyes y muestran cierta prepotencia sobre todo con los más débiles. Basta recordar el episodio del Dr. con Benita.
- El paraguayos exiliado, muchas veces, se hace el tonto "*ñembotavy*", niega en silencio y asume una actitud de supuesto desconocimiento como estrategia de evasión, tal es el caso de Gilberto Torres
- Ellos mantienen usos, costumbres y tradiciones de su país y hablan preferentemente en guaraní porque siente la necesidad de manifestarse como paraguayos, de que se conozca su realidad.

Gabriel Casaccia en "Cartas a mi hermano", libro publicado muchos años después de su muerte ocurrida en 1980, deja ver de manera directa sus pensamientos y pareceres respecto a muchos temas que transitan y son en las tramas de sus novelas, uno de ellos está referido a la Revolución de 1947 mientras estaba sucediendo.

Sobre la actual revolución de nuestro país ya conoces mi opinión. No sé si los revolucionarios con esta táctica forzada... conseguirán el triunfo. Más pasa el tiempo, más pierde la revolución. La revolución no puede esperar, el gobierno sí. Si gana el gobierno tendremos una larga época de predominio colorado... Dudo, sin embargo, que el éxito de cualquiera de los dos bandos termine con el caos y la anarquía que está consumiendo a nuestro país. Nos estamos auto exterminando y auto aniquilando... Soy un gran pesimista sobre el futuro del Paraguay y ya me he resignado a la idea de que tendré que quedarme toda la vida a vivir en el extranjero [...] (Posadas, 1 de mayo de 1947)

Conclusión

Esta narrativa del destierro crítico realista, intenta mostrar un exilio de afuera, con tipos humanos dañados que construyen una identidad diferente a la que hubiesen querido, tipos humanos reinventores de mundos superpuestoS, el que es y el que sueñan que es, hombres con profundo sentimiento patriótico y una sostenida negación de sus condiciones de construcción que achican espacios, sueños y vidas.

La crítica acusa a Casaccia de no ser un exiliado político comprometido con esta realidad, pero lo cierto es que él, en este texto, pretende mostrar diferentes tipos de exilio ya que no todos llegan por las mismas razones ni lo atraviesan de la misma manera. Él piensa que la dictadura trajo, pobreza destrucción, aniquilamiento de futuro, que la revolución del 47 quebró al Paraguay. Trata de mostrar como no todos los exiliados son militantes ni activistas y que quienes se quedaron del otro lado de la frontera, esperando, no hicieron más que replicar las debilidades y defectos que ya traían de su sociedad de origen.

Estos retazos de historias ficcionales se materializan en un discurso literario que se propone como acto de conciencia en algunos personajes y de rebelión, en otros para finalizar mostrando la frustración por los no logros. La novela presenta sujetos mutilados, transculturados, llenos de ausencias, que construyen identidades socioculturales degradadas y que sienten haber traicionado “la moral histórica”, la cual conciben como resto de una antigua grandeza guerrera a pesar de la derrota en la contienda de la Triple Alianza. La escritura de Casaccia teje tramas que se balancean entre la libertad como gesto de elección y la no vida. El discurso novelístico asume la voz de quien comunica palabras e ideas de seres paralizados detrás de la frontera.

Barthes habla de la expansión de los hechos políticos y sociales en el campo de la conciencia de las letras, en tanto productores de nuevos escritores ([1953]1973). En esta novela, Casaccia se produce a sí mismo como escritor e interpreta la realidad observada en tanto acto político, pues para él, los personajes logran replicar en el exilio los defectos psicosociales de base, ya que los mismos viajaron con ellos al destierro y, en ese marco, dichos actores quedaron atrapados y destruidos.

Desde una visión realista, Casaccia plantea vidas enlazadas a la idea de destino desesperanzado y describe un Paraguay atado y atravesado por la corrupción de una dictadura que no acaba de terminar. Sus tipos humanos son hombres y mujeres destinados a sufrir en un ambiente sofocante controlado por demonios políticos, debilidades interiores y tentaciones ambientales. Es un autor muy crítico de la sociedad paraguaya que estaba acostumbrada a escritos que ensalzaban su valor frente al enemigo y él, en esta obra, como en anteriores realiza un retrato realista y sicosocial de su país. Intenta examinar un exilio en el que los personajes se autorizan la partida ante peligros reales o imaginarios, pero vegetan en el allá sin pelear por continuar sus

vidas y se desintegran. Quedan presos de un no lugar del que dicen no poder salir, pendientes de noticias y conspiraciones que quedan en la nada. De un lado y del otro lado de la frontera no hay vida para ellos.

Referencias bibliográficas

- Almada Roche, Armando (2007). *Gabriel Casaccia, El Padre de la Novela en el Paraguay*. Asunción: Arandurá.
- Bareiro Saguier, Rubén (1978). *Los intelectuales frente a la dictadura: la represión cultural en Paraguay*. Revista Nueva sociedad Nro.35, marzo-abril, pp. 56-63.
- Barthes, R. (1973). *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.
- Casaccia, Gabriel (1983). *Los exiliados*. Asunción: El lector editorial.
- (2007). *Cartas a mi hermano*. Asunción: Criterio Ediciones.
- Candia, Carolina (2006). *Visión del exilio en las obras de Roa Bastos, Casaccia y Rubén Bareiro Saguier*. Asunción. Paraguay: Universidad Nacional de Asunción.
- Macciuci, Raquel (2006). *Final de plata amargo. De la vanguardia al exilio: Ramón Gómez de la Serna, Francisco Ayala, Rafael Alberti*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- Méndez Faith, Teresa (1985). *Paraguay: novela y exilio*. New Jersey: Sluso.
- Pizarra Langa, Mar (2002). El novelista paraguayo como re-escritor de la historia. América sin nombre. *Revisiones de la literatura paraguaya*. N.º 4, diciembre de 2002. España. Centro de Estudios Literarios Iberoamericanos Mario Benedetti. Universidad de Alicante.
- Ramos, Alfredo (1985). *Concepción 1947*. Asunción: Editorial Histórica.
- Saro Vera (1996). *El paraguayo (un hombre fuera del mundo)*. Asunción: Paraguay. El Lector.

Tipologías lectoras del siglo XIX: audiencias, eruditos y lectores cotidianos (1830-1865)

Lucía Pose

IdIHCS-CONICET
luciabpose@gmail.com

Resumen

Hace ya un largo tiempo, los estudios de la cultura impresa han comenzado a indagar en el acto de leer como una práctica social a partir de la cual los individuos y las comunidades extraen y construyen sentido (Chartier: 1994, Darnton: 1996, *et al.*). Si bien el acto individual de la lectura siempre deja un resto intraducible e irrecuperable, el estudio de tipologías de lectores de un período específico puede ayudarnos a comprender los modos de hacer, sentir e interpretar de las comunidades lectoras (Castillo Gómez: 2016). En este sentido, en este trabajo intentaremos proponer una serie de tipologías de lectores: las audiencias analfabetas que son interpeladas por coplas y versos populares en la gauchesca periodística de Pérez (década de 1830), el lector erudito que anota sus libros y transcribe pasajes en sus cuadernos (Juan María Gutiérrez alrededor de 1845-1860) y los lectores cotidianos que leen los papeles de la prensa periódica sin comprarla ni suscribirse a ella.

Palabras clave: Tipologías lectoras, siglo XIX, prensa periódica, cultura impresa, lectores populares

Abstract

For a long time now, researchers and scholars interested in the development of “print culture” have begun to investigate the act of reading as a social practice from which individuals and communities extract and construct meaning (Chartier: 1994, Darnton: 1996, *et al.*). Although the individual act of reading always leaves an untranslatable and unrecoverable trace, the study of the typologies of readers from a specific period can help us understand the ways of doing, feeling and interpreting of certain reading communities (Castillo Gómez: 2016). In this paper we will explore a series of typologies of readers: the illiterate audiences who are addressed by popular couplets and verses in Pérez’s gaucho journalistic style (1830s), the erudite reader who annotates his books and transcribes passages in his notebooks (Juan María Gutiérrez around 1845-1860) and the everyday readers who read the papers of the periodical press free of subscription.

Keywords: Typologies of readers, 19th Century, periodical press, print culture, popular audiences

Introducción

Lo que busco no es tanto desenmascarar los lectores implícitos o modelo, que pudieran estar camuflados bajo la escritura de los textos, cuando desbrozar la selva de la lectura. Esta, en suma, entendida como el resultado de la peregrinación por un sistema impuesto; una actividad en la que el lector o la lectora pueden estar mediatizados y condicionados tanto por las estrategias textuales planteadas por los autores como por las operaciones editoriales pergeñadas en el taller de la imprenta, sin por ello perder la libertad última de asumir o subvertir tales propuestas (Castillo Gómez, 2016, pp. 19-20).

Al intentar desentrañar de entre la selva de la lectura aquellos indicios que puedan orientarnos en la búsqueda de los lectores concretos, nos encontramos con que nuestro siglo XIX rioplatense presenta una serie de obstáculos que dificultan y enriquecen nuestra labor: por un lado, nos enfrentamos a los bajos índices de alfabetización y a la enorme disparidad en la familiaridad con la cultura impresa entre lectores con los ojos (lectores propiamente dichos) y lectores con los oídos (audiencias mayormente analfabetas). Al mismo tiempo, debemos aceptar tanto la dispersión de los archivos como la naturaleza efímera de la prensa, cuya circulación expandió la cultura impresa como ningún otro soporte material. De este lado del Atlántico, el siglo XIX estuvo caracterizado por cierta escasez suscitada, entre otros motivos, por los conflictos bélicos que atravesaron todo el período, por la precariedad material de las imprentas rioplatenses y por la relativa insignificancia en el comercio de libros —especialmente durante la primera mitad del siglo—. A pesar de estas dificultades, son numerosos los ejemplos de lectores que tanto los archivos privados como la prensa periódica ponen a nuestro alcance. Aquí propondremos una clasificación que pretende, antes que exhaustividad, comenzar a definir los contornos de un objeto esquivo: los lectores comunes. A partir de ello hemos decidido dividir nuestro trabajo en tres partes que corresponden a tres tipos de lectores:

- a) las audiencias analfabetas que son interpeladas por coplas y versos populares en la gaudiosa periodística de Pérez (década de 1830);
- b) el lector erudito que anota sus libros y transcribe pasajes en sus cuadernos: Juan María Gutiérrez alrededor de 1845-1860;
- c) los lectores de ojito, los que no se suscriben, pero sí aparecen representados tanto en la prensa como en el circuito libresco: *El Zonda*, por un lado, la poesía afroporteña de Horacio Mendizábal, por el otro.

a) **Las audiencias de Luis Pérez: lectores advenedizos**

En el noveno número de *El Gaucho*, la gaceta popular más leída del publicista federal Luis Pérez, nos encontramos con una correspondencia en verso cuya primera cuarteta dice “Puntas del Arroyo Dulce / pago de la Magdalena / día primero de agosto / de mil ochocientos treinta”. Dando cuenta de su carácter de papel escrito (con la ciudad y fecha de *escritura* en su “encabezado”), la composición en verso va a dar lugar a ciertos recursos de la oralidad en la conversación del padrino del editor del periódico —el supuesto redactor de la carta— con su cuñado: “Sobrino y ahijado querido, / mi cuñado Anselmo el viejo, / agora recién me trajo / para leerme tu prospejo. / Me puso tanta cabeza / que casi nada entendí, / y algunas tres ocasiones / se lo mandé repetir” (EG 9, 28/08/1830). La carta nos presenta una escena de lectura oralizada, compartida, que dos parientes mayores del Gaucho hacen desde la campaña. En una primera aproximación, la escena nos propone una situación de lectura *esperable*: en la campaña dos gauchos de Magdalena se encuentran a propósito del papel que un joven pariente publicó en la ciudad. Uno de ellos, la visita, sabe leer. El otro, el corresponsal, intenta la escucha. No sabemos cuál de los dos, si alguno de los dos, sabe escribir o si el remitido fue dictado a un tercer sujeto que no forma parte de la escena. El encuentro de los gauchos y su conversación nos remite, claro, a las relaciones de Hidalgo; la diferencia está, en este caso, en la presencia de una escena de lectura compartida y de una ficción de escritura. Las prácticas de lectura por parte de sujetos populares en la primera mitad del siglo XIX lejos estaban de la lectura silenciosa y extensiva que detentaban lectores de índole letrada, cuya inmersión en el mundo de la cultura impresa era ya completa —con formación escolar, quizá hasta universitaria— y acceso a numerosas fuentes de escritura y lectura. La apelación a un lector *de oídas* que no solo necesita de un *lector en voz alta* que mediatice su contacto con el texto, sino además de la repetición para comprender el sentido cabal del material impreso, nos coloca frente a uno de los extremos en la conformación de un público para las publicaciones populares: el sujeto completamente ajeno a la cultura impresa, el *lector advenedizo*.

