





# INFORMACIÓN

- PVP 20€
- WEB [www.miriadahispanica.com](http://www.miriadahispanica.com)
- EDITORES J. Enrique Peláez Malagón  
Agustín Reyes-Torres  
University of Virginia-Hispanic Studies Program  
Calle Ramón gordillo 4. 46010 Valencia, España.
- EDITORIAL Devenir / Juan Pastor  
Apartado de correos número 5  
28991 Torrejón de la Calzada (Madrid)  
Correo electrónico: [pastorj@telefonica.net](mailto:pastorj@telefonica.net)  
Web: <http://www.devenir.es/>
- ISSN 2171-5718
- DEPÓSITO LEGAL S. 533-2010
- LUGAR DE EDICIÓN Valencia
- PERIODICIDAD Semestral
- DISEÑO José Ramón Ballesteros de Diego
- PRODUCCIÓN Y ADMINISTRACIÓN: Enrique Celma Marín
- AVISO LEGAL *Se permite la reproducción parcial de los contenidos para uso didáctico siempre que se cite la procedencia de los mismos.*





## SUMARIO

PRÓLOGO 7

CRÉDITOS 11

PRÓXIMO CALL FOR PAPERS 13

### LITERATURA

Un inca para el siglo XXI o de como leer los *Comentarios reales* (1609) en claves actuales. 17

*Sara Castro-Klaren*

La tristísima literatura. 25

*Ricardo Chávez Castañeda*

Tiempo que se queda en el tiempo: las «estampas» de Rolando Hinojosa-Smith. 33

*Eduardo Espina*

En busca del libro sagrado: novela y religión en *Cien años de soledad*. 49

*Aníbal González*

*Safo*: Ética y estética en transición en la obra de María Rosa Galvez. 63

*Faith S. Harden*

Lectura y traducción en Quevedo: el «Orlando» de Hernando de Acuña. 81

*Pablo Lombó Mulliert*

Los espacios evanescentes en los cuentos de Haroldo Conti. 99

*Giseli Cristina Tordin*

*Idos de la mente*, de Luis Humberto Crosthwaite: Una narración mítica en el contexto de la cultura global. 117

*Tarik Torres Mojica*

### LINGÜÍSTICA

Tradición y ruptura en la *Gramática de la lengua castellana* (1847) de Andrés Bello. 133

*José J. Gómez Asencio*

|                                                        |     |                                           |     |
|--------------------------------------------------------|-----|-------------------------------------------|-----|
| Rupturas innecesarias: La tilde diacrítica en español. | 145 | RESEÑAS                                   | 179 |
| <i>Norobella Huerta Flores</i>                         |     | OTROS ENLACES DE INTERÉS                  | 199 |
| HISTORIA/CULTURA                                       |     | CONTENIDOS DE<br><i>MIRÍADA HISPÁNICA</i> | 205 |
| Utopía y desencanto en Hispanoamérica.                 | 167 | NORMAS DE ESTILO<br>Y PUBLICACIÓN         | 209 |
| <i>Rafael Rojas</i>                                    |     |                                           |     |



## PRÓLOGO

El concepto de novedad arranca desde el nacimiento de la antigüedad. Es entonces cuando ya se crea la dicotomía entre lo tradicional y la ruptura, entre lo antiguo y lo moderno, entre aquellos que eligen el valor de lo habitual y aquellos otros que buscan el cambio. Pero de una forma u otra, se quiera o no se quiera, la vida es cambio. El tema elegido para la presente edición de *Miríada Hispánica* es «Poética de cambio en la narrativa española y latinoamericana». Nuestra propuesta es una invitación a reflexionar sobre la relevancia de las rupturas en todos los aspectos posibles; más que restringirnos a los acontecimientos históricos, la idea es pensar en los efectos de los cambios en los terrenos políticos, literarios, lingüísticos y pedagógicos.

El tema ha tenido una gran acogida y se han recibido una cantidad significativa de ensayos. Éstos han sido evaluados y he aquí el resultado. Nos satisface contar con autores ilustres, de trayectoria ya muy consolidada, y con autores noveles; eso, sin duda, también es en sí otra representación de la evolución y del cambio. La revista continúa con sus tres áreas de Literatu-

ra, Lingüística e Historia/Cultura, más la sección adicional de reseñas.

En el área de Literatura, la más extensa, presentamos ocho artículos. Comenzamos con el ensayo de nuestra distinguida colega de la Universidad de Johns Hopkins, Sara Castro-Klaren: «Un inca para el Siglo XXI o de cómo leer los *Comentarios reales* (1609) en claves actuales». En él, se propone una relectura del Inca Garcilaso desde una perspectiva poscolonial. Con este enfoque nos presenta una nueva apreciación de la cultura Inca y del cuestionamiento epistemológico que Garcilaso de la Vega, Inca pone en práctica en los *Comentarios reales*.

A continuación, contamos con el artículo «La tristísima literatura» del brillante escritor mexicano Ricardo Chávez, profesor en Middlebury College. Chávez presenta la disyuntiva entre contar historias o no contarlas. La tradición es contarlas, la ruptura sería no hacerlo. Contarlas, sin embargo, implica un dilema para cualquier escritor: el dilema de saber que cada historia infringe dolor, deja una cicatriz. ¿Tradición o ruptura? ¿Acallar el impertinente dolor o darle voz?, nos plantea Chávez. Él finalmente apuesta por la tradición de la ruptura.

Seguidamente, encontramos la contribución del famoso poeta y ensayista uruguayo Eduardo Espina: «Tiempo que se queda en el tiempo: Las “estampas” de Rolando Hinojosa-Smith». Espina destaca cómo los mini-cuentos o mini-relatos del escritor chicano Hinojosa-Smith constituyen un cambio significativo en relación a escritores anteriores en el que se impone un estilo de escritura cercano a la oralidad.

El siguiente artículo es del prestigioso profesor de la Universidad de Yale, Aníbal González. Con el título de «En busca del libro sagrado: Novela y religión en *Cien años de soledad*», el autor suscita el debate sobre cómo ciertos libros a medida que se consagran como clásicos se van revistiendo también de aspectos que los acercan a lo sagrado. Aníbal González cuestiona este cambio y el carácter «santo» que ciertos libros adquieren haciendo hincapié en la famosa obra de Gabriel García Márquez.

Por su parte, Faith S. Harden, de la Universidad de Virginia, nos ofrece un análisis del uso que hace la dramaturga María Rosa de Gálvez de la obra *Safo*. En su artículo «*Safo*: Ética y estética en transición en la obra de María Rosa Gálvez», Harden hace alusión al cambio en la interpretación de esta tragedia y al desarrollo de una nueva consciencia literaria por parte de las mujeres de la época.

Pablo Lombó Mulliert, de la Università degli Studi di Torino, presenta el tema del cambio de dos formas distintas en su artículo «Lectura y traducción en Quevedo: El “Orlando” de Hernando de Acuña». En primer lugar, argumenta y demuestra la necesidad de hacer una nueva interpretación de la traducción realizada por Quevedo precisando las circunstancias y el método que el poeta utilizó para llevarla a cabo. En segundo lugar, cuestiona que la interpretación de Quevedo fuera fiel al sentido original con que Hernando de Acuña escribió sus versos.

Por otro lado, el artículo «Los espacios evanescentes en los cuentos de Haroldo Conti» se puede relacionar concretamente con la idea temática de la construcción y la deconstrucción del espacio imaginado. Giseli Cristina Tordin de la Universidade Estadual de Campinas en São Paulo, analiza la obra del escritor argentino Haroldo Conti y cómo éste representa el proceso a través del cual sus personajes se enfrentan a aquellos espacios que se desvanecen.

Finalmente, Tarik Torres Mojica, de la Universidad de Guanajuato, aborda el tema de la persistencia del mito en la literatura mexicana. En su ensayo «*Idos de la mente*, de Luis Humberto Crothwaite: una narración mítica en el contexto de la cultura global», Torres muestra cómo el mito mantiene su vigencia en el pensamiento contemporáneo y cómo encuentra en el arte, en concreto en la narrativa contemporánea, una vía de difusión y un detonador de reflexiones para la sociedad actual.

En la siguiente área de Lingüística, presentamos dos artículos. El primero es del conocido catedrático de la Universidad de Salamanca, José Gómez Asencio. Su ensayo titulado «Tradición y ruptura en la *Gramática de la Lengua Castellana* (1847) de Andrés Bello» discute qué aspectos de la obra de Bello reflejan una actitud conservadora con respecto al castellano del siglo XIX y qué otros, sin embargo, tienen un carácter más innovador. El segundo artículo, «Rupturas innecesarias: la tilde diacrítica en español» es de la profesora mexicana Norohella Huerta Flores. Su ensayo recoge la controversia suscitada entre la Real Academia Española y la Academia Mexicana de la Lengua en torno a la normatividad de la tilde diacrítica en los pronombres demostrativos y el adverbio *sólo*.

Por último, en el área de Historia, presentamos el trabajo del acreditado ensayista e historiador cubano, Rafael Rojas. Su artículo «Utopía y desencanto

en Hispanoamérica» hace un repaso de los cambios políticos que han acontecido a lo largo de los siglos en los países de la América Latina. Rojas discute con rigor los distintos proyectos de homogeneización ciudadana que defendió el republicanismo, los procesos de independencia y las concepciones utópicas que a menudo ocasionaron enfrentamiento y desencanto.

Para concluir, nos gustaría agradecer la contribución de todos los autores que han participado en este número. *MH* se congratula por contar con una representación tan significativa de intelectuales y académicos provenientes de los más diversos rincones del mundo hispánico. Del mismo modo, es necesario destacar la labor de nuestro equipo editorial y científico, y el apoyo de los profesores del Hispanic Studies Program de la Universidad de Virginia en Valencia; sin la colaboración de todos ellos sería imposible la realización de la revista.

La vida es cambio, y ese cambio, sin duda, es el que origina la dicotomía entre lo antiguo y lo nuevo, pero más allá de ello, es un cambio que también aporta nuevas obras y nuevos legados. *Miríada Hispánica* es hoy testigo privilegiado de esos cambios.

AGUSTÍN REYES-TORRES  
Codirector de  
*Miríada Hispánica*





#### DIRECTORES DE LA REVISTA

J. Enrique Peláez Malagón  
Agustín Reyes-Torres  
*Hispanic Studies Program*  
*University of Virginia*

#### SECRETARIO

Sergio Arlandis  
*Hispanic Studies Program*  
*University of Virginia*

#### COORDINADORES

M.<sup>a</sup> Pilar Guitart  
*Universidad Católica de Valencia*

Jesús Peris  
*Universitat de València*

Mabel Richart  
*Universitat de València*

José Eliseo Valle  
*Universitat de València*

#### ASISTENTES A LA COORDINACIÓN

María del Puig Andrés  
*Universidad Católica de Valencia*

Tamara Bjelland  
*University of Virginia (EEUU)*

Anna Chover  
*Florida Universitaria*

## CRÉDITOS

## COMITE EDITORIAL

Carlos Cabrera  
*Universidad de Salamanca*  
Daniel Chornet Roses  
*University of Saint Louis-Madrid*  
Julia Cuervo Hewit  
*Penn State University*  
Andrés Fisher  
*Appalachian State University*  
Aurora Hermida-Ruiz  
*University of Richmond*  
María Mabrey  
*University of South Carolina*

Matthew Marr  
*Penn State University*  
Esperanza Roman-Mendoza  
*George Mason University*  
Fernando Tejedo-Herrero  
*University of Wisconsin-Madison*  
Javier Torre  
*University of Denver*  
David Vassar  
*Rice University*  
Susan Walter  
*University of Denver*

## COMITÉ EVALUADOR Y CIENTÍFICO

Marta Albelda  
*Universitat de València*  
Juan Antonio Ardila  
*University of Edimburgh*  
Andrew Anderson  
*University of Virginia*  
Joaquín Azagra Ros  
*Universitat de València*  
Rafael Beltrán  
*Universitat de València*  
Teresa Bordón  
*Universidad Autónoma de Madrid*  
Herbert Tico Braun  
*University of Virginia*  
Susan Carvalho  
*University of Kentucky*  
Tony Cella  
*University of Virginia*  
Daniel Chávez  
*University of Virginia*  
Luis Correa-Díaz  
*University of Georgia*  
Mark P. Del Mastro  
*College of Charleston*  
Gianfranco Depretris  
*Universidad de Turin*  
Francisco Javier Díez de Revenga  
*Universidad de Murcia*  
Irma Emiliozzi  
*Universidad de Lomas de Zamora,*  
*Buenos Aires.*  
Edward Friedman  
*Vanderbilt University*  
Jesus G. Maestro  
*Universidad de Vigo*  
Miguel Angel Garcia  
*Universidad de Granada*  
David Gies  
*University of Virginia*  
Manel Lacorte  
*University of Maryland*

Blanca López de Mariscal  
*Tecnológico de Monterrey*  
Ángel López García  
*Universitat de València*  
Kern Lunsford  
*Lynchburg College*  
Nancy Marino  
*Michigan State University*  
Sonia Mattalía  
*Universitat de València*  
Enric Mateu  
*Universitat de València*  
Françoise Morcillo  
*Université d'Orléans*  
Silbia Nagy-Zekmi  
*Villanova University*  
Rafael Núñez-Cedeño  
*University of Illinois, Chicago*  
Ana Ortega  
*Universidad Católica de Valencia*  
Brian Owensby  
*University of Virginia*  
Ted Peebles  
*University of Richmond*  
Evangeline Rodríguez Cuadros  
*Universitat de València*  
José Rafael Saborit Viguer  
*Universitat Politècnica de València*  
Laura Scarano  
*Universidad Nacional del Mar de Plata*  
*y CONICET*  
Jacobo Sefamí  
*University of California en Irvine*  
Andrea Smith  
*Shenandoah University*  
Eduardo Urbina  
*University of Texas in Austin*  
Mary Vázquez  
*Davidson College*

## ***MIRÍADA HISPÁNICA* - NÚMERO 5**

### **Próxima edición**

## **Call for Papers**

### **BIOGRAFÍA, AUTOBIOGRAFÍA Y MEMORIAS**

La edición número 5 de *Miríada Hispánica* girará en torno a cualquier aspecto relacionado con la biografía, la autobiografía y las memorias. Invitamos a todo investigador, profesor y estudiante de posgrado que lo desee, a participar mandándonos sus artículos cuyo contenido podría estar relacionado con algunas de las siguientes líneas temáticas:

- Biografía literaria: la vida del autor reflejada a través de su obra
- Biografía en el cine
- Biografía y autobiografía histórica
- La realidad frente a la ficción a través de las biografías y autobiografías
- Biografías y autobiografías controvertidas

Las contribuciones deberán ser enviadas por correo electrónico a [miriada.hispanica@uvavalencia.org](mailto:miriada.hispanica@uvavalencia.org) antes del 15 Enero de 2012. (Normas de estilo y publicación a consultar en las páginas finales de esta edición o en [www.miriadahispanica.com](http://www.miriadahispanica.com))





# LITERATURA





SARA CASTRO-KLAREN<sup>1</sup>

The Johns Hopkins University - [sck@jhu.edu](mailto:sck@jhu.edu)

Artículo recibido: 15 /01/2011 - aceptado: 17/02/2011

## UN INCA PARA EL SIGLO XXI O DE COMO LEER LOS *COMENTARIOS REALES* (1609) EN CLAVES ACTUALES

### RESUMEN:

En este ensayo hago una serie de propuestas para leer al Inca Garcilaso en el contexto de la globalización multicultural de nuestra época. Leo al Inca desde una perspectiva postcolonial y en comparación con los intelectuales diaspóricos del mundo de habla inglesa –Edward Said, Chinua Achebe y Homi Bhabha– cuya obra da lugar al giro teórico postcolonial y a la provocación de relecturas radicales sobre las heredadas postulaciones con que se comprendían los mundos coloniales creados después de 1492.

PALABRAS CLAVE: Inca Garcilaso, otredad, teoría poscolonial, epistemología

### ABSTRACT:

In this essay I advance a series of proposals that support reading the Inca Garcilaso's texts within the framework of our current era of multicultural globalization. I read his work from a postcolonial perspective and in comparison to that of Anglophone intellectuals of the diaspora such as Edward Said, Chinua Achebe and Homi Bhabha, whose work permits radical rereadings of the colonial world post 1492 and of the inherited codes that were used to understand it.

KEY WORDS: Inca Garcilaso, otherness, postcolonial theory, epistemology

<sup>1</sup> Sara Castro-Klaren tiene la cátedra de Cultura y literatura de América Latina en la John Hopkins University en Baltimore. También ha sido profesora titular en Dartmouth College y en las Universidades de Stanford, Georgetown y la de California en Irvine. Fue Directora de la División de Español en la Biblioteca del Congreso entre los años 1983-1986. Ha publicado libros y artículos sobre José María Arguedas, Mario Vargas Llosa, Guaman Poma, escritura de mujeres y el debate post-colonial. Sus más recientes publicaciones son el *Blackwell Companion to Latin American Literature and Culture* (2008), artículos en la colección *Coloniality at Large* (2008), *Telling Ruins* (2009) y *Estudios Transatlánticos* (2010). En la actualidad se encuentra terminando una colección de ensayos sobre el Inca Garcilaso y un libro sobre este autor y el Renacimiento italiano.

Este corto ensayo intenta poner sobre la mesa una serie de sugerencias respecto a una lectura de los *Comentarios reales* (1609) que nos permita conectar tanto el momento de la producción del libro, como su estilo, contenido y autoría, con varias importantes cuestiones culturales particulares a nuestra época de globalización. Me gustaría además sugerir una lectura del Inca como intelectual diaspórico al inicio de la época imperial europea (1492) cuya obra anticipa perspectivas epistemológicas y política asociadas hoy con lo que se ha venido a llamar teoría postcolonial. No se trata de rescatar esta capital obra del Inca Garcilaso de la Vega (1542-1616) del olvido porque no está olvidado. Sigue vigente. Por el contrario, los *Comentarios reales* y su segunda parte, mejor conocida como *Historia general del Perú* (1616), siguen teniendo ávidos lectores continúan a comprometer la atención estudiosos dedicados a su análisis e elucidación. Tampoco ha dejado el Inca de tener sus detractores por aquello de que presenta una imagen «idealizada» de la vida y estructura del mundo andino anterior a la conquista española (1532). No entro aquí en la problemática de la muy tolerada ausencia de conocimientos y mirada colonial sobre el mundo andino en que se basa la caracterización de «idealizada» porque me llevaría por otro camino del cual no podría retraerme para volver al asunto de esta intervención. Dado que la cuestión es complicada y los estudios sobre el Inca Garcilaso son múltiples y valiosos, escojo para esta ocasión no entrar en materia desde el aparato de investigación académica, porque se me iría el espacio en notas a pie. He pensado más bien que sería más útil ir al grano con un estilo un poco epigráfico, ya que de lo que se trata es de poner al Inca en contacto con ciertos aspectos claves de nuestro horizonte cultural y político actual.

Empiezo pues por ofrecer aquí algunos datos pertinentes para una comparación entre El Inca, visto como intelectual postcolonial y diaspórico, con intelectuales contemporáneos de la diáspora del imperio inglés. Entre ellos, pienso en especial el egipcio Edward W. Said autor de *Orientalism* (1979), el persa Homi Bhabha (dates) autor de *The Location of Culture* (1994) o el africano Chinua Achebe autor de *Hopes and Impediments* (1988) a quienes se les acredita los varios desafíos a la epistemología occidental que pone en tela de juicio la construcción colonialista de las culturas y pueblos colonizados. Estos diversos desafíos provenientes de vertientes diferentes en occidente (Said parte de Foucault, Bhabha de Lacan, Achebe de Marx) han devenido en ser conocidos como teoría postcolonial. Estos académicos procedentes de las márgenes del imperio británico (Said, Bhabha, Achebe) han sido los arquitectos de la teoría postcolonial. Este sistema de lectura post-moderno cuestiona la centralidad de Europa como lugar de conocimiento. Enfoca críticamente la imbricación de conocimiento y poder (Said) que se da en los discursos coloniales europeos con los cual se articula la ambivalente (Bhabha) mirada y narración imperial de los últimos cinco siglos.

Garcilaso de la Vega, Inca nace en el Cuzco en 1542, diez años después de la captura y ejecución por los españoles del Inca Atahualpa (tío abuelo del Inca Garcilaso) en Cajamarca. Se cría en el Cuzco, en la casa de su madre, una princesa Inca. Es época de intestinas guerras civiles entre españoles. Estas guerras naturalmente incluyen a la dividida familia real Inca, y todo el pueblo llamado a participar en ejércitos convocados por los españoles o Incas rivales como fueron el caso del rebelde Manco Inca y su hermano el Inca Paullu, aliado de los españoles. La vida diaria consta de disputas y desplazamientos de familias andinas y del tumulto general que la conquista y la subsecuente destrucción de la cultura andina significó en contradictorios niveles para todos. La educación de este niño mestizo y otros como él, está a cargo de tutores españoles que instruyen en Latín (la lengua «universal» de los letrados de la época) a sus pupilos cuzqueños. En cuanto sujeto colonial, tal como Said, Achebe y Bhabha estudian el inglés y el francés, las lenguas imperiales del momento histórico, el Inca prepara su futuro empapándose de los conocimientos de la metrópoli española.

Esta preparación, es a menudo entre los intelectuales postcoloniales el umbral de la partida al centro del imperio, el comienzo de una diáspora, en la que habrán de luchar en situaciones siempre ambivalentes y desiguales con respecto a su status de segundón dada su proveniencia colonial e intervención postcolonial. A diferencia de Said, Bhabha y Achebe, Garcilaso recibe también el legado de la educación de los amautas, es decir de los poetas e «historiadores» que componían, estructuran y mantenían con un amplio archivo de composiciones verbales y otros instrumentos mnemónicos la memoria del pasado Inca. Este legado será clave en el desarrollo del Inca como intelectual postcolonial y la filiación con los modernos que abierta o implícitamente se adscribe a su obra.

El nombre que le da su padre, es Gómez Suárez de Figueroa. Con ese nombre se le enlaza abiertamente a la menor nobleza española de la casa de su padre. Viaja a España en 1560 para «educarse» y establecerse en esa nación paterna ya que seguir en el Cuzco en cuanto mestizo y en medio de las guerras civiles entre los conquistadores parecería ser muy peligroso. En el Cuzco, el junto con otros hijos de españoles con mujeres de la casa real, empieza a ejercer funciones de escritor como escribiente e su padre. Ya en España demora en reconocer su vocación de historiador y se prepara para escribir con el cultivo de amplias lecturas y el aprendizaje de las principales lenguas intelectuales de la época: latín, francés, italiano y un poco de griego. Como todo intelectual postcolonial, Garcilaso necesita exceder la preparación «normal» para poder abarcar y después cuestionar, desde un ángulo nuevo y diferente el pensamiento sobre la cultura y la conquista que se da entre los intelectuales producidos en el centro y para el centro.

Parece que con la actividad intelectual y social de montar un punto de mira que de cuenta de la perspectiva postcolonial de uno de los primeros hombres nacido en las Américas y venido a Europa a vivir y escribir, se hace ineludible pensar en la identidad que confiere un nombre. Garcilaso no será el primer escritor en buscarse un nuevo nombre de pluma –Pablo Neruda y Gabriela Mistral representan casos relativamente contemporáneos. En el caso de Garcilaso se da una paulatina invención que llega a su término con el reclamo de una identificación incuestionable con la casa real de sus ancestros maternos al añadir a su nombre «cristiano», la designación «Inca». El acto de nombrarse en cuanto sujeto histórico único y postcolonial coincide con los años en que su autoría debe ya hacerse pública. Hacia 1590 empieza a pensar en solicitar permisos para publicar lo que ha venido escribiendo. Para entonces ya utiliza el autógrafo «Inca»

Vale aquí hacer una distinción entre discurso colonial y discurso postcolonial. El termino discurso colonial está hoy firmemente ligado al complejo histórico del colonialismo y a los discurso de poder y saber que lo acompañan en la producción de desigualdad y explotación material y simbólica de los territorios y pueblos colonizados. A veces, ante el discurso colonial aparece un contra discurso de resistencia. Otras veces aparece una crítica epistemológica y por lo tanto política, especialmente entre intelectuales diaspóricos, desplazados de sus márgenes de origen al centro. Esta diversa crítica epistemológica registra sorprendentes similitudes entre la empresa crítica que monta el Inca en el siglo dieciséis o de la que monta la teoría postcolonial contemporánea. La teoría poscolonial actual se ocupa de estudiar los efectos del poder controlador de los discursos coloniales/colonialistas en las sociedades colonizadas. Pero el término también se refiere a las interacciones entre las dos culturas después del contacto inicial. Ese momento inicial es hoy visto desde una doble mira, ya que se considera que los colonizadores quedan también afectados por el contacto con la «otra» cultura y es así que empiezan a desarrollarse una serie de respuestas al contacto con el otro que a su vez modifican el centro. Visto así, el centro imperial no es soberano sino mas bien entra en una posición dialógica con la colonia en materias económicas, políticas, culturales y epistemológicas. Desde esta articulación dialógica podemos hoy considerar postcolonial la empresa de re-escritura de las crónicas en los *Comentarios reales*.

La necesidad post-colonial de inventar un nuevo lugar de enunciación en el caso del Inca coincide con el tomar un nombre confeccionado por él mismo. Además de la invención o descubriendo de un lugar de enunciación apropiado a su perspectiva local y poscolonial muchos intelectuales postcoloniales encuentran también necesario modificar y hasta subvertir los géneros y cánones establecidos para así encontrar un lugar en el discurso colonial o dominante donde insertar una mirada alterna, diferente u otra. Mucho del comentario sobre este tema en el caso del Inca gira alrededor de la elección del título de su mayor obra. ¿Por qué

poner como título a su etnohistoria de los Incas y la historia de la conquista el título de «comentarios» y no simplemente «historia»? Porque mientras que al Inca le interesaba escribir una historia diferente y capaz de desautorizar las narrativas de los cronistas españoles, en cuanto sujeto colonial, debía observar su puesto de segundo rango, quedarse o pretender quedarse en su lugar asignado por la jerarquía política y racial del imperio.

Disfraza su desafío en la voz de un autor secundario que ofrece comentarios y glosas a los sólidos e incólumes cuerpos textuales de los eminentes cronistas. Sin embargo, como es bien sabido, la postura secundaria del comentario y glosa, le permite desgajar y entreabrir el tejido de los textos oficiales y así pasar por el entramado otras hebras entremezclando y transformando el diseño de las narrativas imperiales. La táctica del Inca es entremezclar nueva e inquietante información, advertir contradicciones, señalar falsa información, y en general introducir en el juego la moderna idea de que todos estos fijos y helados textos de los crónicas no son nada más ni nada menos que un enorme inter-texto en donde la razón colonialista oculta sus encuentros y dificultades con los saberes de aquellos otros a quienes niega. Si el saber de los otros fuera incluido el andamiaje imperial no podría soportarlo. Este inter-texto construido a través de la estrategia del comentario y la glosa cuestiona no solo ideas sino también las formas discursivas establecidas que naturalizan las ideas. Este cuestionamiento de tanto contenidos como también de las formas discursivas en que se apoya el poder-conocimiento (Michael Foucault) es una movida que inaugura el Inca en cuanto precursor de la perspectiva crítica postcolonial actual. Se repetirá a través de los siglos en otras intervenciones de intelectuales postcoloniales en su casa-nación o en la diáspora Latino americana, aunque, por razones históricas imperiales, los intelectuales de la diáspora del imperio británico desconozcan hasta hoy su existencia.

Vale la pena destacar aquí algunas de las movidas concretas de autorización/desautorización que el cuestionamiento epistemológico de Garcilaso de la Vega, Inca pone en práctica en los *Comentarios reales*:

- a. Al nombrarse Inca se da un título de nobleza y añade a sus archivos los saberes de las panacas, de la memoria de los nobles cuzqueños sobre el pasado Andino y en especial la «historia» de los Incas. Se diferencia, por contraste con los cronistas españoles, ninguno de los cuales puede ni pudo haber tenido acceso a estos saberes y memorias. Introduce la moderna necesidad de conocer los archivos de la memoria del subalterno o del colonizado.
- b. Reclama el quechua no solo como lengua que archiva y contiene significados indispensables sino como forma de articulación de saberes y realidades estéticas y afectivas imposibles de imaginar por ningún cronista español monolin-

güe y menos de manejar por historiadores de gabinete como Francisco López de Gómara. Posiciona la lengua colonizada como lugar de conocimiento indispensable a la humanidad y a los saberes validos.

- c. Desde este reclamo plantea la desautorización de los saberes colonizadores, especialmente de los que se emiten desde la corona. Desplaza así el poder del centro y llama la atención hacia las colonias en cuanto espacio geo-políticos de lucha política y cultural y gnoseológica.
- d. Solo autoriza a ciertos historiadores españoles conocedores del quechua y «testigos» de los eventos. Pone así un nuevo énfasis en los conocimientos empíricos (recogidos «allá» al decir de Michael de Certeau) y cuestiona la especulación cultural a la que se estaba sometido el mundo de las civilizaciones amerindias (desde «aquí»). Con esta desautorización debida al desconocimiento (tolerada ignorancia del sujeto imperial) barre con todos los cronistas, con la excepción de Pedro Cieza de León (dates), el padre José de Acosta (dates) y Bartolomé de las casas (dates). Abre entonces un espacio de cuestionamiento, debate y disputa que recorrerá los siglos y será la columna vertebral de la modernidad/colonialidad imperial con todos sus avatares contestatarios y complicitos.
- e. Cita copiosamente a Blas Valera (dates), otro escritor mestizo e intelectual diaspórico como él quien, irónicamente, muere en el sitio de Cádiz por los ingleses (dates), justamente en el momento en que viaja a España con su propio texto postcolonial elaborado en América. Autoriza así la obra del intelectual americano. Privilegia la memoria y el análisis local y establece los términos de una genealogía de obras escritas por americanos en el juego geopolítico de la poscolonialidad.
- f. Corrige a los intelectuales del centro desde la memoria del quechua e inserta no solo la visión histórica de su panaca sino también los saberes concretos de la cultura archivados en el quechua como lengua general del imperio Inca. Esta maniobra que reclama el conocimiento de la lengua de los conquistados en dinámica con las lenguas imperiales será después reconocida por la antropología en su propia operación imperial y/o crítica. Irónicamente este reclamo es ignorada por intelectuales diaspóricos del antiguo imperio inglés—Said, Bhabha y Gayatri Spivak. La obra de ellos y el alcance político de sus textos teóricos no depende de la recuperación de conocimientos «otros» sino más bien de cuestionar las bases de la autoridad y dominación discursiva del centro desde el centro en donde habitan. Dentro de este contexto se puede decir que tanto Said, como Bhabha y Spivak manejan una ambivalente postura en un centro angloparlante y colonialista en donde se tolera la ignorancia de la historia y lo saberes de los otros coloniales.

- g. Insertar el quechua y hacer de él el archivo en que se basa la verdad de su historia requiere un trabajo de traducción cultural en el cual el Inca se aboca de lleno. Este trabajo de traducción posiblemente constituye uno de los más grandes aciertos de su obra. La traducción cultural es otro hito en la modernidad y de la modernidad de la empresa del Inca. Es un problema hermenéutico que recientemente, debido a la pedagogía de la pluralidad cultural a la que nos hemos sometidos en los últimos cincuenta años, empieza cobrar importancia y ser percibido en sus cabales dimensiones.
- h. Finalmente, al escribir en español, la lengua imperial, el Inca consigue modificar el castellano heredado. Lo transforma dándole mayor flexibilidad y lo dota de una nueva elegancia para que así sirva a los coloniales mejor. Es decir que lleva a cabo la labor primordial del colonial al apropiarse de la lengua del poder imperial y transformarla de manera que pueda soportar y llevar la carga del decir del otro, como lo apuntado Achebe respecto a su autoría en inglés, y lo ha indicado José María Arguedas en relación a su propia obra.

## CONCLUSIONES

Con las movidas del Inca Garcilaso que he listado arriba queda claro que en los *Comentarios reales* encontramos una empresa cuyo fin era articular una versión de la cultura Inca que los Europeos que entraban a la modernidad pudieran reconocer dentro de su horizonte cultural y geopolítico. Este reconocimiento del otro como posible prójimo se debe a la labor de traducción cultural en que se inscribe la obra y sus varios niveles de inteligibilidad. El Inca establece la diferencia pero rehúsa la jerarquización y la otanización (othering) de esa diferencia. Con las maniobras con las que combina la crítica con la traducción y la escritura de la diferencia en cuanto matriz inteligible, el Inca inaugura una visión no universalista, pero si cosmopolita de las diferencias culturales. La versión de la historia y cultura Inca que elabora Garcilaso de la Vega, Inca ha durado a través de los siglos, no solo por fidedigna, sino porque presenta la alteridad americana como una otredad entronizada en otra razón, una otredad eminentemente razonable y comprensible. Tal vez el aspecto más genial de la obra de Garcilaso es el haber presentado esa otredad no como objeto aparte, sólido y solitario en su diferencia, a la manera en que presentaban las pirámides Aztecas. El sistema cultural Inca, en las manos de Garcilaso, entregado por medio de la glosa y comentario, aparece entretejido en las categorías (cuestionadas) del pensamiento europeo de la época, ofreciendo una comparación que desde ya y muy modernamente desmonta los reclamos a las hegemonías político-culturales y gnoseológicas. Precisamente, por ese abordaje comparativo y desarticulador del pensamiento dominante, el Inca sigue vigente para el futuro.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BHABHA, HOMI. (1994), *The Location of Culture*. Routledge, London.
- CHINUA, ACHEBE. (1988), *Hopes and Impediments*. Doubleday, New York.
- SAID, EDWARD. (1979), *Orientalism*. Vintage Books, New York.
- GARCILASO DE LA VEGA, EL INCA. (1976), *Comentarios reales de los Incas*, ed. Aurelio Miró Quesada. Caracas: Biblioteca Ayacucho. 2 vols.
- SPIVAK, GAYATRI. (1990), *The Post-colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*; ed. Sarah Harasym. Routledge, New York.



RICARDO CHÁVEZ CASTAÑEDA<sup>1</sup>

Middlebury College - [rchavez@middlebury.edu](mailto:rchavez@middlebury.edu)

Artículo recibido: 9/09/2010 - aceptado: 25/09/2010

## LA TRISTÍSIMA LITERATURA

### RESUMEN

La literatura existe para hablar de las problemáticas humanas sin resolución. Lo que heredamos siempre son malas noticias: si del amor, que nos destruye, nos ensucia, nos condena; si de la vida, su indiferencia, su crueldad, su engaño, su violencia; si de la muerte, que nos busca, nos encuentra, nos devora y nos olvida. Toda historia es un triste legado para que las nuevas generaciones humanas no olviden lo que importa y principalmente para que se ocupen de cambiar estas tragedias que no cesan de ocurrir en nuestras existencias. Por eso la buena literatura es aquella destinada al olvido, las historias son un mal regalo en espera de un buen regalo: ser destruidas, y nosotros los escritores no tenemos sino un futuro: desaparecer.

PALABRAS CLAVE: Escritores, historias, tragedias, herencias, regalo.

### ABSTRACT

Literature exists in order to discuss human problems that have not been resolved. We inherit negative baggage: love destroys, stains and condemns us; life is characterized by indifference, cruelty, deceit and violence; death searches for us until it finds us, only to devour us and forget about us later. Every story is a sad legacy of events that serve to remind the new generations about what is really important, so that they can try to change their tragic course. It is for this reason that good literature is that which is destined to be forgotten. Stories are a negative gift that awaits a positive one: their destruction, and in consequence, the sole destiny of writers is to disappear.

KEY WORDS: writers, stories, tragedies, inheritance, gifts.

<sup>1</sup> Ricardo Chávez Castañeda, escritor mexicano, tiene más de 30 libros publicados, con los cuales ha obtenido importantes reconocimientos internacionales: en Argentina el Premio Borges de cuento; en España fue Finalista del premio Hammett en un par de ocasiones y obtuvo también los Accésit del premio internacional de cuento «Aresti» en dos años consecutivos; fue merecedor en Cuba igualmente en dos ocasiones de sendas menciones honoríficas «Casa de las Américas» en el premio de novela y en el premio de literatura juvenil; en Ecuador ganó el Premio en la bienal internacional de literatura infantil y juvenil. En México, asimismo, su obra ha sido distinguida con los premios nacionales más importantes del país

No existe mejor imagen para conceptos como *Tradición* y *Ruptura* que una infinidad de seres humanos, alineados desde tiempos inmemoriales para llegar hasta el día de hoy, pasándose de mano en mano un acto, o, como si de un beso se tratase, de boca en boca una palabra.

Es una bella imagen si se piensa en el amor, en el maíz, en la cuna y en las demás agraciadas creaciones humanas.

Tradición, poner las manos y poner la boca.

Y, sin embargo, en ocasiones, aquello que viene dándose de persona en persona, infringiéndonos unos a otros desde el pasado, son el resentimiento, la bala, el ghetto y todas las demás creaciones humanas no de la gracia sino de la desgracia.

Ruptura sería entonces romper la fila y retirarse para que aquello no pase por mí.

Lo que trato de decir es que este mundo –y bueno, el lector sabe lo que es este mundo– ha pasado por nuestras manos y por nuestros labios, nos guste o no nos guste, queramos o no saberlo.

De esta tradición y ruptura quiero hablar hoy. De la responsabilidad de todo un mundo pasando o no pasando a través nuestro.

Una de las primeras malas enseñanzas que se nos inculca en el oficio literario es que hay muy pocas historias que nos interesen a los seres humanos. Se habla de una decena, a veces de un poco menos, pero se concuerda en que, quienes contamos, no hemos hecho nada distinto que repetir, como un coro o como un eco plañidero, la vieja historia del amor finito, la trágica historia de la muerte, la infinita historia de la traición. Otra de las malas enseñanzas del oficio –acaso la peor– es que la felicidad no puede escribirse; es decir, que la literatura que narra no sabe recoger la felicidad.

---

(Premio Nacional de cuento «San Luis Potosí», Premio Nacional de Novela «José Rubén Romero», Premio latinoamericano de cuento, Premio Nacional de literatura infantil «Juan de la Cabada», Premio Nacional de Literatura juvenil «FILIJ», Premio «Ciudad de la Paz» de novela y menciones honoríficas en los premios Gilberto Owen, Planeta, Sor Juana Inés de la Cruz).