En el mismo nivel —el de la alfabetización incompleta o inexistente, el de sujetos con diversos grados de familiaridad con la cultura escrita— pero en el extremo opuesto, encontramos la representación, en el número 22 de *El Gaucho*, de un paisano que paga para *leer de oídas* y de una escena de lectura ya no privada sino en un espacio de sociabilidad y ocio popular: la pulpería. En *El Gaucho* número 22 leemos la correspondencia de un Gaucho Cordobés que describe un momento de ocio:

Hay en mi pago un pulpero / que es de aquellos de la cuenta / y este tiene los papeles / que escriben en esa imprenta. / Hasta de Montevideo, / de España y de Inglaterra, / y de otras partes más lejos / tiene cartas como tierra. / En su casa nos juntamos / del pago todos los mozos / y allí tenemos tertulia / algunos ratos ociosos.

Y como este se interesa / en los reales que tenemos / *el hombre nos lee sus cartas / con condición que gastemos.* (EG 22, 13/10/1830, énfasis nuestro)

Una nueva escena de lectura mediada por la voz de un tercero que cuenta con el material (el periódico o la carta) pero que aquí hace de la lectura oralizada un espectáculo remunerado a través de la venta de alcohol o demás objetos de su negocio. La reunión alrededor del pulpero ilumina un sector del amplio campo de la sociabilidad popular y de las formas del ocio (“allí tenemos tertulia / algunos ratos ociosos”) y nos permite pensar en la presencia de la prensa en esos espacios y en esas circunstancias también como elemento de cohesión y conformación de una comunidad de lectores. La representación de lecturas compartidas, en público o en privado, en la tertulia o en la tapera, abre un abanico de lectores advenedizos que oscilan entre uno y otro polo en su familiaridad con la cultura impresa y en sus competencias de lecto-escritura; sin embargo, un nuevo elemento comienza a tomar preponderancia: la lectura va configurándose como un elemento central en las formas del entretenimiento popular. En los lectores que anticipa Luis Pérez en sus gacetas, aún en un período temprano de la especialización de las publicaciones y con un mercado si no inexistente al menos sí incipiente, podemos encontrarnos con referencias al *gusto* por la lectura pasatista. Si las publicaciones impresas de la época necesariamente debían cumplir un rol persuasivo y hasta persecutorio, la representación de audiencias que *se hacen leer* las publicaciones con fines de disfrute y regocijo señalan otra cara del publicismo federal, una que *necesita* lectores y comienza a atender a sus demandas.

b) **Juan María Gutiérrez: el lector erudito**

En una carta fechada el 4 de marzo de 1833, el “decano de los jóvenes” de la generación romántica, Florencio Varela, le escribía a Juan María Gutiérrez desde su exilio en Montevideo:

¿cómo quiere Vd. que le exprese mi agradecimiento por el regalo que V. me hace del Tratado de la pintura del florentino Vinci? Si me fuera permitido rehusaría el admitirle, porque *no quiero consentir en que V., que sabe apreciar y aprovecharse de los libros, se desprenda de ninguno por mi.* (Moglia y García, 1979, p. 157, énfasis nuestro)

El joven Gutiérrez, nacido con la patria, era, ya en la década de 1830, el bibliófilo entre sus amigos: “el que sabe apreciar y aprovecharse de los libros” (*op. cit.*), pero también el que se desprende de ellos para servir a sus amigos. Desde su juventud, Gutiérrez es “coleccionista y bibliófilo, pero no es fetichista” (Amante 2003: 183); regala, presta, hace transitar los libros en

paquetes que atraviesan lo ancho del país desde su exilio en Valparaíso, que cruzan el Río de la Plata y que se embarcan en buques transcontinentales; es mediador, seleccionador, antólogo, corrector. Al margen de sus muy variadas ocupaciones, Gutiérrez fue construyendo la reputación, por una parte, de coleccionista de libros y documentos y, por otra, de lector erudito, editor y corrector. La posibilidad de acceder a sus libros, a la *marginalia* que dejó en su biblioteca, resulta entonces una puerta de entrada en la práctica erudita del lector paradigmático de la generación romántica.

El estudio de la *marginalia* —término que se origina del adjetivo latino *marginalis*, “en los márgenes”, y que es importado al vernáculo por Coleridge en la publicación de sus propias “things in the margin” en 1819 (Jackson, 1992, p. 13)— puede resultar interesante en más de un sentido: si entendemos la lectura como una práctica social de producción de sentido y aceptamos que no existe la pasividad inherente de un/a lector/a que acepta un texto sin condiciones ni preconceptos, sin historia, sin expectativas, ni tácticas de apropiación, entonces poder ver de primera mano las intervenciones de un lector sobre un libro puede contribuir en el análisis de la lectura como práctica situada en un espacio y tiempo determinado. Puede no solo hablarnos de ese lector-anotador específico, sino también de la lectura como práctica situada con características compartidas. Si nos encontramos con un libro lleno de anotaciones, eso es porque, en principio, escribir en los márgenes de los libros es una práctica aceptada y/o posible; si esos comentarios corrigen el impreso, estamos muy probablemente frente a un lector experto; si un lector contemporáneo al texto polemiza, en los márgenes, con el autor, o agrega información, o la cuestiona, el interés por la *marginalia* se multiplica. Si el lector en cuestión es también editor, entonces los objetivos de esas anotaciones cobrarán otro sentido; si ese lector es, además de un coleccionista de libros y un facilitador de textos, el lector privilegiado por los autores de la generación del 37 y si, además, es el responsable de reunir las obras completas de Esteban Echeverría, entonces el interés por sus estructuras de interpretación, por sus costumbres lectoras y por su manía correctora es aún más significativo.

Gutiérrez leía con vocación de editor, de crítico y de historiador. A partir del relevamiento de su biblioteca, podemos observar que para él la lectura era una cuestión productiva: leía para seleccionar, compilar y publicar. Leía para reconocer las estructuras de composición de biografías y textos historiográficos y poder replicarlas en sus trabajos de investigación. Capitalizaba su tiempo de ocio leyendo a sus amigos, corrigiendo sus textos, publicándolos e indagando en el archivo americano. Antonio Castillo Gómez (2016) detecta, a propósito de la lectura en el siglo de oro español, la muy estrecha relación entre la lectura y la escritura para los lectores eruditos: “nos encontramos ante lectores encerrados en sus estudios, con el libro en una mano y la pluma en la otra, atentos a contrastar y anotar la materia cosechada al socaire de sus lecturas” (p. 48). Gutiérrez leía con lápiz o pluma en mano, leía y corregía o comentaba en los márgenes de los

libros, pero también en cuadernos (“lugares comunes”) que llenaba con citas significativas, con listados de autores o de títulos, con información sobre lenguas que estaba aprendiendo. La *América Poética* aparece como el ejemplo paradigmático de su lectura productiva: como analizaron Hernán Pas (2010) y Guadalupe Correa Chiarotti (2017, 2018), Gutiérrez dejó en su edición de la *América Poética* (colección de poesía americana publicada por él) evidencias de los cambios que realizó sobre la poesía que reunió: la modificó según sus criterios estéticos, pero además corrigió errores tipográficos y tachó versos incorrectos, agregó en márgenes y hojas extra composiciones que no llegaron a publicarse (“Batalla de Maipo” de Vicente López, “Canción” de Esteban de Luca) y siguió agregando información aún 25 años después de editada la antología, incluso debió anotar la muerte de sus amigos poetas, como Echeverría y Mármol. En lápiz o con tinta, con plumas más gruesas o más delgadas, con letra más o menos cuidada, los márgenes de muchas páginas de la antología están cubiertas de anotaciones. A mitad de camino entre borrador de una segunda edición, hoja de ruta y obsesión, es difícil no imaginar que la *América Poética* fue el libro que siempre estuvo abierto sobre su escritorio, el libro que nunca dejó de leer.

c) ***De ojitos o la imposibilidad de leer***

Ya en *El Zonda*, en 1839, Sarmiento se quejaba, ante el fracaso comercial de la empresa periodística, de la extensión de esa lectura sin suscripción, lectura robada, que realizaban aquellos que no compraban los periódicos, sino que los leían de prestado, por sobre el hombro, desde la mesa de al lado; los que escuchaban una lectura en voz alta, los que leían los periódicos en la calle o en negocios suscritos:

Los que leen de prestado son, pues, nuestros más crueles y encarnizados enemigos, y es fuerza hacerles cruda y perpetua guerra. O NO LEER EL ZONDA O COMPRARLO. ¡Escoged, mal aventurados! Gentes hay que van a la imprenta a que les presten el Zonda; gentes que detienen al repartidor en la calle para leerlo; gentes que lo piden a los suscriptores a quienes les cuesta su blanca... (...) Ya se ve: para todo hay gentes en este mundo. Los pobres editores, entretanto ¿que coman tierra? (EZ 2, 27/07/1839)

La queja de Sarmiento tiene razón de ser, durante buena parte del siglo XIX, los periódicos dependieron de la suscripción para poder existir. Fue solo a partir de *La República*, en 1867, que se generalizó la venta de periódicos en números sueltos. El relativamente pequeño número de lectores y el aún más bajo número de suscriptores fueron preocupaciones de los editores que veían a sus empresas periodísticas con ojos comerciales. Suele decirse que para tener una idea de los lectores de un periódico no basta con tener acceso a la lista de suscriptores porque en un

gran número, los lectores del XIX prefirieron aprovecharse de suscripciones ajenas y evitar el gasto en un papel efímero, próximo a convertirse, por su caducidad inherente, en envoltorio de huevos o de yerba.

En la literatura del XIX es común la tematización de la lectura de diarios y periódicos, sin ir más lejos, adjudicar a un personaje la lectura de cierto tipo de periódicos es también una manera de caracterizarlo —en *Amalia*, por ejemplo, doña Marcelina, bastante cuestionada en términos morales, es una mujer que recibe y lee los diarios de Montevideo—, pero es menos común la referencia literaria a los modos de circulación de los periódicos y a su no-lectura. Por eso resulta curioso el poema “¿Me hace Ud. el favor de prestarme el diario?”, presente en el primer poemario de Horacio Mendizábal, *Primeros versos* (1865). Allí se describe una serie de episodios en que la lectura del periódico por parte del suscriptor es interrumpida por gente que le pide el impreso para leerlo “de ojitos”:

¿Menester es que coincidamos [sic] / El papel á los lectores / De ojito los suscriptores?
(...) Y no es usted solo, no / —Pues eso nada sería— / Manda el de la mercería / Y man-
da... phis... ¡qué se yo!? (...) / Pues, cuando no lo quemó, / Con el cigarro, Pepito, / Es el
travieso niño / Que en bonetes lo rompió. (*op. cit.*, p. 118)

Para salir de la calle y de los embates permanentes, el suscriptor entra a un café con el objetivo de finalmente leer el periódico por el que pagó y

en esto asoma / Un dandy, mozo cumplido. / [...] “Ver ó señor, permitime, Un momento,
es un renglón,” / Dice; prestais el papel... / Os lo tuvo un cuarto de hora / ¿Creeis leerlo
poder, ahora? / Es lo que falta saber. / Tomais el diario, el reloj, / Miras las diez van á ser
/ “¿No una momenta querer / La Diaria prestar, señor.” / Dice un inglés. (*op. cit.*, p. 120).