Nunca, sin embargo, me fueron entregadas juntas estas dos enseñanzas quizá porque, así, hechas nudo, crean algo parecido a una triste bofetada. ¿La bofetada?: de esos escasos temas que son pertinentes para los seres humanos, los relatores de historias no somos sino los mensajeros de sus malas partes; si hablamos del amor, contamos que nos destruye, que se ensucia, que nunca se sale bien librado de allí; si narramos la vida relatamos su indiferencia, su crueldad, su engaño, su violencia; si apalabramos la muerte es para relatar que nos busca, nos encuentra, nos devora y nos olvida. Las rancias malas nuevas de la humanidad contadas y recontadas gracias a nosotros.

Sucede que además de la mano en mano con que nos heredamos los actos y de la boca en boca con que nos heredamos las palabras, hay también un relevo de aquello que nos acontece a las personas, las gracias o desgracias de la experiencia humana que venimos transmitiéndonos desde tiempos inmemoriales para no olvidar ni lo que somos ni aquello de lo que estamos hechos.

Ahora viene lo difícil de explicar. Las historias son cicatrices, una marca. Exponerse a una historia es entonces ofrecer la propia piel para que la cicatriz sea fijada allí como tatuaje.

He aquí entonces los dilemas de la tradición y la ruptura en este plano de las historias.

El primero: dar o no dar la propia piel. Tal es el dilema para los lectores.

El dilema para los escritores es perverso: contagiar a las personas con esta herida mía por siempre abierta o bien dejar a la gente mía en paz de mí.

Ante la disyuntiva de contagiar o no el dolor, dos mujeres lo han dicho todo. Elizabeth Costello, personaje creada por el escritor sudafricano Coetzee, arguye que hay historias reales o ficticias que jamás tendrían que ser escritas, y cuyo contenido, por supuesto, nunca de los nunca debería compartirse; historias como trampas de las que no se sale indemne pues pervierten, corrompen, dañan a quien se expone a ellas. Elizabeth Costello pugna entonces por el silencio y su argumento es que los seres humanos debemos cuidarnos los unos a los otros. Susan Sontag, cuando viva y cuando joven, pensaba parecido. Ella, específicamente refiriéndose al arte de la fotografía, y en concreto a la fotografía testimonial de la guerra humana, defendía esa otra variante del silencio que es la lámina blanca: no preservar ciertas imágenes abominables porque ningún ojo humano

que recayera allí podría levantarse jamás. Cerrar los ojos, apagar la cámara, autocensurarse por mí y por todos los míos que son ustedes, era su principio ético. Y sin embargo, antes de morir, Susan Sontag envejeció y entonces cambió radicalmente su postura: todos debemos ver el mundo que hemos creado, no podemos dar a nadie la oportunidad de sentirse a salvo de lo que sucede sobre la faz de la tierra, somos –sin distinción– responsables. Las palabras que privilegió Susan Sontag por encima del «cuidarnos los unos a los otros» fueron «entérate y responsabilízate de tu obra». Tal fue su boca a boca antes de fallecer.

He aquí pues el dilema para quienes nos dedicamos a contar historias: llevar o no la herida a los otros.

Sucede que existe una tercera terrible revelación en el oficio de ser artista –misma que nadie te enseña pero a la que tarde o temprano desembocas por propia mano, por propia boca, pero sobre todo por propia cicatriz–. Tercer terrible saber: en realidad nunca hubo decisión, voluntad, vocación, iluminación, inspiración y demás agudas mentiras que te cuentan la historia de cómo naces artista. La verdad es que alguna vez el mundo te pasó por encima y no supiste morir. Entre las muchas llagas incurables resultantes de tu tragedia, te ocurrió la inevitable ceguera. Coágulos donde tenías ojos; oscuridad donde había luz.

«Pero veo», te defiendes, me defiendo, nos defendemos, «yo veo».

Digamos que es una especie de milagro, o al menos así lo parece en un principio. Imagínenlo: la luz adentrándose por el cuerpo a través de las heridas que te abrió el paso del mundo y tú reaprendiendo a ver el mundo con esos agujeros en la piel. La verdad es que los hilos de luz que te penetran no son luz, y las heridas no son ojos, y aquello que contemplas –tarde o temprano lo descubres– no es el mundo sino la espalda del mundo. El único horizonte desplegado para tu eternidad: la espalda mundo que te pasó por encima y se aleja indiferente.

Ahora estoy más cerca de la verdad. Imaginen una plasta humana en el suelo que ni supo morir ni quiere morir aún, y que aunque ya no tiene posibilidad de subirse a la rodante fiesta del mundo, está debatiéndose entre gritar o no.

Tradición o ruptura: acallar el impertinente dolor o darle voz. Es decir, hacer llegar o no los alaridos a quienes allá adelante –aún aupados, aún girando– no han acabado de entender que nada puede estar bien si para que el mundo continúe con su rotante fiesta se precise ir dejando atrás tanta aplastada humanidad.

Enloqueces.

«Enfermedad», «demencia», «perversión» nunca ha sido adjetivos gratuitos a la hora de calificarnos. Y es que justamente cuando descubres por qué haces lo que haces y por qué eres lo que eres —«artista», hacedor de «arte»— viene la última enseñanza: la duda. Y aprendes a dudar y es esto lo que dudas: ¿es el grito la tradición o es el grito la ruptura? Es decir, ¿es el silencio lo que debemos darnos los seres humanos de mano en mano, de boca en boca, de piel en piel, para cuidarnos y poder seguir viviendo esta vida a pesar de los pesares, o es el silencio lo que hay que romper, desbaratar, hacer pedazos con las manos, con la boca, con cada porción de piel?

Por supuesto que alguien en el tormento del sufrimiento se inclinará por el alarido. ¿Pero es esa razón suficiente? ¿Es el arte un mero pretexto para la impertinencia de seguir vivos y continuar aullando un dolor que no sirve para nada ni para nadie?

De este punto en adelante, mis palabras no son confiables. Hay demasiado puesto en juego aquí para que un puro afán de honestidad y una sincera —y seguramente impertinente— confesión garanticen algo más que una verdad personal, con la cual he estado buscando un boca a boca no para dar sino para recibir respiración.

He aquí, pues, mi reducida verdad.

Los aplastados por el mundo tenemos tres opciones. Primera opción: aplastar a otros —que es una manera de heredar una tradición—. Segunda opción: silenciarte y morir —que es un estilo de ruptura—. Tercera opción: intentar hacer algo con el aplastamiento que te ocurrió para que salpique más allá de tu reducido diámetro. Es decir, convertir tus gritos en algo que pueda ser pasado de mano en mano como una caricia o de boca en boca como un beso. Ni tradición ni ruptura sino la amalgama de ambas, como un nudo, como un bofetón: la tradición de romper, la tradición de la ruptura.

Quien ha sido aplastado no es nunca un ser pacífico ni benévolo ni agradable ni cómodo.

Sería pedirnos demasiado.

Quienes optamos por la tercera opción que es la tradición del romper con el mundo que nos pasó por encima no tenemos sino un refugio para llevar allí todo la agonía, la perversión, el delirio de tal tentativa de darle sentido a tu tragedia. Ese lugar –no puede ser de otro modo– se llama utopía. Y no se olvide que estamos locos, enfermos, y que somos incapaces de movernos de allí en donde nos quedamos prensados.

Hace poco alguien me tendió la mano y también la boca para decirme algo que yo no había entendido. Narrar historias es heredarnos los problemas que los seres humanos aún no logramos resolver: por eso son pocos los temas que obsesivamente escribimos y reescribimos, para no olvidarlos y no permitir que nadie los olvide, y por eso nuestro rol es el de dar la mala nueva de que, porque yo escribo de la deslealtad, del desamor, de la crueldad, y porque ustedes me leen y me entienden, entonces todavía nos hacen daño, y es ese daño el que debemos continuar pasándonos de boca en boca y de mano en mano. Acaso –y esta es la descabellada esperanza de la utopía–, acaso alguna vez, entre todos, logremos desviar el curso del mundo para que el odio, el hambre, la indiferencia, la violación, no marquen nunca más la piel de nadie y entonces sus dolorosas cicatrices se borren incluso de la literatura.

Si hubiera que concluir este triste legado de enseñanzas, revelaciones y verdades que es el oficio de narrar historias, yo agregaría una más. Las historias, con las cuales hacemos daño y pedimos que nos ayuden a sufrir, son el único regalo que podemos dar quienes nos dedicamos a esto. Un mal regalo, cierto porque no puede haber nada benigno en ser mensajero de rancias malas nuevas, y sin embargo este mal regalo guarda una esperanza. Su esperanza: provocar el buen regalo. Toda historia pide otra historia que la transforme. Provocar la capacidad de imaginar aquello que hubo de suceder para que tal historia no ocurriera, es el secreto anhelo. Ver surgir en uno de nuestros lectores una nueva historia que interrumpa o desvíe o haga innecesaria la primera historia, la nuestra, la que viene siendo funesto coro o eco plañidero de bisabuelos a abuelos y de abuelos a padres desde los tiempos inmemoriales.

He aquí lo que -enfermos, locos y ebrios de afán utópico- intentamos en síntesis los aplastados de la tercera opción. Una paradoja, no podía ser de otro modo: hacer historias que, tarde o temprano, se tornen innecesarias y, en definitiva, empujar la imaginación hacia la creencia y luego hacia la existencia de un mundo que nos haga a nosotros innecesarios.

Mi verdad –y repito: sospechen de mí, sean escépticos–: estoy, junto con los otros miles de aplastados, escribiendo las historias trascendentes de nuestro tiempo porque irónicamente son tales historias trascendentes las que están en proceso, ojalá, de la intrascendencia.

La única literatura valiosa, dicho en pocas palabras, es aquella cuyo objetivo sea desaparecer de la piel humana y entonces de la mano humana y entonces de la boca humana. Desaparecer del mundo.

Ser un tradicionalista de la ruptura, concluyo, es sobrevivir –allí donde aplastados no acabamos de morir–, por una sola imagen. Imagínenlo conmigo: infinidad de seres humanos, alineados desde tiempos inmemoriales para llegar hasta el día de hoy, pasándose de mano en mano un acto, o, como si de un beso se tratase, de boca en boca una palabra, o cual si fuese una epidemia, las tristes llagas de mi piel a tu piel, y de pronto descubrir que en mi boca no hay sino silencio y que mi mano nada sostiene y que la herida mía, por siempre abierta, ha cicatrizado al fin. La persona que está delante de mí –imagínenlo, mi amada hija, por ejemplo– me miraría confusa porque yo no le doy sino una nada de la que ella nada entiende, una nada –a Dios, gracias, o mejor dicho A todos los seres humanos, gracias–.de la que ella nada tendrá que entender jamás ¿Lo imaginan?: de mi mano a la mano de mi hija, de mi boca a la boca de Fernanda, de mi piel a tu piel, hijita querida, la desaparición milagrosa del amor que se acaba, del resentimiento, de la bala, del ghetto, del hambre.

Entonces vale la pena no haber muerto; entonces vale enteramente la pena la tristísima literatura.





EDUARDO ESPINA<sup>1</sup>

Texas A&M University - [edespina@tamu.edu](mailto:edespina@tamu.edu)

Artículo recibido: 20/11/2010 - aceptado: 27/01/2011

## TIEMPO QUE SE QUEDA EN EL TIEMPO: LAS «ESTAMPAS» DE ROLANDO HINOJOSA-SMITH

### RESUMEN

Los cuentos mínimos de Rolando Hinojosa-Smith, contenidos en *Estampas del Valle*, libro hoy considerado canónico de la literatura chicana se insertan en esa tradición literaria tan poco estudiada en lengua hispana como es el micro-relato. Estados similares de narración «sin nombre» encontramos entre otros en las obras de Julio Herrera y Reissig, uno de los pioneros modernos del género, de Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda, Marco Denevi, y Eduardo Galeano, quien a partir de la década de 1970 ha popularizado esa forma literaria. Lo mismo que Herrera y Reissig, Hinojosa llama «estampas» a los mini-cuentos o micro-relatos. Sin embargo, a diferencia de todos los mencionados, en la obra del escritor nacido en Texas se impone un estilo de escritura cercano a la oralidad, en el cual el tiempo de la escritura y de la lectura se abrevia a medida que la trama quiere ser contada, dejando al lenguaje en medio de un balbuceo breve donde cada lector puede oír cosas diferentes.

PALABRAS CLAVES: Brevedad, narración, atemporalidad, estampa, incompletitud

### ABSTRACT

The minimalist stories of Rolando Hinojosa-Smith, included in *Sketches of the Vally*, a book now considered canonical in Chicano Literature, insert themselves in this literary tradition which is so little studied in the Spanish language -- the micro-story. We find similar states of narration «without a name» among the works of Julio Herrera y Reissig, one of the modern pioneers in the genre, as well as Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda, Marco Denevi, and Eduardo Galeano. All of whom, since the 70's, have popularized this form of literature. Like Herrera y Reissig, Hinojosa calls his mini-stories «sketches». However,

<sup>1</sup> Eduardo Espina es autor de una decena de libros de poemas y ensayos. Entre ellos: *Valores Personales*, 1982; *La caza nupcial*, 1993; *El oro y la liviandad del brillo*, 1994; *Coto de casa*, 1995; *Lee un poco más despacio*, 1999; *Mínimo de mundo visible*, 2003 y *El cutis patrio*, 2006. Algunos de sus libros de ensayo son: *El disfraz de la modernidad*, 1992; *Las ruinas de lo imaginario*, 1996, y *La condición Milli Vanilli. Ensayos de dos siglos*, 2003. En Uruguay ganó dos veces el Premio Nacional de Ensayo por los libros *Las ruinas de lo imaginario* y *Un plan de indicios*. En 1998 obtuvo el Premio Municipal de Poesía por el libro aún inédito *Deslenguaje*. En 2007, por *El cutis patrio*, obtuvo el Latino Literary Award al mejor libro publicado en lengua española en 2006. En 2010, recibió la beca Guggenheim en poesía.

distinctively from the others mentioned, in the work of the Texas-born author there is an imposed style of writing that is close to orality, in which the time of the writing and the reading are abbreviated in the middle of the plot that wants to be told, leaving language in the middle of a brief babbling where the reader can hear different things.

KEYWORDS: Brevity, narration, timelessness, sketches, incompleteness

«Recuerde el alma dormida, /avive el seso e despierte/ contemplando/cómo se passa la vida, /cómo se viene la muerte/ tan callando; /cuán presto se va el placer, / cómo, después de acordado, /da dolor; /cómo, a nuestro parescer, /cualquiere tiempo passado/fue mejor».

Jorge Manrique

Cuenta el escritor holandés Cees Nooteboom que al visitar la tumba de Ludwig Wittgenstein (1889-1951) en el cementerio de Cambridge vio las lápidas de muchos hoy completos desconocidos que en algún momento antes habían sido destacados investigadores y profesores en ese prestigioso centro de estudios. La muerte les había arrebatado el tiempo y la importancia que tuvieron cuando estaban vivos. Incluso allí, en ese lugar que todo lo nivela, tumba a ras de lo que la vida representa, el tiempo era diferente: hasta en la casa de los muertos lo es. Mientras que el tiempo de Wittgenstein seguía vivo, el de quienes estaban enterrados allí, en cambio, había sido devorado por el anonimato. Hay ocasiones en que el tiempo de la vida y el tiempo de la muerte es el mismo. Algún día lo sabremos. Tiempo sin tiempo, tiempo sin genealogía ni porvenir, secuencia ilusoria. En ese tiempo residimos: tiempo diastema, en discrepancia con su duración, instalado entre las varias vidas de un mismo hombre, tiempo que es separación y lapso, cesura de su propio ser.

El escritor alemán Ernest Jünger (1895-1998), maestro en el arte de escribir diarios y de sobrevivir balas y cañonazos, cuenta algo apabullante. Jünger, quien había sido gran soldado y guerrero de mil batallas, fue herido infinidad de veces, una de ellas cuando estaba en una trinchera durante la primera guerra mundial. La bala le perforó el estómago y Jünger pensó que moriría. Las cartas estaban echadas. Sin embargo, tal cual escribió luego, la casi mortal herida llegó sin dolor, aunque haya traído un alivio extraordinario. Una agonía paradójica. Jünger dice que esos minutos (nunca en verdad supo cuántos) entre el instante en que fue herido y el que perdió la conciencia, fueron los de mayor felicidad de toda su larga vida, porque con la certeza de que la muerte era inminente, tal cual sucede

en el cuento «El hombre muerto» de Horacio Quiroga, desapareció la noción de tiempo. Sintió que había dejado de pertenecer al mundo.

¿Es el tiempo «puro» un lugar fuera del tiempo? Uno de los personajes de *Lost*, tras haber perdido la misma noción, la de espacio y temporalidad, se pregunta en uno de los capítulos finales de la última temporada de la popular serie televisiva: «Guys, where are we?» (Muchachos, ¿Dónde estamos?) Sin tiempo no puede haber noción de espacio ni lugar, y hay lugares, como el de la isla ignota de *Lost*, que pueden existir fuera del tiempo, al menos mientras no llegan los comerciales y la vida vuelve a la realidad.

Del tiempo también se puede escapar estando todo el tiempo en el tiempo, tal como lo hace el personaje de otra magnífica serie televisiva, Jack Bauer en *24*. Un día suyo no es igual que un día como los del resto de los mortales. Un día de Bauer puede empezar y no parar hasta mucho después de que termino la cronología correspondiente; es tiempo saturado de mas tiempo, un bochorno de temporalidad en el cual todos los minutos están tan juntos que vienen uno tras de otro, casi encima, superpuestos, como si nada, sin ni siquiera darle tiempo a las horas previas y posteriores para que se acomoden en la duración correspondiente.

Ese, que bien puede ser el tiempo propicio de la literatura, el del amor y el de la muerte (y también el de dos series televisivas) es la gran temporalidad de la imaginación. Resulta tan fuerte el remanente de existencia y pensamiento que carga consigo, que ni la memoria tiene tiempo de saber lo poco o mucho que hizo una semana atrás y menos hace una hora. A ese tiempo, que está ahí, suspendido pero vigente porque alguna vez lo supusimos similar, casi parecido al de alguna otra vez, anterior o posterior, suele encaramarse el arte como intentando decir a su manera, «sólo existo si puedo garantizar una existencia fuera del tiempo» (las comillas son mías). Y qué significa tal cosa, ¿estar «fuera del tiempo»? Significa que el tiempo existe, ergo, que hay un «dentro» suyo, esto es, el tiempo permanente tiene un interior. ¿Será el tiempo de ahora mismo, ese que incluye los minutos que están insertos en la vida en su mayor intensidad, los cuales pueden tener doble medición, una psicológica y otra cronológica?

El tiempo, entidad blindada que nos acompaña desde que aprendemos a recordar y a reconocer un algo anterior al «sido», puede en ocasiones ser señal reversible, como lo es el reloj blando del cuadro «Persistencia de la Memoria», de Salvador Dalí. Y si el tiempo se puede doblar, entonces no es tan lineal ni tan recta su cronología como nos hicieron creer de distintas maneras la vida y los deportes. Muhammad Ali decía que la única diferencia entre él y los demás boxeadores

era que él tenía un control absoluto del tiempo, esto es, sabía mentalmente cómo llegar hasta el penúltimo round pautando el desgaste temporal de su oponente y conseguir su objetivo final, tal cual quedó demostrado en el memorable combate contra George Foreman en octubre de 1974, dejando pacientemente que el tiempo de este se desgastara mientras que Ali hacía uso del que todavía tenía ahorrado en la mente y transfería en cuentagotas a su cuerpo, hasta propinar al golpe certero que dejó en la lona a su cansado contrincante.

Muhammad Ali, rey a la altura de Cronos, tenía eso que tantos personajes a lo largo de los años y de las páginas han demostrado tener en la literatura hispanoamericana: la capacidad para abstraerse del tiempo, tal cual lo tuvieron varios, desde el gaucho Martín Fierro, quien regresaba a su casa tantos años después de haber ocurrido todo como si nada hubiera pasado y menos el tiempo, y puesto que había estado fuera (del tiempo) no contaba sino que pregonaba «aquí me pongo a cantar», o bien el Rubén Darío que se animó a expresar, «yo soy aquel que ayer nomás decía», pasado transformado en hoy todavía por vivir, como el que otorgaba la identidad existencial al hombre muerto del cuento de Quiroga ya citado, quien moría sabiendo que segundos antes había muerto en el tiempo, en su isla mental en medio de la selva, o Jacob Van Oppen, quien se olvidaba que mañana es siempre hoy y que la edad no cuenta porque si no vaya uno a saber, protagonista del cuento «Jacob y el otro» de Juan Carlos Onetti, o Torito, el del cuento pugilístico de Julio Cortázar, un Muhammad Ali de menos kilos y con acento rioplatense, o bien Florentino Ariza, héroe sentimental de *El amor en los tiempos del cólera*, quien tan enamorado estaba que era capaz de seguir hasta el fin del mundo, o por ahí cerca, esto es, hasta donde el tiempo nunca podrá llegar y por eso el anciano amante se sentía eterno, al menos mientras el deseo de pervivir lo instara a continuar amando. ¿Hasta cuándo?

«Hasta siempre», responde el capitán del barco que va rumbo a algún lugar en la novela de Gabriel García Márquez, porque así, yendo a ningún lugar el tiempo jamás podrá encontrarlos, ni a él, ni a la bella Fermina Daza, ah, ni tampoco al amor que relumbra entre ellos, que tampoco va a ninguna parte como no iba el tiempo de la vida de los personajes de *Lost*, los cuales, lo mismo que Florentino Ariza también estaban rodeados de agua, que es el agua del principio y del fin, la misma de siempre, agua eterna por designio, porque el tiempo es un río que además de fluir, moja. Supo bien Heráclito que no nos bañamos dos veces en el mismo río, por eso Florentino Ariza prefiere estar fuera del agua, seco, encima de un barco, queriendo engañar a su propia temporalidad, aunque difícilmente lo consiga. Nadie logra escapar de eso. El tiempo pasa, todo el tiempo está pasando. Eso lo sabemos demasiado bien, pero, cómo es ese fluir; ¿es siempre el mismo, va

siempre a la misma velocidad? ¿O va más rápido y de pronto más lento, de qué depende eso? La vida es un lugar donde el tiempo se divierte haciendo preguntas que nadie, entre los vivos, sabe responder.

Como plataforma de repetición, síntesis de sensaciones, el tiempo es el atajo para abandonar los acontecimientos y pasar a vivir en una aritmética a la deriva, en los fragmentos de una temporalidad parcial; somos el tiempo (para eso hemos creado las formas verbales) y este nos necesita para existir y justificar su definición en el diccionario. «Tiempo. (Del lat. *tempus*.) m. Duración de las cosas sujetas a mudanza, 2. Parte de esta duración. 3. Época durante la cual vive alguna persona o sucede alguna cosa». (Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española) En la duración percibida en sus sucesivas secuencias planteamos un intento de reconciliación con la temporalidad; hacemos concesiones, dependemos de intervalos de discontinuidad y aceptamos que la vida no es mas (ni menos) que un concepto vivible a cuyas reglas debemos ajustarnos. También en esto tuvo razón San Agustín: «No obstante, con seguridad digo que si nada pasara no habría tiempo pasado, y si nada acaeciera no habría tiempo futuro, y si nada hubiese no habría tiempo presente» (*Confesiones*, Capítulo XIV, 28).

«Ah el Tiempo, ya todo se comprende», escribió en uno de sus poemas Gil de Biedma, aunque en verdad, nada en esta vida se comprende del todo y menos el tiempo. «¿Quid ergo est tempus?» (¿Que es el tiempo?) Se preguntaba San Agustín en tono confesional para responder: «Si no me lo preguntan lo sé, si lo quiero explicar, no lo sé». Y si un santo, capaz de acceder a la atemporalidad mística, a un aura sagrada, no lo sabía, menos podremos saberlo nosotros. El tiempo es una referencia vaga a la cual hacemos justicia no hablando y menos preguntando, pues al menos en algo habrá que hacerle caso a San Agustín, quien dio una valiosa pista al respecto. Siglos enteros, todo el tiempo desde que habita este planeta, le ha llevado al ser humano intentar definir al tiempo (junto con el amor y la muerte las únicas preguntas sin respuesta).

Al hablar del tiempo son tan innecesarias las preguntas como las impostadas respuestas que llegan más bien como sentido de obligación ante el pensamiento racional que por sentido común ante la dificultad de la persistente cuestión. Conviene nuevamente recurrir a San Agustín: «Si me preguntan qué es el tiempo no lo sé, pero si no me lo preguntan entonces lo sé». Tal vez por eso el santo buscaba el acceso a lo sagrado, pues este vive en la eternidad, en un tiempo que desaparece por haber exceso de tiempo. Dios vive fuera del tiempo, en la eternidad, y para Él no hay problemas. Pero cuando se puso a la labor de crear el mundo no

tuvo más remedio que recurrir como todo el mundo a una semana terrenal, por lo que trabajó intensamente seis días, y el séptimo descansó (quizás fue su forma de decir que el tiempo existe para todos igual). El tiempo, ¿va hacia delante en forma recta como la flecha de Guillermo Tell antes de clavarse en la manzana, o sigue una singular circularidad donde la repetición no descansa? Los filósofos nunca se han puesto de acuerdo respecto a la respuesta definitiva, ni si la hay, y muchos dieron la suya, desde Platón hasta Heidegger pasando por Kant, quien creía el tiempo no es más que una categoría del pensamiento.

Marilyn Monroe dijo que le gustaba la poesía porque «one saves time». En la lectura de la «estampa», ese género literario tan poco estudiado, se ahorra tiempo. Tiempo que no es únicamente ahorro sino también salvación, movimiento fuera de la continuidad, mejor dicho, continuidad abreviada por su apresurada resolución, lo cual exige un mayor grado de concentración, de detenimiento –fijación, diría– en el núcleo. La estampa género anfibio situado entre la prosa poética y el microrrelato, entre el apunte y el aforismo, entre el chiste y el brevariario, entre la fabula y la parábola, establece un espacio intermedio entre lo que es y aquello que tal vez no, donde se resuelve la contradicción de continuidad y restricción del tiempo literario.

La definición del acontecer en desarrollo proviene del acto mismo de cancelar las expectativas de sucesión temporal, que son las que promueven una interpretación con finalidad conclusiva. Por lo tanto, según estas consideraciones auspiciadas por la ficción, ¿cual es el tiempo en donde comienza y culmina la estampa? La horizontalidad de su desplazamiento hacia una cesura elástica, diferente a la temporalidad vertical de la poesía, tiene rasgos, tal cual se constata en la obra de Rolando Hinojosa-Smith, de una combinatoria de factores tanto documentales como confesionales.

¿Cuál es la relación entre los textos de *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez, y los de *Ocnos*, de Luis Cernuda, con las estampas del valle de Hinojosa? La hay, y queda establecida a partir de la brevedad expresiva en juego y de la articulación de una serie de preguntas respecto a las características formales del género. A principio de siglo XX, Julio Herrera y Reissig escribió textos similares a las «estampas» y que el poeta montevideano, un adelantado en varios aspectos, denominó, mucho antes de la invención de la cámara Polaroid, «instantáneas»; en las mismas, por cierto, igual que en las estampas de Hinojosa, aparecen en forma reiterada peculiares datos expresivos, como ser el esperpentismo popular con retazos de la oralidad del habla callejera:

«Pum!! Por la derecha suena un puñetazo que hace girar cien cabezas al mismo tiempo. Don Sebastián acude nervioso, husmeando si la mesa ha quedado rota. Es el gordo Ramón, un Hércules de Casino, el economista y sociólogo más radical de la fábrica de alpargatas...»

En la década de 1960, a partir de la revolución cubana, la especificidad literaria que podríamos considerar «estampa» tuvo en Hispanoamérica un periodo de eclosión, todavía más, me animaría a decir, su prematura «época de oro», su primer momento de popularidad y de aceptación como genero con reglas propias. Una escritura idiosincrásica. Julio Cortázar escribió estampas, pero las llamo diferente. Invento, a partir del modelo tradicional (modelo que no resulta fácil caracterizar), esos textos fuera del libreto y sin canon a priori, con momentos de imaginación literaria deslumbrante, como son los que componen *Historias de cronopios y famas* (1962) y *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967):

A la sexta grapa Copitas condescendió a acompañar a Solano para levantarle el ánimo, y cayeron al velorio en alto grado de emoción etílica. Le tocó a Copitas entrar el primero en la capilla ardiente, y aunque en su vida había visto al muerto, se acercó al ataúd, lo contempló recogido, y volviéndose a Solano le dijo con ese tono que sólo suscitan y quizá oyen los finados:

—Está idéntico.

(«La seriedad de los velorios»)

En la obra de Cortázar la estampa —esas historias para ser leídas a la velocidad de la imaginación— se asoma a esa zona indefinible pero bien premeditada cuya base tanto formal como argumental proviene de las viñetas, del cuento corto y del chiste al cual cada nuevo relator le agrega detalles, cosas oídas o vistas. La brevedad de *Historias de cronopios y famas* y *La vuelta al día en ochenta mundos* genera momentos de escritura fuera de género, textos que no empezaron del todo cuando ya están terminando. De acuerdo al diccionario, la estampa (en una de sus acepciones) es una «Escena, imagen típica o representativa de algo». Según el verbo estampar, hacer, reconstruir, o escribir una estampa es captar una alternativa de mirada, de escucha y procedimiento.

En esa línea de estilo con acotadas restricciones están las estampas de *Falsificaciones* (1966 y 1969), de Marco Denevi, a las cuales el autor de *Rosaura a las diez* llamo «microrrelatos». En el mismo registro se inscriben también los textos contenidos en los libros de Eduardo Galeano, *Vagamundo* (1973) y *Días y noches de amor y de guerra* (1978), volumen que aparece presentado como novela cuan-

do en verdad son minicapítulos con existencia por separado, como asimismo los tres volúmenes de *Memorias del fuego*, publicados en la década de 1980.

En la obra de Galeano la narración gira en torno a pequeñas vivencias cotidianas que invitan a ser consideradas desde una perspectiva posterior. Le escritura oye y representa la intrahistoria, eso que George Perec llamó «lo infraordinario». De este aspecto de «lo no visto» completamente, pero que está allí, se encargan las inclasificables estampas de Ariel Méndez, un raro genial aunque olvidado, cuyo libro *Chocolate con sardinas* incluye ejemplos como el siguiente: «Quería que ella me engañara para encontrar un motivo para abandonarla, pero la muy hija de puta nunca me engañó».

En las estampas, el tiempo narrado pertenece a la vida de los demás, por eso, por la condición demiúrgico de quien lo escenifica, resulta tan fácil abreviarlo y manipular su influyente incidencia en la sucesión de instantes. La escritura propicia un tiempo «irreal». Tiempo enemigo de la duración, tiempo que el pasado ha desatendido. En *La evolución creadora*, Henri Bergson considera que la duración es «una síntesis entre una multiplicidad de estados de conciencia sucesivos y una unidad que los liga. [...] Es nuestra propia persona en su fluencia a través del tiempo; es nuestro yo que dura».

Juan Ramón Jiménez sugiere, sin decirlo explícitamente, que la estampa está escrita para los niños; y de esa forma se lee *Platero y yo* en la América al sur de Mercedes, Texas; como un libro ideal para quienes recién comienzan a leer y buscan en la lectura una motivación para seguir leyendo. Por lo tanto, ¿no será la estampa la infancia de un texto mayor en vías de desarrollo, que en determinado momento dejó intencionalmente de crecer? La estampa, el Peter Pan de la literatura, lo mismo que la propia niñez, exige ser leída en su propio intransferible tiempo, uno que no advierte sobre su acelerada duración; es un tiempo que transcurre sin que se note, temporalidad que no parece indicar hacia dónde va y que se rebautiza, pues el presente puede ser el pasado y este influir en el futuro.

En la nota preliminar de *Estampas del Valle*, Hinojosa destaca que estas estampas son «unas cortas, otras largas». La extensión de las mismas, igual que los obituarios, depende del o de los personajes en cuestión. Como si fuera un obituario, justamente, puede leerse «Beto Castañeda», estampa perteneciente a *Vidas y milagros*. El relato refiere a un tiempo restringido que puede elegirse y ser mejorado, pues para Hinojosa el tiempo es el intermediario que convierte a la vida en acción de una continuidad, estado vivible y cuando no, al menos escribible. No en vano, el tiempo del obituario –tiempo de una vida escrita después de concluir–

da la vida— es el del principio y del fin, cubre el tramo dentro de un paréntesis. Es un tiempo a disposición de la mente, un tiempo quieto, disecado. Tiempo que el pasado borro completamente, aunque no siempre ocurre lo mismo.

En otras ocasiones el tiempo de la estampa viene «ya iniciado» y el texto comienza a partir del nombre de la misma, como si la historia hubiera empezado a ser contada antes y algo faltara o, mejor dicho, que la sincronía entre el espacio retórico y la duración real de la lectura perteneciera a un momento oral en fabricación, tal cual sucede en «Coyotes», en donde la palabra escrita busca captar la representación de la voz, esto es, cumplir con el imposible discursivo de traducir una duración a otra (una transposición) la que mejor corresponda a lo que no se puede contar porque simplemente no es necesario contar todo.

Aparece lo que podríamos considerar un tiempo «onomatopéyico» que no imita aquello que describe, pues no se conoce con precisión que es lo que se está describiendo. Es un tiempo apoyado en el trayecto específico donde el habla queda en ruinas antes de colapsar. Tiempo de ruido, acostumbrado a lo que no puede callar porque todavía no ha sido expresado. Ese tramo que va del dicho al hecho facilita la presencia de un murmullo gutural compuesto por 17 m seguidas, que en esta ocasión es algo más que el sonido «m» caracterizante de una reacción de sorpresa (¡mmmm!). pues el dispositivo incluye la salida del paradigma temporal al perderse la duración del habla.

El uso de la onomatopeya no enriquece la acción narrada, pues el sonido tiene más bien un papel desactivador de cualquier resonancia retórica posterior. A la temporalidad se hace referencia vagamente en un lapso inmensurable. «De esto ya hace tiempo», dice el narrador, quien antes, en su mejor afán de precisión, había dicho: «hasta la fecha». Pero, ¿cuál sería esa fecha, si eso es lo que menos importa? Tampoco importa precisar cuánto tiempo habrá de pasar antes de que el hecho ocurra ya que recién será «hasta el fin del año», sin que se sepa en qué mes está localizada la perspectiva del narrador, ya que ni lo actual, ni lo posterior o anterior tienen trazas rastreables. En la estampa, el tiempo simplemente sucede y con su transcurrir origina un orden aleatorio. La lectura no puede existir fuera de la temporalidad porque su forma vive de lo sucesivo; de agregar o retrotraer ese tiempo a lo Parménides, el cual puede ser exclusivamente porque es.

La estampa, con esa instantaneidad temporal contenida en un único momento (solo análogo a sí mismo), obliga al presente a vivir de sus resurrecciones, a no depender de otra existencia más que la que surge a partir de esa instancia. El texto deviene artífice de una posibilidad realizada en semi plenitud a la que se

indaga y en la cual se instalan las historias pertenecientes a un anhelo que no necesariamente debe quedar cumplido. El tiempo es bastante más que un intermedio metafísico que lleva de una palabra, a otra, y de una frase a la siguiente.

Por depender a rajatabla de la brevedad, la estampa otorga a la materia temporal una condición posibilitante, carente de dirección durante el trayecto de la lectura, esto es, inculca la creencia de que un momento de la narración puede sustituir a otro, y el último ser el inicio del instante siguiente. La lectura es una intensidad con panorama propio, una cuyos destellos se apropian de todo lo que pueda decirse de ellos sin que sea necesario descartar algo o negar las conclusiones tentativas de la lectura anterior. Por lo tanto, la regresión, esto es, la relectura, no será asimétrica pues surge una verosimilitud diferente a partir de lo ya (re) conocido.

Igual que el tiempo que insume la lectura de la estampa, el de esta es breve; no hay (ni queda) tiempo para que envejezca su posible significado y pueda ser accedido. El destello, por lo tanto, el efecto residual o primordial que destaca, es poético. La paradoja sale a la superficie para fijar sus propósitos. La estampa, como si fuera un objeto (y objetivo) poético cuyo presente se esparce en un espacio de dicción mínimo, borra la posibilidad de que la trama en ciernes sea el único eje de atención.

De esta manera, el relato ocupa el lugar de lo relatado; impulsa su hipótesis desintegrando el plano anecdótico: la instancia que prevalece es la escritura misma, el procedimiento discursivo en acción. El efecto es poético, en tanto el amago de resolución acontece por incompletitud, por la falta de datos en la información proporcionada por el relato. Esto, por consiguiente, impide considerar a la estampa como una escritura fragmentaria, pues emerge como paréntesis abierto del pensamiento, a la manera de puntos suspensivos de ideas que salieron a la caza de otras por venir y que en el camino se encontraron con una historia que las distrajo.

En las estampas, puesto que no hay principio ni fin (el segmento viene de antes y va hacia un después apenas vislumbrado), el tiempo esta todo en (para) sí mismo; niega su futuro, pero aun mas su pasado, para ser presente hasta más no poder, hasta poder existir fuera de si mismo. Un deseo verdaderamente descomunal (solo en la literatura pueden pasar cosas así): también el tiempo quiere existir fuera del tiempo.

Decía Aristóteles, mucho antes de la existencia de los relojes de cuarzo y digitales, que el tiempo era «el movimiento hecho número». Para intentar representar

los guarismos de la temporalidad, el escandaloso comportamiento del tempus fugit, Jorge Luis Borges recurrió a un aporía india que ayuda en parte a sortear una dificultad lógica insuperable, planteando a su vez la idea de que incluso el presente es inexistente: «La naranja esta por caer de la rama o ya está en el suelo, afirman esos simplificadores extraños. Nadie la ve caer».

En las estampas de Hinojosa-Smith, por el contrario, el presente se quedo allí para que lo vieran desenvolverse en la escritura cuya dificultad principal consiste en existir en un tiempo que por ser siempre el mismo, tautológico hasta la medula, por persistir demasiado en su ser, deviene algo bastante diferente, algo así como un árbol quieto (no necesariamente un naranjal) que cambio de tiempo y por ende de lugar, por haber posibilitado distintos ángulos de observación. Las palabras, sin saberlo como hacerlo, salen a capturar el devenir, y parcialmente lo consiguen.

Dadas las circunstancias epistemológicas indicadas, la estampa solo exige al lector una cosa; que exista en complicidad con el tiempo de las palabras, en una sincronía sin luego ni antes; en un presente de ya mismo que no quiere compartir su tiempo con ningún otro tiempo, pero que obliga a ser conocido en el ahora inmediato del pensamiento, donde todas las otras cosas del mundo pueden y deben quedar para después. El acto de la lectura define su argumento y es lo que está en juego; no hay partes para unir ni se anticipa nada más de lo que ya está ahí. En ese presente simultáneo, el ahora mismo viene a continuación del instante aun vigente.

El espectáculo inaugurado por la mínima narración impone un extraño presentimiento que la lectura deberá confirmar; la estampa contiene el tiempo que no puede cambiar, que ha venido al lenguaje para preservar el presente como un guardián entre los minutos, aunque en algunos casos la lectura requiera menos de uno para ser completada. Lo sucesivo y lo simultaneo, al coincidir, establecen una aureola de representación exhortada por lo que no puede quedar fuera de la temporalidad narrada, por ese conocimiento a medias de la duración que simula ser completo. Como las obras de Robert Rauschenberg, otro texano, las estampas son «*souvenirs* sin nostalgia».

La minimización del relato evita introducir modificaciones a todo lo que pueda ocurrir después de lo acontecido en la escritura, en esa suerte de hiato de la perspectiva, catalizador desvío de todo aquello que se permite expresar para dejar en claro que estamos leyendo «tiempo», que no estamos leyendo solamente literatura, y que la representación proviene de un descuido de la indiferencia, preocupada esta vez por prestar atención a todo cuanto desconoce de la realidad

inmediata, una realidad que no debe ser imaginada pues está allí para superar a la ficción.

Mediante esta estrategia, la estampa recurre a un tiempo preservado que a sí mismo se transcribe, tiempo en que lo oral se deja escribir, mostrándose intencionalmente vulnerado, pues ha dejado paso a un tipo de expresión literaria poco habitual, en la cual lo que se expresa es la forma de ser expresado, convertido en el espectáculo de su juego y de sus reglas. ¿Será pues la agramaticalidad del tiempo la materia principal de las estampas, recurriendo a historias de otros como carnada y a la página, aunque mínimo sea el contenido de su expresión, como espacio de sedimentación de un logos que es de todo menos inefable?

El afán de la estampa por restituir un empeño de ficción realista radicaliza el acto de empezar y terminar el relato, de ser indicio y desafío, pues por fuera del tiempo la realidad otorga al lenguaje una nueva mirada, la cual da testimonio de su existencia narrando lo que vio y hasta lo que podría ver, en caso de que el pasado no hubiera sido una apariencia que presenta a la pausa del conocimiento como única prueba de su existencia. Tal vez para entender mejor a la resonancia de su formato, la estampa debería ser leída en voz alta, pues su tiempo es el de una cuenta regresiva (diez, nueve, ocho...), tiempo que se acaba pero que nunca termina pues acata un plan de reminiscencia en perpetua actividad. Ese tiempo abovedado, cuyo alias sería el hipérbaton, está hecho de inclusión y proliferación en la síntesis, no de conclusión.

Al destacar la representación expresada de una inmediatez que no puede sostenerse en el instante mismo de la mirada (pues la duración no es fijación de los instantes, sino lo contrario, su pulverización), este tiempo destaca la condición de irrepresentabilidad que tiene. En el itinerario entre principio y fin, itinerario o intento, itinerario e intento, que no es sino una forma de insistir en su perdurabilidad, la escritura, en el poco tiempo que tiene para inventar un decir propio, habitante de una perspectiva, cumple con el trayecto de una levedad temporal que no ha sucedido en vano, pues a pesar de haber empezado y terminado antes de lo previsto, cumple con la ilusión poética del pensamiento, tal cual lo hacían la tortuga de Zenón de Elea, o el agua de Heráclito, que es también la de los ríos de Jorge Manrique que van a dar a la mar que es la vida, expresándose mientras fluye para encontrar su cauce a la altura de un plan inverosímil, aquel que satisface las expectativas, primero creándolas.

El tiempo es la conciencia de un concepto que define nuestra temporalidad y que no es no es necesariamente (aunque el tiempo sea lo más necesario), el tiem-

po transcurrido de manera objetiva en la cronología. De allí que la escritura duplique su audacia y aprenda a vivir con los minutos contados y con la nimiedad existencial que la rodea. No en vano, se ocupa de historias que solo al tiempo le interesan. De esa forma cumple con su asignatura pendiente. «En el diario no hablaban de ti, ni de mí», dice la canción de Joaquín Sabina, y las estampas, las de Hinojosa, como también las de Galeano, Cortázar y Ariel Méndez, se ocupan del tiempo vital de personajes de los cuales nadie habla, y menos los diarios.

Es un tiempo que se repliega ante el pedido de las palabras, las cuales bien podrían ser las de un bolero, no cualquiera, sino «El reloj», de Roberto Cantoral: «Reloj detén tu camino». Pero aquí la temporalidad psicológica (tampoco la cronológica) no se detiene, pues el tiempo vuela, y está bien que sea así, pues refiere a la heterogeneidad de la perspectiva de una vivencia intensa pero efímera, concentrada en su exclusividad, en un vértigo que en determinado momento dejó de saber hacia dónde ir. ¿Cómo detenerlo sino escribiéndolo, dándole un porvenir en otro tiempo, uno que pasa de manera diferente?

What happened in Time stays in Time. El asunto por lo tanto, no es cómo quitarlo de allí, cómo sacar al tiempo del tiempo donde está, sino de qué forma representarlo y relatar esa fusión de efusividades donde la temporalidad deja de contar cuando se cuenta. Sí, ¿Cómo? Cuentos que cuentan el tiempo, las estampas son la cuenta regresiva de una finalidad de regreso a su cauce. En una de las más elocuentes al respecto, «Otra vez la muerte», el tiempo ejemplifica una vaga curiosidad de la mente que busca encontrar una réplica a sus abstracciones. En esta estampa el tiempo tiene una presencia desinhibida, pues todas las referencias que se puedan hacer al mismo son por mera aproximación: «Para ese tiempo». La vaguedad temporal, por cierto, resume una gran ironía ya que uno de los personajes tiene un reloj suizo que le envió su suegro. El catastro del relato incluye referencias temporales como las siguientes: «había pasado tres años como un día», «en un tiempo», «unos años antes», «de vez en cuando», «pasando unos meses».

En este tiempo transcurriendo a la deriva hacia sus móviles islas de sentido elusivo, no todo pasa ni todo queda, aunque hay una remanencia suficiente como para poder hablar de lo efímero a partir de la resistencia al tiempo de las palabras. Estamos ante un tiempo que es tiempo de mirada de Medusa, uno de congelamiento, el cual impide utilizar adverbios temporales porque nada existe tarde ni temprano, sino allí mismo, repitiéndose en la percepción como una hidra a la cual le han cortado una de las cabezas. Esta idiosincrásica temporalidad motiva una percepción aproximada de todo cuanto sucede, incluso más, del suceso

mismo. En esta, como en casi todas las estampas, las referencias a las instancias temporales están presentes en presente, en un tiempo adverbial situado en los instantes superpuestos del ahora, porque, tal cual el final del relato da cuenta, el tiempo, como la vida misma, va al paio.

En la estampa «Tere Noriega», dice la narradora: «una se cansa de la misma vida». Cesare Pavese escribió que «trabajar cansa» (*lavorare stanca*) y dice el poema «Cansancio» de Oliverio Girondo: «Cansado, /sobre todo, /de estar siempre conmigo». Las estampas, me animo a decir, representan el agotamiento del tiempo, cansado de trabajar y de estar siempre consigo. En la estampa recién citada termina diciendo la narradora: «Una se cansa y ya, ¿sabe?» Sabe, sí, pero ¿qué? ¿Qué se puede saber en el tiempo y sobre todo en tan corto tiempo narrativo donde la vida cabe en un gerundio («pasando el tiempo»), en un momento que «se verá en su debido tiempo»?

En otra estampa, «Aprendiendo el oficio», el narrador recomienda: «no malgaste su tiempo». El tiempo, lo mismo que la estampa, ese casi género literario que tan bien representa la percepción que tenemos de la temporalidad, existe entre el habla y el silencio, entre la atemporalidad y un tiempo que no puede preservarse como continuidad sin interrupciones, porque de fuga constante está hecha su camaleónica especificidad. El propio autor lo entiende de esta manera, y por eso la estampa «Roque Malacara» tiene apenas 54 palabras y puede ser leído en no más de 18 segundos. Ocupando su trono en el lenguaje, el tiempo practica con nosotros un vil chantaje y exhibe impudicamente su apresuramiento. Los dioses, Cronos y Saturno, no están enojados, están apurados. El tiempo que guía a la palabra fulgurante es «sprinter», por lo que en el interior de la estampa todo puede ocurrir antes de que nos demos cuenta.

En la estampas de Rolando Hinojosa la palabra se instala en un proceso de síntesis de temporalidades, privilegiando con suacrónico cometido los tres «éxtasis» reunificadores de la temporalidad (*advenir*, *sido*, *presentar*) a los que se refirió Martin Heidegger y que no necesariamente representan el pasado, el presente y el futuro. El *advenir*, el *sido* y el *presentar* corresponden a un momento realizativo del Ser y conforman la temporalidad, no por separado sino conjuntamente (los tres en unidad), en lo que sería una concurrencia coincidente del pasado con el presente y el futuro en un sincrónico estrato de plenitud.

En su elipsis espirálica de entrelazamientos y dispersiones, el tiempo se individualiza: deviene tiempo íntimo, intransferible, subjetivo, característicos del pensamiento y del cuerpo, y no temporalidad sideral, galáctica, universal. La palabra

promueve una intimidad unitaria absoluta por la cual también ella pasa a formar parte de una «homocronía», de un tiempo que se confunde con otros tiempos pues es camaleónicamente siempre el mismo, todo el tiempo, pero diferente.

La escritura, mejor dicho, el acto de contar, acontece en el tiempo, por más que en su trayecto final termine transgrediéndolo. La episódica, diría incluso más, espasmódica trama, que no da tiempo ni siquiera de leer cuando ya terminó, auspicia condiciones formales (espaciales) y conceptuales (temporales), mediante las cuales el lenguaje accede por dinámica propia a los «éxtasis de la temporalidad». Si bien las estampas ocurren en la finitud definida del tiempo, la palabra, debido a su propensión teleológica, anhela lo perpetuo y que quizás, vaya paradoja, todavía no ha llegado a ser presente completo. En su mismidad deviene intermediaria del caudal de lo permanente, de aquello que solo puede demostrar constancia en el lenguaje. Como consecuencia, mejor dicho, como atributo insoslayable, las estampas de Hinojosa-Smith articulan estrategias para atemporalizar al propio tiempo, buscando a la vez la posibilidad de fugarse de él.

Entre el comienzo y el final de la acotada narración, que termina cuando recién está empezando, el tiempo cronológico se transforma en temporalidad puramente psicológica —«psicofísica»—, inaprensible en su unidad de sentido y productora de una divagación de sentido advertida en la escritura. Tiempo no específico pero asediable, pues en este particular formato de escritura surge un tiempo pasado (suma ideal de todos los tiempos, anteriores y posteriores) proyectándose sobre un presente (no extático) que, por su implícita función movilizadora, dinámica, puede ser considerado «presente continuo» ya que incluye lo ido, lo actual y lo por venir.

En lo narrado, no en la narración, los personajes logran desprenderse de las ataduras cronológicas, por lo que la escritura adquiere una vestidura acrónica que convierte al tiempo objetivo (mensurable) en otro absolutamente imaginario, radicalmente literario. Por su constancia para conseguir el desmantelamiento de la realidad, las palabras aprenden a sacar ventajas de una verdad inventada y perpleja, mediante la cual la literatura habla de la vida como si supiera lo que está diciendo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERGSON, HENRI. (1985) *La evolución creadora*. Editorial Planeta, Barcelona.
- BORGES, JORGE LUIS. (1953) *Historia de la eternidad*. Emecé, Buenos Aires.
- CERNUDA, LUIS. (2002) *Ocnos*. Huerga y Fierro, Madrid.
- CORTAZAR, JULIO. (2006) *Historias de Cronopios y Famas*. Alfaguara, Madrid.
- CORTAZAR, JULIO. (1967) *La vuelta al día en ochenta mundos*. Siglo XXI Editores, Ciudad de México.
- DENEVI, MARCO. (2008) *Falsificaciones*. Thule Ediciones, Barcelona.
- GALEANO, EDUARDO. (1973) *Vagamundo y otros relatos*. Siglo XXI, Ciudad de México.
- GALEANO, EDUARDO. (2005) *Días y noches de amor y de guerra*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- HEIDEGGER, MARTIN. (1997) *Ser y tiempo*. Editorial Universitaria, Santiago de Chile.
- HINOJOSA-SMITH, ROLANDO. (1994) *Estampas del Valle*. Bilingual Press, Tempe, AZ.
- JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN. (1984) Editorial Edaf, Platero y yo. Madrid.
- MÉNDEZ, ARIEL. (1982) *Chocolate con sardinas*. Imago, Montevideo.
- NOOTEBOOM, CEES. (2009) *Grave of Poets and Thinkers*. Random House Mondadori.
- PEREC, GEORGES. (2006) *La vida, instrucciones de uso*. Anagrama, Barcelona.
- SAN AGUSTÍN. (2006) *Confesiones*. Editorial Lectorum, Ciudad de México.



ANÍBAL GONZÁLEZ<sup>1</sup>

Yale University - [anibal.gonzalez@yale.edu](mailto:anibal.gonzalez@yale.edu)

Artículo recibido: 30/11/2010 - aceptado: 12/12/2010

## EN BUSCA DEL LIBRO SAGRADO: NOVELA Y RELIGIÓN EN *CIEN AÑOS DE SOLEDAD*

### RESUMEN

Podría argumentarse que de todos los textos del Boom ninguno disfruta de un estatuto más «sagrado» que *Cien años de soledad*, la obra maestra de Gabriel García Márquez. La propia escritura de esta novela parece invitar ese tipo de recepción al evocar muchos de los elementos comunes a los textos considerados «santos» por las diversas religiones del mundo. A través del examen de algunos de estos elementos, así como del modo en que se representa el manuscrito de Melquíades y su proceso de desciframiento a lo largo del texto, este ensayo se propone reflexionar cómo y para qué fines se evoca y utiliza lo sagrado en *Cien años de soledad*.

PALABRAS CLAVE: Lo sagrado, *Cien años de soledad*, García Márquez, Melquíades, traducción.

### ABSTRACT

Arguably, among the works of the Latin American Boom no other novel holds a more exalted status as a «sacred» text than *One Hundred Years of Solitude*, Gabriel García Márquez's masterpiece. The very writing of this novel seems to invite such a reading, through its evocation of elements shared by the texts considered «holy» by many of the world's major religions. By examining these elements, as well as the way Melquíades's manuscript and its decipherment are presented throughout the text, this essay aims to reflect on how and to what ends «the sacred» is evoked in *One Hundred Years of Solitude*.

KEYWORDS: The sacred, *One Hundred Years of Solitude*, García Márquez, Melquíades, translation.

<sup>1</sup> Anibal González es Profesor de Literatura Latinoamericana Moderna del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Yale. Becario de la Fundación Guggenheim, es además el autor de seis libros de crítica literaria, incluyendo *A Companion to Spanish American Modernism* (Tamesis, 2007) y *Love and Politics in the Contemporary Spanish American Novel* (University of Texas Press, 2010). En la actualidad trabaja en un libro sobre la religión y la novela en la literatura hispanoamericana moderna.

«Siento morir por dejar mis libros», exclamó en sus memorias mi compatriota Nilita Vientós Gastón, gran dama de las letras puertorriqueñas y dueña de la mayor biblioteca privada de Puerto Rico (Vientós 48). Como Nilita, todo lector consuetudinario ha experimentado, en mayor o menor medida, aquello que Jorge Luis Borges llamó «el culto de los libros», es decir, una veneración (acaso excesiva) por los volúmenes impresos. Ya a principios del siglo XX, por ejemplo, Stéphane Mallarmé había declarado que «el mundo existe para llegar a un libro». Glosando a Mallarmé, Borges asevera que en la era moderna, «un libro, cualquier libro, es para nosotros un objeto sagrado» (91). No obstante, Borges también hace claro que los libros no siempre han sido sagrados, y que el carácter santo de los libros, o de ciertos libros, debe siempre estar sujeto a ser cuestionado.

Desde hace algunos años he venido investigando una curiosa variante de este culto de los libros. Se trata de la tendencia a dotar al género de la novela con una serie de rasgos característicos de lo sagrado o lo santo. Se trata, en efecto, de una sacralización de la novela, del intento de hacer de las novelas libros sagrados. Es una tendencia que comienza hacia fines del siglo XIX, va floreciendo en las literaturas europeas y norteamericanas hacia los 1920 y alcanza muy posiblemente su máximo esplendor en la novelística del *Boom* de la narrativa latinoamericana durante las décadas de los 1960 y 70. En la larga historia de la relación entre religión y literatura acaso no haya otro episodio más extraño que este, ni otro que ilumine mejor los impulsos a veces contradictorios que intervienen en la experiencia de escribir y leer la ficción narrativa.

Por otra parte, podría argumentarse que de todos los textos del *Boom* ninguno disfruta de un estatuto más «sagrado» que *Cien años de soledad*, la obra maestra de Gabriel García Márquez. Parangonada con el *Quijote* en lengua castellana, su cuadragésimo aniversario de publicación se celebró el año pasado junto al octogésimo cumpleaños de su creador con un extraordinario despliegue editorial y ceremonial que incluyó desde los reyes de España y otros jefes de estado hasta las Academias de la Lengua, una edición conmemorativa, innumerables suplementos y artículos en periódicos y revistas del mundo hispánico y el regreso apoteósico de García Márquez a su Aracataca natal. Ciertamente, pocas obras en la historia de la literatura han sido objetos de un «culto» semejante. Lo que más me interesa, sin embargo, es el hecho de que la propia escritura de esta novela parece invitar ese tipo de recepción al evocar muchos de los elementos comunes a los textos considerados «santos» por las diversas religiones del mundo. En mis comentarios de esta tarde quiero reflexionar cómo y para qué fines se evoca y utiliza lo sagrado en *Cien años de soledad*.

Aparte de la presencia de temas y motivos religiosos en numerosas obras narrativas de ayer y hoy, hablar sobre el vínculo entre la novela y la religión podría parecer contradictorio o paradójico, dado el carácter predominantemente secular de la prosa de ficción en Occidente. Aunque la religión y la poesía siempre han estado entrelazadas visiblemente de manera armoniosa, no ha sucedido lo mismo con la novela, hecho que llevó al crítico húngaro Georg Lukács a observar famosamente que «la novela es la epopeya de un mundo sin dioses» (93). A pesar de la existencia de algunas narraciones doctrinales de carácter alegórico, como el *Pilgrim's Progress* (1678) de John Bunyan en Inglaterra, de novelas picarescas moralizantes como el *Guzmán de Alfarache* (1604) de Mateo Alemán en España, o las hagiografías o vidas de santos y beatos (que forman un género aparte), no hay propiamente novelas o cuentos escritos «a lo divino» como fácilmente se hizo con la poesía de Garcilaso de la Vega y de tantos otros poetas líricos seculares del Renacimiento. Más preocupada con las dudas, errores e incertidumbres del «reino de este mundo» que con la certeza de una vida ultra terrena, la ficción narrativa, al ocuparse de asuntos religiosos —como ha sucedido en innumerables ocasiones, desde el clérigo avaro del *Lazarillo de Tormes* y el cura quemador de novelas de caballerías en el *Quijote*— lo ha hecho desde la perspectiva crítica de la modernidad, privilegiando aquello que se puede ver y conocer, contar y medir, y contraponiendo las esferas de lo ideal y lo real, lo sagrado y lo profano.

Paradójicamente, sin embargo, pese a sus orígenes decididamente seculares, a medida que la novela va alcanzando su madurez también se va revistiendo de aspectos que la acercan a lo sagrado. Acaso incluso desde sus comienzos es dable ver algo de lo sagrado en la novela: bastaría con recordar aquellos prodigiosos «manuscritos encontrados», obra de sabios encantadores, que son el pretexto, literal y figuradamente, de las novelas de caballería, o, en general aquellas «magias parciales del *Quijote*» estudiadas por Borges en uno de sus ensayos más conocidos<sup>2</sup>.

Conviene hacer claro de inmediato en qué sentido utilizo aquí el concepto de «lo sagrado». En vez del acercamiento diferencial de Mircea Eliade entre «lo sagrado y lo profano», que es más bien un recurso pedagógico, me parece más fructífera en términos estéticos la concepción de Rudolf Otto en su clásico libro *Das Heilige* (*Lo santo*, 1917). En síntesis, Otto propone que, aparte de toda argumentación racional en torno a la idea de Dios, la experiencia religiosa tiene un componente irracional de tipo emotivo. Según Otto, el encuentro con lo divino implica confrontarse con la otredad absoluta. A su vez, la manifestación de la

<sup>2</sup> Aludo, por supuesto, a «Magias parciales del *Quijote*», recogido en *Otras inquisiciones* (1952).

otredad absoluta provoca en quien la experimenta una sensación de profundo temor, la cual desemboca en una disminución radical del Yo y en una visión de lo trascendente como la única realidad. Para Otto, no es meramente por un énfasis retórico el que, al abogar por la gente de Sodoma en el libro de Génesis, el profeta Abraham se dirija a Dios en estos términos: «He aquí ahora me he atrevido a hablar al Señor, yo que soy polvo y ceniza» (Génesis 18:27). El carácter abrumador de un ser infinito e inmortal hace que quien lo confronta se sienta profundamente anonadado. Acudiendo al latín, Otto acuña el término de «lo numinoso» para referirse a esta visión más bien antropológica y amoral de lo sagrado o lo santo, la cual se aparta de la común equivalencia entre lo santo y lo bueno. Utilizando otro latinajo, Otto asevera que lo numinoso se constituye en un *mysterium tremendum et fascinans* que «puede hundir al alma en horrores y espantos casi brujescos» aunque también «evoluciona hacia estadios más refinados, más puros y transfigurados» (23).

Según Otto, la presencia de lo sagrado provoca en quien la percibe una suerte de escalofrío parecido al miedo y un vértigo semejante al éxtasis. No debe sorprendernos, pues, que para el sabio alemán el concepto religioso de lo sagrado esté muy cercano al concepto estético de lo sublime, el cual, como lo describe Longino, «es el resultado de una suma de múltiples elementos» los cuales «no llevan a los oyentes a la persuasión sino al éxtasis» (146, 39). Otto también se hace eco de la versión de lo sublime propuesta por Edmund Burke en 1757: «La pasión causada por lo grande y sublime en la naturaleza...es el asombro, y el asombro es el estado del alma en el cual todos sus movimientos se ven suspendidos, con un cierto grado de horror. En este caso la mente está tan enteramente llena de su objeto de contemplación que no puede ocuparse de otra cosa» (58). De hecho, Otto afirma que lo sublime es la forma privilegiada de expresar lo sagrado en el arte, y apoyándose en las teorías de Wilhelm Worringer, asevera que la verticalidad del arte gótico es una suerte de concretización de lo sublime. En los ámbitos de la plástica, la música y la literatura, Otto propone que los tres grandes tropos de lo numinoso lo son la oscuridad, la vaciedad y el silencio (100-101).

Como es sabido, el romanticismo reavivó la tradición clásica de lo sublime a través de la contemplación cuasi-religiosa de las grandezas del mundo natural. El «sobrenaturalismo natural» que diagnosticó M.H. Abrams en el pensamiento y la literatura románticas echó mano de la retórica de lo sublime para provocar la experiencia irracional del éxtasis y la elevación en sus lectores<sup>3</sup>. Ahora bien, si los

<sup>3</sup> Véase *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature* (1977) de M.H. Abrams, sobre todo el Capítulo 1, «This is Our High Romantic Argument».

poetas y narradores románticos hacen uso de lo sagrado en su versión literaria de lo sublime para dotar a sus textos de un impacto emocional, los escritores de la tradición posromántica van a intentar desligarse de lo sublime en favor de otra modalidad retórica también cultivada por los románticos: la ironía. En cuanto a este tropo, a diferencia de la anterior generación, los posrománticos –Baudelaire y Rimbaud en la poesía, Stendhal y Flaubert en la prosa, entre muchos otros– vuelcan la ironía sobre el propio lenguaje y la retórica con la cual producen sus textos, generando así una forma ironizada de lo sublime, la cual se manifiesta fundamentalmente como una reflexión en torno a los vínculos entre la literatura, lo sublime y la religión.

El jueves 9 de diciembre de 1852 a la una de la tarde, en carta a su amiga Louise Colet, Gustave Flaubert redactó una de sus aseveraciones más conocidas: «El autor en su libro debe ser como Dios en el universo: presente en todas partes y visible en ninguna» (Flaubert 173). Vale la pena recordar el contexto de esta declaración: es la reacción de fastidio de Flaubert ante los constantes apartes acerca de la esclavitud hechos por la autora de *La cabaña del Tío Tom* (1852), Harriett Beecher Stowe. «¿Es necesario hacer comentarios acerca de la esclavitud?» añade Flaubert, «Con representarla ya es bastante» (173). Motivado en parte por aquella célebre novela, cuyo antiesclavismo estaba informado por un fervor y una retórica de neto origen religioso –la retórica de la «jeremiada americana», como la califica Jane Tompkins– Flaubert elabora no sólo una poética de la impersonalidad narrativa sino también lo que podríamos llamar su «teología literaria», la cual tendría una profunda influencia en la escritura novelística de su propio siglo y la del siglo XX. Los aspectos teológicos de la tesis de Flaubert acerca del valor de la impersonalidad literaria se aprecian mejor si leemos el resto del fragmento en el cual aparece la famosa cita:

El autor en su libro debe ser como Dios en el universo: presente en todas partes y visible en ninguna. Ya que el arte es una segunda naturaleza, el creador de esa naturaleza debe obrar por procedimientos análogos. Se debe sentir en cada átomo, en cada aspecto de la obra una impasibilidad oculta e infinita. El efecto, para el espectador, debe ser el de una especie de asombro. «¿Cómo es que se hace todo eso?», debe uno preguntarse; y uno debe sentirse abrumado sin saber por qué. El arte de los griegos seguía ese principio, y para lograr más rápidamente sus efectos escogía personajes en condiciones sociales excepcionales –reyes, dioses, semi-dioses–. No se suponía que uno se identificara con los personajes dramáticos: *lo divino* era la meta principal del dramaturgo. (Flaubert, 173-174)

Como sugieren las palabras de Flaubert, la adopción de elementos religiosos en la novela no debe tener como fin el promover la religión sino fortalecer el género de la novela, haciendo que el lector se sienta asombrado y abrumado «sin saber por qué». Esta misteriosa sensación de asombro y casi de humillación corresponde precisamente al sentimiento de lo sagrado según lo propone Rudolph Otto.

A partir de Flaubert, el género de la novela va a incorporarse de manera muy deliberada y autoconsciente a la idea de lo sagrado. ¿A qué se debe esto? A mi juicio, la asociación con lo sagrado en las novelas de la tradición moderna está vinculada a una doble intención: por un lado, de invitar a la reflexión sobre el concepto y la experiencia de la creación artística, y por otro, de convertir estas novelas en textos fundacionales, tanto a nivel político (como en las novelas decimonónicas latinoamericanas estudiadas por Doris Sommer) como a nivel filosófico y cultural. Siguiendo el ejemplo de Flaubert, ese «santo patrono de la modernidad», muchas de las obras de los novelistas más importantes de Europa y las Américas en el siglo XX, desde el *Ulysses* (1922) de Joyce, *A la recherche du temps perdu* (1912-1922) de Marcel Proust y las variadas ficciones de William Faulkner, hasta *Rayuela* (1964) de Julio Cortázar, *La casa verde* (1965) de Mario Vargas Llosa, *Paradiso* (1966) de José Lezama Lima y *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez, buscarán forjar «la conciencia aún no creada de [su] raza» –parafraseando las palabras de Stephen Daedalus al final de *Retrato del artista adolescente* (1916) de James Joyce–. Es decir, estas obras buscarán causar no sólo el escándalo y el asombro, sino también una veneración análoga a la devoción religiosa, pues se trata de textos que prometen un saber trascendente y que exigen una lectura devota, atenta, informada por algún tipo de fe; una lectura que es menos una experiencia de placer que un ejercicio ascético de purificación o una prueba iniciática.

Se trata de obras enciclopédicas y compendiosas, las cuales ofrecen una visión totalizadora de la cultura occidental desde sus orígenes hasta el presente, a la vez que indagan en el concepto mismo de la cultura y la relación de este con el lenguaje y otras formas de representación. La clave de su intención fundacional yace en el hecho de que, siguiendo una conocida dialéctica de la modernidad, estas obras estudian y repasan críticamente al pasado para poder dejarlo atrás y así ir preparando el terreno para un nuevo comienzo.

Volviendo a *Cien años de soledad*, hasta el lector más distraído registra de inmediato la presencia de múltiples elementos religiosos en esta novela, muchos de los cuales ya han sido ampliamente comentados por la crítica: las alusiones

bíblicas al Génesis, al Exodo y al Apocalipsis; las pestes del insomnio, de la proliferación de animales y del banano, que evocan las plagas bíblicas; el diluvio de cuatro años después de la masacre de la huelga bananera; la importancia de las genealogías; el uso de la prolepsis o anticipación narrativa asociado al tema de la profecía, y la tranquila aceptación de milagros pequeños y grandes, desde la levitación –a veces fallida– del padre Nicanor Reyna hasta la ascensión al cielo en cuerpo y alma de Remedios la Bella.

A esos elementos que parodian o recuerdan las creencias judeocristianas habría que sumar además la presencia de la religión organizada como uno de los factores que intervienen en la vida social y política de Macondo y sus habitantes. De hecho, en *Cien años...* como en todas las novelas subsiguientes de García Márquez, desde *Crónica de una muerte anunciada* hasta *Del amor y otros demonios*, la religión institucional –en particular la iglesia católica– queda muy mal parada, siendo vista, en el mejor de los casos, como una entidad irrelevante y en el peor como cómplice de los abusos de poder de los regímenes conservadores. Baste con recordar las figuras risibles y patéticas, respectivamente, del ya-aludido padre Nicanor y del senil padre Antonio Isabel; a la aristocrática y farisaica Fernanda del Carpio, mujer de Aureliano Segundo, quien obliga a su hija Meme a hacerse monja; al seminarista fallido y decadente José Arcadio, hermano de Meme, educado para ser Papa, quien asimila la religión como una estética, y circunstancias como la estatua de San José de tamaño natural rellena de monedas de oro y la fatal e indeleble cruz de ceniza en la frente de los diecisiete hijos varones del coronel Aureliano Buendía, que sirve de contraseña para exterminarlos uno a uno.

Como puede verse, los elementos religiosos en *Cien años...* se dividen entre aquellos vinculados a la religión institucional –al ritual y la jerarquía de la religión establecida– y los que se asocian más bien a la mitología judeocristiana, es decir al cuerpo de creencias y a las narraciones que esta tradición religiosa ha producido. Los primeros son motivos de crítica y rechazo, mientras que los segundos se entrelazan íntimamente con la forma narrativa y la trama principal de la novela. Esto se aprecia más claramente si recordamos que, en gran medida, la trama de *Cien años de soledad* no consiste únicamente en el recuento de la historia familiar de los Buendía y de la ciudad que ellos fundaron, sino también en el relato de cómo ciertos miembros de la familia Buendía van descifrando gradualmente los misteriosos pergaminos manuscritos del gitano Melquíades en los cuales está cifrada proféticamente la historia entera de Macondo. Muy a la manera de Borges, en su clásico relato «El aleph», pero también a la manera de Flaubert en su no-

vela *Salammbô* (1862), donde figura un extraño velo sagrado llamado el *zaimf*, los pergaminos de Melquíades son en esta novela una encarnación irónica de lo santo y de lo sublime.

Sin embargo, a diferencia del velo mágico de Flaubert y del revelatorio aleph de Borges, el carácter numinoso de los pergaminos de Melquíades se va desplegando y acrecentando gradualmente a lo largo de la novela. Empiezan siendo unos «pergaminos...que parecían fabricados en una materia árida que se resquebrajaba como los hojaldres» en los cuales Melquíades «pasaba horas y horas garabateando su literatura enigmática» (*Cien años...* 125). Sus virtudes sobrenaturales comienzan a sugerirse cuando, repitiendo la frase profética de la primera oración de la novela, el texto nos dice que: «Años después, frente al pelotón de fusilamiento, Arcadio había de acordarse del temblor con que Melquíades le hizo escuchar varias páginas de su escritura impenetrable, que por supuesto no entendió, pero que al ser leídas en voz alta parecían encíclicas cantadas» (126).

Como es su costumbre, García Márquez utiliza aquí ciertos vocablos muy intencionadamente: una «encíclica» es, como se sabe, una «carta dirigida por el Papa a todos los obispos o a los fieles» (Moliner 1104). El término se deriva del griego «encyklios» (circular), que deriva de «kyklos» (círculo); las encíclicas papales son un fenómeno relativamente moderno (la primera data de 1740), pero se escriben siempre en latín y su uso se inspira en las epístolas del Nuevo Testamento, pues como estas, su fin principal suele ser el de explicar las doctrinas de la iglesia. A diferencia de las Bulas, las encíclicas no son necesariamente consideradas infalibles<sup>4</sup>. De entrada, pues, los manuscritos de Melquíades se asocian con la máxima autoridad religiosa del cristianismo, y como las encíclicas, contienen un mensaje abarcador y de suma importancia. Además, las resonancias del vocablo «encíclicas» evocan la aparente circularidad de la historia de Macondo, aunque sabemos que esa historia es, en última instancia, lineal.

Otro rasgo que se asocia con el carácter sagrado de los manuscritos de Melquíades lo es la impresión ambigua que el lugar donde están guardados le causa a distintos personajes. Como se sabe, los manuscritos reposan en el cuarto clausurado de la casa –otrota el estudio y laboratorio del gitano– donde se también se han almacenado las setenta y dos bacinillas usadas por las amigas escolares de Meme Buendía, por lo cual la habitación acaba llamándose *el cuarto de las bacinillas*. Para las mujeres de la casa, así como para Aureliano Segundo, José

<sup>4</sup> *Encyclopaedia Britannica* 2008. Encyclopædia Britannica Online. 22 Sept. 2008 <http://search.eb.com/eb/article-9032598> y «Encíclica». 22 Sept. 2008 <http://www.geocities.com/eqhd/enciclica.htm>

Arcadio Segundo y Aureliano Babilonia, en ese cuarto «a pesar del encierro de muchos años, el aire parecía más puro que en el resto de la casa» (*Cien años...* 230). En cambio, para el coronel Aureliano Buendía «mientras el resto de la familia seguía asombrándose de que la pieza de Melquíades fuera inmune al polvo y la destrucción, él la veía convertida en un muladar» (302). Esta vinculación aparentemente contradictoria de los manuscritos con lo puro y con lo excrementicio a la vez recuerda la observación de Nicola Abbagnano acerca del doble carácter de lo sagrado: «lo sagrado tiene el doble carácter de lo santo y de lo sacrílego, o sea de lo que es sagrado por estar prescrito por la garantía divina o de lo que es sagrado por hallarse prohibido o condenado por la misma garantía» (Abbagnano 1030). Para algunos, los manuscritos de Melquíades son puros y para otros son abyectos: en ambos casos, son un objeto que tiene la cualidad misteriosa y prohibida del tabú. Profundamente extraños, la otredad radical de los manuscritos les brinda el carácter numinoso, el *mysterium tremendum* del que habla Rudolf Otto.

Sin embargo, como en el aleph de Borges, este misterio de los manuscritos, si bien provoca en muchos de los personajes un respeto o una incomodidad que los lleva a dejarlos encerrados en el cuarto de las bacinillas, en otros provoca la curiosidad y el deseo de saber aún más. De ahí que, como dije antes, el proceso de desciframiento de los manuscritos de Melquíades se torna en una de las principales líneas del argumento de *Cien años...* Ese desciframiento culmina, como es sabido, con la figura de Aureliano Babilonia al final de la novela. Veamos brevemente cómo es que Aureliano lleva a cabo esta tarea, la cual es fundamentalmente una labor de traducción.

Lo primero que hace Aureliano es leer y aprender lo más que puede acerca del mundo que existe más allá de Macondo (Melquíades siempre está presente «como la materialización de un recuerdo» para ayudarlo; 391). El manuscrito es en esta etapa como una compleja ecuación que establece relaciones precisas entre cantidades desconocidas. José Arcadio Segundo había ayudado a definir la ecuación —por así decirlo— al contar y clasificar las letras del alfabeto en el cual los manuscritos fueron escritos, pero es Aureliano Babilonia quien descubre que el idioma de ese alfabeto es el sánscrito (391), y así comienza a rellenar las cantidades «desconocidas» de la ecuación. El sánscrito es, por supuesto, la *Ursprache* del español, y este descubrimiento ha llevado a Aureliano a los orígenes mismos de la genealogía lingüística de la lengua castellana. La labor de traducción de Aureliano comienza, como sucede con toda traducción (según nos lo recuerda Walter Benjamin), con una vuelta los orígenes, a la fuente. Pero si bien Aureliano ya

sabe cuál es la fuente lingüística del texto, el «idioma original» del mismo, todavía no tiene idea de cuál es su contenido. Por eso es que las lecturas de Aureliano se vuelven tan amplias y enciclopédicas y a la vez tan anticuarias, pues él supone que obviamente un manuscrito escrito en una lengua muerta sólo puede tratar de sucesos del pasado.

Más tarde, cuando Aureliano logra transliterar –pero no traducir– el texto de Melquíades al alfabeto latino, descubre que hay otra barrera a la traducción. El manuscrito está escrito en clave, es decir, en un idioma artificial diseñado para ocultar la información, y la traducción completa de los manuscritos depende de que Aureliano pueda descifrar cuál es la relación, el «parentesco», si se quiere, entre el idioma español y el código secreto de Melquíades. Es aquí donde las líneas aparentemente paralelas de la genealogía y la traducción en *Cien años...* se juntan: el código de Melquíades, como se nos revela en las últimas páginas de la novela y como sugiere el epígrafe que llevan los manuscritos, es el propio código del parentesco: «*El primero de la estirpe está amarrado a un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas*» (446). Esta revelación, como sabemos, se desencadena cuando Aureliano encuentra el cuerpo muerto de su hijo recién nacido, fruto de su unión incestuosa con su prima Amaranta Úrsula, convertido en «un pellejo hinchado y reseco» (446) semejante a los manuscritos y devorado por las hormigas.