El suscriptor decide irse del café, sin su diario y sin su lectura, maldiciendo en el mismo tono que el Sarmiento editor de 1839: el préstamo de los impresos periódicos y la lectura “de ojito”, que tanto contribuyeron a la expansión de la lectura como práctica cotidiana, hacían rabiar por igual a los dos extremos del intercambio pecuniario. En aquel editorial del *Zonda*, Sarmiento ironizaba sobre las razones detrás del reducido número de suscriptores y decía con su usual perspicacia “si fuera un gastillo accidental (...) una manito diaria a la lotería u otro juego honesto; o en fin divierte; pero suscribirse a un periódico, y de su propio país, como quien dice, del último rincón del mundo, sería el colmo de la necedad y la extravagancia”. Suscripción y entretenimiento, lectura y ocio van lentamente ocupando un casillero central en las preocupaciones de editores y redactores como parejas inseparables para el triunfo comercial de una empresa periodística.

Apreciaciones finales

Esta selección más bien arbitraria de tipologías de lectores y de escenas de lectura (o no lectura) del período 1830-1865 nos coloca, en principio, frente a un campo donde parece necesario volver sobre los conceptos de “lectura” y de “lectores” para incluir un amplio abanico de prácticas donde las audiencias, la lectura de prestado y la lectura erudita del bibliófilo son solo tres de las materializaciones posibles. Aquellos “nuevos contingentes de lectores” que Adolfo Prieto sitúa entre 1880 y 1910 —en consonancia con el aluvión inmigratorio, la Ley 1420 de educación, el éxito del *Martín Fierro* y la expansión de la literatura criollista— coexistieron con una comunidad de lectores locales cuyas competencias y cuya familiaridad con los impresos venía creciendo lenta pero consistentemente desde el período rivadaviano, una comunidad de lectores de una prensa periódica que iba especializándose y destinando una zona “frívola” (Goldgel 2013) al entretenimiento que ya Sarmiento, en 1839, reconocía como la clave del éxito.

Referencias primarias

El Gaucho, Buenos Aires: Imprenta del Estado, 1830.

El Zonda, San Juan: Imprenta de la Provincia, 1839.

América Poética. Colección Escogida de Composiciones en Verso Escritas por Americanos en el Presente Siglo, Valparaíso: Imprenta del Mercurio, 1846-1847.

Referencias bibliográficas

Amante, Adriana (2003). “La crítica como proyecto. Juan María Gutiérrez”. Schwartzman, J. (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina. La lucha de los lenguajes*. Buenos Aires: Emece, 161-190.

Castillo Gómez, Antonio (2016). *Leer y oír leer. Ensayos sobre la lectura en los Siglos de Oro*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.

Chartier, Roger (1994). *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza.

Correa Chiarotti, Guadalupe (2017). “Consideraciones en torno a la génesis de la América poética”. Weinberg, Liliana (coord.) *El ensayo en diálogo*. Volumen 2. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe

—. (2018). “Hacia una edición anotada de la América Poética de Juan María Gutiérrez Problemas y criterios”. *(An)ecdótica*, 2, 2, 43-55.

Darnton, R. (1996): “Historia de la lectura”. Burke, P. et al. *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 177-208.

Moglia, Raúl J. y García, Miguel O. (1979). *Archivo del Doctor Juan María Gutiérrez. Epistolario*. Tomo I. Buenos Aires: Congreso de la Nación Argentina.

Pas, Hernán (2010). “La crítica editada. Juan María Gutiérrez y la América Poética”. *Orbis Tertius* 15 (16), 1-12.

El monstruo femenino de Mariana Enríquez

Pablo Felipe Unda

Universidad de Buenos Aires
pablounda8@gmail.com

Resumen

Exploramos *Peligros de fumar en la cama* (2009) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) de Mariana Enríquez para analizar los espacios, materiales y simbólicos, en los que se desarrollan sus relatos, así como también los monstruos que los habitan y el mecanismo de denuncia que estriba sus funciones en lo siniestro. Desde las teorías de Julia Kristeva cuestiono esos mismos espacios y argumento la *potencia de respuesta* de grupos segregados como una respuesta que personifica *lo femenino* que lucha por transgredir el orden hegemónico de una sociedad opresora. En Mariana Enríquez podemos ver un continuum que traspasa la literatura hacia la política y a la esfera social. En esa clave, lo femenino surge revolucionario y la abyección surge liberadora como potencia de respuesta.

Palabras clave: Femenino, Orden simbólico, Monstruo, Resistencia, Abyección

En *Peligros de fumar en la cama* (2009) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), la narrativa de Mariana Enríquez ve interpelados al cuerpo y al sujeto para estirar los límites que les han sido impuestos, interroga a la memoria e ilumina un presente político y social que pretende ser opacado. Su narrativa habla desde un lugar marginal, ubica a los sujetos segregados en un lugar extraño que parece no tener forma y nos presenta toda su potencia de resistencia y de respuesta. Sus historias reflejan al *otro*, su cuerpo que ha sido excluido, su proceso de subjetivación a través de una respuesta terrorífica y violenta, una ficción que surge socialmente íntima, (bio) políticamente precisa y violentamente cercana.

Los espacios toman un lugar fundamental dentro de su poética, materiales e inmateriales, trataré de identificarlos. Sus cuentos e historias pueden ser leídos por separado y generar el mismo efecto: una mirada particular en la que el terror funciona para la tematización de problemáticas sociales y políticos. Sin embargo, creo que la clave se encuentra en analizar su poética en conjunto, como un entramado atravesado por monstruos y horrores que denuncian lo siniestro de la sociedad (¿cuál es el verdadero monstruo?), historias independientes que, sin embargo, pa-

recen tener un dialogo interno entre ellas, una relación fundamental que les da vida y potencia, como si fueran un conjunto de voces alzándose gracias a la fuerza de la otra. Por este motivo, la argumentación de este trabajo se desarrolla de manera expansiva con desviaciones que parecen no tener una forma lineal, pero que guardan una estrecha relación estructural. Dentro de este marco, son fundamentales la relación arcaica del sujeto y el otro, el cuerpo y su desperdicio, la vida y la muerte. Expondré teorías de Julia Kristeva para argumentar ciertos rasgos de la poética de Mariana Enríquez que hacen de su práctica una escritura que personifica lo femenino.

1. Locus Horridus

Hay un lugar muy, muy lejano en el que pasan cosas siniestras. Lugares que, en las historias de Enríquez, surgen como espacios fértiles para la putrefacción violenta, un halo tenebroso los recorre como una bruma que se expande y que necesita ser repelida. Estos espacios parecen siempre estar en un afuera (pre)determinado, un afuera que les es constituyente. Geográficamente están explícitos: zonas urbano-marginales de ciudades españolas y argentinas. Enríquez focaliza entre ellos un espacio inmaterial que parece no tener forma y que siempre es exterior. Surge una limitrofia que marca el origen de un espacio biopolítico, un espacio que no existía *a priori* y que ha sido creado como depositario de la población considerada excedente, intrusos que son desterrados: monstruos.

Gabriel Giorgi (2014) ha expuesto “lo animal” como signo político surgido para ordenar los cuerpos (bio) políticamente. A raíz de este signo se manifiesta inmediatamente una *limitrofia* que separa lo humano y lo no-humano. Una des-personificación construida y orquestada sistemáticamente. Desde ese límite y en base a índices de *otrorizacion*, se expulsa de la sociedad y del orden establecido a todo un abanico de seres vivientes que no parecen alcanzar las características necesarias para pertenecer a la categoría funcional para dicho orden: mujeres, locos, niños, grupos racializados, entre otros. Giorgi propone una redefinición de la animalidad, una nueva noción en la que la dicotomía animal/humano deja de superponerse a la de persona/no persona. De esta manera, los animales (léase monstruo, bestia, no humano) de la cultura pasan a iluminar un espacio de identidades pre-individuales e impersonales: cuerpos vivientes en dislocación respecto de lo humano. La vida que cuenta política y culturalmente deja de ser inmediatamente vida humana. Estos monstruos de la cultura pasan a crear epistemologías y universos de sentido que responden a la condición de lo político (Giorgi, 2014).

Giorgi apunta a una animalidad redefinida que protesta contra toda figuración de cuerpos y en esa redefinición ilumina nuevas retóricas y presenta nuevas lógicas ontológicas y políticas. Los animales/monstruos surgen como figuras inciertas que iluminan y sirven de potencia creadora para lo “impersonal, asignificante, neutro: el rumor de lo viviente en las alternativas de la

sexualidad, del desamparo, de la enfermedad” (Giorgi, 2014, p. 23). El autor identifica y pone bajo la lupa a las minorías, los exiliados, los grupos que no cuentan política y culturalmente, las vidas que no cuentan para el estado y en su defecto para la sociedad, grupos violentamente silenciados en un mundo que vislumbra niveles de violencia extremos. Giorgi nos presenta un corpus en donde divisa una animalidad que permite una redefinición y respuesta (me acercaré más adelante a la potencia de respuesta) a esa violencia. El autor también trae a discusión conceptos que se acercan a prácticas de necropolítica que son posibles precisamente gracias a procesos de marginalización que desencadenan en zonas periféricas al orden natural en donde son depositados los grupos minoritarios. Un espacio inmaterial despojado de derechos, pero regido por el poder estatal. Se crea un efecto de una burbuja de silencio, un domo (des)protector que aprisiona a animales/monstruos y que los termina de marcar, pero que no los expulsa completamente. Este proceso depende del efecto de cercanía que se crea en estas zonas de expulsión controlada, efecto que es necesario para el poder estatal: primero visualiza al monstruo para después ejercer su poder para separarlo y mantenerlo a raya con el objetivo de no poner en riesgo el orden natural.

Hay, sin duda, un sistema marginalizador. Sayek Valencia (2010) lo conceptualiza a través de la noción del capitalismo gore. Allí, la autora focaliza a la violencia como eje fundamental de esa marginalización que se intensifica en los *espacios de frontera*.¹⁵ Estas zonas fronterizas o periféricas marcan delimitaciones entre zonas poderosas y zonas pobres, débiles, inferiores, diferentes. Espacios donde existe una acentuación de las desigualdades que se ejerce a base de políticas de la diferencia y en los que, a pesar de la violencia, se puede percibir signos de resistencia. En estos espacios, la violencia se erige fundamental para la configuración del poder y dominación que se llevan a cabo mediante prácticas distópicas (Valencia, 2010). En el caso de Sayek Valencia, vemos un lugar real: el espacio fronterizo creado entre territorios (poderoso y débil) en el que se utiliza a la violencia en niveles extremos para acentuar diferencias y reafirmar estructuras de poder. En el caso de Giorgi, un espacio gris e inmaterial que ilumina a sujetos que se distancian de lo reconociblemente humano para generar una potencia de respuesta. En ambas se identifica la configuración de zonas marginalizadas mediante la violencia y políticas excluyentes; en ambas, alguien resiste.