A partir de este instante, los manuscritos se abren como un aleph y Aureliano puede descifrarlos puesto de pie, en voz alta, «sin la menor dificultad, como si hubieran estado escritos en castellano bajo el resplandor deslumbrante del mediodía» (446). Al abrirse los manuscritos, se revela además, en una perspectiva abismática, que su contenido es la historia entera de Macondo, desde su orígenes hasta el presente de la lectura y su porvenir. Ese porvenir, sin embargo, es inalcanzable, pues para llegar a él Aureliano está forzado ineludiblemente a cruzar un lapso previo de tiempo y de texto, y por más que intente saltar hacia el final siempre tendrá que leer de nuevo y así quedar encadenado a la tiránica temporalidad del texto. De manera semejante, la unión incestuosa de Aureliano con Amaranta Úrsula lo ha encadenado irrevocablemente a su genealogía maldita y, al igual que el fundador José Arcadio Buendía, Aureliano queda amarrado a un árbol (genealógico), enraizado en un punto que es como el ojo del «huracán bíblico» que arrasa a Macondo.

La traducción, como el incesto, nos lleva de vuelta a la autorreflexividad, a un girar ciclónico en torno a uno mismo que borra todas las ilusiones de solidez,

todas las fantasías de un «lenguaje puro», todos los espejismos de la «propiedad» lingüística, y subraya en cambio lo mucho que el lenguaje depende de la noción misma de la «otredad», de la diferencia, para poder significar «algo». Asimismo, subraya la dependencia por parte del género de la novela de otros discursos (como los de la ciencia, la ley y la religión) para constituirse. La proverbial indefinición genérica de la novela bien puede ser un indicio de que, de todos los géneros literarios inventados hasta ahora, la novela es el que más de cerca imita la falta de raíces del lenguaje (y la correspondiente ansiedad de encontrarle raíces) que se reveló cuando la filología moderna, a fines del siglo XVIII y principios del XIX, finalmente dio al traste con el mito del origen divino del lenguaje. Más específicamente, la labor de traducción de Aureliano en *Cien años de soledad* revela la esterilidad a la que conduce toda idea de la creación literaria como una actividad que es autosuficiente, que se basta a sí misma. Como «las estirpes condenadas a cien años de soledad», un quehacer literario que no reconoce lo necesario de la «otredad» y de forjar vínculos con otros discursos, no tiene «una segunda oportunidad sobre la tierra» (448).

El final devastador de *Cien años de soledad* es también, sin embargo, un gesto fundacional, pues produce la esperanza de que sobre las ruinas de Macondo, sobre el paisaje borrado de un siglo de amores difíciles y de injusticias y sufrimientos sin cuento, se puedan levantar una literatura y una cultura más abiertas, no solitarias sino *solidarias*. Lo sagrado en *Cien años de soledad* no reside tanto en lo que se narra en el relato, sino en el acto mismo de narrar. Este acto es sagrado precisamente porque es fundacional, porque la historia que cuenta es la de una creación, aunque no se trata de una creación *ex nihilo* como en la Biblia, sino más bien de una creación moderna que surge a partir de las ruinas y reliquias de un orden anterior y ya desvanecido.

*Cien años de soledad* muy posiblemente marca la culminación del proceso de sacralización de la novela que se inicia un tanto burlescamente con los «manuscritos encontrados» de las novelas de caballería y el *Quijote* y que se refuerza con «teología literaria» de Flaubert y los experimentos de la vanguardia narrativa Europea y norteamericana de principios del siglo XX. A este gesto sacralizador se sumaron luego otras monumentales «novelas totales» del *Boom*, desde *El obscuro pájaro de la noche* (1970) de José Donoso hasta *Terra nostra* (1975) de Carlos Fuentes.

No obstante, la secularidad de la novela volvió por sus fueros. En la narrativa hispanoamericana de los 1980 en adelante se observa claramente un cuestiona-

miento no solo de la estética de la novela total sino de la «teología literaria» que sirvió para justificarla. Desde la narrativa del *Posboom* de Isabel Allende, Alfredo Bryce Echenique, Severo Sarduy, Manuel Puig, y Elena Poniatowska, entre tantos otros, hasta las propuestas coincidentes de la antología *McOndo* (1996) y las novelas del *crack* mexicano de Jorge Volpi, Ignacio Padilla y Eloy Urroz, así como en las múltiples novelas que han continuado escribiendo los propios García Márquez, Vargas Llosa y Fuentes, la novela hispanoamericana se ha volcado hacia la exploración y el examen de los diversos impulsos que la han constituido, incluyendo el impulso religioso. Recordando tal vez la advertencia de Borges acerca de la necesidad de cuestionar la santidad de los libros, los autores y los estudiosos por igual han ido dándose cuenta hoy día de la importancia de entender críticamente el papel que ha jugado la apropiación literaria de la religión en el desarrollo de la novela y de la literatura moderna en general.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, NICOLA. (1989), *Diccionario de filosofía*. Fondo de Cultura Económica, México.
- ABRAMS, M. H. (1971), *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*. W. W. Norton, Nueva York.
- BURKE, EDMUND. (1958), *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Ed. J. T. Bolton. Columbia UP, Nueva York.
- BORGES, JORGE LUIS. (1996), *Otras inquisiciones*. En *Obras completas*, II. Emecé, Barcelona.
- ENCÍCLICA. 22 Sept. 2008. <http://www.geocities.com/eqhd/enciclica.htm>.
- ENCYCLICAL. *Encyclopaedia Britannica* 2008. Encyclopædia Britannica Online. 22 Sept. 2008 <http://search.eb.com/eb/article-9032598>.
- FLAUBERT, GUSTAVE. (1981), *The Letters of Gustave Flaubert (1830-1857)*. Ed. Francis Steegmuller. Harvard UP, Cambridge, MA.
- GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL. (1993), *Cien años de soledad*. Espasa-Calpe, Madrid.
- LUCÁKS, GEORG. (1991), *Teoría de la novela*. Tr. Juan José Sebreli. Edhasa, Barcelona.
- MOLINER, MARÍA. (1982), *Diccionario de uso del español*. Gredos, Madrid.
- OTTO, RUDOLF. (1991), *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Alianza Editorial, Madrid.
- VIENTÓS GASTÓN, NILITA. (1984), *El mundo de la infancia*. Editorial Cultural, Río Piedras.





FAITH S. HARDEN<sup>1</sup>

University of Virginia - [fsh4e@virginia.edu](mailto:fsh4e@virginia.edu)

Artículo recibido: 4/10/2010 - aceptado: 2/02/2011

## SAFO: ÉTICA Y ESTÉTICA EN TRANSICIÓN EN LA OBRA DE MARÍA ROSA GÁLVEZ

### RESUMEN

Influido por las nuevas tendencias feministas en la crítica literaria, a partir de los finales del siglo pasado se empezó un proyecto para reivindicar tanto la figura como las obras de la dramaturga dieciochesca María Rosa de Gálvez. El presente estudio, que se enfoca en la tragedia *Safo* de 1801, forma parte de esa reivindicación, basándose en un análisis de la obra como confluencia de los discursos literarios de la época –el Neoclasicismo y el Romanticismo incipiente– que retrata en su forma y contenido un conflicto entre dos sistemas de valores en oposición. Teniendo en cuenta la importancia que Gálvez misma juzgaba tener su biografía en el momento de acercarse a sus obras, relacionamos esta dualidad de *Safo* con la posición única de la dramaturga que aprovechaba la forma elevada de la tragedia para enseñar y deleitar al público proporcionándole una nueva imagen de la mujer.

**PALABRAS CLAVE:** María Rosa de Gálvez, teatro neoclásico, teatro romántico, literatura feminina, literatura del siglo dieciocho

### ABSTRACT

Towards the end of the past century scholars influenced by feminist literary criticism began to study both the life and works of eighteenth-century dramatist María Rosa de Gálvez. This article, which focuses on Gálvez's tragic play *Safo* (1801), analyzes the opposing discourses of Neoclassicism and (Pre)romanticism in the work, arguing that they function as two gendered systems of values. Given the importance that Gálvez herself placed upon her gender, this article relates the interplay between the work's opposing discourses to the author's unique position as a female playwright working within the lofty genre of tragedy in order to instruct and entertain the public while offering a new image of women.

**KEY WORDS:** María Rosa de Gálvez, neoclassical theater, romantic theater, women writers, eighteenth-century literature

<sup>1</sup> Faith Harden es estudiante del Doctorado en Literatura Española de la Universidad de Virginia. Se especializa en la Literatura del Siglo de Oro Español, con énfasis en la novela picaresca y en diversas

Debido al número y calidad de sus obras, que abarcan varios géneros desde la zarzuela a la tragedia, María Rosa Gálvez (1768-1806) casi siempre ha figurado dentro de las antologías y bibliografías del teatro dieciochesco. Celebrada por sus contemporáneos tanto por su poesía como por su obra dramática, Gálvez logró publicar en 1804 sus *Obras poéticas*, que incluyen diez de las diecisiete obras de teatro que escribió a lo largo de su vida. Tras una etapa de menosprecio crítico que empezó poco después de su muerte, tiempo durante el cual la dramaturga solía ser calificada por los estudiosos como una literata menor, competente pero no brillante, en las últimas décadas el nombre de Gálvez ha aparecido de nuevo, ahora no solo como ejemplo de la aportación femenina a las letras del dieciocho, sino como «uno de los más importantes dramaturgos de la Ilustración» (Cañas Murillo 1593). Entre las obras de Gálvez más citadas es *Safo*, drama trágico en un acto, que captó la atención del público cuando se estrenó durante tres días de noviembre 1801, igual como ha llamado la atención de los estudiosos de la Ilustración española<sup>1</sup>. Aunque la obra ha sido comentada varias veces y la crítica coincide en señalar su orientación proto-feminista, creemos que *Safo* suscita una serie de preguntas que todavía siguen en pie. Esta obra, con sus resonancias autobiográficas a la desafortunada vida sentimental de una mujer dotada para la poesía, parte de una fundamental ambigüedad que se deriva de la figura de Safo misma. A caballo entre historia y mito, contra la superstición y también una denuncia del patriarcado, y elaborada a base de rasgos tanto neoclásicos como pre-románticos, la obra ofrece varias interpretaciones: una romántica, sostenida por Doménech, que expone «una crisis de ideales» (27) y otra más propiamente neoclásica, cuyos personajes, en palabras de Barrero Pérez, muestran «una sensibilidad ilustrada» más orientada a la educación del público (110-111). En esta contribución volvemos a analizar *Safo* dentro de su contexto literario e histórico y a la luz de los preceptos poéticos expuestos por María Rosa Gálvez. Así esperamos acercarnos a un mejor entendimiento del sentido global de *Safo* y al significado, a nivel teatral, de la escritura y estreno de esta obra polifacética.

Gracias a su biógrafa Julia Bordiga Grinstein, ahora disponemos de amplios datos acerca de la vida antes casi desconocida de Gálvez. Dados los elementos autobiográficos de *Safo* y en vista del hecho que Gálvez misma insistía en que el público fuera consciente de su condición de mujer a la hora de acercarse a sus obras, empezamos con un breve retrato de su vida y el ambiente literario e histórico que la nutría.

---

obras (auto)biográficas. Sus áreas de interés se centran en los estudios del género, los estudios culturales y la teoría de la literatura. Actualmente está terminando su disertación doctoral, «Martial Masculinities: Gender, Genre and the Self in Seventeenth-Century Spanish Soldiers:Autobiographies».

María Rosa Gálvez, hija ilegítima de padres desconocidos, nació alrededor de 1768 y luego fue adoptada por una ilustre familia malagueña que le proporcionó los recursos, la educación y la experiencia cosmopolita que influían tanto en su vida personal como en sus obras. Aunque circulaba el rumor de que su padre verdadero era el rey Carlos III, lo más probable es que su padre fuera Antonio de Gálvez, que la adoptó a la edad de dieciocho años, y cuyo carácter intolerante y violento se ve reflejado en muchos de los padres ficticios de sus obras (Bordiga Grinstein 19-22).

Desde el primer momento, la vida de Gálvez fue marcada por el contraste entre su posición privilegiada y su estatus de intrusa, primero como hija ilegítima en una familia acomodada y luego como dramaturga subvencionada por el Estado, bastante exitosa pero sola en un campo dominado por los hombres. Afortunadamente, la determinación y el espíritu competitivo, además de las conexiones familiares, le serían útiles cuando, después de unos diez años de un desastroso matrimonio con su primo segundo José Cabrera, se separó de él y se trasladó a Madrid para desempeñar allí un papel inusual –el de mujer soltera y escritora renombrada (*Id.* 26)–.

Cinco años antes, en 1795, Gálvez ya había viajado a Madrid para seguir su petición para una separación matrimonial de José Cabrera, que se quedaba en la cárcel tras un lío comercial y familiar, y que la había dejado sola con un montón de acrecidas deudas. Durante este período en Madrid Gálvez frecuentaba las tertulias literarias y allí conoció a varios literatos de la escuela salmantina, como Quintana y Cienfuegos, cuyo criterio admiraba mucho. Unos años más tarde, se veían en las obras de Gálvez los frutos de esta etapa de aprendizaje, tanto en su dominio de muchos de los rasgos formales neoclásicos como en su temática, que denuncia la tiranía masculina que había sufrido primero por su padre adoptivo y luego por su marido. Cuando por fin las Cortes le dieron un veredicto a favor de la reconciliación conyugal, Gálvez y su esposo (que por entonces había sido puesto en libertad) regresaron a Andalucía para fijar su residencia en Cádiz y allí vivieron hasta que Gálvez se marchó definitivamente y a solas para Madrid en 1800 (*Id.* 25-26).

Después de haberse trasladado a la Corte y haber dejado a su esposo, Gálvez tenía que mantenerse y así lo hizo de la única manera posible: empezó a publicar y representar sus obras gracias a su carácter emprendedor y sus contactos en varios círculos literarios y políticos de la ciudad. El hecho de que consiguió la protección de Godoy desencadenó todo un escándalo que dura hasta nuestros

días aunque, aparte de los rumores del famoso «soneto liviano» que se suponía que ella le proporcionaba cada mañana con el chocolate, no se ha encontrado ninguna prueba que demuestre que su relación fuera más que el mecenazgo (Bordiga Grinstein 26). De todos modos, la ayuda financiera de Godoy y el apoyo artístico de sus amigos de la escuela salmantina influyeron en su éxito comercial, aunque la dramaturga nunca gozó de la estabilidad económica y no siempre fue entusiasta la acogida crítica de sus obras.

A pesar de ser a veces el blanco de varios críticos, María Rosa Gálvez no se cansaba de defenderse; como una mujer que tomaba muy en serio su vocación literaria, ella luchaba una batalla en dos frentes para proteger su reputación al mismo tiempo que exponía con qué criterio prefería que se acercaran a sus obras. Muy consciente de que su sexo le puede ser un impedimento en la hora de ganar la aprobación de sus lectores, en la «Advertencia» del segundo tomo de *Obras poéticas* ella se adelanta a las críticas admitiendo que

En las mías [obras] faltará mucho para la perfección; pero el sexo, y las continuas ocupaciones, y no vulgares penas que acompañan mi situación no me han permitido limarlas con más escrupulosidad...» (citado en Lewis 1993 183).

En la prensa, Gálvez adopta otra táctica en cartas acerbas en las que se ve la dramaturga poseída de una pluma que es una arma mortífera. Respondiendo a una crítica de la comedia *Esclavas amazonas*, escribe:

¡O felices Adonis de nuestro siglo! ¡cómo se conoce en vuestra explicación que no encontráis ninguna orgullosa Amazona! Acaso la mía, a pesar de la educación que había formado su carácter, a vista de uno de vosotros se hubiera derretido; pero acaso también os hubiera hecho la mamola, y por esto cuidé de que el galán que había de rendir a mi heroína tuviese figura de hombre. (*Id* 151).

Mientras que por una parte utiliza la ironía y el sarcasmo en estas cartas para contraatacar a los críticos, por otra parte les ofrece una apología por los defectos que sabe manchar algunas de sus obras. En una carta a los editores de *Variedades de ciencias, literatura y arte* escribe:

dicen que la comedia tiene defectos: Eso ya me lo sabía yo, así como sé que todas las que se compongan en las actuales circunstancias los han de tener forzosamente, si el autor ha de contentar a los actores y el público. (*Id* 152)

En esta misma carta, Gálvez cuenta cómo ha tenido que cambiar el título de la comedia para que incluya la palabra «traducción» aunque la obra no lo era, porque los actores tenían representar dramas originales y contemporáneos; también ha tenido que refrenar sus impulsos innovadores en cuanto a la versificación para no disgustar a un público receloso de la experimentación formal (*Id.* 152-153). Así que mientras asume una actitud de modestia en *Obras poéticas*, la dramaturga no duda en defenderse en la prensa. De hecho, las dos posturas son defensivas, en tanto que piden al lector que las obras sean comprendidas primero como obras de una mujer y luego como obras de una artista comercial que considera su producción dramática una negociación entre su criterio estético y las exigencias de los actores y el público.

Si Gálvez quería que sus críticos y lectores fueran conscientes de su condición de mujer y las obligaciones del teatro comercial en la hora de evaluar sus obras, también quería que conocieran sus ideas acerca del papel del teatro en la sociedad y el lugar que ella esperaba ocupar en el canon literario. Como sus contemporáneos masculinos, Gálvez deseaba utilizar el púlpito del teatro para llegar al pueblo e infundirle ciertos valores ilustrados. Aunque la dramaturga también escribía comedias costumbristas, lacrimosas y heroicas, su género preferido era la tragedia y así se concentraba la mayoría de su producción en este ramo (Establier 148). Como René Andioc ha apuntado, la meta de las tragedias neoclásicas era dar «un color sublime» a los mismos valores ejemplificados en las comedias (citado en Lewis 1993 179). Quizás por este aspecto sublime, junto con el mayor respeto que ellas imponían, a Gálvez las tragedias siempre la cautivaban más que las comedias, y basaba su reclamo a la fama literaria en la afirmación de que era la primera mujer española para atrever a escribir obras dentro de este género tan augusto, declarando en una carta a Carlos IV su

deseo de hacer público un trabajo que en ninguna otra mujer, ni en nación alguna tiene ejemplar, puesto que las más celebradas francesas sólo se han limitado a traducir, o cuando más han dado a luz una composición dramática; mas ninguna ha presentado una colección de tragedias dramáticas como la exponente (citado en Establier 148).

Como Gálvez misma señaló en la «Advertencia» del segundo tomo de *Obras poéticas*, el hecho de escribir tragedias era verdaderamente atrevido, primero por su valentía política y luego por su dificultad estética. Las tragedias logradas por Jovellanos, Moratín y Cadalso que se habían estrenado durante el reino de Carlos III se veían como una parte importante del programa ilustrado para reformar la

sociedad española a través de la renovación del teatro. En la época en que Gálvez publicó *Obras poéticas*, una generación después de los triunfos de Jovellanos, et al, la dramaturga se quejó de la carencia de tragedias buenas en el escenario español contemporáneo y así se dedicó a explicar y corregir la situación:

Las tragedias que ofrezco al público son fruto de mi afición a este género de poesía y de mi deseo de manifestar que la escasez que en este ramo se advierte en nuestra literatura es más bien nacida de no haberse nuestros genios dedicado a cultivarlo.... (citado en Lewis 1993 153)

Como era de esperar, señalar la falta de buenos ejemplos del género además de ponerse a remediarla (aunque fuera con modestia) era un acto audaz, sobre todo para una mujer que ganaba la vida con su pluma. Sin embargo, Gálvez evidentemente se confiaba que su osadía, junto con su talento y las innovaciones que aportaba al teatro, le ganaran un lugar singular dentro del canon hispano, muy como el espacio ocupado por la celebrada poetisa Safo.

Teniendo en cuenta la afición de Gálvez al género de la tragedia, volvemos ahora a enfocarnos en una de las tragedias de Gálvez que figura entre las más interesantes, la de *Safo*. El segundo ejemplo de tragedia menor en *Obras poéticas*, la obra originalmente llevó el subtítulo «drama en un acto» y no fue hasta más tarde que se definió como «drama trágico», designación que la coloca claramente dentro del proyecto de la dramaturga de ganar la fama literaria (Bordiga Grinstein 79). Basada en la leyenda ovidiana del amor y suicidio de la poeta de Lesbos, la obra también tiene cierta relación con un texto novelístico francés (*Voyages d'Antenor en Grèce et en Asie* por Étienne Lantier), del cual algunos pasajes aparecen transcritos casi literalmente en algunas escenas (*Id.* 80-82). De hecho, y como ha señalado Bordiga Grinstein, la disposición de *Safo* en el segundo tomo de sus *Obras poéticas*, después de la «Advertencia» y anterior a las tragedias propiamente dichas, da indicios de la evolución estilística de la dramaturga (*Id.* 77). Lejos de ser una traducción del texto de Lantier, además de la versificación Gálvez introdujo varios cambios en la historia para poder llamarla suya. Entre los cambios más significativos es la adición del personaje de Cricias, un padre intolerante que provoca la muerte de la heroína epónima. Con la introducción de este personaje, *Safo* adquiere una orientación ética muy distinta a la del texto de Lantier, ya que la heroína de Gálvez es víctima de un malvado concreto y no de fuerzas incorpóreas del destino, algo que enlaza con la perspectiva neoclásica de la dramaturga sobre el bien y el mal y su enfoque proto-feminista en la situación de la mujer.

Esta obra, cuyo valor literario ha sido descartado varias veces debido a la falta de desarrollo de sus personajes y el desenlace aparentemente simplista, nos parece interesante por tres razones. Se ve en *Safo* la confluencia de varias corrientes literarias, entre ellas la neoclásica y una que asemeja a la romántica. Esta confluencia de las dos tendencias, que se puede leer también como dos sistemas de valores opuestos, marca un momento de transición literaria e histórica al mismo tiempo que funciona para complicar una interpretación sencilla de la obra. Esta ambigüedad hace posible dos lecturas que nos parecen resonar con las influencias y las contingencias que la dramaturga describía en la «Advertencia» y en varias cartas en la prensa. Finalmente, el uso particular del personaje e icono de Safo por una dramaturga como María Rosa Gálvez nos parece importante dado su aspiración a los laureles literarios.

Situada entre los siglos (se representó con éxito en el Coliseo de la Cruz en 1801), *Safo* es una obra de transición cuya mezcla de rasgos tanto neoclásicos como románticos ha llevado a Daniel Whitaker a decir que «Gálvez's depiction of tragedy is much closer to Duque de Rivas than that of García de la Huerta» (1995 189) mientras que, por otro lado, Óscar Barrero Pérez sostiene que «parece más factible leer a Gálvez como escritora de la centuria dieciochesca que de la siguiente» (109). En los aspectos formales, por ejemplo, la obra es rigurosamente neoclásica. Está escrita en romance heroico, una forma favorecida por los dramaturgos del siglo XVIII, que consiste en versos endecasílabos con rima asonante. También observa rigurosamente las unidades clásicas de tiempo, lugar y acción prescritas por Luzán y otros teóricos dieciochescos. Sin embargo, es innegable que hay otros elementos temáticos que parecen ser más románticos. A continuación, señalamos estos elementos y la interpretación a la que nos remiten, pero primero indicamos cómo la obra adhiere a las normas neoclásicas.

La obra, de un acto dividido en doce escenas, empieza de noche y termina con la salida del sol. Así observa la interpretación más estricta de «la jornada» indicada por Aristóteles y entendida por Luzán de significar que la acción debe durar tanto tiempo como la representación. En su *Poética* Luzán explica:

Siendo la dramática representación una imitación y una pintura (mejor, cuanto más exacta) de las acciones de los hombres . . . es mucha razón que también el tiempo de la representación imite al vivo el tiempo de la fábula, y que estos dos periodos de tiempo, de los cuales uno es original, otra es copia, se semejen lo más que se pueda. (515)

Según las acotaciones y los versos, la acción de la obra tiene lugar en la hora cuando la noche se cede al día; si calculamos que cada una de las doce escenas (que por medio son unas dos páginas en la edición de Whitaker) dura algunos cinco minutos, descubrimos que la representación probablemente dura una hora, igual que la acción que tiene lugar en el tiempo narrativo.

En cuanto a la unidad de lugar, también rige la interpretación más exacta de las reglas neoclásicas que, según Luzán, requieren que «el lugar donde se finge que están y que hablan los actores sea siempre uno, estable y fijo desde el principio del drama hasta el fin» (520-521). En *Safo*, el escenario descrito en las acotaciones es invariable, salvo los cambios meteorológicos (el mar tempestuoso que se calma, los truenos que se apagan y las nubes que se disipan) y los cambios de luz.<sup>2</sup> Vemos desde el principio hasta el final la roca donde Safo se precipitará, el templo de Apolo y en el fondo el mar. Las acciones importantes para el desarrollo del argumento que por necesidad no tienen lugar en Leucadia (por ejemplo, el naufragio de Faón y la muerte de su esposa) no están representadas en la obra; el espectador (y el lector) descubre lo que pasa fuera de la roca y el templo por el diálogo, y así se aumenta la verosimilitud de la obra, cualidad imprescindible del teatro ilustrado (520).

Con respecto a la unidad de acción, no hay nada en la obra que no contribuya al argumento o el desarrollo del personaje central, hasta el punto que algunos críticos han dicho que los otros personajes carecen de fondo o interés (Lewis 1993 179). Sea como sea, además de los personajes esenciales de Safo (la heroína), Faón (el objeto de su loca pasión) y Cricias (el padre de Faón que es el malvado de la obra), los personajes de Nicandro y Aristipo también tienen una función importante, tanto formal como temática. El joven Nicandro, que ama a Safo y está dispuesto a tirarse de la roca por ella, forma el tercer punto en el triángulo de deseo entre Safo y Faón después de la muerte de Teágenes, la esposa de Faón que desfallece en un naufragio. Si Teágenes existe fuera del marco narrativo de la obra para dar lugar a los celos de Safo e ilustrar la inconstancia de Faón, Nicandro aparece a partir de Escena V para subrayar lo atractivo y deseable de Safo y proporcionarle la oportunidad de mostrarse un dechado de fidelidad en el amor. Mientras tanto, el personaje de Aristipo, un sacerdote menor, ofrece un contraste a Cricias, el sumo sacerdote de Apolo que abusa de su poder. A través de Aristipo y Nicandro aprendemos mucho del trasfondo de la historia de Safo y Faón, y vemos (sobre todo en el caso de Aristipo) un comentario moral sobre las acciones de Cricias. Aparte de eso es verdad que los dos no tienen protagonismo, pero de este modo no hay ni la menor indicación

de un argumento secundario que diluya la fuerza ética y emocional de la tragedia, así cumpliendo con la unidad de acción prescrita por Luzán, que «Todas las acciones esenciales de un poema o de una tragedia o comedia han de ir a parar y unirse en el fin y conclusión de la fábula, como los semidiámetros de un círculo se juntan todos en su centro» (513).

Además de la forma, la temática de la obra se parece en muchos aspectos a la temática neoclásica. En su rechazo a la tiranía y la superstición consentida por los religiosos (encarnada en el personaje de Cricias), *Safo* conecta con la tradición literaria dieciochesca, específicamente con escritores como Feijoo, quien atacó en su «Disertación sobre el salto de Léucade» las supersticiones que en las leyendas dan lugar a la muerte trágica Safo (Whitaker 1993 28, Barrero Pérez 102). Dentro de la obra, tanto Aristipo como Safo condenan el salto de los amantes desilusionados como una «cruel superstición» que engaña a los adeptos (4.227). Cricias, en su papel de malvado, ejerce un poder tiránico y malévolos sobre los demás, y su altanería con Aristipo, su engaño de su hijo y su manipulación de Safo se reprenen al final en las palabras de Faón:

Vos no sois mi padre;  
Sois un hombre cruel, cuyo secreto  
A su rencor sacrificó esta vida.  
Por vos, manchado de un engaño horrendo,  
He sido infiel, traidor, abominable;  
Ve aquí el fruto fatal de [vuestros] consejos... (12.601-606)

Además de estos elementos temáticos, el escenario clásico de la obra demuestra el interés dieciochesco por el mundo griego-romano. Las referencias a la geografía, la historia y el panteón griego funcionan no sólo para dar verosimilitud a la obra (dado que tiene lugar en Grecia) sino también para señalar al lector o espectador que la obra se ubica dentro de un ámbito neoclásico. Dentro de estos elementos clásicos es la figura de Safo misma. Fue Luzán quien tradujo al español por primera vez la poesía de la Safo histórica y a partir de entonces, la imagen de Safo aparecía en la literatura española con más frecuencia, pero usualmente en su calidad de personaje legendario, porque en esta época todavía se conocía más la vida de la poetisa que su obra (Barrero Pérez 106). La Safo neoclásica tenía varias encarnaciones: para Feijoo, era una «insigne Poeta» dotada de un «delicado ingenio» al mismo tiempo que llevaba una «vida impúdica» (Feijoo, citado en Barrero Pérez 102). En cuanto a Quintana, su poesía le inspiraba a escribir el poema «A la hermosura». En la tragedia *Pítaco* por Cienfuegos (escrita en 1799)

la poetisa aparece como una mujer resentida y cruel, mientras que en la poesía de María Gertrudis de la Cruz Hore, la imagen de Safo se usa para conectar a la idea de la mujer como creadora literaria (Barrero Pérez 102-107). Como veremos más tarde, la Safo que se presenta en la obra de Gálvez se remite a todas estas representaciones neoclásicas al mismo tiempo que se diferencia de ellas en algunos particulares importantes.

En la elaboración de los personajes y en el desarrollo de la trama se ven las huellas de un discurso neoclásico que se basa en presuposiciones ilustradas, lo que tiene implicaciones importantes ahora para una discusión del género y más tarde para algunas interpretaciones de la obra y la ética que expone. Es que *Safo*, a partir de los cambios hechos por la dramaturga al manuscrito original, se define como tragedia pero, ¿hasta qué punto se puede considerar la obra «un drama trágico» como indica el subtítulo de la versión publicada en *Obras poéticas*? En varios artículos (sobre *Raquel* de García de la Huerta, *Ataulfo* de Rivas y *Athaulpho* de Montiano), Donald Shaw ha propuesto que la verdadera emoción trágica es la que se siente frente a una obra que demuestra la condición humana en su debilidad ante las contingencias de suerte y circunstancia (1991 222). En la tragedia se cifra una crítica existencial, un denuncia o un lamento de la inexplicable injusticia del universo. ¿Existe tal injusticia como motora de la acción en *Safo*? Al examinar la obra vemos que es la tiranía de Cricias en combinación con los defectos de Safo (su pasión desenfrenada, su obstinación en asuntos de amor) que lleva la trama a su triste final. Es Cricias el que convence a su hijo a dejar a Safo y casarse con Teágenes, y aun después de la muerte de ésta, viendo el sufrimiento de su hijo y el verdadero amor que todavía tiene por Safo, sigue ocultándole la presencia de ella en la isla. Entonces, aunque el temperamento de Safo le hace vulnerable, la mayor culpa es de Cricias. Así la indignación moral que se experimenta al ver las maquinaciones de tal malvado se diferencia mucho de la emoción trágica, como la ha definido Shaw, que se remite a una crítica más general de las cosas tales como son.

Elaborada dentro del contexto ilustrado que daba por sentada la armonía intrínseca del universo, parece que *Safo* no intenta provocar una crisis existencial en el público sino que se limita a criticar ciertas actitudes y acciones. Como hemos visto, un fin moralizante no cabe bien con las metas centrales de la tragedia, y existía para Gálvez y los neoclásicos el problema de cómo confeccionar una obra didáctica dentro de un género que parece excluir esa posibilidad. En *Safo*, la solución es meter un malvado poderoso (que curiosamente es también un padre abusivo) en la trama. Por eso el papel de Cricias es tan importante; al incluirlo en

el argumento se subvierte el sentido trágico de la historia original en la leyenda ovidiana y el texto de Lantier, sugiriendo que es él, como fuente de las decepciones y los engaños que llevan Safo a la muerte, quien es el verdadero blanco de la crítica. Al ser el máximo representante de poder en la obra, se puede interpretar el personaje de Cricias como un símbolo del status quo, una metáfora de la injusticia, pero todavía no la injusticia esencial de un mundo trágico, sino la injusticia de un determinado sistema político y social, apoyado por la religión. Entonces el hecho de que Cricias esté corregido por la Safo moribunda y el afligido Faón al final de la obra es crucial porque indica que el orden moral queda intacto con el castigo del malvado. Así en la estructura y en la temática, *Safo* conecta con la tragedia neoclásica que dramatiza un evento triste sin perjudicar la vigente visión racionalista del mundo (Shaw 1988 235).

Ahora que hemos visto los múltiples elementos neoclásicos dentro de la obra, es preciso identificar y describir los elementos de otro discurso que aparece allí también —el discurso romántico—. Es que la figura de Safo abarca tanto la corriente literaria neoclásica como la romántica y hay que recordar que dentro de la obra de Gálvez las características neoclásicas coexisten con algunos rasgos del movimiento posterior. Si llamamos estos rasgos románticos o prerrománticos (como hacen respectivamente Whitaker cuando analiza a *Safo* [1993 28] y Sebold [1983 135] cuando incluye a Gálvez en una lista de escritores del primer Romanticismo) o sólo admitimos que estos rasgos son *parecidos* a los que más tarde vemos en el pleno romanticismo, el hecho es que con *Safo* estamos ante una obra neoclásica que tiene cierta relación con el movimiento emergente.

*Safo* empieza con un monólogo en el cual la heroína se dirige a la naturaleza y nota como ésta refleja su triste estado de ánimo: «Noche desoladora, fiel imagen / de mis continuos bárbaros tormentos, / no cese tu rigor, no tus furores...» (1:1-3). Esta «metaforización naturalista del yo» (Sebold 1989 162) a través de la cual Safo ve la noche negra y solitaria como una manifestación de sus propios sentimientos también se ve en *Don Álvaro*, obra que tal vez mejor representa el Romanticismo español y que, a pesar de los treinta años que las separan, tiene notables similitudes a la obra de Gálvez. De la misma manera (aunque en una escala mucho más reducida) la oscuridad y los truenos en el principio de *Safo* enfatizan la tristeza y turbación de la heroína al mismo tiempo que involucran al espectador y lector en su psicología. Sola en el escenario con el mar tempestuoso en el fondo, unos treinta años antes del auge del Romanticismo español, Safo grita y desea la destrucción del universo en un acceso de locura y dolor que abarca hasta la naturaleza que la rodea.

A pesar de sus monstruosos excesos de sentimiento, nos compadecemos tanto de Safo como de don Álvaro. Los dos protagonistas sufren mucho; además, podemos admirar sus desafíos al cielo y a la sociedad porque su gran sufrimiento los justifica. La diferencia fundamental entre los dos es que don Álvaro, a lo largo de la obra, continuamente intenta hacer el bien pero siempre se ven frustradas sus intenciones. En cambio, desde el principio vemos a Safo que no somete sus pasiones a la razón y no se esfuerza para llevar una vida más equilibrada; de hecho, estas características forman parte del defecto trágico que la lleva a la muerte. Sin embargo y a pesar del castigo que recibe al final (se muere justo en el momento en que sabe que Faón todavía la ama), toda la elaboración anterior de su personaje crea una gran ambigüedad: Safo se comporta de su manera porque es poetisa, es parte de su ser experimentar los grandes trastornos de sentimiento; además, el uso de la «falacia patética» causa que el lector y espectador se identifiquen con ella. En el final trágico vemos el mensaje didáctico ilustrado que proporciona un ejemplo de las consecuencias de no dominar las pasiones. A pesar de eso, todavía se ven chispas de un *glamour* romántico en la Safo desafiante, «furiosa, arrebatada, ciega» como Faón la recuerda con admiración (3.167). Son estos elementos neoclásicos y románticos que juntos complican una interpretación de la obra.

En un artículo sobre la mujer en el teatro del siglo XVIII, Kathleen Kish ha señalado que las imágenes negativas de la mujer en esta época eran mucho más predominantes que las imágenes positivas:

The great majority of female characters in eighteenth century comedy and tragedy display unattractive personality traits, ranging from laughable foibles to outright vices. None of these escapes chastisement although the degree of punishment is graduated in accordance with the seriousness of the defect. (187)

Como hemos visto, Safo también sufre y es castigada por su pasión desenfrenada, pero la diferencia es que esta característica de ella no siempre se presenta como algo negativo. A pesar de su persecución infatigable de Faón, aun después de que éste está casado, y a pesar de sus celos que causan que maldiga y desee la destrucción de su antiguo amante, dentro la obra lo que se enfatiza es lo bueno de Safo. Esta presentación positiva es sumamente interesante porque, aparte de ser poco usual para la época, revela los valores particulares de Gálvez. Por ejemplo, no se describe la heroína en términos de belleza física; de hecho no se menciona ni un detalle sobre cómo es el cuerpo o la cara de Safo sino en el final cuando Nicandro relata cómo las ondas arrastraban «el delicado cuerpo» de

la poetisa, descripción que remite más a la pequeñez del ser humano frente a las fuerzas de la naturaleza que a una esbeltez seductora (11.580). Pero el hecho de que Safo no figura como hermosa no impide que varios hombres se enamoren de ella. Al contrario, resulta que Safo es inolvidable tanto para Nicandro como para Faón. Cuando Nicandro aparece por primera vez y escucha que Safo se propone a morir, él queda incrédulo:

¿Qué he escuchado?  
¿La poetisa Safo a tal extremo  
Reducida se ve? ¿La que de Atenas  
mereció los aplausos y los premios?  
¿Por la que suspiraron vanamente  
millares de rendidos y yo entre ellos? (5.276-280)

Revela que no sólo él sino «millares» habían sido conquistados, no por la belleza física de Safo sino por su tremendo talento. Para Faón también lo atractivo de Safo no radica en sus estereotípicas cualidades femeninas como la belleza o la abnegación sino en su constancia, su destreza poética y el énfasis que pone en el aspecto sensual del amor frente al aspecto social. Aun después de casarse con otra, Faón no puede olvidarla; hablando del poco tiempo que duraba su amor conyugal con Teágenes, Faón dice: «la lisonjera novedad huyendo / desterró la ilusión...» (3.154-155). En contraste, la pasión de Safo que se demuestra en súplicas, llanto y amenazas hace que Faón no la pueda borrar de su memoria: «Presentes siempre su fatal constancia, / su ternura, sus gracias, sus talentos, / su lira, que a los dioses encantaba...» (3.159-161). Entonces no es sólo su vocación literaria sino también su valoración de sus propios sentimientos y la fuerza desafiante que adquiere a través de ellos lo que causa que Faón (y los lectores y espectadores) la admire.