La obra de Mariana Enríquez establece un punto de encuentro -tenebroso- de estas nociones. Sus historias reflejan problemáticas actuales que están insertas en un mundo siniestro, duro, soez y violento. Este mundo es representado, en la mayoría de sus historias, como barrios urba-

15 Las zonas fronterizas también interpelan el trabajo de Gayatri Spivak, espacios que provocan poblaciones marginadas dentro de un “mundo global” partido. Estas nociones son fundamentales, además, para la conceptualización de precariedad y la performatividad de género presentados por Judith Butler. Véase en especial J. Butler. “Performatividad, Precariedad y Políticas Sexuales”. *Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 4, 2006, pp. 321-336.

no-marginales. Una sociedad marcada por la violencia, un mundo particularmente *gorificado* que muestra convivencias de corporalidades desiguales, seres *otrorizados* y marginalizados. Todas estas características parecen estar dadas *a priori* en los escenarios planteados por la autora, una forma de confirmar la presencia de espacios y grupos invisibilizados que siempre estuvieron ahí. Espacios en donde se retratan distintos casos de violencia estatal extrema, violencia de género, infanticidios y abusos de menores, entre otros. Sus cuentos está plagados de adolescentes lesbianas (“La hostería”, 2016), mujeres violentadas y discriminadas (“Las cosas que perdimos en el fuego”, 2016), niños desaparecidos (“Los Chicos que faltan”, 2009), personas desaparecidas por violencias estatales (“Cuando hablábamos con los muertos”, 2009), enfermas de anorexia (“Nada de carne sobre nosotras”, 2016), personas en situación de calle (“El Chico Sucio”, 2016), personas satanizadas, villeros, locos, viejos, enfermos, y muchos otros en una lista larga de minorías marginalizadas. Es alrededor de estos personajes que se crea una atmósfera tenebrosa en donde Enríquez inserta milimétricamente elementos sobrenaturales que muchas veces referencian mitos populares y supersticiones llevadas al extremo. En la mayoría de sus relatos, los monstruos se construyen a partir de esos mismos excluidos: un vagabundo que lanza una maldición sobre un barrio de clase media, mujeres violentadas que acuden a la violencia como la única salida o niños espectrales que vuelven de la desaparición.

Se configura, entonces, una literatura de horror que funciona como denuncia, pero que también contiene una potencia de respuesta intrínseca: la monstruosidad de sus protagonistas les permite derribar políticas de diferencia y marginalización, primero confirmando su presencia a pesar del silenciamiento y después recuperar y reorganizar subjetividades que conforman espacios violentados, expulsados y controlados para empezar -tenebrosamente- a desnormalizar, desde esos espacios, el orden establecido.

2. El monstruo femenino

Para entender el concepto de “*femenino*” presentado por Julia Kristeva es necesario advertir algunas nociones psicoanalíticas, en específico la formación identitaria del sujeto freudiano a través de la fase edípica y la teoría del *orden simbólico* lacaniano. Haré aquí un recorrido bastante superficial, pero que funcionará de introducción para la teoría de Kristeva. Para Freud, el sujeto empieza a formarse a partir de la separación del infante de la madre; en ese momento, el bebé toma conciencia de la figura paterna que surge como autoridad para separarlo de la madre, convirtiendo la necesidad biológica que el infante experimenta con relación a su madre, y que después puede verse transformada en deseo (aquí Freud pone como ejemplo la necesidad del infante por leche materna que después se puede transformar en deseo), en una admiración por la figura paterna. La represión de estos deseos y su posterior aparición son conocidos como el complejo de Edipo. Esta fase de la vida del infante tan fundamental en la formación identitaria,

la fase edípica, es la que apuntalará más adelante la teoría de Kristeva. Jaques Lacan expande estos conceptos e introduce el denominado *orden simbólico*, que es una dimensión estructural del lenguaje, un sistema de signos y símbolos que hacen de relación entre el sujeto y el mundo. La entrada al orden simbólico es un proceso que estructura la realidad del sujeto y se manifiesta durante la fase edípica freudiana, es decir en la etapa en que el niño comienza a experimentar diferentes dinámicas familiares, siendo la más significativa el ascenso del padre como representante de la ley y de las normas de la cultura. Entonces, el orden simbólico es un proceso de alienación por medio de un sistema de lenguaje en la que el niño deja atrás el complejo narcisista infantil y acepta las normas y valores de la sociedad (representadas por el Padre). Esta alienación se da a través de la adopción del lenguaje que le permite participar de la cultura y compartir significados con otras personas.

De esta manera surge el esquema en que el sujeto ingresa al orden simbólico que enmarca una sociedad falocéntrica en la que el Padre es representante del poder y la cultura. Una estructura patriarcal que totaliza el proceso de significación mediante el lenguaje. Lo simbólico pasa a estar estrictamente relacionado con la gramática y la lingüística; el Padre “prohibits the exclusive, pre-verbal mother/ child bond and he takes centre stage in the child’s fantasy, as the representative of language and society.” (Jones, 1984, p. 57). Para Kristeva, el orden simbólico es la base de la cultura fundamentada a través del lenguaje, entonces la estructura social del orden simbólico se puede ampliar hacia discursos religiosos, políticos, judiciales, y cualquier forma de organización social. De esta manera, estas bases y poderes dominantes se alinean al patriarcado y la masculinidad. La sociedad surge a priori opresiva.

Mariana Enríquez parece dar cuenta del rol tenebroso que cumple el orden simbólico en la estructuración de la sociedad. Sociedad que tiene un solo modelo y centro hegemónico de la cultura: el Padre, “whom it imagines as the all-powerful possessor of the Phallus, the mark of lovability, plenitude and sexual difference” (Jones, 1984, p. 57). Así, Enríquez va dejando migajas referenciales a este monstruo opresor, hegemónico y delimitador. El falo como característica fundante en los monstruos está figurativamente representado a lo largo de su obra, pero también narrado explícitamente; lo encontramos en claves que pueden confundirse dentro de un espectro amplio de elementos oscuros, violentos, soeces que muchas veces se confunden con el elemento gore, pero si se miran detalladamente desde la perspectiva propuesta se pueden identificar claramente. El cuento “El patio del vecino” (2016) es una muestra clara: la historia se desarrolla a partir de la culpa de Paula que, tras haber sido despedida de su trabajo en un hogar de tránsito para niños en medio de un episodio fortuito en el que un niño bajo su cuidado se vio lastimado, empieza a escuchar y observar lo que parece un niño encadenado en el patio de su vecino. Paula se decide a rescatar al niño e irrumpe en la casa del vecino mientras este no está presente. Mientras revisa la casa, encuentra elementos grotescos y extraños. Al escuchar al veci-

no regresar, acelera el paso para volver a su casa y, de repente, encuentra en su cuarto al supuesto niño que había observado los días anteriores, solo que esta vez es revelado como el verdadero monstruo de la historia. La descripción de esta escena nos ocupa particularmente:

El chico estaba sobre la cama. La miró, aunque tenía los ojos glaucos atravesados de capilares rojos y los párpados grises y grasientos, como sardinas. Apeataba, también. Su olor llenaba la habitación. Estaba pelado y tan flaco que era increíble que viviera. (...) Era el chico del patio del vecino. Tenía marcas de la cadena en el tobillo, que en unas partes sangraba y en otras supuraba infección. Cuando escuchó su voz, el chico sonrió y ella le vio los dientes. Se los habían limado y tenían forma triangular, eran como puntas de flecha, como un serrucho. (...) Se levantó con sus piernas de puros huesos, *el sexo desproporcionadamente grande*, la cara cubierta por la sangre, las tripas y los sedosos pelos negros de Eli. (Las cursivas son mías) (Enríquez, 2016, p. 87)

Ya durante el transcurso del cuento, mientras Paula escudriña la casa de su vecino, se nos presentan elementos extraños, violentos y crudos como el descubrimiento de carne podrida, presumiblemente humana, en la alacena del vecino o pelucas tiradas en la sala. Paula también encuentra un libro “de anatomía, y en las páginas que describían *el aparato reproductor femenino* alguien había dibujado con *birome verde una pija enorme*, con espinas en el glande, y, en el útero, un bebé de grandes ojos glaucos que no se chupaba el dedo, se lo lamía con un gesto de lascivia” (Las cursivas son mías) (Enríquez, 2016, p. 87) ¿Por qué la autora incluye estos elementos en la historia? Parecen no tener conexión narrativa con los episodios previos, surgen intempestivamente y las descripciones de estos elementos no forman parte de un mismo grupo sémico con la historia de Paula y su marido o de su despido previo y la culpa que la acecha. En una primera lectura se los puede adjudicar a herramientas propias del género de horror y del gore, sin embargo, es necesario una mirada más amplia a toda la poética de la autora para encontrar este simbolismo que se aleja de lo mundano y que está presente en otros monstruos y escenas de la autora, parece representar una totalidad monstruosa de una sociedad patriarcal y opresiva.

Así mismo, en otro de sus cuentos “Pablito clavó un clavito: una evocación del petiso orejudo” (2016), se presenta el crimen favorito de Pablo, un relator de la vida de criminales y sus casos más populares para recorridos turísticos. En el crimen atraparon al Petiso por haber cometido el error de haber asistido al velorio de uno de los niños que asesinó. La descripción de la escena del crimen guarda similitud con las mencionadas anteriormente por la crudeza. Este elemento descriptivo se puede perder fácilmente en medio un análisis que pretenda aludir a la naturaleza de crímenes que responden a la pedofilia o necrofilia; sin embargo, durante la historia -esto es lo que nos interesa- este elemento queda aislado: es la única mención de un elemento semejante en los crímenes del Petiso. La escena se menciona de la siguiente manera:

Al día siguiente, cometió su error fatal. Quién sabe por qué, asistió al velorio del niño al que había matado. Dijo, más tarde, que quería ver si todavía tenía el clavo en la cabeza. Confesó este deseo cuando lo llevaron a presenciar la autopsia, después de la denuncia del padre del niño muerto. Cuando el Petiso vio el cadáver, hizo algo muy extraño: se tapó la nariz y escupió, como si le diera asco, aunque el cuerpo todavía no había entrado en estado de descomposición. Los forenses, por algún motivo que la crónica policial de la época no explica, lo hicieron desnudar. *El Petiso tenía una erección de dieciocho centímetros*. Acababa de cumplir dieciséis años. (Las cursivas son mías) (Enríquez, 2016, p. 51)

Aquellos elementos aislados de la historia parecen compartir un hilo sémico que, aunque separada por una sucesión de intersecciones, atraviesa la obra de la autora. La erección del Petiso o el sexo desproporcionadamente grande del monstruo en el patio del vecino, a pesar de parecer elementos aislados, cumplen como unidades funcionales a su relato. Sin embargo, esa misma condición de aislamiento funciona como indicio de su valor polisémico. Los monstruos comienzan a compartir características y aquellos elementos, conforman un mismo nudo simbólico que trasciende las fronteras de su relato.