Es este efecto de admiración mezclada con el oprobio que nos remite a la segunda paradoja de la obra: la naturaleza de amor. Aunque Faón es inconstante en el amor, Nicandro está dispuesto a tirarse de la roca por su amada, y Safo termina en tal estado de pasión dolorosa que busca la muerte para olvidarla. Queda claro pues que además del gozo, el amor trae consigo las desgracias y el sufrimiento. Pero si el amor tiene que terminar en martirio (y no tenemos en la obra otros ejemplos de un amor más feliz), también resulta en la beatificación de la persona que lo sufra. Por ejemplo, aunque Safo se ve castigada en el final por alinearse a un concepto de amor fuera de las normas sociales, gana en su sufrimiento una grandeza terrible y mítica, hasta que casi podemos decir que este amor, que borra

todo lo anterior en la vida de Safo (dice que por Faón se olvida hasta los premios de los dioses), funciona como toda una ideología a través de la cual la heroína abre para sí un nuevo espacio en que los juicios de los demás no tienen importancia, un aspecto importante en la elaboración de lo que Establier ha llamado «las utopías de lo femenino» en el teatro de Gálvez (150). Por otra parte, es también verdad que este amor le quita uno de los rasgos más fundamentales de su personalidad: la creatividad poética. Entonces en esta paradoja vemos que el amor en *Safo* es a la vez liberador y limitante, una fuerza titánica tanto creadora como destructiva.

¿Se puede decir entonces que Safo es una víctima del amor, de sus circunstancias, de la crueldad masculina o de Cricias? De la preocupación de Gálvez con la situación de la mujer, Whitaker ha dicho que muchas de sus obras enfatizan el papel de la mujer como víctima (1993 23). En algunos respectos vemos que Safo también es una víctima, tanto de las circunstancias que no la permiten cumplir sus deseos como del amor mismo que la arrastra a la muerte. De las maquinaciones de Cricias también es víctima, porque él explota las circunstancias sociales que lo favorecen cuando le oculta a Safo los paraderos de Faón. Pero a pesar de eso, no es Cricias quien la convence a suicidarse. Cuando él intenta animarla para el salto, insinuando que no va a morir en el acto, Safo rechaza todas sus razones, diciendo que quiere morir:

¡Ojalá que este abismo cristalino,  
que baña de la roca el fondo inmenso  
me sepulte, y a ver la luz no vuelva,  
si está el olvido en su profundo seno! (2.79-82)

Además, cuando Safo se precipita al final es por sus propias razones que no tienen nada que ver con el patriotismo y la fama que Cricias apunta. Entonces, aunque en algún momento Safo asume el papel de víctima, éste no es el papel que la define. Recordemos que los engaños de Cricias hacen una víctima no sólo de ella sino de Faón también. En frente de Safo, que está al punto de morir, Faón denuncia a su padre: «ve aquí el fruto fatal de los consejos / de los mandatos vuestros, que me obligan / a ser testigo de mi oprobio eterno» (12.606-608). El hecho de que el resultado de las acciones de Cricias afecta negativamente a los dos amantes indica que no se trata de un castigo merecido a Safo sola, sino de una instancia de la tiranía del patriarcado en el acto de limitar la libertad del individuo.

En el final, todos estos hilos contradictorios se reúnen y aquí volvemos a la cita de Kish para señalar que lo curioso en este retrato de Safo, su comportamien-

to y los efectos que tiene, es que el castigo no parezca corresponder al crimen. O sea, la ambigüedad de la obra (lo que algunos han llamado un defecto) radica en que toda la elaboración anterior del argumento no siempre remite al desenlace. Si la obra hubiera terminada con el suicidio de Safo, este hecho habría preservado la grandeza aterradora que gana en la décima escena cuando Safo se arroja después de un discurso conmovedor animando a las mujeres de Leucadia a la abominación y el aborrecimiento de los hombres. Pero la obra no termina aquí. En las dos escenas siguientes vemos a Nicandro, vuelto de un intento de salvarla, lamentando la desdichada Safo. Cuando se entera Faón de que la mujer que se arrojó fue ella, se enloquece de dolor y se ofrece a Nicandro para que lo mate. Nicandro, pensando vengar a Safo al matar la causa de sus dolores, se lanza sobre Faón y sigue una pelea que revela dos cosas: primero, demuestra que Safo es un personaje querido y esencialmente bueno a pesar de su conducta; luego, socava las últimas palabras de Safo antes del salto, ilustrando que «la negra perfidia» de los hombres no aplica a Nicandro y (ahora) a Faón, que sienten su muerte. Para reforzar más esta negación, la heroína reaparece en la última escena, chorreando agua y tosiendo, para retractar el discurso que pronunció con tanto ahínco justo antes de saltar. A pesar de esta retractación y aunque para cumplir con la verosimilitud a la heroína le debe faltar el aire en el momento de expirar, nos parece llamativo los puntos suspensivos que marcan los últimos versos de la obra:

¡Oh tú...sea, quien fueres...  
 que has visto de mi muerte el triste ejemplo,  
 publica que es...supersticioso engaño...  
 buscar aquí el olvido...pues yo muero...  
 adorando a Faón...y hasta el sepulcro...  
 ¡su imagen y su amor conmigo llevo! (12.613-618)

Ya no con tanta seguridad imprudente, Safo pronuncia estas palabras con un tono enfermizo que refleja la acrecienta fragilidad de su vida y de su voluntad, quizás enfatizando a propósito el aspecto fantochesco de la escena. De todas maneras, se ve aquí el triunfo del discurso patriarcal en que la heroína queda castigada y corregida, pero lo notable es que este triunfo no es inequívoco; la maldad de Cricias está descubierta públicamente por su hijo y las últimas palabras de Safo nos recuerda que el amor y la pasión trascienden aun la muerte.

Entonces lo que hemos llamado una síntesis imperfecta entre dos opuestos sistemas de valores es también una obra de transición, tanto en el sentido histórico-literario como ético-moral. Es esta cualidad de transición lo que nos remite

a otro cambio que se puede detectar dentro de la obra, el del desarrollo de una nueva consciencia literaria por parte de las mujeres de la época. Como ha señalado Barrero Pérez:

Es digno de resaltarse...el hecho de que dos escritoras del siglo XVIII [María Rosa de Gálvez y Gertrudis de la Cruz Hore] mostraran tanto interés por una figura, Safo, que las poetisas románticas tomarían como referencia...a la hora de plantear sus vindicaciones de creadoras literarias en un mundo esencialmente masculino». (112).

Si Gálvez no utilizaba la figura de Safo en esta obra explícitamente para comentar su propio valor literario, lo hizo en el momento de incluir *Safo* en *Obras poéticas*, dado las palabras de la «Advertencia» citadas arriba. Además, teniendo en cuenta la resonancia literaria que ya tenía la figura de Safo en España y en el extranjero, el hecho de escribir una tragedia sobre la insólita poetisa conecta con las aspiraciones de Gálvez a la fama literaria. Es que la obra, como una tragedia escrita de acuerdo con muchas de las normas neoclásicas, con un fin didáctico engañosamente obvio, que requiere la participación activa del público para interpretar sus varios sentidos, retrata a una heroína humanizada, no ya una dama idealizada, ni enteramente malévola ni enteramente buena, y en este conjunto de cualidades radica su diferencia y distinción. En este contexto, tiene sentido la insistencia de Gálvez que sus lectores se acerquen a sus obras reconociéndolas como obras de una mujer. Al realzar el hecho de su feminidad en su reclamo a la fama literaria, cabe pensar que Gálvez quería sugerir que, más que su persona poética, eran sus obras las que eran fundamentalmente diferentes de las de sus colegas masculinas, ya que en ellas utilizaba una forma asociada con los grandes literatos y los temas elevados para tratar la situación de la mujer. Como Bordiga Grinstein ha dicho (y quizás como Gálvez misma ya había intuido), el triunfo de la dramaturgia era «educar a las mujeres y hacerles tomar conciencia de lo femenino y del derecho que las asistía en disponer de su cuerpo y de sus sentimientos» (77), todo dentro de un marco didáctico aparentemente conservador que al mismo tiempo reflejaba las nuevas tendencias europeas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARRERO PÉREZ, ÓSCAR. «Imágenes de Safo en la literatura española del siglo XVIII», *Dieciocho* 28/2 (2005): 101-117.
- Bordiga Grinstein, Julia. (2003) *La rosa trágica de Málaga: vida y obra de María Rosa de Gálvez*. Anejos de Dieciocho. University of Virginia Press, Charlottesville.
- CAÑAS MURILLO, JESÚS. «García de la Huerta y la tragedia neoclásica». *Historia del teatro español*. Tomo II, eds. Fernando Domenech Rico y Emilio Peral Vega. Gredos, Madrid: 2003. 1577-1602.
- DOMÉNECH, FERNANDO. (1995) «Estudio preliminar». En María Rosa Gálvez, *Safo. Zinda. La familia a la moda*. Asociación de Directores de Escena de España, Madrid.
- ESTABLIER, HELENA. «El teatro trágico de María Rosa Gálvez de Cabrera en el tránsito de la Ilustración al Romanticismo: una utopía femenina y feminista», *Anales de Literatura Española* 18 (2005): 143-161.
- GÁLVEZ, MARÍA ROSA. *Safo*, ed. Daniel S. Whitaker. *Dieciocho* 18/2 (1995): 189-210.
- . (1995) *Safo. Zinda. La familia a la moda*, ed. Fernando Doménech. Asociación de Directores de Escena de España, Madrid.
- . (2005) *Safo. El egoísta*. en *El valor de una ilustrada. María Rosa de Gálvez*, eds. Aurora Luque y José Luis Cabrera. Ayuntamiento de Málaga, Málaga.
- KISH, KATHLEEN. (1983) «A School for Wives: Women in Eighteenth-Century Spanish Theater». *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*, ed. Beth Miller. University of California Press, Berkeley. 184-200.
- LEWIS, ELIZABETH FRANKLIN. (1993) «Feminine Discourse and Subjectivity in the Works of Josefa Amar y Borbón, María Gertrudis Hore and María Rosa Gálvez». Diss. University of Virginia, 1993.
- . «The Tearful Reunion of Femininity in María Rosa Gálvez's Neoclassic Theater», *Letras Peninsulares* 9/2-3 (1996-7): 205-16.
- LUZÁN, IGNACIO DE. *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, ed. Russell Sebold. Cátedra, Madrid.
- RIVAS, EL DUQUE DE. (1982) *Don Álvaro o la fuerza del sino*, ed. Donald L. Shaw. Clásicos Castalia, Madrid.
- SEBOLD, RUSSELL P. (1989) *El rapto de la mente: poética y poesía dieciochescas*. Anthropos, Barcelona.
- . (1983) *Trajectory del romanticismo español*. Grijalbo, Barcelona.
- SHAW, DONALD. «Ataulfo: Rivas' First Drama», *Hispanic Review* 56/2 (1988): 231-242.
- . «Dramatic Technique and Tragic Effect in García de la Huerta's *Raquel*», *Dieciocho* 9 (1986): 249-258.
- . «Montiani's *Athaulpho*», *Bulletin of Hispanic Studies* 68/1 (1991): 153-161.
- WHITAKER, DANIEL S. «An Enlightened Premiere: The Theater of María Rosa Gálvez», *Letras Femeninas* 19/1-2 (1993): 21-32.
- . «Introduction to Safo». *Dieciocho* 18/2 (1995): 189.

## (Endnotes)

<sup>1</sup> Prueba del creciente interés en María Rosa Gálvez es la cifra de sus obras editadas. En el espacio de dos décadas *Safo* se ha editado varias veces, dos veces en 1995, por Daniel Whitaker y Fernando Doménech, y en 2005 Aurora Luque y José Luis Cabrera volvieron a editarla en una edición junto con *El Egoísta*. En todo caso las citas del presente estudio están tomadas de la edición de Whitaker.

<sup>2</sup> Sin entrar en el debate sobre la importancia de la puesta en escena en el teatro dieciochesco, citamos la observación de Whitaker que sostiene que las cuidadosas acotaciones de la dramaturga indican su interés en este aspecto de la técnica teatral (1995 189).



PABLO LOMBÓ MULLIERT<sup>1</sup>

Università degli Studi di Torino - [pablo.lombomulliert@unito.it](mailto:pablo.lombomulliert@unito.it)

Artículo recibido: 26/11/2010 - aceptado: 23/03/2011

## LECTURA Y TRADUCCIÓN EN QUEVEDO: EL «ORLANDO» DE HERNANDO DE ACUÑA

### RESUMEN

La intención del autor de este trabajo es demostrar que Francisco de Quevedo, al escribir su gran parodia «Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado» (1631), puso en práctica sus propias ideas acerca de la traducción cotejando y comparando distintos textos –sin duda, el texto original italiano y la traducción de Hernando de Acuña– para lograr su muy particular y original versión del *Innamorato* de Matteo Maria Boiardo.

PALABRAS CLAVE: Quevedo, traducción, parodia, Hernando de Acuña

### ABSTRACT

In this article, the author demonstrates that, when writing his great parody (the *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*, from 1631), Quevedo put in practice his own ideas about translation collating and comparing different texts (at least the original italian text and the spanish translation that of it made Hernando de Acuña at the end of his life) to obtain his very particular and original version of Matteo Maria Boiardo's *Innamorato*.

KEYWORDS: Quevedo, translation, parody, Hernando de Acuña

La labor del traductor es y ha sido desde siempre una de las más enriquecedoras tanto para el pensamiento como para la creación literaria de una lengua pero, lamentablemente, «la importancia intelectual de la traducción salta de tal modo a la vista, que se la suele pasar por alto» (Highet 1954: I 171). Esto sucede con los

<sup>1</sup> Pablo Lombó Mulliert estudió Lengua y Literatura Hispánicas en la UNAM y obtuvo el doctorado en Literatura Hispánica en el Colegio de México. Ha publicado diversos artículos, reseñas y antologías. Actualmente da clases en las facultades de Lingue e Letterature Straniere y Scienze Politiche de la Universidad de Turín.

comentarios y breves estudios que críticos y lectores han dedicado al «Orlando» de Quevedo, en los que se da por hecho que el poema es una traducción y una relectura del *Orlando innamorato* de Matteo Maria Boiardo volcada hacia el universo burlesco del Barroco español. Ignacio de Luzán opinaba que Quevedo quiso seguir las huellas del *Orlando innamorato* rifatto de Berni (1789: II 303-304); George Ticknor dijo, sin reflexionarlo mucho, que Quevedo escribió su poema sobre el asunto del *Orlando furioso* de Ariosto (1849: II 242); Merimée, en cambio, incluyó el fragmento de Quevedo dentro de la tradición heroico-cómica que desencadenaron Boiardo, Ariosto y Berni (1886: 405-406). Para Emilio Alarcos (1946), la única fuente del poema de Quevedo era el *Orlando innamorato* de Boiardo, opinión que compartía Giovanni Caravaggi: «il Quevedo derivò la sua opera direttamente dall'*Innamorato* del Boiardo, *senza la mediazione di traduttori spagnoli o di rifacitori italiani*» (1961: 465, énfasis mío).

Ninguno de los trabajos o comentarios que existen hasta ahora sobre el poema ha tomado en cuenta la importancia de ese hecho que salta a la vista: al leer una de las grandes manifestaciones de la poesía burlesca española de los Siglos de Oro, estamos leyendo lo que fue, a la vez que composición cómica, una traducción, y que como tal habría que empezar a estudiar, precisando las circunstancias que le dieron origen, o, dicho de otra manera, precisando, hasta donde sea posible, el método que Quevedo siguió para llevarla a cabo<sup>2</sup>. Por ello, al plantear desde esta perspectiva el estudio del poema, no es difícil imaginar a Quevedo poniendo en práctica sus ideas acerca de la traducción, de las que dejó constancia en diversas ocasiones.

En la dedicatoria que precede la traducción del «Manual de Epicteto», Quevedo reconoció que no fue el primero en trasladarlo al español, y, acabada la dedicatoria, incluyó una nota breve describiendo el proceso que siguió para llevarla a cabo:

Con deseo de acertar en lección tan importante, y con el recato de quien trata joyas, he visto el original griego, la versión latina, la francesa, la italiana que acompañó el Manual con el comento de Simplicio, la que en castellano hizo el maestro Sánchez de las Brozas, con argumentos y notas; la última, que hizo el maestro Gonzalo Correas (Quevedo, IV 489).

<sup>2</sup> Entiendo traducción como proceso de reescritura. Existen, según Rabadán, distintos tipos de traducción y el resultado de uno de ellos es justamente: «una alternativa al texto original y ambos coexisten en el tiempo y en el espacio. Puede tener la misma función o, con mayor frecuencia, tener otro objetivo» (1994: 129).

Hay, por supuesto, enunciadas otras cuestiones sobre su traducción de Epicteto, pero, por ahora me interesa destacar tan sólo el primer paso fundamental para cualquier ejercicio de traducción humanista: «reunir el mayor número posible de versiones del texto y, después de confrontarlas, proponer una nueva lectura/versión basada en un examen y evaluación de toda la evidencia obtenida» (Sigler 1994: 46).

En el caso del «Manual de Epicteto» Quevedo dejó claro que cotejó y comparó (además del «original griego») cinco testimonios diferentes; por ello, al estudiar el «Poema heroico de las necesidades y locuras de Orlando el enamorado» surge la misma pregunta: ¿cuántos y cuáles fueron los testimonios que comparó para escribir su nueva versión del *Orlando innamorato*? En primer lugar estaría el texto italiano original, del que Quevedo manejó, evidentemente, un ejemplar; de ser así, se podría tratar de la edición que Girolamo Scotto imprimió en Venecia entre 1548 y 1549<sup>3</sup>. En segundo lugar, estaría la versión del *Innamorato* de Francesco Berni, como mostró Malfatti en su pequeño estudio sobre las influencias en el «Orlando» de Quevedo: «la fuente directa del poema de Quevedo es el *Innamorato* de Boiardo, pero trataré de poner de relieve unos versos de otros poemas caballerescos italianos con los cuales se podría relacionar algún que otro paso del Orlando castellano» (1968: 15). Mencionaré sólo uno de los ejemplos que incluyó Malfatti en su estudio para no repetir lo ya dicho.

En la corte parisina de Carlomagno se desarrolla un banquete entre caballeros y reyes europeos y africanos; hacia el final del banquete irrumpen en la sala cuatro gigantes, la hermosísima Angélica y, «detrás de la doncella, de rodillas, / se mostró bien armado un caballero / de buen semblante, por entrambas sillas / con promesa de fuerte y de ligero» (I, 505-508)<sup>4</sup>. El caballero, Argalía, es hermano de la princesa del Catay y lleva, además de sus armas y un caballo excepcionalmente rápido, una lanza dorada, que Boiardo apenas describió: «Ma sopra tutto una lancia dorata, / d'alta ricchezza e pregio fabricata» (I, 38). La idea de los versos es destacar la importancia y el valor de la lanza; llevado por el énfasis de los versos de Boiardo, Berni añadió toda una estrofa describiendo el encantamiento que la hacía invulnerable:

<sup>3</sup> Como indica el «Catálogo de la «Biblioteca imaginaria de Quevedo»» de Pérez Cuenca (2003: 309-329).

<sup>4</sup> En las referencias a los poemas españoles se indican el número de canto (en romano) y los versos (en arábigo); para el poema de Boiardo indico el canto y las octavas.

[...] ed una lancia d'oro  
fatta con arte e con sottil lavoro.

È quella lancia di natura tale,  
che resister non puossi alla sua spinta;  
forza o destrezza contra lei non vale:  
convien che l'una e l'altra resti vinta.  
Incanto, a cui non è nel mondo eguale,  
l'ha di tanta possanza intorno cinta,  
che né il conte di Brava, né Rinaldo,  
né il mondo al colpo suo starebbe saldo.  
(I, 43-44.)

Comparando los versos de Boiardo, Berni y Quevedo, Malfatti concluyó que Quevedo siguió el texto de Berni al escribir su también breve descripción de la lanza encantada: «y porque a todos venza en la carrera / aunque se armen el arzón con trabas, / una lanza le dio que, cuando choca, / derriba las montañas si las toca» (I, 693-696). Con respecto a los ejemplos que da Malfatti, conviene hacer una aclaración: la cercanía del poema de Quevedo y los de Berni, Folengo, Tasso, Pulci, etc. se debe a una mera influencia, relación diferente a la que se establece con el *Innamorato* de Boiardo, que es el texto base.

Otro testimonio tan importante como el texto italiano que Quevedo debió consultar y cotejar para su traducción es la que hizo Hernando de Acuña. Aunque algunos pasajes del *Innamorato* ya habían aparecido insertos en los dos primeros libros del *Espejo de caballerías* de Pedro López de Santa Catalina, el primer intento por traducir de manera consciente –y en verso– el poema de Boiardo fue de Francisco Garrido de Villena, que publicó su traducción completa en 1555. Treinta y seis años más tarde, en 1591, salieron póstumamente las *Poesías varias* de Hernando de Acuña, entre las que destacan, además de su «Fábula de Narciso», «algunos cantos que comenzó a traducir el autor de la obra del Boiardo de *Orlando enamorado*»; lamentablemente, «en este trabajo le sorprendió la muerte. La parte terminada, vertida con facilidad, lozanía y rica vena, hace sentir la falta de lo restante. Esta traducción cierra el tomo de *Poesías* de Acuña»<sup>5</sup>. Menos de cincuenta años separan la traducción de Garrido de Villena de la que hizo Acuña, pero durante ese período la asimilación de las formas, ritmos y temas italianos se perfeccionó notablemente gracias a los esfuerzos de los traductores / imitado-

<sup>5</sup> Para la traducción del *Innamorato* de Acuña utilizo la edición de las *Poesías varias de Catena de Vindel* (1954: 31-329).

res españoles. Mientras que Garrido de Villena pudo sólo trasladar con mucho esfuerzo la obra de Boiardo al español, Acuña se deleitó reescribiéndola; para entender mejor la diferencia entre estas traducciones se podría usar la distinción que hizo Italo Calvino entre el *Innamorato* de Boiardo y el *Furioso* de Ariosto:

[...] *l'Innamorato* fu oscurato dal *Furioso* cioè dalla continuazione che Ludovico Ariosto intraprese a scrivere una decina d'anni dopo la morte del Boiardo, una continuazione che fu subito tutt'altra cosa: dalla ruvida scorza quattrocentesca il Cinquecento esplode come una lussureggiante vegetazione carica di fiori e di frutti (Calvino, 2006: 15).

Tal como hizo Acuña, Quevedo tomó en cuenta varios testimonios para escribir su parodia del *Innamorato* de Boiardo: por lo menos, revisó el original y, muy probablemente, los dos textos españoles ya citados. A pesar de que no es posible afirmar con certeza física que entre los libros que alojaba la biblioteca de Quevedo se encontraban las *Poesías varias* de Acuña, hay rasgos en ambas traducciones del *Innamorato* que parecen confirmar que Quevedo tuvo en sus manos un ejemplar de aquellas al escribir su «Orlando». Es más difícil demostrar que también poseyera un ejemplar de la traducción de Garrido de Villena, por lo que ahora me ceñiré estrictamente a las coincidencias entre los textos de Acuña y Quevedo.

Las relaciones entre los tres poemas (de Boiardo, Acuña y Quevedo) presentan distintas características y ejemplifican diversos grados de proximidad, por lo que se pueden agrupar en tres grandes conjuntos:

- 1) Las que muestran que Quevedo prefirió el poema de Boiardo.
  - a) Lo que modifica Acuña y no modifica Quevedo.
  - b) Lo que quita Acuña pero conserva Quevedo.
- 2) Las que muestran que Quevedo prefirió la traducción de Acuña.
  - a) Lo que ambos modifican del original.
  - b) Repeticiones casi exactas de la traducción de Acuña en Quevedo.
- 3) Las que muestran la mezcla que Quevedo llevó a cabo de ambos.

Usaré cuatro ejemplos para ilustrar el primer conjunto (el que agrupa los casos en los que Quevedo siguió el original frente a la traducción de Acuña).

El primero de ellos muestra, además, que Acuña tuvo en consideración la traducción de Garrido de Villena. La situación en la narración es la siguiente: ante

los caballeros reunidos en la corte de Carlo Magno, Angélica desafía a todos los paladines a que sostengan un combate con su hermano; aquel que logre vencerlo la obtendrá como premio, pero todos los que sean derribados del caballo quedarán hechos prisioneros. Absolutamente ninguno de los paladines quiere perder una oportunidad semejante, por lo que se organiza un sorteo para decidir democráticamente el orden en el que los caballeros combatirán contra el extranjero. El primer afortunado es Astolfo, que, en su intento, quedará inconsciente y prisionero en la tienda de Angélica. El segundo, Ferragut, tras haber descuartizado a los cuatro gigantes que escoltan a la princesa, cae del caballo, derribado por la lanza mágica, mientras combate; monta en cólera y se opone a las normas establecidas del encuentro. Comienza entonces la encendida discusión entre los paladines que despertará al hasta ese momento inconsciente Astolfo. Boiardo escribió:

A quel rumore Astolfo se è levato,  
che sino allora ancor forte dormia,  
né il crido de' giganti l'ha svegliato  
che tutta fe' tremar la prataria.  
(I, 84.)

Acuña se confundió en este punto debido a un pequeño error de la traducción de Garrido de Villena:

A aquel rumor Astolfo se despierta,  
que aun hasta allí con gran sabor dormía,  
la grito de gigantes y rehierta  
lo despertó, que el prado estremecía.

El error está en los dos últimos versos y consiste en haber escrito que el rumor de la disputa entre los caballeros había despertado a Astolfo y afirmar inmediatamente después que lo había despertado el estruendo de los gigantes. Por ello, Acuña, ante dos opiniones encontradas, se sintió en la necesidad de enmendar la confusión de su compatriota de la siguiente manera:

Astolfo al gran rumor se ha levantado,  
que aunque estaba en el lecho no dormía,  
que fue del fiero grito despertado,  
con el que el llano tembló y la pradería.  
(I, 681-685.)

Quevedo observó esta «anomalía narrativa» en la traducción de Acuña y prefirió conservar la versión del original, dando a entender que fue la discusión la que despertó al caballero inglés: «Astolfo, a quien la grito alborotada / pudo del sueño en su razón tornallo...» (II, 309-310).

En un pasaje anterior de la narración, el mago Malgesí, por medio de encantos y conjuros, hizo que los gigantes, todavía vivos, cayeran en un profundo sueño, que Boiardo comparó con la muerte (pues cada gigante «nel sonno era sepolto», I, 44). Acuña no hizo ninguna comparación, pero el autor de los *Sueños* no podía dejar pasar desapercibido el símil del original:

[...] El hermanillo de la muerte luego  
se apoderó de todos sus sentidos,  
y soñoliento y plácido sosiego  
los dejó sepultados y tendidos.  
(I, 865-869.)

Otro de los ejemplos que he seleccionado para mostrar cómo Quevedo prefirió seguir a Boiardo en lugar de las modificaciones de Acuña se encuentra en la descripción del caballo de Argalía que aparece cuando Malgesí, por medio de conjuros mágicos, descubre la verdadera identidad y los verdaderos propósitos de Angélica y Argalía. Al describir la montura del guerrero chino, Acuña fue el único que no especificó el color del animal: «Al hijo dio un caballo poderoso, / de que el mozo se halla muy contento, / llámase Rabicán, fuerte, animoso, / y no le pasa en ligereza el viento» (I, 305-308). Quevedo, siguiendo la descripción de Boiardo («al giovenetto avea dato un destrieri / negro quanto un carbon quando egli è spento», I, 37), incluyó numerosos elementos (típicos de su arsenal burlesco) poniendo particular énfasis en el color negro:

[...] una endrina parece con guedejás;  
tiene por pies y manos volatines,  
de barba de letrado las cernejas,  
de cola de canónigo las clines [...]  
breve de cuello, el ojo alegre y negro.  
(I, 681-84 y 687.)

Más adelante sucede lo mismo con la descripción del moro Ferragut, quién, según Boiardo, es negro como un carbón y no cuida mucho la higiene personal.

Esta descripción aparece para justificar por qué Angélica se niega a aceptarlo como esposo:

[...] Mai di lavarse non ebbe diletto,  
ma polvoroso ha la faccia feroce:  
il capo acuto aveva quel Barone,  
tutto ricciuto e ner come un carbone.  
(II, o. 10.)

Acuña describe la fiereza del aspecto de Ferragut pero, tal vez por no usar el tópico «políticamente incorrecto» de la suciedad de los moros, no menciona la poca higiene de Ferragut y cambia el adjetivo «negro», atenuándolo, «por moreno» (II, vv. 97-104). En la descripción de Boiardo se advierte ya una caricaturización del personaje, que, evidentemente, Quevedo aprovecha y amplía para llevar a cabo su propia representación grotesca de Ferragut, llegando incluso a insinuar su poca higiene sexual:

[...] «¿Cómo, siendo mi hermano y caballero,  
siendo Angélica yo, siendo Argalía,  
una fantasma fondos en tintero  
por marido me ofreces este día,  
un hombre tentación carantamaula  
que no puede enseñarse sino en jaula? [...]

Blancos los labios son, negros y acedos  
los dientes, entoldados con harapos  
de pan mascado, y la color que espanta  
con sombras de estantigua y marimanta.

¿Este había de emboscar en mis cabellos  
el jabalí que miras erizado?  
¿Este, con sus ronquidos y resuellos,  
mi sueño bramará puesto a mi lado?  
¿Han de pringarse aquestos brazos bellos  
en la cochambre de ese endemoniado?  
¿Este postema de soberbia y saña  
en mí descansará su guadramaña?»  
(II, vv. 435-456.)

Paso ahora al segundo gran conjunto de analogías entre los textos, es decir, el que agrupa las coincidencias entre la traducción de Acuña y la parodia de Quevedo frente al original italiano. Mostraré seis ejemplos que, creo, son bastante representativos. Al describir el avance del ejército indio del rey Gradaso, Boiardo escribió que el rey gigante «cento cinquanta millia cavallieri / elesse di sua gente tutta quanta» (I, 7), para pelear contra Carlomagno. Acuña, en los versos correspondientes, mantuvo el mismo número de guerreros pero añadió un adverbio de cantidad, haciéndolo crecer: «Más de ciento cincuenta mil guerreros / entre toda su gente había escogido» (I, 57-58). Quevedo, seguramente entusiasmado por la hipérbole de la versión española, hizo crecer la cifra, retomó el adverbio de Acuña y lo repitió cuatro versos más abajo:

Más lleva de ochocientos mil guerreros,  
 escogidos a moco de candiles;  
 por el calor los más vienen en cueros,  
 tapados de medio ojo con mandiles;  
 más de los treinta mil son viñaderos  
 con hondas en lugar de cenojiles [...]  
 (I, 113-118.)

También se puede ver que el chiste quevediano sobre el procedimiento para seleccionar a los guerreros de esta estrofa («escogidos a moco de candiles») se basa en el comentario que añade Acuña frente al original, que no desarrolla este particular: «Más de ciento cincuenta mil guerreros / entre toda su gente avía escogido, / y los más conocidos los primeros».

Ya alejado del ejército indio de Gradaso, Boiardo comenzó a describir las fiestas que había convocado Carlomagno en París, como preludio del combate:

Erano in corte tutti i paladini  
 per onorar quella festa gradita,  
 e da ogni parte, da tutti i confini  
 era in Parigi una gente infinita.  
 Eranvi ancora molti Saracini,  
 perché corte reale era bandita,  
 ed era ciascaduno assicurato,  
 che non sia traditore o rinegato.  
 (I, 9.)

Hay varias diferencias y semejanzas entre las tres octavas, así que mostraré juntas las españolas (Acuña: I, 73-80; Quevedo: I, 137-144):

Ninguno falta de los paladines  
porque fuera la fiesta más cumplida,  
y de fuera de Francia y sus confines  
vino gente a París nunca venida:  
y muchos moros con honrados fines  
de ver su nombre y fama más crecida;  
que allí todo hombre vino asegurado  
si no fuese traidor o renegado.

No quedó paladín que no viniese,  
a puto el postre, a celebrar el día,  
ni moro que ambición no le trujese  
de mostrar con valor su valentía.  
¡Fue cosa extraña que en París cupiese  
tanta canalla y tanta picardía!  
Que todo andante vino asegurado  
si no fuese traidor u renegado.

Acuña, en vez de introducir la estrofa con una afirmación como Boiardo, lo hizo con una negación y lo mismo Quevedo. Otra coincidencia radica en que tanto Acuña como Quevedo insertaron un motivo novedoso respecto al original italiano: la noble intención que tenían los moros para participar en el combate (Acuña, seriamente) y la sustitución de los honrados fines de los caballeros moros por intenciones ambiciosas (Quevedo, con burla). Al final de la misma octava, se podría ver cierta semejanza entre el poema de Acuña y el de Quevedo, aunque las palabras del original sean muy parecidas. Puesto que ambos traductores habían añadido un elemento que no estaba en la octava de Boiardo, el final de la estrofa varió sensiblemente: en el original, los versos que la cierran son una oración coordinada con la oración de los dos versos anteriores, pero en los textos españoles hay una pausa mayor. Quevedo utilizó casi las mismas palabras que Acuña en esos últimos dos versos pero sobre todo, prefirió seguir la misma construcción, usando el adjetivo «todo», en vez del pronombre «cada» de Boiardo, el verbo intransitivo «venir», frente al verbo copulativo «era» del original, y la conjunción condicional del segundo verso, en vez de la oración adjetiva del italiano.

En un fragmento del discurso que Angélica pronuncia ante la corte de Carlomagno también se aprecia la influencia de Acuña en el poema de Quevedo, porque éste empleó la estructura de otros versos de la traducción de Acuña para insistir en la condición principal del combate:

[...] que el que en la justa pierda los arzones,  
no pretenda probar más su fortuna:  
y todos los caídos sean prisiones  
sin que desto se quiebre cosa alguna,  
y el que bastare a echar a Uberto en tierra  
me gane a mí por premio de esta guerra.  
(I, 227-232.)

Hay pequeñas reminiscencias de los versos de Acuña, como los sustantivos «fortuna» y «premio», que en el original no figuraban, o la estructura de los versos finales de la estrofa que en Boiardo corresponden a «ma chi potesse Uberto scavalcare / colui guadagni la persona mia»:

[...] que, en perdiendo la silla y los arzones,  
quien los perdió no pruebe más fortuna;  
el que cayere quedará en prisiones,  
sin poder alegar excusa alguna,  
y el que a mi hermano derribare en tierra  
me ganará por premio de la guerra.  
(I, 555-558.)

En otra ocasión, tanto Acuña como Quevedo introdujeron una comparación que no estaba en el poema italiano. La octava correspondiente de Acuña amplía el efecto («esso per questo più divenne fiero, / come colui che fu senza paura», I, 79) que causó el golpe de uno de los gigantes en el ánimo de Ferragut:

Como vemos salir viva centella  
del pedernal, con eslabón tocado,  
que da luego en la yesca, y (dando en ella)  
se aviva y crece el fuego comenzado:  
y junto un seco material con ella,  
salta llama y ardor demasiado,  
así al pagano fue el gran golpe luego

eslabón a la piedra y yesca al fuego.  
(I, 633-640.)

Quevedo invirtió esta comparación hacia el universo caricaturesco entre los versos 273 y 276 de su segundo canto: «La boca, como olla que se sale / hirviendo espumas derramó rabiosas; / y como el rayo de la nube sale / en culebras de fuego sinüosas». Las claves para encontrar similitudes entre ambos pasajes son el verbo salir que comparten las versiones españolas y la novedad del motivo del fuego que se encendió en el ánimo de Ferragut, como «viva centella» o «culebras de fuego sinüosas».

Hay otros versos en los que los españoles modifican, sin añadir nada nuevo, los motivos e imágenes del original italiano. Para describir el combate entre Ferragut y Argalía, Boiardo recurrió al símil de los leones enfrentados («Chi vedesse nel bosco duo leoni / turbati ed a battaglia insieme appresi», II, 2), pero Acuña y Quevedo prefirieron un motivo taurino, más cercano a su propia experiencia: «jamás dos toros bravos se toparon / en apartada selva o pradería» (Acuña, II, 21-22); «Muy poco es lo de un toro contra un toro / para comparación de aquesta guerra» (Quevedo, I, 209-210).

El último de los pasajes que he seleccionado para ejemplificar cómo Quevedo siguió el texto de Acuña, muestra que la parodia quevediana toma como base y reescribe también las particularidades de la traducción de Acuña, burlándose de ella. La octava correspondiente del original italiano narra cómo Angélica, tras haber hecho prisionero al mago Malgesí, rompe el hechizo que había sumergido en el sueño a sus cuatro gigantes:

Al fin delle parole, o in quello instante,  
fu Malagise per laere portato,  
e, presentato a Galafrone avante,  
sotto il mar dentro a un scoglio impregonato.  
Angelica col libro a ogni gigante  
discaccia il sonno ed ha ciascun svegliato.  
ogn'om strenghe la bocca ed alcia il ciglio,  
forte ammirando il passato periglio.  
(I, 53.)

Acuña cambia notablemente el pasaje. La primera diferencia es que no habla de la prisión submarina del mago, pero, sobre todo, en cuanto a la reacción de

los recién despertados gigantes al final de la octava; la forma en la que la describe, sin embargo, tiene alguna semejanza con la estructura bimembre de uno de los versos de Boiardo («strenge la bocca ed alcia ciglio»):

Dichas estas palabras (al instante)  
Malgesí por el aire desaparece,  
y presentado a Galafrón delante,  
presente de importancia le parece:  
ella fue con el libro al un gigante,  
y uno tras otro los desadormece;  
ellos se levantaron, y despiertos,  
ni saben si son vivos, ni si muertos.  
(I, vv. 425-432.)

Quevedo, por su parte, prefiere y reescribe la octava de la traducción de Acuña:

Dijo; y, dando crujidos, al instante,  
Malgesí por el aire desaparece;  
llegó al Catay, y, viéndole delante,  
Galafrón le recibe y agradece;  
con el librillo Angélica al gigante  
que más dormido está desadormece.  
Ya deshecho el encanto, ya despiertos,  
se desperezan con los cuellos tuertos.  
(I, vv. 973-976.)

Además de que Quevedo tampoco hace ninguna referencia a la prisión submarina del mago, la primera semejanza que se nota son las ocho palabras que marcan la rima de la estrofa, idénticas en Quevedo, a excepción de la cuarta («agradece») y la última «tuertos», que reproduce como un eco burlesco el «muertos» de Acuña. Otra coincidencia es que, seguramente los verbos «desaparecer» y «desadormecer» habrán sonado un poco bufos a los oídos de Quevedo, que añade otros dos verbos con el prefijo «des-» como para acentuar, con la repetición, el efecto cómico («deshacer», «desperezar»). También se puede observar una correspondencia entre la estructura bimembre del penúltimo verso de Acuña (que, en cierta medida, reproduce la que se encuentra en el poema italiano) y la que aparece en el mismo penúltimo verso de Quevedo.

El tercer gran conjunto de semejanzas y coincidencias entre los tres textos es el que engloba las mezclas que Quevedo llevó a cabo entre el *Innamorato* y

la traducción de Acuña. En la enumeración de los comensales que asistieron al banquete de Carlomagno, Boiardo especificó una cifra exacta, para resaltar la verosimilitud de la magnificencia parisina: «e fôrno in quel convito li assettati / ventiduo millia e trenta annumerati» (I, 12). Acuña no dio ninguna cifra y escribió que los asentados fueron «tantos que no pudieron ser contados» (I, 104). En cambio, Quevedo sí introdujo una cifra (no desmesuradamente mayor que la de Boiardo), pero mezclándola con el adverbio comparativo generador de hipérboles que ya había tomado de la traducción de Acuña al principio de la narración: «fueron los mascadores a porfía / (según Turpín en su verdad confiesa) / más de cuarenta mil en una sala, / que llegó desde París hasta Bengala» (I, 221-224).

Otro ejemplo de la mezcla quevediana de ambos textos tiene una complicación añadida. Se trata de la descripción de la belleza de Angélica, basada en una amplia tradición de tópicos a los que tanto Quevedo como Acuña pudieron recurrir. Cuando la entrada de Angélica y Argalía, con su escolta de gigantes, interrumpe el banquete de Carlomagno, Boiardo utilizó el símil de la «matutina stella» del amanecer para describir a la bella princesa del Catay, pero también la comparó con «giglio d'orto e rosa de verzieri» (I, 21); una octava más abajo, para contrastar la belleza de Angélica con la de las damas de la corte francesa, Boiardo siguió desarrollando el motivo de las flores: «non era giunto in sala ancor quel fiore, / che a l'altri di beltà tolse l'onore». Acuña no utilizó ninguno de los dos símiles en la primera octava de su descripción y recurrió a otro motivo del tópico, el de la evasión: «en contar la beldad y gracia della, / no doy principio, porque el fin espero; / mas digo que el que allí vio su figura / el último poder vio de natura» (I, 173-176); sin embargo, en la siguiente estrofa, retomó tan sólo el motivo luminoso, pasando de «matutina estrella» a «sol», para mostrar la diferencia entre Angélica y las demás damas: «no había llegado el sol, que hizo dellas / lo que süele hacer de las estrellas» (I, 183-184).

Quevedo, pues, al llevar a cabo su traducción, utilizó los elementos tanto del original italiano como de la traducción española. Para describir la llegada de Angélica a la corte de Carlomagno, usó, degradándolo con su «prosa fregona», el tópico petrarquista del amanecer: «cuando detrás inmensa luz se vía: / tal al nacer le apunta el bozo al día. // Empezó a chorrear amaneceres / y prólogos de luz que el cielo dora» (I, 431-434). Después, al contraponer su hermosura con la de las damas de la corte, Quevedo llevó el motivo de las flores de Boiardo hacia el terreno de las estaciones del año: «púsose en arma en ellas el otoño / contra la primavera soberana» (I, 445-446); y para terminar el pasaje, Quevedo retomó la idea de Acuña sobre la reacción de las estrellas cuando sale el sol: «antes que los

mirasen los dos hornos / que en las mismas estrellas hacen riza / y chamuscan las nieves en ceniza» (I, 454-456). Además de los anteriores, hay otros ejemplos menos significativos que muestran la filiación entre las traducciones del *Innamorato* y que contribuyen a considerar desde una perspectiva nueva el poema de Quevedo: primero y antes que nada, como traducción de una lengua a otra y, después y sólo después, como una reescritura y adaptación del universo épico caballeresco de Boiardo al burlesco y degradado del Barroco español.

Los versos del «Orlando» muestran la conciencia poética humanista y a la vez barroca de Quevedo desplegada en toda su amplitud, porque conjugan un ejercicio muy serio de traducción y una imitación originalísima que parodia el género épico-caballeresco. Quevedo conocía tan bien como Cervantes el mundo de la caballería, pero la idea que tenía de él era muy diferente; es por ello que, si como dice José María Micó, «cada época necesita su propia traducción», la doble traducción que hizo Quevedo del *Innamorato* representa gran parte del imaginario de su propia época, o sea, 20 años después de la segunda parte del *Quijote*. El objetivo de Quevedo era hacer su muy particular reescritura de toda la historia de Orlando, enamorado y furioso, en un solo poema, tal como indican el título completo («Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado») y las primeras tres octavas (I, 1-24) que comienzan desarrollando la exposición de la materia propia del género. Aquello que promete narrar el poema son las locuras del conde, tras su enamoramiento, y lo uno sucede a lo otro, como sucede Ariosto a Boiardo (además, en estas tres primeras estrofas aparece una mención clara a un personaje propio del *Furioso*, que es Medoro); sin embargo, lo que narran los 1,712 endecasílabos del poema corresponde sólo al comienzo del *Innamorato*. Esta discrepancia entre la exposición de la historia y lo que realmente se narra revela que la intención primera de Quevedo era, no ya escribir el poema más extenso de su obra en verso, sino la traducción paródica más ambiciosa del Barroco. La crítica ha resaltado el afán de Quevedo por destacar en la literatura de su época, aunque los primeros puestos de la novela, el teatro y la lírica estuvieran ya tomados por Cervantes, Lope y Góngora; sin embargo, ninguno de ellos, ni de los escritores contemporáneos, había llevado a cabo un proyecto tan amplio en el ámbito de la poesía burlesca o paródica.

El cariño que tenía por sus octavas del «Orlando» se nota claramente en el epistolario; a finales de 1639, tras casi un año de pesquisas, Quevedo escribió la última de ocho cartas con las que procuraba recobrar el «Orlando» y el *Marco bruto* manuscritos de entre los papeles de su recién fallecido copista. A partir de ese mismo año, permanecería otros cuatro encarcelado en el convento de San

Marcos de León y no es de extrañar que, al obtener la libertad, acosado por la enfermedad y la falta de aliento, prefiriera, antes que continuar con su enorme proyecto de traducción paródica, terminar de trabajar obras de mayor interés, como el *Marco Bruto* o *La caída para levantarse*, publicadas ese mismo año, y preparar con su amigo y editor, González de Salas, la que sería la antología definitiva de su poesía, publicada póstumamente. Por ello creo que en alguna biblioteca pública o privada esperan ser descubiertos los ejemplares de los *Orlandos* italianos y de sus respectivas traducciones (la de Acuña, para el de Boiardo; la de Jiménez de Urrea, para el de Ariosto) que Quevedo utilizó con el objetivo de llevar a cabo, reescribiéndola, su particular versión de la historia de Orlando. Y tal vez, como en el caso de su *Rethorica*, tengan anotaciones y, por qué no, entre ellas, algunos versos inéditos. De cualquier manera, el «Orlando» muestra a Quevedo en una de sus actividades favoritas y materializando el mismo goce que le producía la lectura al escribir; y es en ese goce, en el goce de la lectura, en el que se gesta la distancia con respecto a cualquier registro cortés o satírico y que provoca la libertad de la inversión burlesca.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- ACUÑA, HERNANDO DE. (1954), *Poesías varias*, ed. Elena Catena de Vindel. CSIC, Madrid.
- ALARCOS, EMILIO. «El «Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado», *Mediterráneo*, 4 (1946): 25-63.
- CALVINO, ITALO. (2006), «*Orlando Furioso*» di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino, Mondadori, Milano.
- CARAVAGGI, GIOVANNI. «Il Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado di Quevedo», *Letterature Moderne*, 11 (1961): 325-342, 461-474.
- GARRIDO DE VILLENA, FRANCISCO. (1577), *Historia de Orlando el enamorado, traducido del italiano*. Alcalá [s.p.d.i.].
- HIGHET, GILBERT. (1954), *La tradición clásica*. trad. Antonio Alatorre. FCE, México.
- LUZÁN, IGNACIO DE. (1789), *La Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Antonio de Sancha, Madrid.
- MERIMÈE, ERNST. (1886), *Essai sur la vie et les oeuvres de Francisco de Quevedo (1580-1645)*. Alphonse Picard, Paris.
- PÉREZ CUENCA, ISABEL. «Catálogo de la «Biblioteca imaginaria de Quevedo», *La Perinola*, 7 (2003): 309-329.
- QUEVEDO, FRANCISCO DE. (1964), *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*. ed. M. E. Malfatti. Sociedad Alianza de Artes Gráficas, Barcelona.
- QUEVEDO, FRANCISCO DE. (1968-81), *Obra poética*. ed. José Manuel Blecua. Castalia, Madrid.
- RABADÁN, ROSA. «Traducción, intertextualidad, manipulación». *Estudis sobre la traducció*, ed. Amparo Hurtado Albir. Castelló: Universitat Jaume I, 1994. 129-138.
- SIGLER, MARÍA DEL CARMEN. «Traducción, imitación y apologética: Quevedo y el concepto humanista de la traducción». *Salina*, 8 (1994): 42-48.
- TICKNOR, GEORGE. (1849), *History of Spanish Literature*. John Murray, London.





GISELI CRISTINA TORDIN<sup>1</sup>

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)- [gtordin@yahoo.com.br](mailto:gtordin@yahoo.com.br)

Artículo recibido: 30/11/2010 - aceptado: 7/02/2011

## LOS ESPACIOS EVANESCENTES EN LOS CUENTOS DE HAROLDO CONTI

### RESUMEN

La obra del escritor argentino Haroldo Conti no ha sido suficientemente estudiada. Para expandir la lectura de la obra cuentística contiana, el objetivo de este artículo es analizar algunos de sus cuentos y compararlos con narrativas de lengua portuguesa. Se presentan las estrategias de los narradores para redescubrir un mundo no sensible a los ojos. Así, el análisis comparado nos permite entender cómo los narradores o protagonistas aprenden a mirar a través del *otro* el espacio que se desvanece y, con la ayuda de la memoria, recuperan un encuentro con el otro y con la sutil apreciación del espacio-tiempo.

PALABRAS-CLAVE: Haroldo Conti, Espacio, Memoria.

### ABSTRACT

The work of Haroldo Conti, an Argentinean writer, is still insufficiently known. Considering the attempt to expand the readings of Conti's work, this article aims to analyze some short stories of Conti comparing them to Portuguese Language short stories. The purpose is to present a reading of Conti's short stories by analyzing the narrators' strategies to rediscover a world whose presence was not visibly clear. In order to accomplish this, the narrators or protagonists learn how to see the evanescent spaces and, because they rescue them through memory, they reinvent a meeting between the *other* and the subtle space-time appreciation.

KEYWORDS: Haroldo Conti, Space, Memory.

<sup>1</sup> Giseli Cristina Tordin es estudiante de la Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) en São Paulo. Realizó los estudios de grado en Letras (2001-2005) y en Ciencias Biológicas (2006-2011) en la Unicamp. Posteriormente cursó la maestría en Teoría y Crítica Literaria (Unicamp), ha investigado la obra cuentística del escritor argentino Haroldo Conti, estableciendo conexiones temáticas y formales con relatos de escritores brasileños. Ha publicado artículos sobre la obra de Conti y ha sido galardonada con algunos premios en poesía, uno de los cuales en lengua española sobre las conmemoraciones de Don Quijote en Brasil.

## 1. HAROLDO CONTI: INDESCRIPTIBLE

Haroldo Pedro Conti nació en la ciudad de Chacabuco, provincia de Buenos Aires, en el año de 1925. Conti fue un hombre de múltiples habilidades: profesor de latín, periodista, constructor de barcos, piloto de la aviación civil, camionero y guionista. Revelando siempre su pasión por la vida, por los viajes y pueblos solía afirmar que era escritor solamente cuando escribía y que el resto del tiempo se perdía entre la gente. «Pero el mundo está tan lleno de vida, de cosas y sucesos, que tarde o temprano vuelvo con un libro». (Conti *apud* Restivo y Sánchez 1999: 192).

Sin embargo, su producción literaria se interrumpió tempranamente cuando lo secuestraron al comienzo de la dictadura militar argentina. Aún hoy figura en la lista de los desaparecidos políticos. Su secuestro se debió posiblemente a la Asesoría Literaria del Departamento de Coordinación de Antecedentes, cuyo análisis acercaba la obra de Conti, *Mascaró, el cazador americano*, publicada en 1975 y galardonada como una de las mejores novelas del año por la revista cubana *Casa de las Américas*, a las ideas sociales marxistas. El censor la evaluó señalando el carácter de «imaginación compleja y sumamente simbólica» que la narración *Mascaró* presentaba (Romano 2008: 58).

Se puede notar en esta actitud cierto temor de la censura con relación a las palabras de Conti, ya que lo simbólico posibilitaba leer el mundo desde otra perspectiva. Reconocida la calidad de la obra, el análisis que hizo el censor de la narrativa contiana, sin embargo, va más allá. Deduce que la belleza entrañable en la novela contiana no sirve como un ornamento sino como una forma de verdad, pues se les presenta a los lectores cómo el mundo podría ser diferente. El resultado no podría ser otro: los órganos de censura juzgaron que la obra constituía una amenaza al gobierno y a cualquier régimen que se engendraba por las vías contrarias a las aspiraciones populares.

Cabe aclarar que la violencia en Argentina –hecho común, documentado ya en la cuna de su literatura, con la publicación de *La cautiva* y *El matadero*, de Esteban Echeverría– se encontraba exacerbada en el periodo anterior al de la dictadura militar. Prueba de ello fueron no sólo los bombardeos de la Plaza de Mayo en 1955, que ocurrieron antes del derrocamiento de Juan Domingo Perón, sino también la condenación de las huelgas bajo el gobierno de Arturo Frondizi (1958-1962) y las protestas callejeras durante los años de 1966 a 1973, que resultaron en innúmeros asesinatos de líderes sindicales, políticos, militares, civiles y empresarios.

Oponiéndose a cualquier forma de violencia y opresión y clamando siempre por los presos políticos, el nombre de Haroldo Conti ya encabezaba, aun antes de la «Guerra Sucia», la conocida «lista negra» de agentes subversivos. A pesar de saber de tal lista y de recibir constantes amenazas, Conti no salió de su país. En su casa, específicamente en el escritorio donde solía redactar sus relatos, dejó un mensaje en latín: *Hic meus locus pugnare est et hinc non me removebunt*. («Este es mi lugar de combate y de aquí no me moverán»). Sus captores, según Gabriel García Márquez, nunca «supieron lo que decía el letrado» (Márquez *apud* Restivo y Sánchez 1999: 206).

Fue exactamente de este lugar que, durante la madrugada del 5 de mayo de 1976, lo secuestraron. Su segunda esposa, Marta, testimonió la escena. Se quedaron en la casa, además de Marta, Ernesto, el hijo de pocos meses de la pareja, y Miriam, hija del primer matrimonio de Marta.

Haroldo Conti se convirtió en uno de los escritores más conocidos por su desaparición en el periodo de la dictadura militar. Urge ahora conocer a Conti a través de la narrativa cuya belleza estética le había encantado al censor.

Olvidado por mucho tiempo, Conti merece ser leído no solamente a través del sesgo social y político, sino también porque las experiencias humanas en los relatos presentan los encantamientos que se ocultan en la superficie del mundo y revelan, a la vez, el aprendizaje del narrador o protagonista: su constitución como sujeto y como admirador de lo ínfimo de su villa, de su casa, de sus objetos de infancia y de los tiernos sentimientos.

## 2. ALREDEDOR DE LA MEMORIA Y DEL AMOR

La lectura de la obra cuentística de Haroldo Conti permite entender una nueva conformación que se le ofrece al espacio retratado. El espacio en estas narrativas no es tan sólo el ambiente donde transcurren las acciones, antes se estructura alrededor de tres elementos: la memoria, el tiempo y los afectos.

Este trípode que sostiene el espacio va más allá de la referencia física y resume el anhelo de los narradores contianos: la búsqueda para rescatar, a través de la memoria, al *otro*, al ser amado que está ausente.

Sin embargo, el narrador contiano solamente puede lograr alcanzar el significado de esta búsqueda si el esfuerzo del recuerdo reconstruye un (re)encuentro con este *espacio* (muchas veces ya cambiado por el *tiempo*) y, por ende, con el *otro*. En este sentido, no podemos leer de modo disociado el *espacio*, la *memoria* y el *tiempo* tal como aparecen en su obra.

Si recurrimos a la Física moderna, el espacio y el tiempo, según Albert Einstein, son indisolubles. Uno no existe sin el otro, pues los contenidos materiales ejercen efectos sobre el espacio (Mach *apud* Ray 1993; Einstein 2008). Antonio Machado, en 1915, ya nos decía que si «suprimiéramos de nuestra representación todas las imágenes y todos los recuerdos de objetos exteriores, suprimiríamos al par el espacio. Es falsa la suposición de un espacio sin cuerpos» (Machado 1996: 127). Y añadiríamos, «sin recuerdos».

Este espacio-tiempo, a su vez, no es únicamente material. Su construcción se consolida cuando nuestra consciencia se sensibiliza y percibe algo más allá de lo «visible». La mirada hacia lo «invisible» ocurre cuando aprendemos a verlo con los «ojos de dentro» es decir, cuando nos quedamos entre dos polos distintos que se imbrican, entre lo «verbal» y lo «no-verbal» (Gil 2005: 100). La observación del espacio no se detiene más en lo superficial. Miramos ahora de forma diferente porque hay nuevas percepciones –microscópicas, pequeñas– que muestran, según el filósofo portugués José Gil (2005), la «presencia de un mundo» antes oscuro. Entramos en contacto, así, con lo que es más entrañable. Nace una nueva percepción: la que se refiere a lo ínfimo del universo.

Es justamente esta percepción del espacio la que los narradores contianos buscan. Y la buscan porque este sentimiento es el que les devuelve a la persona que más querían, lo que les mostraba justamente una manera distinta de ver y habitar el mundo. Sin embargo, antes de este «reencuentro», los narradores tienen que rescatar este espacio a través de la memoria y aprender a sentirlo hondamente.

Sin embargo, una dificultad se les presenta a los narradores: los espacios insisten en perecer, pues los cambios que vienen con la modernidad parecen apartar al hombre del mundo que más amaba y del mundo con el cual se identificaba. En algunos cuentos de Conti, el tren como símbolo de esta modernidad no le proporciona un efectivo desarrollo, sino que más bien desconecta al hombre de sus propios valores.

Romilda Mochiuti (2002) afirma, considerando el cuento del escritor argentino Héctor Tizón, «Petróleo» (1959), que la existencia del tren en la provincia no ejerce ningún deslumbramiento en los personajes. Los avances técnicos no resultan en una mejor calidad de vida. A despecho del tren que asoma en el horizonte e implica un cambio del paisaje, todos siguen su trabajo rural.

Los espacios que se modifican debido al modelo técnico operativo que se estableció en la Argentina de los años de 1930-1970, de acuerdo con Angel Rama (1981: 60), extienden no una calidad de vida, sino una contumaz exclusión. En este sentido, cambian los espacios, cambia la memoria y disminuyen los recuerdos, abreviando, así, la propia identificación del ser con los lugares. En los cuentos de Conti, los personajes que dejan el pueblo donde nacieron contribuyen asimismo al desmantelamiento de una memoria colectiva, que ya no recompone mágicamente el pasado (Halbwachs 1968).

Añadiéndose a ello, políticamente se intenta muchas veces imponer una «programación masiva de la industria cultural», que restringe lo culto a una pequeña parte de la sociedad (Canclini 1990: 225). De esta manera se extenúa no solamente la identificación del hombre con el espacio sino también la propia existencia del espacio y, por ende, la del propio individuo, una vez que ambos pasan a pertenecer a la atmósfera de un olvido durable.

En oposición a esta tendencia, la obra de Conti pone de relieve los olvidos que apartan hombres y espacios y, a la vez, los ensambla nuevamente, reconstruyendo los espacios antiguos. Y eso es posible debido al trabajo de investigación del propio Conti, que era un gran aficionado a su región, a las personas de su niñez, a los pueblos distantes, a los sitios secretos, a los conocimientos compartidos por la gente, a los pescadores, a la artesanía. Respecto a ello, Eduardo Galeano en su obra *Días y noches de amor y de guerra* escribe un capítulo a partir del cual podemos mejor vislumbrar el mundo del escritor de Chacabuco:

Haroldo Conti conoce como pocos este mundo del Paraná. Sabe cuáles son los buenos lugares para pescar y cuáles los atajos y los rincones ignorados de las islas; conoce el pulso de las mareas y las vidas de cada pescador y cada bote, los secretos de la comarca y de la gente. Sabe andar por el delta como sabe viajar, cuando escribe, por los túneles del tiempo. Vagabundea por los arroyos o navega días y noches por el río abierto, a la aventura, buscando aquel navío fantasma en el que navegó una vez allá en la infancia o en los sueños. Mientras persigue lo que perdió, va escuchando voces y contando historias a los hombres que se le parecen. (Galeano 2004: 143)

Las historias de Conti, por lo tanto, rescatan un mundo olvidado, ignorado por una ideología que desea imponer un solo punto de vista y borrar la valorización del ser.

### 3. LOS ESPACIOS DILATADOS

El cuento «Como un león», de 1967, presenta una tendencia contraria a los espacios que parecen borrarse poco a poco. La chabola en la que vive el joven Lito, narrador de la historia, no es un lugar estático. La villa de Lito tiene corporeidad y movimiento, fuerza y expresividad, naturaleza y vida:

Las villas cambian y se renuevan continuamente. Son algo más que un montón de latas. Son algo vivo, quiero decir. Como un animal, como un árbol, como el río, ese viejo y taciturno león. Como un león, justamente. Lo siento en mi cuerpo que crece y se dilata en las sombras y de pronto es toda la gente de las villas [...] (Conti 2005: 157)

Como se verifica, la villa se inscribe de modo indeleble en el narrador. Paul Ricœur (2007) afirma que las cosas de las que nos acordamos son inherentes a los lugares por donde recorremos. Así, se crean los «lugares de la memoria», que dan apoyo a la memoria que se extenúa, trabándose, de este modo, una lucha contra el olvido.

En muchos cuentos de Conti, se mencionan innumerables veces la palabra «memoria» y los verbos «recordar» y «acordarse». La memoria tiene un deber, que es justamente «no olvidarse» (Ricœur 2007). Pero, uno se acuerda si las imágenes de los lugares aún están vivas y si la memoria las sostiene. Sin los espacios, nada existe, y el *otro* puede convertirse permanentemente en ausencia.

El ímpetu por la repetición de estos vocablos —«memoria», «acordarse», «recordar»— se justifica porque los espacios a veces se les escapan y el olvido no se disipa: los objetos se borran, las personas llevan un semblante difuso, todos pierden sus referencias del propio lugar. Se pierden, asimismo, las referencias respecto al *otro*. A guisa de ejemplo, en «Todos los veranos», cuento de 1964, hay un pasaje célebre: «Y con todo, también a él, tan denso y tan macizo, tan único, se lo llevó el tiempo. ¿Quién recuerda ahora a mi padre?» (Conti 2005: 18). El hijo, mirando hacia el río, intenta rescatar al padre por medio de la memoria y procura entender, investigando cada uno de los sucesos, por qué su padre era especial.

En muchos cuentos los narradores necesitan, en general, vencer una especie de trauma, pues cuando vuelven sus ojos hacia atrás se dan cuenta de que han perdido a la persona que más amaban: una persona que era un padre, un tío, un hermano, un ser querido. En los cuentos «Las doce a Bragado» y «Todos los veranos», los narradores intentan apartar la muerte que se acerca al tío Agustín y al padre, respectivamente, y recorren un camino por medio del cual podrían encontrarlos nuevamente a través de la memoria. Luego, prolongan la existencia de estos seres. Ya en «Como un león», Lito no admite la muerte del hermano:

En realidad, no creo que haya muerto. Mi hermano estaba tan lleno de vida que no creo que un par de botones hayan podido terminar con él. No me sorprendería que aparezca un día de estos y de cualquier forma, aunque no aparezca nunca más, lo cual no me sorprendería tampoco, para mí sigue tan vivo como siempre. Acaso más. Cuando digo que pienso en él en realidad quiero decir que lo siento y hasta lo veo y las más de las veces no es otro que mi hermano el que me dice eso de que me levante y camine como un león. Desde las sombras. Las palabras suenan dentro de mi cabeza pero es mi hermano el que las dice. (Conti 2005: 154-155)

La realidad no le impone un veredicto: el de que su hermano esté muerto. Lito no hace un «trabajo de duelo», según el concepto freudiano, una vez que rehace arduamente el enlace entre la libido y el objeto perdido. Lito refuta asimismo una separación que ocurriría «lenta y paulatinamente», en las palabras de Sigmund Freud (1981: 2099).

Antes de haber un trabajo de duelo, el que se le llevaría a Lito a un reencuentro con el hermano de modo interiorizado, hay un esfuerzo para ensanchar la presencia del hermano y diseñar un vínculo que la vida le negó. No se puede reconstruir una «memoria feliz», en las palabras de Ricoeur (2007), interiorizando a alguien que se murió tan injustamente (debido a la violencia de los *botones*, según Lito).

Así que Lito también rechaza, haciendo nuestras las palabras de Ricoeur (2007), la «herencia de la violencia fundadora» (*Id.* 95), y reafirma su propia historia. Y para lograrlo, no puede abandonar la villa donde vive, tampoco seguir los estudios e intentar vivir lejos de allí. A propósito, el joven narrador demuestra a menudo su deseo: vivir cerca del montón de latas y no en los edificios de la urbe. De esta manera, sus recuerdos nunca perecerán. El hecho de no salir de la chabola garantiza la permanencia de la memoria y, en especial, la memoria de los espacios y del *otro*. El olvido no los dismantelará.

Por otro lado, a los protagonistas de los cuentos «Las doce a Bragado», «Muerte de un hermano» y «Perdido», por ejemplo, les asombra la pérdida de su propia identidad, pues han dejado, desde hace mucho tiempo, el lugar donde nacieron. Los envuelve un sentimiento de distancia y de soledad, y este sentimiento los aparta de lo más familiar.

En «Perdido», el tío de Oreste va a la metrópoli (Buenos Aires) para resolver algunas diligencias y visitar a su sobrino que desde hacía mucho tiempo había dejado el pueblo para vivir allá. El diálogo de despedida entre Oreste y su tío muestra algo más que la incompatibilidad de vida entre los dos: la imposibilidad de repatriación o regreso del sobrino. El tío sería una especie de «luz» que le traería algún aliento al sobrino, en especial, el contacto con su pasado, con su antigua ciudad y los espacios entrañables. Sin embargo, el desajuste del tío mientras espera la salida del tren les impide la existencia de una charla fluida. Oreste se fija tan sólo en el reloj del bar. Notándolo parado, saca el suyo del bolsillo y lo mira con frecuencia. Cuando el tren sale, Oreste se aparta aún más de los espacios que ya se desvanecen en su memoria, pues no logró siquiera hablar de su antiguo pueblo con el tío.

En *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra*, del mozambiqueño Mia Couto, hay un momento estupendo en la novela –la despedida entre el abuelo Mariano y su nieto–, que nos ayuda a entender el sentimiento que compone el trípode y que sostiene el espacio por el que deambulan los personajes contianos:

- Eu volto, Avô. Esta é a nossa casa.
- Quando voltardes, a casa já não te reconhecerá – respondeu o Avô.  
O velho Mariano sabia: quem parte de um lugar tão pequeno, mesmo que volte, nunca retorna<sup>2</sup>. (Couto 2003: 45)

En general, en los cuentos contianos se desea, por lo tanto, recuperar dos cosas: el espacio-tiempo que, poco a poco, deja de existir y lo que no ocurrió durante la vida, o sea, el diálogo o un encuentro efectivo con los seres que los narradores más amaban. Este deseo es lo que eleva el «esfuerzo por existir» (Ricoeur 1978: 19). Por consiguiente, se intenta entablar un encuentro a través

<sup>2</sup> – Volveré, Abuelo. Esta es nuestra casa.

– Cuando vuelvas, la casa ya no te reconocerás – contestó el Abuelo.

El viejo Mariano sabía: quien deja un lugar tan pequeño, aunque vuelva, jamás regresa.  
(traducción libre).

de la reconstitución o permanencia de un espacio-tiempo (sobre todo, el de la infancia), el que le permite al narrador recobrar una afección que se desfallecía. Al final, se puede encontrar este *otro* no de modo materializado sino dentro del propio narrador, es decir, se recompensa la ausencia del ser amado cuando se descubre que este *otro* está presente en cada cosa que rodea al protagonista, en especial cuando el narrador aprende a mirar de la misma manera cómo el *otro* percibe las cosas y su entorno.

#### 4. UNA MIRADA MÁS ALLÁ DEL MUNDO, HACIA LO ÍNFIMO DEL UNIVERSO

El cuento de Mia Couto, «Nas águas do tempo», nos permite observar la importancia de la mirada en los cuentos de Haroldo Conti. Si los narradores no solamente ven sino que también miran de verdad, aquello que antes era imperceptible se convierte en algo distinto: se cambia la imagen habitual del mundo. En «Nas águas do tempo», se presenta un misterio que concierne a lo visible y a lo invisible: remando en un pequeño barco, un abuelo llevaba todos los días a su nieto para que éste viese, en la otra orilla, los pañuelos blancos que revoloteaban.

A despecho del esfuerzo del abuelo, su nieto nunca logró verlos. El abuelo, frustrado, le decía que nadie más podría ver con los «ojos de dentro». Sin embargo, en el último viaje con su abuelo, el nieto, quien es también el narrador, logra ver los pañuelos blancos. El abuelo obtuvo éxito porque le pidió que se fijase en un pañuelo rojo que tenía en sus manos.

El abuelo cruza el río hacia la otra orilla y el pañuelo, antes rojo, clarea, convirtiéndose al final en uno blanco. Y su nieto lo percibe porque lo acompaña en el compaseo infinitesimal del movimiento del abuelo. Se produce un cambio de percepción. El niño logra ver, por primera vez, con los «ojos de dentro», adquiriendo, así, la «experiencia de lo invisible», según Gil (2005: 45).

La mirada de los personajes contianos también se proyecta hacia lo invisible. Y, en el transcurrir de los cuentos, se desvelan las pequeñas percepciones: somos capaces de percibir aquello que se ocultaba. Por ejemplo, el narrador Lito, de «Como un león», al final sólo puede entender mejor su propia villa cuando aprende a mirar como su padre, que ya se murió: «[...] hay algo de él [mi padre] en cada cosa que me rodea, en toda esa roñosa vida, como la llaman, y si veo algo que los otros no alcanzan a ver es justamente porque allí está mi padre». (Conti 2005: 155).

Se nota que Lito no sólo nos presenta un punto de vista más sensible: él también incorpora la mirada del padre, es decir, la manera en que el *otro* percibe y plantea la vida. Si no fuese su padre, la imagen del lugar se perdería o pasaría desapercibida. La percepción de este espacio se consolida por medio de los movimientos de colores y luces, sin los cuales no habría la aprehensión de los intersticios que nadie ve, pero que el narrador ya siente en la piel: «[Las villas] Son algo más que un montón de latas. Son algo vivo, quiero decir... Lo siento en mi cuerpo que crece y se dilata en las sombras y de pronto es toda la gente de las villas [...]». (*Id.* 157).

## 5. LOS RITMOS DEL ESPACIO

Uno de los cuentos «bellísimos» de Haroldo Conti, en palabras de Daniel Moyano, es «Mi madre andaba en la luz», en el cual el narrador «trata de reconstruir una infancia feliz que le devuelva, aunque sea en atisbos de recuerdos, una vida mejor» (Moyano 1980: 50). Esta motivación es la misma que sostiene los cuentos «Todos los veranos» y «Las doce a Bragado», con la diferencia de que en «Mi madre andaba en la luz» el núcleo de la evocación es la madre, figura femenina, hecho que no es común, una vez que predomina en la obra cuentística de Conti el universo masculino.

En principio, se debe observar el título de «Mi madre andaba en la luz». La palabra «luz» conlleva muchos significados como los de *belleza*, *ternura*, *sueño*, además de *vida*. A medida que el hijo-narrador se acerca de esta claridad, encuentra a su madre y (re)inventa su casa: «A partir de esa plantita que ahora flamea en la clara mañana y que mi madre riega todas las tardes, apenas se pone el sol, yo reconstruyo, acaso invento, mi casa». (Conti 2005: 252).

El entorno que se revela por medio de la memoria le ofrece al narrador un espacio que lo llena con los despliegues de la imaginación – «acaso invento, mi casa». De acuerdo con el fragmento susodicho, el relato que sería primordialmente biográfico se constituye también a través de lo imaginario. Es notable el movimiento de la memoria, cuyas metáforas de luz traen los recuerdos más cerca de la percepción (Ricoeur 2007: 68). El narrador se acuerda y, después, lo imagina, lo que está en conformidad con Ricoeur (2007) cuando dice que el imaginar no es acordarse, pero el acordarse puede ser imaginar.

El narrador, al revelar las escenas de luz que alumbran su infancia, intenta, en contrapartida, alejarse de una realidad hiriente: el espacio-tiempo presente y su trabajo degenerado en una fábrica de papel.

A ello Moyano (1980: 50) lo caracteriza como una especie de «exilio opresivo en Buenos Aires», cuyo servicio obligatorio en una máquina hace que el narrador busque aquello que es imprescindible para su vida. Debido a ello piensa en algo delicado, alejándose del tiempo en el cual vive:

[...] y mi madre sonrío. Me sonrío a mí que en este momento, a 200 kilómetros de mi casa, pienso en ella, al lado de la continua N° 2. Su rostro se enciende y se apaga como una lámpara en el inmenso galpón, entre bobinas de papel y cilindros relucientes, contra la grúa puente que se desplaza con lentitud sobre nuestras cabezas, mi madre, alta lámpara perpetuamente encendida en mi noche, mi madre. (Conti 2005: 255)

La máquina, el objeto más palpable del tiempo presente y que convierte al narrador en un exiliado dentro de su propio país, se desvanece con la luz de la memoria. El recuerdo de la faz de la madre le devuelve lo más entrañable: los sentimientos tiernos que había perdido en su trabajo. Se describe a la madre de una manera espiritualizada, sublimada. Ella, con su luz innata, rellena los recuerdos del hijo y forma parte, incluso, de su vida cotidiana, apartada del pueblo donde nació.

La madre se encuentra en cada uno de los lugares recónditos de los cuales el hijo se acuerda. Sin embargo, la madre no está, es decir, su presencia no se materializa. La madre, según Moyano, «es una ausencia en el relato. A ratos parece que ha muerto, a ratos que simplemente se ha ido, que aparecerá en cualquier momento». (Moyano 1980: 50).

En el cuento del brasileño João Guimarães Rosa, «A terceira margem do rio», de 1962, no es la madre sino el padre quien se convierte en una ausencia y presencia a la vez. En este célebre cuento, el padre resuelve ir al medio del río con su barco y allá permanece. Su itinerario es «parado», o sea, él se va pero no llega a lugar alguno. El hijo que permanece en la orilla no asume su lugar en la embarcación y vive, así, entre dos mundos: entre el suyo y el del otro, es decir, el mundo inventado por su padre. Aquí, el espacio-tiempo del padre es distinto si lo comparamos con el del hijo-narrador. El padre del cuento de Rosa «inventa» este otro lugar a través de la continua tarea de remar rumbo a lo desconocido.

Eso se asemeja a la suposición de Gottfried Leibniz (*Apud* Cresson 1947), quien defendía la idea de que el acto creador de Dios, para inventar el universo, trabaja sobre el espacio, la materia y el tiempo de una sola vez. Así, la creación también incluye la creación del propio tiempo (Ray 1993: 263). El espacio-tiempo del padre en el cuento roseano es una reinención y se aparta del espacio-tiempo que su hijo conocía.

Volviendo a la obra de Conti, el espacio-tiempo de «Mi madre andaba en la luz» también es doble, con la diferencia de que el espacio-tiempo en el que se ubica la madre sobreviene a través de la «luz de la memoria», y se caracteriza por el «recuerdo dulce» de los días agradables de la infancia. El otro espacio, que se aparta de este, se refiere a los días de trabajo del narrador en la fábrica de papel. Es admirable que tanto en «A terceira margem do rio» como en «Mi madre andaba en la luz» la presencia del padre y de la madre, respectivamente, se realice por medio de la vía poética: ambos se convierten en imágenes y constituyen una especie de película cuya proyección se pasa continuamente dentro de los hijos y dentro de la tesitura narrativa.

Los espacios actuales, muchas veces, no contribuyen al rescate de la memoria. En el cuento «Perfumada noche», la presencia de algunos sitios o monumentos no posibilita el recuerdo. Al contrario: oculta algo que antes estaba allí, convirtiéndose en obstáculo para la memoria. El narrador no permite, por otro lado, que el propio lugar sancione su olvido:

Este pueblo no fue así desde el comienzo, como uno imagina. En su momento fue pueblo niño. Antes no estaba el molino de Rodríguez ni la fábrica de fideos de Basile era como es ahora con un alto letrero encendido en la punta, sino de madera bien seca y engrasada, es decir, lista para encenderse en cualquier momento como finalmente sucedió bien solemne y entonces, después, sobre las cenizas vino esta otra, de fuerte cemento y letrero penachuco, ni estaba siquiera esta estatua de San Martín que cabalga sereno entre las copas de los árboles, ni el blanco palacio de la Municipalidad tan gobernante, ni aun la avenida Alsina de cemento lisa embanderada de letreros a los costados. Esto es, hay otro pueblo por debajo de este, y otro y otro más con tapialitos amarillos de sol y callecitas de tierra. Y por una callecita ahí viene el señor Pelice con sus botines de becerro, su traje de gabardina y su panamá copudo, a los pasitos, muy de cuerpo presente. Viene. (Conti 2005: 282-283)

De acuerdo con Hugo Luis de Marinis (1999), en «Perfumada noche», la evocación de los lugares y cosas, como también ocurre en «Las doce a Bragado», es

imprescindible para la permanencia del registro. Los lugares que adquirieron nuevos formatos y líneas arquitectónicas ocultan por debajo de sus escombros los espacios de su primera fundación. Como se puede observar en el fragmento «hay otro pueblo por debajo de este, y otro y otro», existe un intento para encontrar el origen de la ciudad, que es justamente lo que une hombre y lugar. El narrador parece, por lo tanto, ejecutar una nueva fundación de la ciudad, poniéndola ahora cerca de sus orígenes.