Además, en este mismo cuento vemos particularmente tematizada aquella fase de transición en que la relación madre-infante será reemplazada por la relación de dominación y poder ejercida por el padre. El bebé había llegado para interrumpir la relación de pareja, acarreando toda la atención de su madre, como si el vínculo afectivo madre-hijo hubiera desplazado a Pablo a un lugar externo. Se revelan los celos de Pablo, su esposa “ni lo escuchaba ni quería tener sexo (...) y, para colmo, el bebé dormía con ellos en la cama matrimonial” (Enríquez, 2016, p. 50). No solo que lo expulsaban, sino que el bebé ocupaba espacios antes pertenecientes únicamente a la pareja. El bebé y Pablo no mantenían relación, él “lo quería —al menos, eso creía—, pero el bebé no le prestaba demasiada atención, *aún* estaba aferrado a su madre, y ella no ayudaba, no ayudaba para nada.” (Las cursivas son mías) (Enríquez, 2016, p. 49). Este sintagma es paradigmático: un “aún” que vaticina el final de la relación materna, no solo que presupone la finitud natural de esa conexión, sino que asegura la función del Padre como eje de la aculturación a costa de la madre. El siniestro escenario se identifica fácilmente: las ansiedades de Pablo se basan en su no protagonismo, en su exterioridad. El padre añora el orden simbólico, añora su trono. Pablo que enfrenta la situación perdiendo la cabeza y estableciendo la posibilidad de la violencia como respuesta, para el Padre la única posibilidad es el orden simbólico y hegemónico, bajo cualquier costo y por cualquier medio.

Ahora bien, continuando hacia la teoría de Julia Kristeva, la autora pone en consideración la existencia de un mundo pre simbólico, una zona de intensidades donde la influencia estaba a cargo de la madre. Un espacio anterior al orden simbólico que no está atravesado por el do-

minio masculino. Esta es una fase pre-edípica que surge como fuente de lo *semiótico*¹⁶ que se configura como el conjunto de sonidos, contactos y expresiones rítmicas prelingüísticas. Estos sonidos y ritmos están asociados con el elemento maternal y la relación con el infante incluso antes del parto. Lo semiótico, según Kristeva, opone resistencia al orden simbólico, lo estira para formar un proceso de significación ambivalente que va desde lo semiótico hasta lo simbólico. En ningún caso lo uno reemplaza lo otro, es decir que Kristeva no niega el orden simbólico, sino que fundamenta su teoría a partir de él. “Without the symbolic we have only delirium or nature; without the semiotic, language would be completely empty, if not impossible.” (Oliver, 1993, p. 96). La ambivalencia entre lo simbólico y lo semiótico, según Kristeva, es necesaria. Además, lo simbólico será potencialmente lo que irrumpe en el lenguaje, lo que lo desarticula, dejando al poder en vilo. Llegado el punto en que el sujeto hablante surge dentro del marco del orden simbólico (patriarcal y masculino), es decir, la subjetivación a costa de la supresión de la relación prelingüística del infante con la madre para dar paso al padre como figura totalizante de la cultura; en este punto, el orden simbólico reprime lo semiótico, pero no la elimina definitivamente. Estos impulsos, pulsiones y formas de expresión instintivas y preverbales que Kristeva cataloga como *jouissance* quedarán ocultas, pero no eliminadas. La *jouissance*, según Kristeva, aparecerá posteriormente y de manera fundamental en la producción del lenguaje poético en el que el sujeto transita un proceso de división, la autora lo cataloga como el sujeto en juicio o proceso. Una división que se lee como transgresión al orden. En este estado, el inconsciente y la *jouissance* surgen para generar tensión al orden simbólico, liberándose de las restricciones y leyes del lenguaje y discursos racionales. Sin embargo, este sujeto en proceso logra una tensión en la que se mueve ambivalente entre las dos fuerzas, de esta manera no regresa a un estado semiótico puro (el cual no podría ser expresado dentro del orden simbólico por estar por fuera del lenguaje verbal), pero en el mismo movimiento se libera de las ataduras del orden simbólico. Esto es la creación literaria, poética, disruptiva: “poetic language, is, from a synchronic point of view, a mark of the workings of drives (appropriation/rejection, orality I anality, love/hate, life/death) and, from a diachronic view, stems from the archaisms of the semiotic body.” (Kristeva, 1980, p. 136)

De esta manera, surge *lo femenino* en la teoría de Kristeva. Lo *semiótico* representa y está estrictamente conectada a una experiencia previa a la aculturación patriarcal. Es necesario marcar que la noción de femenino no está adherida a ninguna noción sexo genérica de “mujer”. Uno de los argumentos fundamentales es que *lo femenino* no se reprime del todo durante las experiencias familiares y de subjetivación del infante, si no que reaparecerá más adelante, en la

16 Es necesario aclarar la diferencia entre lo semiótico presentado por Kristeva y la semiología o semiótica como rama humanística referida al estudio de los signos y símbolos. Si bien en español surgen como palabras homógrafas en su francés original Kristeva usa - *le sémiotique* - para su teoría en distinción de - *la sémiotique* -.

vida adulta, en forma de influencias disruptivas amenazantes de cualquier orden simbólico. Son estas transgresiones al lenguaje que podemos llamar *lo femenino*. “Kristeva sees the feminine, then, not as a mythically coherent, fixed sexuality specific to women but as a pre-conceptual psychic position—a chronological stage of experience preserved in the unconscious as a site of marginality to the Symbolic.” (Jones, 1984, p. 61). Para Kristeva, lo femenino es resistencia, encuentra en ello la clave para la revolución y el cambio cultural y político a través de procesos de significación que amenazan el orden simbólico. “Both men and women can access the semiotic and the Symbolic, although sexual difference as it is constructed in our culture does come to bear on how and how much.” (Oliver, 1993, p. 103).

Para la estructura social y política patriarcal *lo femenino* deviene en amenaza. Una disrupción al orden hegemónico establecido que en el pensamiento de Kristeva se refleja en la creación literaria, pero que también relaciona con diferentes esferas políticas que tienen al lenguaje como fundamento de su estructura discursiva. En sus ideas de participación política propone nuevas prácticas políticas mediante la elevación de un sujeto que mantenga nuevas prácticas discursivas. Se forma una lógica disruptiva y transgresora que tiene al texto como eje central: el monstruo femenino amenaza el orden hegemónico. Desde la perspectiva del orden simbólico hegemónico, lo femenino se erige siniestro, freudianamente siniestro, como algo familiar que se encontraba reprimido y sale a la luz para irrumpir y amenazar el orden establecido. Una relación que guarda estrecha intimidad con el sujeto delimitador.

En ese sentido, llevando la argumentación a un plano diferente pero no desvinculado por completo —ya Kristeva ha hecho uso de sus teorías para referirse a esquemas políticos y sociales— se vislumbra la analogía entre la supresión aprisionadora de lo femenino por el orden simbólico: un destierro que sirve de condición para la entrada al orden normalizado; y el exilio biopolítico de minorías a un espacio fuera del orden estatal: privados de derechos, pero aún sujetos e intervenidos por el estado. Ya he mencionado el proceso de otrorización que sufren estas minorías, razón por la cual caen en una suerte de limbo que se articula como un espacio extraño de expulsión-sujeción. Judith Butler, al referirse a este mecanismo menciona que “el estado expulsa, precisamente, a través de un ejercicio del poder que depende de barreras y prisiones” (Butler & Spivak, 2009, p. 45), en una operación de poder que se traduce en exclusión y supresión supervisada. Esta necesidad de vigilar es una relación que permite el control sobre lo reprimido. Antonio Negri en su trabajo “El monstruo político. Vida desnuda y potencia”, también nota aquel espacio al que son confinadas las minorías y, además, enfatiza la posibilidad de respuesta, entendiendo que aquella zona de expulsión y contención jamás resulta vacía a priori, sino que emerge llena de potencias asignadas a estos grupos que desde allí pueden generar acciones responsivas. Para él, aquella zona representa “un lugar para lanzar no sólo la resistencia sino también el ataque, no sólo la fuerza de oposición sino la potencia de transformación” (Negri, 2007, p. 120).

En esta concepción, el sujeto expresa su *potencia de respuesta*: si el poder se descubre en manos del oprimido, lo femenino empieza a surgir como potencia responsiva, como poder transgresor del orden establecido: Si aquel poder transgresor y revolucionario que Kristeva localizaba en el lenguaje poético disruptivo, en la creación artística que estira al lenguaje y sus reglas, que deja al poder en vilo; si aquel poder, precisamente, se manifiesta como potencia a la opresión, significa que el oprimido, el animal, la no persona, el monstruo han decidido responder. Durante su trabajo, Negri explora el concepto de monstruo, primero respondiendo a una des-personificación, un proceso por el cual las decisiones políticas convierten a ciertos individuos en no-personas, cuerpos no reconocidos, mutilados, desfigurados ante la visión estatal (nótese la similitud con la noción primera de animalidad de G. Giorgi), pero después va generando una torsión interesante, figura otro factor clave en el monstruo: el miedo que puede causar a su creador/encarcelador. Llegará un momento en que se gestó una respuesta aterradora y femenina.

Las historias de Mariana Enríquez se presentan como nudo de condensación de estas problemáticas. Los monstruos de Enríquez devienen femeninos en tanto le dan lugar a su potencia de respuesta, creadora y reprimida, potencia que amenaza al orden. El monstruo femenino toma forma de denuncia y disrupción a la norma. Así vemos al terror como medio para tratar temas de gran relevancia social a través de la subjetivación de grupos minoritarios que sufren todo tipo de violencias estatales y sociales. Un proceso de subjetivación siniestro en donde los cuerpos emergen para retomar lugares que nunca debieron perder dentro de un orden que los ha recluso. Lo femenino no solo es una disrupción meramente estética, sino que toma potencia social y política. En “El carrito” (2009), está tematizada una de las exclusiones más cercanas en la sociedad actual: un vagabundo que *invade* un barrio al que no pertenece y del que es expulsado violentamente. A su salida, lanza una maldición que será la fuente de múltiples desgracias para el barrio. El vagabundo des-personificado, un cuerpo que invade espacios ajenos y un grito que los maldice. Aquel grito es su respuesta -aterradora- y funciona como irrupción y transgresión a la norma. Termina por afectar un orden, termina por aterrar a los vecinos, incluso una madre de familia que había funcionado en la historia como el personaje que mantiene el sentido común, que había mostrado empatía; incluso ella termina por quebrarse: “—Qué viejo villero hijo de puta —dijo mamá, y se puso a llorar” (Enríquez, 2009, p. 35).

En la poética de Mariana Enríquez podemos ver un continuum que traspasa la literatura hacia la política y a la esfera social; lo femenino se erige revolucionario. La autora se encarga de dar voz a distintos grupos segregados, desde donde construye sujetos -muchas veces monstruosos- que tienen una potencia responsiva que va más allá de categorías puramente estéticas. Una ficción que invita al cuestionamiento y que funciona, desde el terror, como denuncia social.

3. Abyección

El horror de Mariana Enríquez se vuelve palpable gracias a elementos narrativos que destacan por su proximidad con la cotidianidad como el uso de idiolectos que muchas veces surgen agresivos y soeces, descripciones crudas y detalladas de escenas violentas y un elemento muy propio de la autora que es la presencia de desechos corporales como la sangre, vómito, materia fecal y una colección de fluidos que atraviesa toda su poética. Estos elementos se alejan de la intención única de la espectacularidad al detallar escenas de manera cruda y sangrienta; en su lugar, mantienen una relación profunda con los personajes y con la intención de la autora. Son figuras de desechos que surgen como marcas inmanentes a su búsqueda, no de sangre y perturbación, sino de revolución a través de un proceso de subjetivación, son imágenes de la abyección.

La abyección, presentada por Kristeva en 1989 en “Poderes de la perversión”, surge como el proceso de formación identitaria en la que el sujeto se define por la separación de un objeto-abyecto. Kristeva propone que esta primera separación está fundamentada en la relación que se (de)forma al momento del parto: la figura materna aún no es un objeto (diferente de su propio “yo”) para su bebé que aún no es un sujeto. El primer momento de separación en que surge un espacio entre el bebé y la madre es el momento de abyección. Este espacio es creado necesariamente para la formación identitaria del sujeto y puede leerse como un movimiento de rechazo de los dos cuerpos para asegurar la continuación de la subjetivación de ambos. De esta manera se estructura la formación del sujeto a través de la separación del objeto-abyecto. A partir de esta primera separación y rechazo, Kristeva elabora una basta teoría de la abyección que se mueve en diferentes esferas e identifica varios procesos de abyección análogos a esa primera separación maternal. Para el presente análisis me centraré en la relación entre el abyecto y el sujeto humano que la autora propone alrededor de las nociones del borde y los desperdicios.