Siguiendo los designios de esta «refundación», hay que expandir las relaciones entre el hombre y los lugares. En «Perfumada noche», después que el narrador desobstruye los recuerdos, reconoce al personaje Pelice, sobre quien el relato discurre. La memoria individual –la del narrador– restablece la memoria colectiva – la de los lugares, la que pertenece a toda la región, que se había perdido. De este modo, las memorias individual y colectiva no son antagónicas entre sí sino imprescindibles para integrar el universo (Ricoeur 2007: 106).

Otro cuento de Conti que ilustra notablemente el restablecimiento de los espacios olvidados que habían dejado de pertenecer tanto a la memoria colectiva como a la memoria individual es «Las doce a Bragado». El sobrino-narrador de este cuento vuelve al pueblo para visitar a su tío, el personaje Agustín, que era un eximio corredor. Allí, el sobrino encuentra un paisaje modificado. Sin embargo, tras visitar la antigua carpintería del tío, el espacio que sus ojos captan lo remite a lo que efectivamente busca:

El último verano que estuve en el pueblo, este que pasó, fui hasta la vieja casa del abuelo y, como siempre, después de los saludos y los mates penetré en el empolvado taller del fondo. Tardé un rato en acostumbrarme a la penumbra, cegado como entré por el sol del patio, y en aquella momentánea ceguera sentí el tibio olor a maderas y a la cola de carpintero y oí el escamoso crujir de las chapas del techo recalentadas por el sol. Cuando mis ojos se fueron acostumbrando a aquel velado y quieto paisaje de objetos sepultados por el polvo descubrí cada cosa en su exacto lugar, como si el tiempo no se hubiese movido y yo tornara de golpe a mi infancia. (Conti 2005: 249)

Esta fenomenal descripción de la escena concierne al momento final de la narrativa. El narrador se halla en un momento de transición: entre el verano, con los pasos largos de Agustín que resuenan en el camino, y la senilidad de su tío.

La casa del abuelo recibe el calificativo de «vieja». Tras los saludos, el sobrino-narrador camina hacia el taller «empolvado». Demuestra dificultad para acostum-

brarse a la penumbra. Nuevamente aparece aquí una pequeña transición: del sol hacia la sombra. Los objetos, antes alumbrados, están sepultados por el polvo (denotando el tiempo que había transcurrido).

Las palabras «último verano», «taller empolvado», «penumbra», «quieto» y «velado paisaje» componen una oscuridad que sondea la vida. Este regreso del narrador lo remite a un momento cuya sombra insiste en ocupar todo el espacio. A despecho del polvo y de la atmósfera taciturna del taller, de pronto, el narrador vuelve hacia la infancia, prescindiendo de la visión de este «último verano».

Al final, el itinerario lineal –del patio hacia el taller o de la luz hacia la oscuridad– se pone al revés: «Aquella suave pero insistente permanencia de las cosas, luego de tantos años y tantos cambios y tanto y tanto, recuperó por un momento ese firme presente de mi infancia, sin sombras ni pesos, errante edad de mi pueblo» (Conti 2005: 249). El espacio del taller empolvado revela el tiempo, un tiempo de veras especial: el espacio-tiempo de su niñez y de los sentimientos más tiernos.

En este pasaje, presente, pasado y futuro se mezclan de modo extraordinario. Se desvela un fin –nadie más trabaja en el taller– en el momento presente. Y se rescata la infancia, el pasado alumbrado del narrador. A él le gusta estar en el «medio» de las cosas, en el medio del tiempo y del camino. Esa es la manera que encuentra para refrenar el porvenir, es decir, la melancolía que expresó en el presente, al inicio del relato. La infancia en este momento regresa para apartar el dolor que ya se arrima.

En conformidad con lo que decimos, la mirada de muchos personajes de los cuentos de Haroldo Conti busca rescatar el espacio que se encuentra en el olvido. Esta aprehensión ocurre en especial porque los narradores no se detienen en lo visible, en la parte superficial del mundo. La luz que se repite en diversos momentos de la obra cuentística transporta los narradores hacia otros ritmos y hacia lo que es indescriptible.

Los ojos de los narradores fluctúan sobre lo más expresivo. Y a despecho de la mirada que se fija sobre lo que está en la superficie, es el interior sobre el cual procura quedarse. Sin embargo, del interior, según afirma Gil (2005: 222), nada vemos. Este vacío, en realidad, no es «ausencia de la materia» sino «plenitud».

En los cuentos de Haroldo Conti, los espacios, en el momento en que parecen desvanecerse para siempre, ayudan a encontrar aún una memoria, un objeto, una luz que, a su vez, rescatan a las personas que más amaban, sin las cuales la vida no valdría la pena. Los encuentros con el *otro* y con los pueblos reanimados y revividos se reintroducen a menudo y apartan, por ende, el momento presente del narrador, que era inquietud y disgusto. Así, los espacios reconstruidos ponen en circularidad el propio sueño de que nada se muera y de que todo esté conectado con la totalidad del universo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CANCLINI, NÉSTOR GARCÍA, (1990), «La modernidad después de la posmodernidad». In. Belluzzo, Ana Maria de Moraes. *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. UNESP, São Paulo. pp. 201-237.
- CONTI, HAROLDO. (2005), *Cuentos completos*. 3. ed. Emecé Editores, Buenos Aires.
- COUTO, MIA. (1996), *Estórias Abessonhadas: contos*. Nova Fronteira, Rio de Janeiro.
- , (2003), *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra*. Companhia das Letras, São Paulo.
- CRESSON, ANDRE. (1947), *Leibniz, sa Vie, son oeuvre, sa philosophie*. Presses Universitaires de France, Paris.
- ECHEVERRÍA, ESTEBAN. (1977), *La cautiva. El matadero*. 9. ed. Huemul, Buenos Aires.
- EINSTEIN, ALBERT. (2008), *A Evolução da Física*. Trad. Giasone Rebua. J. Zahar, Rio de Janeiro.
- FREUD, SIGMUND. (1981). «Duelo y Melancolía». *Obras completas II*. 4ª ed. Editorial Biblioteca Nueva, Madrid.
- GALEANO, EDUARDO. (2004), *Días y noches de amor y de guerra*. 4ª ed. Alianza Editorial, Madrid.
- GIL, JOSÉ. (2005), *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções. Estética e Metafenomenologia*. Relógio D'Água, Lisboa.
- HALBWACHS, MAURICE. (1968), *La mémoire collective*. 1950. 2 ed. rev. PUF, Paris.
- MACHADO, ANTONIO. (1996), *Los complementarios*. 4ª ed. Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid.
- MARINIS, HUGO LUIS DE. (1999), *Cultura marginal y raíces populares de la obra de narrativa de Haroldo Conti*. University of Toronto, Ottawa.
- MOCHIUTI, ROMILDA. «A cidade e a província em meio aos símbolos da modernidade». *Congresso Brasileiro de Hispanistas*, n.2. São Paulo, 2002. Disponible en [http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=MSC0000000012002000300051&lng=en&nrm=abn](http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000012002000300051&lng=en&nrm=abn)
- MOYANO, DANIEL. «Haroldo andaba en la luz». *Casa de las Américas*, 21, Jul-Aug, 1980, 50-54.
- RAMA, ANGEL. «La tecnificación narrativa». *Hispanamérica*. n.30, diciembre-1981. 29-82.
- RAY, CHRISTOPHER. (1993). *Tempo, Espaço e Filosofia*. Trad. Telma Medice Nóbrega. Papirus, Campinas.
- RESTIVO, NÉSTOR Y SÁNCHEZ, CAMILO. (1999), *Haroldo Conti: Biografía de un cazador*. 2ª ed. Homo Sapiens, Buenos Aires.
- RICCEUR, PAUL. (2007), *A história, a Memória, o Esquecimento*. Trad. Alain François et al. Editora da Unicamp, Campinas.
- ROMANO, EDUARDO. (org.). (2008), *Haroldo Conti, alias Mascaró, alias la vida*. Colihue - Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires.
- ROSA, JOÃO GUIMARÃES. (2005), *Primeiras Estórias*. 1962. 1ª ed. Especial. Nova Fronteira, Rio de Janeiro.

TIZÓN, HÉCTOR. (1998), *I. Cuentos y Novelas. Obras escogidas*. Perfil Libros, Buenos Aires.





TARIK TORRES MOJICA<sup>1</sup>

Universidad de Guanajuato, Campus León - [tarik.torres@leon.ugto.mx](mailto:tarik.torres@leon.ugto.mx)

Artículo recibido: 23/11/2010 - aceptado: 27/06/2011

## ***IDOS DE LA MENTE*, DE LUIS HUMBERTO CROSTHWAITE: UNA NARRACIÓN MÍTICA EN EL CONTEXTO DE LA CULTURA GLOBAL**

### RESUMEN

El mito, como forma simbólica de aproximación a la realidad, pervive en varias de las manifestaciones literarias contemporáneas. En las novelas latinoamericanas contemporáneas la expresión mítica es un medio por el que simbólicamente se dialoga con la cultura global y, al mismo tiempo, es una manera de reivindicación de la identidad cultural. En el presente artículo se aborda el tema de la persistencia del mito en la literatura mexicana y del diálogo que ésta ha mantenido en los años recientes con la poética de la posmodernidad y la cultura global; para ello se aborda la novela *Idos de la mente* del escritor mexicano Luis Humberto Crosthwaite.

PALABRAS CLAVE: Mito, Cultura global, Identidad regional, Poética de la posmodernidad, Literatura mexicana contemporánea

### ABSTRACT

The mythical expression is a symbolic answer to the questions that provides reality. The myth persist on many contemporary literary works such as *Idos de la mente* by Luis Humberto Crosthwaite, a novel that represents a dialogue between the global and local culture.

This article analyzes the persistence of myth and its dialogue with the poetics of postmodernism and with the global culture in the contemporary Mexican literature, taking as an example *Idos de la mente* by Luis Humberto Crosthwaite.

KEY WORDS: Myth, Global culture, Regional identity, Poetics of postmodernism, Contemporary mexican literature

<sup>1</sup> Tarik Torres Mojica cursó el Master en Letras Modernas y en la actualidad realiza estudios de doctorado en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana de México. Es profesor de tiempo completo en el Departamento de Estudios Culturales y Humanidades de la Universidad de Guanajuato, Campus León. Es miembro del Cuerpo Académico de Cultura y Arte. Actualmente trabaja en un proyecto de investigación titulado «Cultura y narrativa mexicana contemporánea». Dentro de sus publicaciones recientes se encuentran el libro *Anatomía del texto literario* (Ediciones de las Sibilas, 2010), el cuaderno *Cultura*

El mito es más que una estructura narrativa o un recuento de hechos fantásticos: es un vehículo por el que se transmiten de manera simbólica realidades humanas que van más allá de la explicación racional. Paul Ricoeur en su texto *Finitud y culpabilidad* reflexiona acerca del fenómeno del mito dentro de la narración: parte del hecho de que el ser humano se encuentra inmerso en una existencia compleja, en la que están presentes experiencias internas que necesitan ser verbalizadas; tal es el caso de la idea de pecado, que es el elemento alrededor del cual Ricoeur construye su análisis del mito: es aquí donde nace la necesidad de dar forma a estas vivencias por la vía de la abstracción simbólica, recurriendo a lo que él llama «el árbol frondoso de los mitos» (Ricoeur 1969 477). De esta manera la narración mítica es una vía por la que las personas pueden tener contacto con una verdad trascendente, elusiva y rica en posibilidades de interpretación, ya que el mito es un símbolo en sí mismo. Así, tenemos que la narración mítica no es únicamente un catálogo de situaciones o personajes que se repiten de boca en boca; por el contrario, se trata de unidades narrativas que tienden a ser reinterpretadas por las comunidades humanas, quienes ponen en juego sus circunstancias, preocupaciones, ideologías y, en fin, todos sus elementos culturales específicos, en el proceso de la aprehensión del mensaje encerrado en la narración en la que se encuentra contenido el mito.

Las narraciones míticas si bien es cierto que apuntan hacia verdades trascendentes y que usualmente se les ha vinculado con experiencias místicas, rituales o religiosas, en ocasiones también engloban núcleos narrativos en los que están puestos en juego la identidad y los valores de los grupos humanos. Edward Said, en su texto *Cultura e imperialismo*, muestra cómo las sociedades occidentales, en específico la sociedad inglesa de los siglos XVIII y XIX, recurrieron al mito para crear narraciones que les permitían, en lo simbólico, explicar y demostrar los porqués de su éxito imperial; uno de esos relatos, como recuerda Said, fue la novela *Robinson Crusoe*, del escritor inglés Daniel Defoe: Robinson, el naufrago europeo, era el símbolo del hombre occidental que era capaz de crear civilización en una isla desierta. La novela de Defoe demostraba en el campo de lo simbólico que Europa estaba llamada a ser el estandarte de la civilización. Inspiradas por esta idea, durante los siglos XVIII y XIX, varias naciones de Europa emprendieron nuevas expediciones que pretendieron cartografiar, aprehender, explicar y ordenar al mundo conocido sólo desde su perspectiva ideológica (Said 2004 13).

---

*e identidad* (Sistema Universitario Jesuita, 2007) y el artículo «La Horterada de Ricardo García Muñoz» (*Altertexto* num. 10, agosto-diciembre de 2007).

Las literaturas contemporáneas no han dejado de recurrir al mito como medio de comprensión de la realidad. Dentro de la narrativa latinoamericana publicada en los últimos veinte años hallamos algunos ejemplos en los que el mito está presente. La colombiana Fanny Buitrago, en su novela *La señora de la Miel* –1997–, vuelve al mito de la fecundidad femenina a través de su personaje Teodora Vencejos: por medio de ella el entorno se renueva y recupera su brillo original. El argentino Tomás Eloy Martínez en su novela *Santa Evita* –2002– explora los caminos de la fe popular en la figura del cadáver de Eva Perón; Eva es más que un cadáver bello o una figura política, es una santa que prodiga bendiciones a sus seguidores y significa la perdición de quienes la desprecian. El mexicano Jorge Volpi, en su novela *El jardín devastado* –2008– entra en el universo mítico del Islam y por medio de una mujer iraquí que lo ha perdido todo, explora la soledad humana que busca el paraíso no importando que dicha búsqueda le signifique la pérdida de la vida a manos de un *djinn*, un demonio del desierto.

*Idos de la mente* –2001–, del escritor mexicano Luis Humberto Crosthwaite –Tijuana, 1962– es una obra en la que se revive el mito órfico: Ramón y Cornelio, dos almas gemelas, viven por y para la música; la ambición y la corrupción del medio artístico los obliga a separarse, a experimentar el infierno que significa su separación física y espiritual; al final, el ansiado reencuentro nunca se llevará a cabo. Esta novela de Crosthwaite también es un vehículo por el que se reivindica la cultura e identidad de la frontera norte de México en el contexto de la globalización: los objetos representados en la obra, entre los que se encuentran los personajes centrales de esta novela, están estructurados por medio de la unión de diversos elementos simbólicos e intertextuales provenientes del universo cultural norteamericano tanto como del ámbito cultural global.

En el presente texto se procurará mostrar cómo el mito órfico está presente en *Idos de la mente*, de Luis Humberto Crosthwaite y cómo esta obra se representa una reivindicación de la cultura de la frontera norte de México en el contexto de la globalización.

## 1. EL MITO Y LOS SÍMBOLOS

El mito, en tanto que es una narración de naturaleza metafórica, se alimenta de diversos elementos simbólicos. Los símbolos dentro del mito tienen por función apuntalar la profundidad significativa de la historia que está siendo relatada. En el caso de las narraciones contemporáneas no ha desaparecido el mito como

forma de expresión; por el contrario, podemos encontrar ejemplos de narraciones que continúan estructurándose alrededor de elementos míticos; *Idos de la mente*, no es una excepción.

Esta novela de Luis Humberto Crosthwaite guarda varias semejanzas con el mito de Orfeo. En la mitología griega clásica Orfeo representa al músico y al poeta por excelencia: «Tal era la dulzura de su canto y son que los bosques corrían en pos de él, los animales fieros se domesticaban y hay en su región tracia [...] hayas y encinas que quedaron dislocadas por seguir su danza» (Garibay 1997 187), por medio de sus cantos los seres humanos se reunían a su alrededor para apaciguar sus almas, por medio de su canto logró enamorar a Eurídice, una ninfa del campo a quien, de acuerdo con Ovidio, desposó (Ovidio 137). La narrativa mítica clásica afirma que Eurídice murió poco después de casada porque fue mordida por una serpiente; su esposo, desconsolado, descendió al inframundo con el propósito de rescatarla. Por medio de las artes del canto y la poesía, Orfeo logró adormecer al Cerbero y por su arte logró conmover al dios Hades, quien le concedió el privilegio de regresar al mundo de los vivos en compañía del alma de su esposa, con la condición de no voltear a mirarla hasta que lograra salir de su reino. Se dice que Orfeo en el camino de regreso al mundo de los vivos no pudo cumplir con la encomienda de no voltear hacia atrás, porque temió que el dios del inframundo lo hubiera engañado: así fue como perdió de manera definitiva a su esposa (Ovidio 138).

En el caso de *Idos de la mente*, de Luis Humberto Crosthwaite, la historia cuenta las aventuras de Ramón y Cornelio, dos grandes amigos que descubren que tienen el don de la música y la poesía; tras este descubrimiento inician su carrera hacia el estrellato, donde son adorados por sus seguidores y donde ambos son envenenados por la fama y el poder. Posterior a su separación, cada uno de ellos se enfrentará a su propio infierno: Cornelio tendrá que vivir con el peso de ser el *elegido*, de los promotores musicales y la crítica y finalmente tendrá que enfrentarse a la soledad después de descubrir la infidelidad de su esposa Carmela Rafael, su en apariencia segunda alma gemela. Ramón, después de su separación de Cornelio, se apartará del mundo de la música para dedicarse al campo, su esposa, Yésica Guadalupe, lo habrá de despojar de sus bienes, menos de su acordeón Marilú, se hundirá en la vagancia y el alcohol. Su salvación llegará por medio de Susanita, una adolescente que es capaz de descubrir en el vagabundo al artista. El retorno de Ramón a la gloria, al mundo de la música, será incompleto: ni Dios, ni los promotores musicales ni la crítica especializada lo reconocerán en su justa estatura de estrella y la muerte lo habrá de apartar de Cornelio, su compañero creativo.

De esta forma podemos hallar la siguiente relación de semejanzas entre la narración mítica órfica y la narración de Luis Humberto Crosthwaite: Orfeo, como se ha mencionado, representa en la narrativa mítica clásica al poeta y al músico por excelencia: tranquiliza a las fieras, conmueve a los dioses y unifica a los seres humanos. A lo largo de la novela de Crosthwaite esta idea es un elemento que se menciona con frecuencia; por ejemplo, en el subapartado «Pa qué me sirve la vida», se lee:

¿Quién puede precisar el momento en que un sonido pasa de la vulgaridad al prodigio?

Se toca el instrumento una vez y otra, la misma tonada, los dedos sobre botones y cuerdas, una y otra vez hasta el cansancio [...] se dejaría la música por completo si no fuera porque los parroquianos piden más y más, y muchas veces están borrachos e insisten con la misma, la misma canción.  
[...]

En manos de Ramón y Cornelio esa canción llenará por unos instantes el agujero que va creciendo en el corazón de los hombres. Y no habrá oscuridad. Y no habrá soledad. Y no habrá silencio. (Crosthwaite 2001 49-50)

Más adelante, en otro subapartado, «Lloro y canto a la vez», en el momento en que el dueto conformado por Ramón y Cornelio se presenta por primera vez en televisión, se lee:

El acordeón empieza, en manos de Ramón, unos acordes suaves, reiterativos, circunspectos, como un arroyo que de repente se desborda y entra a una casa. El arroyo crece, inunda las habitaciones, flotan los muebles, se eleva una cama y también la pareja que duerme en esa cama. La voz de Cornelio arrulla. El bajo sexto en sus manos es un instrumento que narra historias épicas. La pareja y su cama navegan, salen de la casa sin saberlo, recorren la ciudad, el viento los lleva, la canción seduce. Y la pareja sólo tiene la certeza de estar durmiendo. [...]

Silencio

Lentamente.

Un aplauso, dos, tres, cuatro, cinco aplausos aplausos como palomitas de maíz que brotan y golpean el interior de una olla.

Ramón y Cornelio sonríen.

Luego.

Empieza otra canción: *Golondrina que te vas*.

Y el arroyo de nuevo se desborda y la casa y los muebles y la cama y las calles mientras que la pareja sigue viajando, durmiendo, viajando, durmiendo, viajando. (69)

En la novela de Crosthwaite, la labor del dueto seduce a las masas; la música que generan los Relámpagos de Agosto, el nombre del grupo formado por Ramón y Cornelio, es un remanso de paz que transforma la realidad representada e invita a la poetización del universo evocado en la narración. Así, en la pareja de personajes construida por Crosthwaite, se asoma la figura de Orfeo.

Orfeo y Eurídice son almas gemelas; la separación provocada por la muerte representa la mutilación espiritual de ambos. En el caso de Ramón y Cornelio se cumple el mismo principio: los dos conforman el grupo musical perfecto; su distanciamiento afectivo significa la mutilación espiritual de ambos. La idea de la complementación de Ramón con Cornelio es un aspecto que constantemente se refuerza a lo largo de la novela; por ejemplo, en el primer capítulo de la obra, «Estos eran dos amigos», se muestra la profunda relación de amistad que existe entre los personajes: en la entrevista que da inicio al capítulo, Cornelio confiesa: «Nos conocemos de toda la vida. Cuando desperté, el Ramón ya estaba ahí» (Crosthwaite 2001 13); más adelante, en el subapartado titulado «Sabes bien que tu vida es la mía», se lee: «Ramón y Cornelio siempre juntos. Se les ve por la calle, caminando, por la escuela, casi nunca. En el cine disfrutaban las mismas películas, tienen los mismos gustos. ¿Dónde está Ramón? Con Cornelio. ¿Dónde está Cornelio? Con Ramón. ¿Buscan a los dos? Andan juntos» (15).

En los capítulos «Primeros relampagazos» y «Fama y fortuna» se muestra la necesaria complementación creativa-musical y compenetración afectiva que existe entre los héroes: en el subapartado «Si te maldigo qué gano» se lee: «Un acordeón y un bajo sexto. Ramón y Cornelio se complementan perfectamente. Terminan la canción y el entusiasmo del público no tiene límites. Otra, otra, otra» (83). De esta forma se representa la necesaria unión entre los dos: no puede existir un conjunto norteno como el que conforman los Relámpagos de Agosto sin un acordeón –Ramón– y sin un bajo sexto y una voz –Cornelio–; la ruptura de este equilibrio se traduce en la decadencia de los héroes: en el capítulo «Cornelio superstar» se observan los excesos y el carácter superfluo de Cornelio, quien es una estrella por intervención divina y por el respaldo que le dan los críticos profesionales y su promotor: en la entrevista con la que inicia el apartado citado, se lee:

AB: ¿Qué noticias has recibido de Ramón?

CORNELIO: Es algo que nunca me ha quedado claro: la obsesión que tienen ustedes, los periodistas, por los Relámpagos de Agosto. Antes era Ramón y Cornelio para todo. Ahora ese «y» no tiene por qué figurar en nuestras vidas. Yo he seguido mi carrera, y Ramón ha decidido dejar la música. Yo no lo critico, es su

problema. Cada quien debe hacer lo que está predestinado a hacer. La fama no puede ser para todos. Hay algunos que no soportan su peso.

AB: ¿Y tú?

CORNELIO: ¿Yo? No es por nada; pero a mí, en lo particular, la fama me queda bien, ¿no crees? (*Se ríe*) (109-110)

La vanidad conduce a la perdición de Cornelio. Ramón regresará a la grandeza, pero su valía como artista siempre estará bajo la sombra de Cornelio; en el apartado «La gloria eres tú», que es parte del último capítulo de la novela, Ramón recibe un premio Grammy por su producción más reciente, que es un disco titulado *Recordando a Cornelio*. Empero que el disco de Ramón es un éxito de ventas y que logra el reconocimiento de los artistas y el público, la distinción otorgada muestra que la fama del acordeonista aún está sujeta a la sombra del amigo perdido; por ello no es accidental que el apartado lleve ese título, en el que el *tú* no es otro que Cornelio y en el que disco aún requiera del nombre del bajista sexto para saltar a la fama.

Orfeo pierde a Eurídice por la mordedura de una serpiente; en el caso de la novela de Crosthwaite, Ramón pierde a Cornelio porque su amigo fue envenenado por la soberbia y la fama. Como se abordó en el apartado anterior, Cornelio es víctima de la soberbia debido a que se concibe a sí mismo como un elegido: por principio, Dios lo escoge para ser su *profeta*; en el subapartado «Partners» Dios hace su primera propuesta de asociación a Cornelio:

Hey, qué onda, acércate un poquito, tengo algo que decirte.  
[...]

¿Te gusta la música? Pues vamos a hablar de música, qué te crees. A mí también me encanta la música. No cualquiera, claro. La que llega al fondo del cora [sic.], la que te hace llorar y sufrir y recordar a los compas [sic.]. Esa que oyes en la radio y dices: ora, qué cancionzota, quisiera escucharla de nuevo y de nuevo y de nuevo. Esa música. ¿A dónde vas? No me puedes evitar.

Me puedes decir que no, me puedes decir que no te importa hacer negocios conmigo. Y me voy, así de fácil. No soy encajoso. Pero tienes que oírme primero.  
[...] (26)

Cornelio es el amigo más cercano y confidente de José Alfredo, personaje basado en la figura del compositor de música ranchera José Alfredo Jiménez, quien, dentro de la novela simboliza al artista y poeta por excelencia, el profeta renegado que ha decidido seguir su propio camino y quien asume la función

de ser un faro moral para Cornelio; en el apartado titulado «Amigos, casi compadres», vemos a Cornelio y a José Alfredo inmersos en una sólida relación de amistad: «Cornelio y José Alfredo se han vuelto amigos inseparables. Se la pasan de cantina en cantina, de fiesta en fiesta. Regresan tarde a sus casas. Sus esposas los regañan» (113). Cornelio se encuentra en el cima de su carrera artística; José Alfredo lo sabe y, en una cantina decide darle un consejo a su amigo: «[...] –Ojo con el éxito y la fama, se te puede subir» (113). Como se verá en el transcurso de la novela, Cornelio no logra entender las advertencias que recibe sobre el peligro que encierra la fama, de manera que, intoxicado por la fama, se autodestruye. En el apartado «Sabor a olvido» se observa el resultado de la decadencia en la que se ha sumido Cornelio: contratado para cantar en una cantina de mala muerte:

El gerente toca la puerta de su camerino. Nadie abre, nadie contesta. Les ordena a sus ayudantes que la tumben. Cornelio dormido, botella en mano.

–Escúchame, imbécil, te contraté cuando ya nadie quiere contratarte. Te di la oportunidad. Ahora me cumples, cabrón. Me cumples o te chingo.

Cornelio aparece ante la luz de los reflectores. El ojo izquierdo inflamado. Apenas se entiende lo que dice cuando dirige unas palabras al respetable. No se ha rasurado en varios días. Está muy gordo. Empieza con *Me subí a la nube*. Algunos nostálgicos aplauden.

[...] La gente abuchea.

Vuelan botellas e insultos. (174)

Finalmente, Cornelio es el preferido por la crítica especializada, en este caso representada a través del personaje del Señor Velasco; en el apartado de «Segundones», éste le dice a Ramón:

–Ese Cornelio tiene futuro –dice el Señor Velasco, mientras sonríe mostrando su famosa serie de dientes blancos–. Tú eres bueno para el acordeón, pero acordeonistas hay muchos. Cornelio escribe canciones y canta. Cuando tengo que crear una estrella, nunca escojo segundones. Más vale que te hagas a la idea. (78)

Si antes de la incursión de Ramón y Cornelio al mundo del espectáculo la relación entre los dos amigos funcionaba de manera armónica, con la llegada del reconocimiento y la fama, la relación entre ambos se deteriora, lo que lleva a la separación de los dos y, como en el mito órfico, esta separación se traducirá en deseo de reencuentro y en la excursión de los personajes a sus propios infiernos.

Orfeo pierde a Eurídice en las puertas del inframundo. En *Idos de la mente* la escena del rescate y pérdida de Eurídice está presente: en el último capítulo de la novela, «Ya con esta me despido», se nos muestra la trágica muerte de Cornelio y cómo, de manera fantástica, los amigos se reencuentran en un lugar que podríamos ubicar como el mundo espiritual:

Ramón y Cornelio corren por la playa. Lentes oscuros. Diminutos trajes de baño. Sonrisas. Sus cuerpos brillosos, cubiertos de bronceador. Corren a paso lento, sin prisa. Detrás de ellos unos guardaespaldas tratan de alcanzarlos. A lo largo de la playa, los turistas se bañan, disfrutan el sol, beben daikiris, construyen castillos de arena. Ramón y Cornelio. Cornelio y Ramón. Ellos ignoran a su público, extasiados por el ritmo de su propia respiración.

—Hora de descansar —dice Ramón a su compañero.

—Cómo crees —su sonrisa es la mejor sonrisa que ha visto.

Cornelio sigue corriendo. Se adelanta. Ramón intenta seguirlo, pero está muy cansado, su corazón latiendo fuerte como cuando eran niños y jugaban en el jardín de su casa. Lo ve alejarse,

lo ve convertirse en un punto lejano,  
luego simplemente en un punto,  
luego simplemente en una distancia,  
en una distancia indescriptible,  
en una playa,  
en una playa desierta. (191)

Como el texto muestra, los amigos se encuentran en un plano donde todo es bello y perfecto —ambos están rejuvenecidos, se encuentran en una playa y se percibe un ambiente de relajación y alegría—, que en este caso podría referirse al paraíso —hay que recordar que para esta parte de la novela Cornelio ya está muerto—; el hecho de que Ramón tome distancia de su amigo, que experimente cansancio, es un gesto semejante al de Orfeo que mira hacia atrás: Ramón no se deja llevar por el impulso de perderse en el más allá como lo hace Cornelio, sino que, al sentir fatiga vuelve a vincularse con el mundo de los vivos; es por ello que deja que su amigo se pierda en la distancia y afirme, en el último apartado de la novela, «Despedida»: «Adiós, Cornelio. Luego te alcanzo». (192)

## 2. *IDOS DE LA MENTE* IDENTIDAD LOCAL Y ENCUENTRO CON LA CULTURA GLOBAL

Dentro de *Idos de la mente* existe un diálogo o encuentro entre elementos que podrían identificarse como propios de la cultura popular mexicana y la cultura

popular global; esta confluencia le permite a esta obra mostrar algunos puentes de cruce entre la cultura local y la global y al mismo tiempo permite concebir el proceso de conformación identitaria como algo abierto y líquido que puede aceptar la incorporación de *lo otro*, lo que genera la mutación de *lo propio* y de *lo ajeno*, simultáneamente.

Néstor García Canclini explica el proceso de imbricación y recreación de los procesos simbólicos y culturales como el reflejo de: «[...] procesos culturales en los que las estructuras o prácticas discretas, que existían de forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas» (Canclini 2003 III); así podemos concebir al proceso de construcción identitaria como un proceso *abierto y orgánico* y no como un mecanismo clausurado y autocontenido (IV).

Los personajes de *Idos de la mente* reflejan los cruces de límites axiológicos y de identidad al ser recreaciones de actores provenientes de la cultura popular mexicana que, en la obra, son mezclados con otros elementos culturales provenientes de la cultura popular global. Los personajes de *Idos de la mente*, Ramón y Cornelio, están contruidos a partir de dos referentes: por una parte, emanan de las figuras de Ramón Ayala y Cornelio Reyna, y por otra hacen referencia a John Lennon y Paul McCartney.

Ramón Ayala y Cornelio Reyna están reflejados en *Idos de la mente* de manera muy clara en parte por los nombres –*Ramón* y *Cornelio*–, por el nombre del grupo –*Los relámpagos de agosto*, nombre que hace referencia al nombre del grupo que en su momento formaron Reyna y Ayala: *Los relámpagos del norte*–, por los títulos de los apartados y de la novela misma, que evocan las letras y títulos de las canciones creadas por Reyna y Ayala –*Idos de la mente*, es el título de una de las canciones compuesta por Cornelio Reyna– y, finalmente, por los rasgos biográficos reflejados en los personajes centrales: los dos conformaron un grupo exitoso que después de algunos años se disolvió; Ayala comenzó su carrera como solista y tuvo algunas participaciones en películas mexicanas; de los integrantes del grupo, fue el primero en morir, en 1997. Por lo que respecta a Ramón Ayala, fue el acordeonista de Los Relámpagos del Norte y, ante la disolución de su sociedad con Reyna, es quien hasta la fecha sobrevive y quien ha logrado ubicarse como un referente notable en el ámbito de la música nortea mexicana.

La relación que guardan las circunstancias y los personajes de *Idos de la mente* con Los Beatles, en específico con las figuras de Lennon y McCartney son un poco más sutiles: Cornelio guarda varias semejanzas con John Lennon debido a

que en la novela es quien se enamora de una muchacha que lee poesía japonesa (Crosthwaite 2001 90-91); este hecho apunta hacia la relación que mantuvo Lennon con Yoko Ono. En el apartado «No puedo caer más bajo» se menciona que los Relámpagos de Agosto no logran hacerse escuchar en sus conciertos por el ruido que hacen sus seguidoras (95); este hecho es semejante a lo que le sucedía a los Beatles en sus presentaciones en público. El cuarteto de Liverpool comenzó a tener problemas por la intromisión de Ono en las grabaciones; este hecho es reflejado en el apartado «Quiero que me digas quiero», donde Carmela Rafael, la esposa de Cornelio, se entromete en el proceso de grabación (98). Los Relámpagos de Agosto dan su último concierto en la azotea de su estudio de grabación (105); los Beatles hicieron lo mismo.

Simbólicamente, el hecho de que en *Idos de la mente* los personajes surjan de la unión de las vidas y hechos de músicos emblemáticos como Ayala-Reyna-Lennon-McCartney, apunta hacia una búsqueda de respuesta del porqué existen obras musicales que logran volverse en referentes identitarios y estéticos; además, es una forma de indagación acerca de las razones por las que ciertas obras logran mantenerse en el gusto popular: la obra notable emerge de iluminados, de personajes que son capaces de captar el gusto popular y que son artistas virtuosos.

En *Idos de la mente*, el tejido ficcional entre la vida y hechos de Ramón Ayala y Cornelio Reyna, así como el de John Lennon y Paul McCartney une en lo simbólico las fronteras culturales locales con la realidad global, no sólo en cuanto al drama humano y personal, sino hacia dinámicas sociales, culturales y económicas propias de la globalización, en las que los actores y los elementos se mezclan y se funden, permitiendo una experiencia de lectura rica en posibilidades de interpretación.

*Idos de la mente* no es una novela inocente: es un registro crítico de la realidad social mexicana, específicamente de la manera como funciona nuestra industria musical y mediática: lo norteno y lo popular. En esta obra se enaltece al norte y su música como los espacios donde se reúnen las fuerzas creadoras y destructoras del universo; dentro de la ficción, la llamada «Zona», en Tijuana, es un espacio mítico en donde se origina la grandeza y la belleza: ahí la naturaleza humana se potencia a través del gozo y la desgracia; es decir, es un punto de reunión de emociones y experiencias que le dan fundamento a toda gran pieza musical creada por los Relámpagos de Agosto. En el capítulo «Ellos empiezan su eterno recorrido» se muestra cómo en la Zona se dan cita lo grandioso y lo terrible, lo grotesco con lo bello, la alegría con la tristeza, siempre bajo el patrocinio de la

música y las experiencias populares (Crosthwaite 2001 36-37). No es accidental, pues, que la música popular tanto como Tijuana sean empleados en esta novela como símbolos que explican la complejidad social, cultural y existencial humana. Además, Tijuana es presentado como un vórtice donde se dan cita fuertes experiencias humanas y de donde emerge la grandeza/la decadencia y la belleza/lo grotesco, en este caso expresados en forma de música; de esta manera, Crosthwaite propone mirar al contexto cultural fronterizo de Tijuana más allá de los clichés y la ideología promovida por el Estado mexicano.

En *Idos de la mente* la unión carnavalesca de elementos culturales diversos permite reflejar las complejas dinámicas culturales que se suscitan a partir de la globalización: las entidades simbólicas y culturales locales y globales se entremezclan y son resemantizadas, dialogan y llegan a ser coexistir en un plano axiológico casi equitativo, de manera que, no obstante la unión, la manifestación cultural local se enriquece de la perspectiva global, y lo global se incorpora en lo local sin que ello signifique la total anulación de los referentes simbólicos en los que se implantan.

### 3. CONCLUSIÓN

Esta novela de Luis Humberto Crosthwaite retrata una historia que habla no únicamente de música ni de una gran amistad que fue rota por las envidias y las conjuras, sino que es un medio por el que se critica la realidad de la industria musical, que muestra a la cultura nortea mexicana como fermento de nuevas identidades y perspectivas de la realidad. *Idos de la mente* es un homenaje y puesta en manifiesto de la altura mítica de algunos héroes culturales contemporáneos como Ramón Ayala, Cornelio Reyna, John Lennon y Paul McCartney. Por la síntesis en los personajes de Ramón y Cornelio, en esta novela de Crosthwaite se simboliza el espacio de diálogo y enriquecimiento que existe entre la cultura local con la global, y para ello se apunta hacia Tijuana como espacio geográfico que simboliza el encuentro y creación de nuevas identidades en el contexto de la cultura global.