En su trabajo encontramos conceptualizado el borde o límite: la zona de lo abyecto es aquel “lugar donde el sentido se desploma” (Kristeva, 2004, p. 8); lo abyecto debe ser eliminado del sujeto, ya que amenaza su existencia. Debe ser exteriorizado hacia un afuera de un límite imaginario que separa al “yo” de aquello que lo amenaza. En este sentido, la autora señala diferentes formas de experimentar el abyecto, una de ellas es a través de los desechos corporales, el sujeto se libera de las sustancias que lo amenazan para asegurar la continuidad de su vida. “Tanto el desecho como el cadáver me indican aquello que yo descarto permanentemente para vivir (...) Si la basura significa el otro lado del límite, allí donde no soy y que me permite ser, el cadáver, el más repugnante de los desechos, es un límite que lo ha invadido todo. Ya no soy yo (moi) quien expulsa, “yo” es expulsado.” (Kristeva, 2004, p. 10). Con la figura del cadáver la autora conceptualiza el límite del sujeto, el cadáver, la abyección final, una perturbación a la vida:

Tanto el desecho como el cadáver me indican aquello que yo descarto permanentemente para vivir. Esos humores, esta impureza, esta mierda son aquello que la vida apenas soporta, y con esfuerzo. Me encuentro en los límites de mi condición de viviente. De esos límites se desprende mi cuerpo como viviente. Esos desechos caen para que yo viva, hasta que, de pérdida en pérdida, ya nada me quede, y mi cuerpo caiga entero más allá del límite, cadere-cadaver (Kristeva, 2004, p. 10).

Este proceso de abyección que forma al sujeto y que conforma la relación con el objeto abyecto, al mismo tiempo que confirma y prolonga la vida se puede identificar en los desechos retratados por Mariana Enríquez. Al subjetivar el horror y sus figuras monstruosas encuentra, por ejemplo: la mierda floja casi diarreica de un villero que empuja un carrito (“El carrito”, 2009), el olor putrefacto de carne humana en descomposición en la alacena del vecino (“El patio del vecino”, 2016), la descripción de una chica que defeca en la vereda una diarrea explosiva y dolorosa (“Rambla Triste”, 2009). Sus desechos nos recuerdan su (no) presencia constante y confirman su existencia como sujetos que aseguran su vida, que se ubican -todavía- dentro del límite de lo viviente, reclamando un lugar. Recuerdan también su expulsión repetitiva, su facultad de necesarios para la vida ya que “la abyección es ante todo ambigüedad, porque aun cuando se aleja, separa al sujeto de aquello que lo amenaza - al contrario, lo denuncia en continuo peligro-. Pero también porque la abyección misma es un mixto de juico y de afecto, de condena y de efusión, de signos y de pulsiones.” (Kristeva, 2004, p. 18). Una frontera que surge como noción fundamental para el género del horror: se lee una separación no-completa, un residuo de unión perpetua, un continuum de desperdicios corporales, una liberación inconclusa que a su vez amenaza y recuerda la fascinación del deseo por lo abyecto porque “preserva lo que había existido en la arcaica relación pre-objetual” (Kristeva, 1989, p. 18).¹⁷ Es esta fascinación que nos acerca hacia el placer por lo perverso. Clare Hanson explica los desechos corporales como una imagen de la ansiedad original de la propia separación del cuerpo o expulsión del “yo”: yo me “abyecto” en el mismo movimiento en que el “yo” se forma. Ese “yo” oscila ambivalente entre la repulsión y la atracción. (Hanson, 1990). En otras palabras, los elementos abyectos, los desechos corporales, muestran una preocupación del cuerpo por separarse de sí mismo, una separación del “yo” a sí mismo, en el mismo movimiento me expulso y me formo (el “yo” se expulsa y el “yo” se forma). Ese “Yo” oscila ambivalente dentro de ese movimiento entre la repulsión y la atracción.

Para Kristeva, lo abyecto es “objeto caído, es radicalmente un excluido, (...) aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden” (Kristeva, 2004, p. 11). La abyección es necesaria y constante. Dentro de la escritura de Mariana Enríquez, sus monstruos devienen femeninos y abyectos mientras buscan su propia identidad deslizándose en una sociedad que los ha reprimido y segregado, buscan reconocimiento y en ese proceso sufren separaciones trascendentales,

17 Anterior al orden simbólico, anterior a la separación del objeto para la subjetivación.

separaciones formadoras que dejan una marca imborrable. Una relación que estará siempre, serán sujetos abyectos o no serán.

Referencias

- Butler, Judith (2009). Performatividad, Precariedad y Políticas Sexuales. *Revista de Antropología Iberoamericana*, 4. pp. 321- 336. ISSN-e 1578-9705
- Butler, Judith., & Spivak, Gayatri (2009). *¿Quién le canta al estado-nación? Lenguaje, política, pertenencia*. [Traducción de Fermín Rodríguez]. Buenos Aires: Paidós.
- Enríquez, Mariana (2009). *Los peligros de fumar en la cama*. Buenos Aires: Emecé.
- (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama.
- Giorgi, Giorgi (2014). *Formas comunes : animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Hanson, Clare (1990). Stephen King: Powers of Horror. En Bryan Docherty, *American Horror Fiction: from Brockden Brown to Stephen King* (pp. 135-145). New York: The Macmillan Press.
- Jones, Ann (1984). Julia Kristeva on Femininity: The Limits of a Semiotic Politics. *Feminist Review*(18), pp. 56-73. <https://doi.org/10.2307/1394859>
- Kristeva, Julia (1980). From one identity to an other. En J. Kristeva, & L. Rouidez (Ed.), *Desire in language. A semiotic aproach to literature and art* (pp. 1162-1173)[Traducción de Gora, A. Jardine, & L. Rouidez]. New York: Columbia University Press.
- (2004). *Poderes de la Perversión*. [Traducción de N. Rosa, & V. Ackerman]. México D.F.: Siglo veintiuno editores.
- Negri, Antonio (2007). El monstruo político. Vida desnuda y potencia. En F. Rodriguez, & G. Giorgi, *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida* (pp. 93-139). Buenos Aires: Paidós.
- Oliver, Kelly (1993). Julia Kristeva's Feminist Revolutions. *Hypatia*, 8. Pp. 94-114. <http://www.jstor.org/stable/3810407>
- Valencia, Sayek (2010). *Capitalismo Gore*. España: Editorial Melusina.

El acceso al discurso académico

La argumentación como desafío en el ingreso a la universidad

María Virginia Bruzzo

Universidad Nacional del Nordeste
virginia.bruzzo@comunidad.unne.edu.ar

María Celeste Aguirre

UNNE - aguirreceleste.unne@gmail.com

Vanina Evelyn Zarza

UNNE - evezarza7@gmail.com

Hugo Roberto Wingeyer

UNNE - hugowingeyer@gmail.com

Resumen

Presentamos resultados preliminares de una investigación centrada en el análisis de un corpus de expresiones escritas de estudiantes ingresantes de las carreras de Comunicación Social, Historia y Geografía de la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE). Se trata de un estudio de textos con predominancia de trama argumentativa, que forma parte de un proyecto de investigación exploratorio y cualitativo sobre la adquisición del discurso académico, enmarcado en el *interaccionismo estructural* y la *alfabetización semiótica*. De esta última tomamos el concepto de *umbral* (Camblong y Fernández, 2012) para explicar el pasaje de los estudiantes que deben dejar atrás las prácticas de lectura y escritura del nivel medio y adquirir las prácticas del nivel superior, en el ámbito universitario. A su vez, del *interaccionismo* rescatamos la noción de que el sujeto hablante está en constante tensión con la lengua durante toda su vida (Desinano, 2018), lo cual lleva a que los efectos de la adquisición, o más bien, de *captura* —como es entendida en esta teoría (Lemos, 2002)—, denominados *efectos de lengua* (Desinano, 2021), estén presentes incluso luego del periodo propio de la adquisición. Por tanto, el acceso a un discurso nuevo como son los discursos académicos-científicos, “determina una situación que podríamos llamar óptima para descubrir las tensiones sujeto / lengua” (Desinano, 2021, p. 126). A partir de esta conceptualización, analizamos en nuestro corpus, las consignas disparadoras y los materiales de las cátedras involucradas, para intentar hipotetizar el porqué encontramos que, al solicitarles textos argumentativos, en muchos casos, los estudiantes producen textos expositivos.

Palabras clave: umbral, discursos académicos, adquisición, argumentación

Abstract

We present preliminary results from a research project focused on the analysis of a corpus of written expressions produced by first-year students enrolled in the degree programs of Social Communications, History, and Geography at the Universidad Nacional del Nordeste (UNNE). This is a study of texts predominantly featuring argumentative structures, which forms part of an exploratory and qualitative research project on the acquisition of academic discourse, framed within *structural interactionism* and *semiotic literacy*. From the latter, we draw on the concept of *threshold* (Camblong & Fernández, 2012) to explain the transition students must undergo as they move beyond the reading and writing practices typical of secondary education and acquire those of higher education within the university context. At the same time, from *interactionism* we take the notion that the *speaker* remains in constant tension with language throughout their life (Desinano, 2018), which leads to the *effects of acquisition*—or rather, of *capture*, as understood in this theoretical framework (Lemos, 2002)—known as *language effects* (Desinano, 2021), persisting even after the typical acquisition period. Therefore, access to a new type of discourse—such as academic and scientific discourse—“creates a situation we might call optimal for uncovering the tensions between subject and language” (Desinano, 2021, p. 126). Based on this conceptual framework, we analyzed in our corpus the prompting instructions and materials from the courses involved, in order to hypothesize why, when asked to produce argumentative texts, students often produce expository ones instead.

Keywords: threshold, academic discourses, acquisition, argumentation

Introducción

El presente trabajo expone los resultados de una de las líneas de investigación de un proyecto mayor vinculado con la adquisición del discurso académico, cuyos objetivos son: (i) desarrollar un modelo de tratamiento de determinados aspectos de la adquisición del discurso académico, en la enseñanza del español como lengua materna y extranjera; (ii) contribuir al diseño de estrategias que atiendan al proceso de subjetivación de los estudiantes de la UNNE.

Para este trabajo en particular, analizamos un corpus escrito de estudiantes ingresantes de la UNNE del año 2023, se trata de textos con predominancia de trama argumentativa. Analizamos los textos, las consignas disparadoras y los materiales de las cátedras involucradas con el propósito de intentar hipotetizar el porqué encontramos que, en muchos casos, los estudiantes producen textos expositivos como respuesta a protocolos de escritura de textos argumentativos. Partimos sobre el supuesto de que, al entender mejor este fenómeno, podremos proponer a futuro secuencias didácticas para abordar la problemática.

Marco teórico

Nuestro trabajo se sustenta de dos propuestas teóricas diferentes, pero, a nuestro criterio, complementarias: por un lado, el *interaccionismo estructural* en su vertiente vinculada con los discursos académico-científicos (Desinano, 2009, 2018), y, por el otro, la *alfabetización semiótica* (Camblong y Fernández, 2012; Camblong, Alarcón y Di Módica, 2012).

Del interaccionismo, tomamos la noción de que la adquisición del lenguaje se da a través de una captura y subjetivación por el lenguaje; como resultado, fenómenos lingüístico-discursivos característicos de esta etapa permanecen a lo largo de la vida del hablante (Desinano, 2018). Por consiguiente, se observan en las producciones escritas de alumnos universitarios ingresantes, fenómenos que evidencian que se encuentran frente a los discursos científicos en la misma posición que el niño frente a la lengua materna (Desinano, 2009). En otros términos, los efectos de la adquisición, o más bien, de *captura* —como es entendida la adquisición en esta teoría (Lemos, 2002)—, denominados *efectos de lengua* (Desinano, 2021), están presentes incluso luego del periodo propio de la adquisición. Por tanto, el acceso a un discurso nuevo como son los discursos académicos-científicos, “determina una situación que podríamos llamar óptima para descubrir las tensiones sujeto / lengua” (Desinano, 2021, p. 126).

De la alfabetización semiótica, por su parte, tomamos el concepto de *umbral* (Camblong y Fernández, 2012), dado que se trata de estudiantes que se encuentran en el pasaje entre dos *semiosferas* con prácticas de lectura y escrituras diferentes, el del nivel medio y el de la universidad, situación especial en la que se pone en tensión la relación del sujeto con los discursos en circulación, consideración sostenida por ambas teorías.

Materiales y Métodos

Recolección de datos

Para la recolección de datos y la conformación de corpus, recurrimos a textos producidos en distintas instancias de evaluación por estudiantes de primer año:

- (i) de los profesorados y licenciaturas en Geografía e Historia (GH23), que conformaban una comisión en la materia “Taller de Comprensión y Producción de Textos”, cohorte 2023.
- (ii) del profesorado y la licenciatura en Ciencias de la Educación (CE23), que conformaban una comisión en la materia “Taller de Comprensión y Producción de Textos”, cohorte 2023.
- (iii) de la licenciatura en Comunicación Social (CS23) en la materia “Taller de Competencias Comunicativas”, cohorte 2023.

Las consignas para la redacción de textos argumentativos fueron las siguientes:

(a) Consigna de tercer parcial para GH2023: Galileo Galilei fue procesado por la Inquisición y condenado a prisión por defender su teoría. En 2008, el Vaticano pidió disculpas por su condena:

Redacte su opinión en un texto argumentativo sobre este cambio con respecto a las ideas científicas, en no menos de 30 líneas. Utilice al menos tres (3) recursos argumentativos. Señálelas en el texto, subrayándolas con diferentes colores o extraígalas y colóqueles su denominación. Por ejemplo: Cita de autoridad: “...” Es deseable que oriente su texto a las disciplinas de su carrera, mencionando, por ejemplo, otros casos de censura o invalidación de nuevas teorías científicas o de innovaciones tecnológicas polémicas que se hayan dado en la Historia o la Geografía, pero que finalmente contribuyeron al avance del conocimiento en las mismas.

(b) Consigna de trabajo práctico para Comunicación Social:

A partir de la nota “Sin lugar para la indiferencia”, de Washington Uranga, buscar algún artículo que dialogue o discuta con él. Luego, deberán identificar la hipótesis y los argumentos centrales de ambos textos y con ellos redactar una reseña en la que se explicita ese vínculo.

(c) Consigna de tercer parcial para CE2023:

Escribir un texto argumentativo de no más de dos carillas de una hoja A4. En su texto debe incluirse:

1. La introducción en la que se exhorte al lector y se presente el tema con los datos (premisas) que les permitan iniciar la argumentación.
2. La tesis o hipótesis que pretenden sostener que puede estar al principio o al final.
3. Argumentos que sustenten su tesis o hipótesis. Son libres de usar los argumentos que quieran, pero tengan en cuenta que se corregirá si en vez de un argumento recurren a una falacia.
4. Conclusión.

Debe tener en cuenta que se evaluarán la corrección, la adecuación, la coherencia y la cohesión.

Categorías de análisis

Como se trata de un estudio exploratorio, de los 150 trabajos recogidos, solo seleccionamos aquellas muestras que consideramos más representativas debido a los fenómenos analizados que evidencian la *tensión* entre lengua y sujeto. Realizamos un análisis cualitativo de los fenómenos lingüístico-discursivos siguiendo el análisis del discurso de la línea francesa-brasileña (Lemos, 2002, Desinano, 2009). Para ello tomamos las categorías de *efectos de lengua* (Desinano, 2021), que pueden ser divididos en *fragmentariedad* y *cadenas latentes* (Desinano, 2009) y *escucha* (Desinano, 2009). Estas categorías dan cuenta de la *tensión* entre lengua y sujeto.

Resultados

A continuación, presentamos los resultados del análisis de las muestras tomadas. Para dar claridad con relación a las muestras, dejaremos de título referencias al grupo del que fue tomada la muestra.

En el primer caso seleccionado, en el texto predomina la estructura expositiva y podemos encontrarnos con distintas fallas que se asocian tanto a *efectos de lengua* como a *efectos de discurso*. Si nos centramos en el plano discursivo, el primer párrafo funciona claramente como introducción de un texto expositivo. Pero las mayores fallas se presentan en el párrafo siguiente en el cual es posible apreciar que el estudiante ha reformulado un fragmento del texto fuente sin que esto derive en un posicionamiento respecto de lo que se expone. Más aún, el lugar que ocupa la argumentación en el texto está limitado a los dos “párrafos” finales en los cuales se puede apreciar una reformulación de la frase disparadora que se incluye en la consigna que se identifican claramente como la conclusión. Si se considera que en las interacciones previas con los docentes se recomienda que cuando redactan textos expositivos deben excluir toda postura o posicionamiento sobre la temática del desarrollo del texto y, cuando mucho, pueden incluirlo en la conclusión.

Caso 1 GH23

Galileo Galilei o padre de la ciencia fue una figura de enorme relevancia para el avance de la ciencia en tiempos del renacimiento y en la separación del pensamiento científico religioso, fue astrónomo, filósofo, matemático y físico que estuvo estrechamente relacionado con la revolución científica.

Galileo fue acusado de apoyar al heliocentrismo, un modelo astronómico en el que la tierra y los planetas giran alrededor del sol en el centro del Sistema Solar. Esto estaba en contra de los textos de la biblia donde dice que la tierra está quieta y el sol se mueve en torno a ella. La tradición de la iglesia había interpretado así la biblia durante siglos, el Concilio de Trento había insistido en que los católicos no deberían admitir interpretaciones que se aparten de lo escrito en la biblia.

Galileo pasó su vida en arresto domiciliario desde 1634 en Florencia, Italia.

El papa Juan Pablo II realizó una disculpa pública por la pena que le impuso la inquisición en 1633.

En conclusión, creo que la iglesia se equivocó al castigar a Galileo injustamente ya que él tenía razón.

En el segundo caso, nos encontramos con distintas estructuras sintácticas que refieren a fórmulas propias de la argumentación. Como se ve en las primeras líneas, nos encontramos con verbos como “pienso” y “parece”, acompañados de conectores como “pero” o “ya que”. Sin

embargo, si atendemos a qué tipo de expresiones vinculan esos conectores podemos pensar que, aunque el estudiante muestra uso de marcas propias del discurso argumentativo no introduce planteamientos propios del ámbito académico. En concreto cuando califica de “hipócrita” la postura que quiere cuestionar, además de justificar esto con una expresión propia de la oralidad coloquial, incorpora una pausa final para introducir la frase “es un poco tonto”. Posteriormente incorpora, a través de un conector, una cita a modo de justificación y la explica para posteriormente reforzar su postura inicial mencionando, a modo de aclaración que, luego de ello correspondería introducir una cita para corroborar lo que dice. De acuerdo con esto, se podría pensar que el estudiante ha sido capturado por el discurso argumentativo, sin embargo, la adecuación de su producción al ámbito académico se ve como una tarea pendiente especialmente si se atiende a que incluye constantemente expresiones como: “podemos verlo de la siguiente manera: escrituras antiguas (0); Galileo (10), era negro o blanco, uno o el otro”. Es decir que se hace uso de expresiones más acordes a la oralidad correspondiente a un entorno informal. Conforme a esto, podríamos llegar a pensar que aún no ha desarrollado la *escucha* para corregir y adecuar sus textos conforme al ámbito universitario, por tanto, su textualización introduce formas discursivas tanto adecuadas como inadecuadas.

Caso 2 GH23

Yo pienso que [en] esta carta/ texto del Cardenal Bellarmino expone a la iglesia, en el sentido de que la misma duda de la veracidad de sus Escrituras, pero prefiere tener Fe en ellas que en otra cosa, eso me parece hipócrita ya que dar fe de una cosa y otra no...es un poco tonto, digo esto debido a estas palabras de Bellarmino “Pero no creeré tal demostración hasta que me sea presentada”, Como vemos acá el pide una prueba una demostración, pero si se trata de Las Sagradas Escrituras no pide nada y las cree, acá una cita que corrobora esto “[no hay cita solamente lo menciona y pone las comillas donde iría la cita], esta falta [de] vición o mejor dicho esta venda en los ojos que poseían algunos, hizo que castigaran a Galileo Galilei de manera injusta, Por cierto dije algunos porque hay otros como Bellarmino que están en la cuerda floja, cuerda floja porque como vemos en toda la carta este parece atender a la razón, en ningún momento menciona el que no es verdad lo que dice Galileo, ejemplo de esto podría ser “pues al decir que supuestamente la tierra se mueve y que el sol está inmóvil, se salvan mejor todas las apariencias”

[¿]que nos deja esto qué nos deja esta cita? [¿] que querra entre ver?

(...) con esto nos da entender que la iglesia adoptó o quiere adoptar una visión o un poco distinta a la ya conocida, esto debido a Galileo, podemos verlo de la siguiente manera: escrituras antiguas (0); Galileo (10), era negro o blanco uno o el otro pero al adoptar esta postura de “no les entendemo[s]” bien se posicionan en un (5) o un gris, esto con el tiempo los llevó a aceptar lo que decía Galileo como a los otros Arqueólogos Estado Unidenses a aceptar que el primer vestigio de civilizaciones hominides no fue alla sino en chile y Brasil que datan con artefactos con mas de 16,000 años de antigüedad.

En el tercer caso, nuevamente nos encontramos con un estudiante que prioriza la forma expositiva por sobre la argumentativa, pero si nos detenemos a observar cuál es el lugar de la argumentación veremos que ya no está relegada a la conclusión, sino que por el contrario viene a irrumpir al final de cada segmento expositivo. Como puede verse desde el primer párrafo en donde vemos que la frase final incluye en verbo “opino...” seguido de un conector causal. Asimismo, a diferencia del texto anterior podemos ver que la referencia al texto fuente se plantea de manera constante a partir de citas directas o de reformulaciones del texto fuente, pero como se ha mencionado luego de cada una de ellas se introduce un verbo de opinión como “creo” o de la expresión “para mí” seguido del conector “ya que” en todos los casos. Podríamos pensar que esta invariabilidad de la argumentación puede ser una marca de que el estudiante se encuentra en una primera posición y por lo tanto reproduce estructuras trabajadas en el aula sin poder construir y desarrollar una argumentación a lo largo de toda su producción puesto que esta se limita a replicar una estructura básica y que en dos casos se le suma el uso de ejemplos.

Caso 3 GH23

En la carta enviada por el Cardenal Bellarmino al Reverendo Padre Foscarini lo trata de convencer de que el sol no se encuentra en el centro ni que la Tierra es el tercer cielo girando a gran velocidad, planteándole que puede irritar a los filósofos y tecnólogos escolásticos, como también dañar a la Santa Fe al hacer falsas las Sagradas Escrituras, personalmente opino que Bellarmino está en lo correcto ya que las sagradas escrituras nos dicen otra cosa y al negar o contradecirlas podemos dar entender que son falsas.

Bellarmino se basa en cuatro argumentos para defender y demostrar su pensamiento, el primero nos dice que Galileo Galilei obraba prudentemente al hablar hipotéticamente y no absolutamente por ejemplo él nos afirmaba que (cita del autor Galileo Galilei) “la tierra se mueve y el sol está inmóvil”, de lo contrario él pensaba que Copérnico hablaba en forma absolutamente, opinión que creo es errónea ya que no tiene algún fundamento para demostrar esa opinión. En el segundo argumento se basa en lo que dice el Concilio para seguir defendiendo su postura de que el sol se encuentra en el cielo y gira gran velocidad, argumento que para mí no es válido ya que está basado en algo que dicen los demás y no en hechos contundentes, en su tercer argumento se basa en las explicaciones de las escrituras sagradas nos dice que debemos de decir que no las entendemos y que no son falsas, en esto concuerdo con él ya que por ejemplo si nosotros no conocemos una comida o no nos gusta no decimos que esa comida no existe. En su cuarto y último argumento el se basa en el autor Salomón nos dice que estuvo inspirado en Dios y además que fue un hombre sapientísimo y doctísimo en las Ciencias humanas, que tuvo toda su sabiduría de Dios, y nos da un par de ejemplos para convencernos de su postura nos dice que muchas veces pensamos que la playa se aleja de nosotros y no nosotros de ella, yo concuerdo en esto con Bellarmino ya que por ejemplo también cuando nosotros vamos en un auto y miramos por la ventana a la luna parece que ella no sigue cuando esto es solo una ilusión óptica.

Para concluir este texto podemos decir que la opinión de Galileo Galilei no fue tomada tan en cuenta como había ocurrido siglos atrás con la teoría de Eratóstenes, el cual había realizado la medición de la circunferencia del planeta tierra, colocando dos obeliscos en dos partes dife-

rentes de la tierra y calculando cuánto tardaba en llegar el sol a ambos obeliscos y así realizó diferentes cálculos matemáticos para así demostrarlo, pero sin embargo su teoría pasó casi desapercibida para su época.

El caso cuatro, por su parte, se caracteriza por ser un texto más homogéneo en términos gramaticales y discursivos. Especialmente, en lo discursivo observamos que se desarrollan las ideas de manera coherente y cohesiva, se mantienen los referentes con anáforas adecuadas y se utilizan conectores apropiados. Sin embargo, se trata de un texto completamente expositivo. No observamos rastros de una postura específica, ni mucho menos, argumentos para sostenerla.

Caso 4 CS23

Título: “Sin lugar para la indiferencia”

En el texto se expresa una preocupación por parte del periodista, acerca de la crisis por la cual está atravesando, esto debido a la pérdida de legitimidad por parte de la dirigencia política. En principio la idea principal que se intenta defender es la importancia de la responsabilidad para con el orden y el funcionamiento de la democracia, además también de la responsabilidad social con la que cada ciudadano cuenta al tener la libertad de decidir el bien del colectivo. El tipo de argumentación que presenta este texto es de análisis, ya que parte de un hecho o tema general (en este caso, la crisis que atraviesa la democracia en estos años) y desde allí se van expresando los diversos subtemas junto con la argumentación. Uno de los argumentos más relevantes que aparecen son de tipo apelativas, ya que el autor intenta convencer a los lectores acerca de la importancia de la lucha por los derechos, la igualdad y la democracia.

Títulos: “¿Qué son las democracias fallidas?” Camila Nataly Scarpino link

Al igual que el anterior, este texto también habla sobre la democracia, en este caso haciendo alusión al debilitamiento y la falla política por la cual está atravesando. En este caso, a diferencia del anterior texto, se plantea el inminente cambio que se necesita acerca de este sistema político en América Latina, considerándolo un sistema fallido.

Algunos de los tipos de argumentación que se utilizan son por ejemplo las citas o argumentos de autoridad, los cuales los más relevantes son por ejemplo la RAE (Real Academia Española) y Miguel Carreras, profesor del Departamento de Ciencia política de la Universidad de California. Por otro lado, también encontramos las definiciones, los cuales explican exactamente el significado de los conceptos, por ejemplo, en este texto encontramos la definición de “Democracia”.

Por último, el caso cinco, a diferencia de los anteriores, se caracteriza por cumplir con los parámetros esperables de un texto argumentativo. Sin detenernos en detalles vinculados a distintos aspectos lingüístico-discursivos que consideraríamos como fallas en el texto, podemos observar un escrito coherente y cohesivo, en el que se plantea un tema, los argumentos y la tesis al final, sostenida por las ideas previamente presentadas. Más aún, es relevante destacar

la simplicidad del tema elegido (“vida en la ciudad” - “vida en el campo”), que, sin embargo, es desarrollado según los estándares académicos requeridos.

Caso 5 CE23

Introducción

Vivir en el campo o en la ciudad

Defino la ciudad como al conjunto de edificios y calles con numerosa población que se dedica por lo común a actividades no rurales y al campo lo defino como un territorio extenso.

Sí bien vivir en una gran ciudad tiene algunas ventajas, los inconvenientes son muchos. La alta densidad de población, los largos desplazamientos para llegar de un lugar a otro con malos embotellamientos, la falta de espacios verdes, el ruido y registro de alta frecuencia delictiva.

En el área rural aunque faltan instalaciones modernas se respira un aire más puro debido a la menor afluencia de tráfico, por la gran cantidad de zonas verdes, menos masificación en concentración de industrias.

Además, la vida de la gente en el campo es mucho menos estresada, se disfruta de [la] tranquilidad y, por lo general, sus habitantes no tienen que desplazarse demasiado, se puede conseguir alimentos naturales, a lo que se añade un costo de vida más bajo.

Se añade también a esta que una de las ventajas [es] que se puede habitar en un entorno sin polución. Sin embargo, en las ciudades existen problemas de contaminación del agua y del aire que respiramos e ingerimos puede influir en nuestra [salud] y en el deterioro de nuestro estado de salud (por no ser puro).

Otra ventaja de vivir en el campo es la pertenencia a una comunidad, ya que cuando vives en un pequeño municipio o en el campo tienes más facilidad de conocer a los vecinos, y establece relaciones, por lo que el sentimiento de pertenencia es mayor que en la ciudad donde se lleva un tipo de vida más individualista.

Los espacios abiertos también constituyen un pro a favor del campo, pues los paisajes y lugares espaciosos de la zona rurales nos invitan a practicar ejercicios físicos.

A estos beneficios se puede añadir la producción de los de los propios alimentos punto podrás producir todo tipo de verduras para consumo propio ahorrando una gran cantidad de dinero y consumiéndolo muy fresco sin ningún tipo de agregado químico.

Además hay más espacio para recorrer ya que existe menor densidad de población, lo cual permite vivir en casas más grandes como a lo cual cobra especial importancia debido a la cuarentena exigida por la pandemia del cobi 19 que obliga [ba] a la población a permanecer por largos periodos de tiempo dentro del hogar

Por último se señalan las ventajas ofrecidas por los precios más bajos suelen ser más muy competitivos y normalmente podremos obtener mayor rendimiento sobre nuestro dinero.

Conclusión la vida en el campo es más recomendable porque posee un ambiente más relajado y natural y se conserva mejor la cultura local aunque no en el campo externo de responsabilidad permite vivir la vida más pausada y tranquila.

Con estos análisis, hemos mostrado algunas de las dificultades que atraviesan nuestros estudiantes al momento de textualizar una argumentación. Como señalamos al inicio, se trata de la trama a la que menos habituados parecen estar. Por lo tanto, siguiendo con las palabras de Desinano (2009), las consignas se presentan como un imposible para los alumnos. Más que orientar en la escritura, en muchos casos, implican acciones que el alumno no puede abordar. Observamos, sujetos en tensión con la lengua, que luchan por hacerse presentes en sus discursos, al punto de que, en algunos casos, las marcas del sujeto son solo la imposibilidad de, para estas consignas, textualizar una argumentación.

Discusión y cierre

El análisis realizado nos ha permitido evidenciar las tensiones que surgen al atravesar una asignatura en la que se hace foco a las estructuras y marcas propias de los discursos. Contemplamos que las características discursivas previamente trabajadas y asimiladas, como es el caso de la exposición, se reflejan en el abordaje de un nuevo discurso; lo que da como resultado, que se instalan como problema para los estudiantes.

Asimismo, se evidencia la relevancia del docente que, tal como menciona Desinano (2014), se instala como mediador de los discursos y de los modos de decir del entorno en el que se está desarrollando el estudiante. Pero en este caso vemos que en el momento de asumir la tarea de evaluadores no podemos dar cuenta de que los estudiantes han sido capturados plenamente por el discurso académico, aunque nos encontremos en las últimas instancias del cursado. Así, vemos que aún replican estructuras resultado de la interacción con el docente y con los textos, pero no dan cuenta de una apropiación de estas; alternando, por lo tanto, entre una primera y una segunda posición. Por tanto, podemos apreciar en los casos analizados que, los *efectos de discurso* propuestos por Arbusti (2016) se instalan de manera constante y aunque nos indican que los estudiantes están atravesado el proceso de *captura y subjetivación*, también dan cuenta de que en muchos casos la *escucha* aún debe ser desarrollada.

He aquí que debemos considerar de qué modo se puede favorecer al proceso de adquisición del discurso académico atendiendo al hecho de que incluso la consigna de clase se plantea como un elemento que puede condicionar al estudiante al resultarle ajeno. En otras palabras, así como el texto fuente y las interacciones del docente, se podría considerar que, la consigna puede contribuir a que los estudiantes se posicionen como sujetos dentro del discurso al orientar las producciones; en especial, cuando se trata de textos argumentativos, uno de los tipos más ajenos a su realidad.

Referencias bibliográficas

- Arbusti, Marcia. (2016). Efectos de discurso y reformulación. *Cadernos do CNLF*, vol. XX, nº01, pp.299-310. <https://acortar.link/1dpoOQ>
- Camblong, Ana. y Froilán Fernández. (2012). Alfabetización semiótica en las fronteras. Dinámicas de las significaciones y el sentido. Posadas (Misiones): EDUNAM.
- Camblong, Ana. M., Alarcón, Mirta Raquel y Di Módica, Rosa. (2012). *Alfabetización semiótica en las fronteras*. Vol. 1. Posadas (Misiones): EDUNAM.
- Desinano, Norma. (2009). *Los alumnos universitarios y la escritura académica. Análisis de un problema*. Rosario: Homo Sapiens.
- (2014). Leer la escritura. En Sanjurjo, Liliana O. Caporossi, Alicia. y Placci, N. (recop). Libro de actas: VIII Congreso Iberoamericano de docencia universitaria y de nivel superior (pp. 1835-1841). Rosario: Humanidades y Artes, Ediciones, de la UNR.
- (2018): La condición precaria del sujeto como hablante y la fragilidad del sistema de la lengua. En *Actas de 21º InPLA (Intercambio de Pesquisas em Lingüística Aplicada)*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, de São Paulo.
- (2021). Efectos de la lengua en los sujetos hablantes. Una reflexión apoyada en los principios saussureanos. *Cuadernos de Humanidades* N° 33, Enero-Junio 2021, pp. 117 - 128. Rosario: UNR Editora.
- Lemos, Cláudia Theresa Guimarães de (2011). Das vicissitudes da fala da criança e de sua investigação. *Cadernos de Estudos Lingüísticos*, Vol. 42, pp.41-69. Campinas: (Trad. para uso interno de la Cátedra de Socio y Psicolingüística a cargo de la Prof. Lucía Romanini).