*Idos de la mente* es una muestra de cómo el mito mantiene su vigencia en el pensamiento contemporáneo y cómo encuentra en el arte, en concreto en la narrativa contemporánea, una vía de difusión y detonador de reflexiones para las sociedades actuales que, como ha señalado Jilles Lipovetsky, se debaten entre la búsqueda de certezas en un contexto global signado por las dinámicas e ideologías generadas por las lógicas del mercado y el consumo, y el deseo de mantener su autonomía y sus raíces culturales (Mariano, «Gilles Lipovetsky..»).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CROSTHWAITE, LUIS HUMBERTO. (2001) *Idos de la mente*. Joaquín Mortiz, México.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR. (2003) *Culturas híbridas*. Grijalbo, México.
- GARIBAY, ÁNGEL MA. *Mitología griega*. Porrúa, México.
- MARIANO, FÁTIMA. «Gilles Lipovetsky: «Hoje, há demasiado de tudo». *Jornal de Notícias*. 4 abr. 2010. 7 de abril de 2010 <[http://www.jn.pt/Domingo/Interior.aspx? content\\_id=1535438](http://www.jn.pt/Domingo/Interior.aspx?content_id=1535438)>.
- OVIDIO. (1996) *Las metamorfosis*. Porrúa, México.
- RICOEUR, PAUL. (1969) *Finitud y culpabilidad*. Taurus Ediciones, Madrid.
- SAID, EDWARD. (2004) *Cultura e imperialismo*. Anagrama, Barcelona.





# LINGÜÍSTICA





JOSÉ J. GÓMEZ ASENCIO<sup>1</sup>

Universidad de Salamanca - [gasencio@usal.es](mailto:gasencio@usal.es)

Artículo recibido: 14/10/2010 - aceptado: 29/10/2010

## TRADICIÓN Y RUPTURA EN LA *GRAMÁTICA DE LA LENGUA CASTELLANA* (1847) DE ANDRÉS BELLO

### RESUMEN

Se sostiene aquí que en la *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos* (1847) de Andrés Bello es posible detectar aspectos que –desde la propia perspectiva epistemológica y gramaticográfica en que se gestó la obra– son indicios del talante a la vez innovador y conservador del autor en asuntos de lengua. Se esbozan algunos de los aspectos de uno y otro tipo, y se apunta cómo el texto de Bello se presenta renovador en asuntos de teoría y estructura, y repetidor en asuntos de usos, modelos y normas de la lengua.

PALABRAS CLAVE: Español, Historiografía lingüística, Gramática española, Andrés Bello

### ABSTRACT

This article presents that it is possible to detect both innovative and conservative characteristics in Andrés Bello's writing. My study of *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos* (1847) focuses on the epistemological and grammatographic context in which the work was written. The *Gramática* reveals that Bello was a theoretical and structural renovator, while at the same time being more conservative in his uses, models and linguistic norms.

KEY WORDS: Linguistic historiography, Spanish grammar, Andrés Bello

<sup>1</sup> José Gómez Asencio es Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Salamanca. De esta institución ha sido Catedrático de Lengua Española desde 1989, Director de Cursos Internacionales (1992-1995), Director del máster La enseñanza de español como lengua extranjera (1996-2004), Vicerrector de Profesorado y Organización académica (2007-2009) y Rector (2009). Su trabajo académico y de difusión se ha centrado en la enseñanza y aprendizaje de español como lengua extranjera; sintaxis sincrónica del español estándar; historiografía de las ideas gramaticales y lingüísticas en España; fonética y fonología; dialectología española contemporánea en muchas universidades. Entre sus publicaciones se pueden citar: *El subjuntivo. Valores y usos* (1986), *Aspectos de sintaxis del español* (2000), *Antiguas gramáticas del castellano* (2001), *Nebrija vive* (2006), *La economía de la enseñanza del español como lengua extranjera* (2009).

## 1. INTRODUCCIÓN

Don Andrés Bello había nacido en 1781. En noviembre de 1847 cumplió 66 años. En abril de ese mismo año, en Santiago de Chile, en la imprenta de El Progreso vio la luz una gramática del español firmada por este ilustre y conocidísimo polígrafo titulada: *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*. Una gramática nueva, de planta nueva, de gente nueva y para gente nueva: gramática de la *lengua*; de la lengua *castellana*; de la lengua castellana *destinada al uso de los americanos*.

## 2. PROPÓSITO Y PERSPECTIVA

Con esta breve contribución no se aspira a elaborar un constructo explicativo completo y complejo de lo que ese texto de Bello contiene de viejo y de nuevo, es decir, de *creatio*, de *repetitio* y de *imitatio*; pero esta aportación sí que puede, no obstante, permitirnos bosquejar algunas ideas que, desde nuestro particular punto de vista, son fundamentales para empezar a comprender esta difícil obra de este generoso hombre.<sup>2</sup>

Tal vez haya algo de cierto en aquello de que lo que no es tradición es plagio; y también tal vez se contenga verdad en aquello de que no hay nada nuevo bajo el sol. En la gramática de Bello, sin embargo, sí que se encuentran aspectos tal vez no nuevos bajo el luciente sol del universo mundo, pero sí desde luego innovadores bajo el sol, más tenue, del universo gramaticográfico hispánico.

*Romper* está mal visto en nuestra tradición.

(i)

Romper es «dividir con violencia las partes de un todo, deshaciendo su unión» o «quebrar, hacer pedazos» (Real Academia Española: *Diccionario de Autoridades*, 1737, s.v.); vale también «gastar, destrozar».

Y, normalmente, *romper* lleva aparejado su castigo o su regañina; quién no lo recuerda. El que rompe algo lo paga y se queda con los trozos. Nadie rompe nada, si puede evitarlo. O, mejor, casi nadie rompe casi nada (salvo que sea sin querer). Y el que rompe a sabiendas, solo amaga, y se oculta y disimula, o se disculpa.

<sup>2</sup> El lector interesado podrá encontrar más en Gómez Asencio (2009).

Bello –nuestro hombre en esta ocasión– lo sabía bien, pero no quiso resistir la tentación:

(ii)

«la gramática está bajo el yugo de la venerable rutina».

Había que remediar eso, al menos en parte, aunque fuera rompiendo. Bello es, sin duda, rompedor, en términos de gramática en general y en términos de gramática del español. Y era consciente de la travesura:

(iii)

Aunque en esta *Gramática* hubiera deseado no desviarme de la nomenclatura y explicaciones usuales, hay puntos en que me ha parecido que las prácticas de la lengua castellana podían representarse de un modo más completo y exacto.

Lectores habrá que califiquen de caprichosas las alteraciones que en esos puntos he introducido, o que las imputen a una pretensión extravagante de decir cosas nuevas; las razones que alego probarán, a lo menos, que no las he adoptado sino después de un maduro examen.

(iv)

Señalo rumbos no explorados, y es probable que no siempre haya hecho en ellos las observaciones necesarias para deducir generalidades exactas. Si todo lo que propongo de nuevo no pareciere aceptable, mi ambición quedará satisfecha con que alguna parte lo sea, y contribuya a la mejora de un ramo de enseñanza, que no es ciertamente el más lucido, pero es uno de los más necesarios.

Bello fue también persona partidaria de dejar muchas cosas como estaban o, incluso, de recomponerlas un poco «hacia atrás». Lo veremos en panorama.

### 3. DE RUPTURA. LÉASE: *INNOVATIO*, *CREATIO*

Señalaremos varios botones de muestra de esto, ni tantos como tiene una sotana ni tan pocos como lleva una chaqueta. Sean siete, como normalmente sucede con las camisas.

1. Estructura formal de la gramática y de su representación en un libro: la lengua española no ha conocido texto de gramática con la disposición de la materia que uno encuentra en la obra de Bello.

2. Abordaje de la oración desde un punto de vista sintáctico de carácter formal y de enfoque funcional, y no desde la perspectiva semántica-nocional: la oración ya no es «la expresión de un pensamiento completo», sino un combinado adecuado de un sintagma nominal y un sintagma verbal con unas funciones bien delimitadas.
3. Sistema de clases de palabras o partes de la oración concebido de modo integrado desde la perspectiva funcional y definición de cada clase con un criterio sintáctico funcional.
4. Defensa de que solo son conjunciones las hoy llamadas *coordinadas*, y que el resto de las palabras incluidas tradicionalmente en esa categoría no son conjunciones, sino palabras de otras especies, subordinantes (normalmente adverbios relativos).
5. Consideración de que *EL* y *ÉL* (como *ESTE* y *ÉSTE*, etc.; repárese en la ausencia *vs* presencia deliberada de tilde) no son dos clases de palabras distintas (artículo *vs* pronombre personal de tercera persona; o adjetivo *vs* pronombre demostrativo), sino dos materializaciones externas –dos actualizaciones– de una sola realidad lingüística; son la misma cosa en diferentes contextos, no dos cosas distintas. No habría adjetivos y pronombres demostrativos, por ejemplo, sino *demonstrativos* (que unas veces funcionan como lo hace un adjetivo y otras trabajan como lo hace un pronombre). Algo de esto estaba en el alejandrino Apolonio Díscolo (siglo II de nuestra era), pero todo el mundo lo tenía olvidado y hubo que re-descubrirlo.
6. Convicción de que

(v)

«Se llama lengua *castellana* (y con menos propiedad *española*<sup>3</sup>) la que se habla en Castilla y que con las armas y las leyes de los castellanos pasó a la América, y es hoy el idioma común de los Estados hispanoamericanos».

Esa «lengua castellana» de Bello es lo que la buena parte de los estudiosos de hoy día llamaría «español general». Lo que quedaba por establecer es qué porción de ella era ensalzada por medio de su inclusión en el libro de gramática. Y es el caso que Bello declara que –si se cumplen unas

<sup>3</sup> No resulta difícil intuir –¡en 1847!– razones que justifiquen la prevención de Bello hacia este término.

condiciones, para todos por igual— ciertos rasgos regionales podrían llegar a gozar de ese privilegio sin tomar en consideración si son americanos o españoles, con idéntico derecho:

(vi)

«Chile y Venezuela tienen tanto derecho como Aragón y Andalucía para que se toleren sus accidentales divergencias» (Prólogo: 25).

Esto es ahora lo importante: primera declaración de lo se podría denominar «principio de igualdad entre todas las provincias del idioma».<sup>4</sup>

7. Obsesión por la unidad de la lengua, al modo del recientemente llamado *panhispanismo*, como si de un precursor de este se tratara... cuando en realidad sería más justo en perspectiva ética y más acertado en perspectiva histórica sostener que el presunto y alardeado panhispanismo es una secuela de ideas barruntadas por Bello. No hay precursores<sup>5</sup>; hay, si acaso, post-cursores, esto es, seguidores —conscientes o no— de las ideas que otro expuso previamente. Esto nos conduce a la parte siguiente.

### 1. *El principio rector. La unidad de la lengua*

Como toda gramática, la de Bello no fue una gramática de LA lengua, sino una gramática de una de las variedades de la lengua, precisamente la seleccionada por el gramático —en atención a una serie de criterios de diversa índole— para ser objeto privilegiado de descripción, la que se presenta como modelo y norma.

Tal vez, de todos los fundamentos barajados por Bello para la determinación de esa variedad que se incorpora al libro de gramática para ser descrita y prescrita, el más poderoso, el tronco en que se insertan los demás, fuese el de la unidad y cohesión del español (Prólogo: 22 y 24-25):

<sup>4</sup> Pero en su artículo de 1832 se puede leer:

Hay personas que miran como un trabajo inútil el que se emplea en adquirir el conocimiento de la gramática castellana, cuyas reglas, según ellas dicen, se aprenden suficientemente con el uso diario. Si esto se dijese en Valladolid o en Toledo [...]. De este modo pudiera responderse aun en los países donde se habla el idioma nacional con pureza, a los que condenan su estudio como innecesario y estéril. ¿Qué diremos, pues, a los que lo miran como una superfluidad en América? (1832: 175-176).

<sup>5</sup> Sí en el sentido de «que precede; que va delante»; pero más difícilmente en la acepción de «Que profesa o enseña doctrinas o acomete empresas que no tendrán razón ni hallarán acogida sino en tiempo venidero». En realidad, las doctrinas del tiempo venidero no fueron esas, sino otras... venideras. Y, además, a Bello se le hizo caso desde el principio.

(vii)

«A la gramática incumbe exponer el valor de las inflexiones y combinaciones [...] siempre que hayan entrado en el uso general de la lengua.

Juzgo importante la conservación de la lengua de nuestros padres en su posible pureza, como un medio providencial de comunicación y un vínculo de fraternidad entre las varias naciones de origen español derramadas sobre los dos continentes.

[...] Inapreciables ventajas de un lenguaje común».

La desmembración administrativa del antiguo imperio, su disgregación política, las nuevas relaciones internacionales de cada nueva república no deben ir emparejadas con la dispersión y la ruptura lingüísticas: aquéllas son deseables; éstas deben ser evitadas. La lengua debe ser una; ello es motor de cooperación entre todos los pueblos. La lengua debe ser una; ello favorece el progreso y la difusión cultural.

Y hay que actuar en evitación de una posible división lingüística:

(viii)

«Sea que yo exagere o no el peligro, él ha sido el principal motivo que me ha inducido a componer esta obra».

Bello intuye el riesgo de una fragmentación lingüística pareja de la política y la territorial: posibilidad de una quiebra sea desde localismos de los sectores sociales menos favorecidos culturalmente<sup>6</sup>, sea desde las cambiantes modas de los cultos influidos por las costumbres foráneas. Y escribe una gramática para contrarrestar sus perniciosos y temidos posibles efectos.

A este principio tuvo que subordinar los otros; este principio –según mi interpretación de lo que entiendo que son los hechos– da sentido a los demás, a los que me referiré a partir de este punto.

#### 4. DE TRADICIÓN. LÉASE *REPETITIO*, *IMITATIO*

Comencemos a modo de ejemplo por la definición de *Gramática* como «el arte de hablar una lengua correctamente, esto es, conforme al buen uso, que es

<sup>6</sup> «Las palabras y frases propias de la gente ignorante varían mucho de unos pueblos y provincias a otros, y no son fácilmente entendidas fuera de aquel estrecho recinto en que las usa el vulgo».

el de la gente educada»: es propuesta de rancio abolengo. Viene de largo, en concreto del siglo I antes de Cristo (Quintiliano) y fue repetida hasta la saciedad a lo largo de toda la tradición gramatical española.

Interesa destacar aquí, más genéricamente, la cuestión –tan delicada– de los modelos lingüísticos y de cómo se configura la mencionada «lengua única», y retomar los *principios* anunciados.

## 2. *Primer principio: Preferencia por la lengua culta*

La gramática de una lengua debe contener información acerca del «buen uso, que es el de la gente educada».

(ix)

«Se prefiere este uso porque es el más uniforme en las varias provincias y pueblos que hablan una misma lengua, y por lo tanto el que hace que más fácil y generalmente se entienda lo que se dice».

El peso de este principio es tal que se puede permitir la entrada en la norma de algunos rasgos ligados a modalidades geográficas del habla: ciertas peculiaridades lingüísticas nacionales –en América– y regionales –en España– podrían ser admitidas siempre y cuando sean propias de los cultos y estén generalizadas entre ellos: «Chile y Venezuela tienen tanto derecho como Aragón y Andalucía para que se toleren sus accidentales divergencias, cuando las patrocina la costumbre uniforme y auténtica de la gente educada» (palabras ya citadas).

Según alcanzo a estimar, el peligro vislumbrado por Bello de una escisión no es sólo de origen o carácter dialectal diatópico (regional o nacional), sino también social. La temida desmembración de la lengua única no sería en ese caso tanto de naturaleza geográfica, cuanto diastrática, popular y vulgar: es la cultura la que cohesiona y unifica todos los usos lingüísticos; es la cultura igualatoria lo que, por medio de la enseñanza, hay que propalar por todos lados y entre todas las gentes.

## 3. *Segundo principio: Respeto a los clásicos*

Habría pequeño error –si alguno– en aceptar que el canon de Bello queda constituido por los autores citados en la gramática, cuyo *Índice alfabético* preparó Rufino José Cuervo para su edición de 1881.

Con alguna excepción (casos del mejicano Ruiz de Alarcón, el venezolano Baralt, o el canario Iriarte) se trata de autores peninsulares, en su mayor parte no meridionales (un 77% frente a un 23% de andaluces).

De esos escritores –el cálculo es meramente aproximativo– el 57% floreció antes del siglo XVIII; un 13% lo hizo más o menos entre 1750 y 1800, y un 30% está compuesto por autores estrictamente coetáneos de nuestro gramático. Predominan, en efecto, los que escribieron en épocas anteriores a la redacción de la gramática, primera mitad del XIX.

El más citado es con mucha diferencia Cervantes, quien viene a acaparar casi un tercio del total de citas. Le siguen –bien de lejos, aunque todos con al menos quince menciones– Fray Luis de Granada (con 43), Martínez de la Rosa (36), el padre Juan de Mariana (20), Jovellanos (19) y Carlos Coloma (15). Y luego, los demás (muchos con sólo un par de referencias).

(x)

«En una gramática nacional no debían pasarse por alto ciertas formas y locuciones que han desaparecido de la lengua corriente; ya porque el poeta y aun el prosista no dejan de recurrir alguna vez a ellas, y ya porque su conocimiento es necesario para la perfecta inteligencia de las obras más estimadas de otras edades de la lengua» (Prólogo: 24).

La gramática no constituye sólo ni fundamentalmente una presentación del buen uso de la lengua actual, o de la lengua culta y literaria, sino también una explicación de estados pasados y en desuso, de formas raras; la gramática no es sólo un arte inmanente: es, también, puerta de acceso a la literatura..., lo que no queda lejos de lo sostenido en las antiguas Grecia y Roma, y en el Humanismo y en el posterior Renacimiento: poco hay de novedad en esto.

#### 4. *Tercer principio: Prioridad de la lengua escrita*

La gramática entera de Bello está salpicada de testimonios de la vigencia activa de este principio, entre los que se cuentan los «cerca de mil pasajes» citados como ejemplos. El recurso a los escritores, que sirven de garantía y apoyo, es una constante en esta gramática.

5. *Cuarto principio: Evitación de «locuciones afrancesadas» y de «neologismos de construcción» en general*

No hay que temer por

(xi)

«la introducción de vocablos flamantes» que resultan necesarios dado «el adelantamiento prodigioso de todas las ciencias y artes, la difusión de la cultura intelectual y las revoluciones políticas».

El peligro no queda constituido por los neologismos léxicos, sino por las innovaciones sintácticas que alteran «la estructura del idioma»; a ellas son propensos ciertos grupos de cultos –tanto peninsulares como americanos: pedantes por doquier– que se muestran excesivamente apegados a modas lingüísticas provenientes sobre todo de Francia.

Esos neologismos de construcción, que violentan lo que para Bello sería el genio natural de la lengua, podrían abrir brecha para la ruptura de la deseable unidad lingüística y, por ello, deben ser proscritos.

6. *Conclusiones en relación con los principios mencionados*

La «gramática de la lengua» quiso ser

(xii)

«gramática de la lengua única y de una lengua estable»

Eludir diferencias, evitar el fraccionamiento y fomentar la unidad lingüística fueron objetivos de primer orden. Fijar el español. Para ello la «gramática de la lengua» hubo de ser: gramática de la lengua culta (grupo social: la gente educada, los cultos no pedantes): sus formas están más uniformadas por haber sido homogeneizadas gracias al estudio y homologadas; de la lengua clásica, fundamentalmente de los siglos XVII y XVIII –y de ahí: de autoridades en su mayor parte peninsulares– y de la lengua escrita (fundamentalmente literaria); de la lengua pura –en el sentido de exenta de locuciones importadas y de neologismos sintácticos innecesarios–, esto es, de una lengua no latinizada en particular ni extranjerizada en general, no contaminada de barbarismos. Parece que esto es lo que Bello quiso y ésta la gramática que hizo.

(xiii)

gramática de la lengua culta (grupo social: la gente educada, los cultos no pedantes)

gramática de la lengua clásica, fundamentalmente de los siglos XVII y XVIII

gramática de la lengua escrita (fundamentalmente literaria);

gramática de la lengua pura

Se trata tal vez de una gramática excesivamente peninsularista; y tal vez excesivamente apegada a usos «arcaizantes», clásicos y literarios.

(xiv)

el español de España como variedad diatópica;

el español de los siglos XVI a XVIII como variedad diacrónica;

la lengua escrita y literaria, no popular-vulgar, en situaciones preferentemente formales como variedades diafásicas;

la lengua no contaminada ni de latinismos innecesarios ni de galicismos [hoy se diría «anglicismos»] como variedad «pura».

## 5. CIERRE

Aceptemos, para terminar, que en cada texto gramatical se contienen dos tipos de componentes: uno de carácter teórico-conceptual-metodológico y otro de naturaleza descriptivo-normativa. Y ello en cada página, en cada línea, no sucesivamente.

Sucede que del sucinto examen de la gramática de Bello que aquí se ha presentado, se puede deducir que el venezolano afincado en Chile fue rompedor en el primero y conservador en el segundo; fue innovador de teorías, métodos y capacidad explicativa de su maquinaria doctrinal, y fue tradicionalista en el modelo de lengua elegido para ser llevado a la gramática, codificado, fijado y dignificado por ésta en sus facetas descriptiva y normativa.

De ahí lo de tradición y ruptura en la *Gramática de la lengua castellana* de Andrés Bello con que se inicia este trabajito.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, A. (1951), «Introducción a los estudios gramaticales de Andrés Bello», en *Obras completas. Andrés Bello*, La Casa de Bello, Caracas, vol. IV, pp. IX-LXXXVI.
- BELLO, A. (1832), «Gramática castellana. Artículo crítico sobre la de la Academia Española», en *El Araucano*, 4 de febrero de 1832, en *Obras completas, Andrés Bello*, La Casa de Bello, Caracas, 1951, vol. V, pp. 173-184.
- BELLO, A. (1847) [1945], *Gramática de la lengua castellana*. Con Notas de Rufino J. Cuervo (1881). Edición completa, esmeradamente revisada; corregida y aumentada con un prólogo y frecuentes observaciones de Niceto Alcalá-Zamora y Torres (1945), Editorial Sopena, Buenos Aires, 1970, 8ª ed.
- BELLO, A. (1847) [1981], *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*. Edición crítica de Ramón Trujillo, Instituto Universitario de Lingüística Andrés Bello, Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1981.
- CARTAGENA, N. (2000), «Modernidad de la gramática de Andrés Bello», en Schmitt y Cartagena (eds.), pp. 21-37.
- GARCÍA GONDAR, F. (2000), «Tradición e innovación en la *Gramática* de Andrés Bello: la arbitrariedad lingüística y sus consecuencias metodológicas», en Schmitt y Cartagena (eds.), pp. 38-81.
- GARRIDO VÍLCHEZ, G. B. (2002), «Relaciones de la GRAE (1854) con Andrés Bello (1847)», en M. Á. Esparza Torres, B. Fernández Salgado y H. J. Niederehe (eds.), *SEHL 2001. Estudios de Historiografía Lingüística. Actas del III Congreso Internacional de la Sociedad Española de Historiografía Lingüística*, Helmut Buske Verlag, Hamburg, pp. 165-178.
- GÓMEZ ASENCIO, J. J. (2009), «De «gramática para americanos» a «gramática de todos»», en B. González Stephan y J. Poblete (eds.), *Andrés Bello y los estudios latinoamericanos*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, Pittsburgh, pp. 247-273.
- SARMIENTO, R. (2002), «Descripción y norma en la gramática de Andrés Bello (1847)», en M. Á. Esparza Torres, B. Fernández Salgado y H. J. Niederehe (eds.), *SEHL 2001. Estudios de Historiografía Lingüística. Actas del III Congreso Internacional de la Sociedad Española de Historiografía Lingüística*, Helmut Buske Verlag, Hamburg, pp. 439-463.
- SCHMITT, Ch. (2000), «Andrés Bello y la norma lingüística del castellano», en Schmitt y Cartagena (eds.), pp. 159-272.
- SCHMITT, Ch. y N. CARTAGENA (eds.) (2000), *La Gramática de Andrés Bello (1847-1997)* (Actas del congreso-homenaje celebrado con motivo del ciento cincuenta aniversario de la *Gramática de la Lengua Castellana destinada al uso de los americanos*, Romanistischer Verlag, Bonn.





NOROHHELLA HUERTA FLORES<sup>1</sup>

Universidad Nacional Autónoma de México  
Universidad Autónoma de la Ciudad de México

*norohella@comunidad.unam.mx*

Artículo recibido: 2/03/2011 - aceptado: 17/06/2011

## RUPTURAS INNECESARIAS: LA TILDE DIACRÍTICA EN ESPAÑOL

### RESUMEN

La normatividad de la tilde como diacrítico en los pronombres demostrativos y el adverbio *sólo* ha oscilado desde su inclusión en la ortografía, en 1870 y en 1880 respectivamente, entre el uso potestativo y el uso prescriptivo. En torno a este tema se ha suscitado un amplio debate entre la Academia Mexicana de la Lengua y la Real Academia Española. Este artículo ofrece diversos argumentos sincrónicos y diacrónicos a favor de su empleo prescriptivo.

PALABRAS CLAVE: tilde diacrítica, regla ortográfica, demostrativos, adverbio *sólo*.

### ABSTRACT

Since becoming included in Spanish orthography between 1870 and 1880, the rules for using the accent with demonstrative pronouns and the adverb «sólo» has fluctuated between optional and obligatory use, sparking a broad debate between the Mexican and Spanish academies. This article puts forth synchronic and diachronic arguments that support the obligatory use.

KEY WORDS: diacritical accent, orthographic rules, demonstrative pronouns, the adverb «sólo»

<sup>1</sup> Norohella Huerta Flores es profesora en la Universidad Nacional Autónoma de México y en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. En 2000 y en 2004, obtuvo por sus investigaciones de tesis de licenciatura y de maestría el Premio de Lingüística *Wigberto Jiménez Moreno*, otorgado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Es especialista en gramática histórica. Entre sus publicaciones se encuentran: *Los posesivos en la Sintaxis histórica de la lengua española* (2009); «Gramaticalización del posesivo. Un proceso hacia la abstracción» (*Medievalia*, 35:2003); «Gramaticalización y concordancia objetiva en el español. Despronominalización del clítico dativo plural» (*Verba*, 32:2005). Es miembro del Gabinete de Consultas de la Academia Mexicana de la Lengua.

Pocas obras dentro del panorama de la lengua han contado con tan vasta audiencia y generado discusiones tan encontradas como la *Ortografía*, consecuencia tanto del carácter normativo y obligatorio para los hablantes, cuanto de los fenómenos académicos, políticos e institucionales que giran en torno a ella. La constitución de las convenciones gráficas de nuestro actual sistema ortográfico ha atravesado en su evolución por una constante renovación, rupturas, continuidades y discontinuidades, así como una serie de reformas, cuyo resultado más reciente es la nueva versión de la *Ortografía* académica, publicada a finales del año pasado.

No pretendo en este texto hacer un análisis minucioso de la nueva edición ortográfica, ni de cada una de las reformas. La materia que trataré es uno de los puntos más polémicos y debatidos para esta reforma, a saber, la eliminación de la tilde diacrítica en el adverbio *sólo* y en los pronombres demostrativos (*este*, *ese* y *aquel*, con sus femeninos y plurales). Como punto final, me interesa tocar algunos aspectos correspondientes a la necesidad de participación de todas las academias de la lengua española en la normatividad gráfica del español.

La siguiente cita, procedente de la obra misma, sintetiza sus virtudes principales: «La función esencial de la ortografía es garantizar y facilitar la comunicación escrita entre los usuarios de una lengua mediante el establecimiento de un código común para su representación gráfica». En efecto, en 744 páginas se brinda una pormenorizada explicación de buena parte de las reglas, sus excepciones y los principios que estructuran la ortografía de nuestro idioma, en un lenguaje que apela a la claridad y a la sencillez en la exposición; busca evitar tecnicismos a fin de que, con independencia de aspectos geográficos, socioculturales o profesionales, cualquier persona alfabetizada pueda entenderlos. Asimismo, ofrece múltiples ejemplos que intentan mostrar la ortografía en contextos de la práctica cotidiana y se ha tratado de que su procedencia sea geográfica y estilísticamente diversa, de modo que se reconozcan tanto las diferentes variantes dialectales cuanto la unidad sustancial de nuestra lengua; no obstante, es notable el predominio de ejemplos peninsulares.

Como lo anuncia la presentación, esta edición busca, entre sus objetivos fundamentales, eliminar la opcionalidad abierta de las llamadas «normas potestativas», es decir, aquellas que dejaban al arbitrio de la comunidad ciertos usos, lo cual conspiraba contra el carácter normativo y, por tanto, prescriptivo del sistema ortográfico, que fue uno de los aspectos más criticables de la edición de 1999. Tal objetivo no se cumple por completo, pues se ha dejado nuevamente a criterio

personal la aplicación de la tilde diacrítica en el adverbio *sólo* y en los pronombres demostrativos.

La normatividad de la tilde como diacrítico en estas voces ha oscilado desde su inclusión en la ortografía, 1870 los pronombres y 1880 el adverbio, entre el uso potestativo y el uso prescriptivo. Así por ejemplo, en las *Nuevas normas de prosodia y ortografía*, de 1952, se propone que esta tilde sea opcional en los demostrativos y obligatoria para el adverbio *sólo*. Para la edición de 1959, se establece que es lícito prescindir de ella cuando no exista riesgo de anfibología, pero es obligatorio cuando existe, criterio que permanece vigente en las ediciones ortográficas de 1969, 1974 y 1999, en el *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, 1973, así como en el *Diccionario panhispánico de dudas*, de 2005. En la reciente edición de 2010, reza el apartado correspondiente: «a partir de ahora se podrá prescindir de la tilde en estas formas incluso en caso de doble interpretación» (*Ortografía* § 3.4.3.3). Son varios los puntos discutibles de esta consideración. En primer lugar, contradice el objetivo señalado, pues no se resuelve el problema central sobre el uso potestativo de la tilde diacrítica. En segundo lugar, la manera en que está formulada tal afirmación tiene dos lecturas posibles: a) Si alguien no usa esta tilde diacrítica es correcto, si la usa es aceptable y, por tanto, correcto. La norma permite ambos casos y sigue siendo potestativo su uso. b) Si hay ambigüedad es correcto su uso. Si alguien usa esta tilde y no hay ambigüedad es una falta de ortografía. De cualquier modo, el uso en casos de doble interpretación es potestativo. En tercer lugar, desde el punto de vista normativo, el sistema gráfico de una lengua está constituido por un conjunto de reglas y excepciones, de modo que un vocablo debe cumplir con una regla o ser una excepción de ella, de lo contrario es un error de ese sistema, que es el caso de esta tilde, cuyo carácter potestativo implica que no es ni una regla ni una excepción. Desde mi punto de vista, el papel rector de las reglas ortográficas es resolver ambigüedades y dudas de uso, como bien señala José G. Moreno de Alba:

En aspectos ortográficos –no necesariamente en otros, como los gramaticales o léxicos– la Academia no debe limitarse a comprobar costumbres o hábitos, sino que debe fijar reglas claras; o, en todo caso, después de la comprobación debe decidirse por una *norma*, voz que aquí tiene el significado de «regla que obliga por igual» a todos los que escriban en español. En otras palabras, una *regla ortográfica* no puede, por definición, ser *potestativa* u opcional pues en tal caso me parece que corre el riesgo de perder precisamente su carácter de *regla* (2003: 152).

Si bien las reformas ortográficas de la nueva edición están, en su mayoría, sustentadas, y se han intentado fijar las reglas con la mayor precisión posible, se han

pasado por alto en la actual formulación de la normatividad de la tilde diacrítica diversos argumentos tanto de orden teórico y práctico, como evidencia sincrónica y diacrónica de su uso y su utilidad para los hispanohablantes.

Con respecto a la labor de las academias para establecer la normatividad de esta tilde, en diciembre de 2008, tras un proceso de examen de la edición ortográfica de 1999 y tras el acuerdo de preparar los borradores de una nueva edición, celebrado entre las diversas academias de la lengua española [Medellín, Colombia 2007], la Real Academia Española (RAE) sometió a la consideración de las academias hermanas la propuesta de supresión definitiva de la tilde diacrítica en el adverbio *sólo* y los pronombres demostrativos, bajo la tesis de que la tilde diacrítica tiene como función en el sistema acentual español distinguir homógrafos tónicos y átonos; oposición no cumplida por tales voces y que, desde su punto de vista, es un requisito básico para la aplicación de dicha tilde. Además de que el contexto es suficiente para desambiguar los casos de anfibología de la grafía *solo*.

Se inició entonces una larga discusión entre la Academia Mexicana de la Lengua (AML) y la RAE, pues la primera se opuso a esta reforma, y objetó que la oposición tonicidad/atonicidad fuera el requisito básico para la aplicación de la tilde diacrítica, y consideró como condición fundamental la pertenencia a categorías gramaticales diferentes, así como su función desambiguadora. Su propuesta: que el empleo de esta tilde diacrítica dejara de ser potestativo y fuera prescriptivo. La RAE rechazó los argumentos presentados y juzgó que no eran suficientes para contrarrestar los que se aducían a favor<sup>2</sup>.

Habría convenido que el Departamento de «Español al día» de la RAE, encargado de la preparación de esta nueva edición, analizara teórica e históricamente la función de la tilde diacrítica, para tener una idea más precisa del papel que ésta desempeña, y así formular con acierto las reglas correspondientes. Se explica en el apartado relativo:

... este signo [la tilde] también se ha utilizado tradicionalmente en español con función diacrítica, a fin de diferenciar en la escritura ciertas palabras de igual for-

<sup>2</sup> El documento de la primera contrargumentación de la AML al texto remitido por la RAE se encuentra publicado en línea en *Justa. Revista digital*, en la siguiente dirección electrónica: <http://www.justa.com.mx/?p=16841>. De 2008 a 2010, formé parte de la comisión de la AML encargada de estudiar la propuesta de supresión de la tilde diacrítica. En este texto se reproduce parte de los argumentos que se presentaron a favor de su conservación.

ma, pero distinto significado, que se oponen entre sí por ser una de ellas tónica y la otra átona, hecho que normalmente se asocia con su pertenencia a categorías gramaticales diversas (*Ortografía* § 3.4.3).

El problema fundamental de esta afirmación es la falta de claridad histórica sobre la naturaleza y la función de la tilde diacrítica. El análisis diacrónico de los homógrafos monosílabos y bisílabos que se fueron incluyendo o suprimiendo del inventario de formas afectadas permite observar que su función básica ha sido contrastiva y categorizadora. La cronología de empleo de esta tilde ha tenido como pauta general de comportamiento el contraste y la distinción de los paradigmas de pronombres con sus respectivos homógrafos.

Como sabemos, los pronombres personales, dativo/acusativo, prepositivos, demostrativos, así como los relativos, incluyendo los interrogativos y los exclamativos, se originaron en pronombres latinos que eran formas fuertes, la mayoría con función demostrativa o deíctica. Por su distribución y funciones sintácticas, los pronombres tienen un comportamiento complejo; pueden ejercer, en su mayoría, las funciones que se asocian típicamente con un elemento sustantivo: sujeto, término de preposición, de objeto (dativo/acusativo), etc. Desde un punto de vista léxico-semántico, suelen hacer referencia a entidades animadas y son tópicos del discurso.

Esta complejidad, tanto funcional como semántica, es la motivación fundamental de la necesidad para distinguirlos de sus homógrafos. La tilde es entonces una marca formal que refleja distintos significados tanto léxico-semánticos como pragmáticos. Prueba de ello es que las voces que paulatinamente se van añadiendo a la nómina son aquellas que complementan los paradigmas de pronombres monosílabos y bisílabos con homógrafos. En mi opinión, la afectación de la tilde en la mayoría de las formas pronominales está motivada por la naturaleza de sus referentes –típicamente animados y altamente específicos–, como por la prominencia de la que gozan en el discurso, hecho que comparten con los relativos y los demostrativos.

El valor enfático o contrastivo del acento se aplicó por oposición fonética tónico/átono en buena parte de los casos, aunque no en todos, pues algunas voces homógrafas no cumplen esta oposición; así por ejemplo, son tónicas todas las formas: **te** pronombre personal y el sustantivo que da nombre a la letra / **té** el sustantivo referido a la planta o infusión; **de** el sustantivo que da nombre a la letra / **dé** del verbo *dar*; **mi** el sustantivo que se refiere a la nota musical / **mí** pro-

nombre personal; **si** el sustantivo que se refiere a la nota musical / **sí** pronombre personal y adverbio de afirmación; no obstante, en estos homógrafos alguna de las formas se marca con la tilde para distinguirla de otras. La función contrastiva o categorizadora de la tilde se ha dado bien a través de su uso en los pronombres o bien por la privación de ella.

Si revisamos la diacronía podemos ver que los primeros monosílabos homógrafos que se ven afectados por la tilde son, en 1754, los pares: *dé* del verbo *dar* / opuesto a la preposición *de*; *sé* del verbo *ser* / *se* pronombre de dativo y acusativo; *sí* adverbio de afirmación / opuesto a la conjunción condicional *si*.<sup>3</sup> Para 1763, se consignan: la forma de tercera persona de los pronombres personales *él* / opuesto al artículo *el*; *mí* pronombre personal prepositivo / opuesto al adjetivo posesivo *mi*; a la oposición del monosílabo condicional *si*, se agrega el pronombre personal prepositivo *sí*. Se integra entonces la serie de pronombres personales prepositivos que tienen un homógrafo: *para mí*, *para sí*.

En 1771, se añaden: *tú* pronombre personal / opuesto al adjetivo posesivo *tu*; y *tí* pronombre personal prepositivo, aun cuando no tiene homógrafo. Es interesante destacar que se acentúa este último pronombre prepositivo por analogía con el resto de formas del paradigma, fenómeno recurrente también en español moderno. De este modo, quedan completos los paradigmas de pronombres personales que tienen homógrafos: *él* y *tú*; así como el de los pronombres personales prepositivos: *para mí*, *para \*tí* y *para sí*.<sup>4</sup> La nómina de monosílabos homógrafos permanece básicamente estable hasta 1844, fecha en la que se añade el paradigma de pronombres interrogativos y exclamativos *qué*, *cómo*, *cuándo*, *quién*, *cuál*, *dónde* y *cuánto* / opuestos a los pronombres relativos<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> El *Diccionario de autoridades* de 1726 no considera ningún uso de tilde en monosílabos. La *Orthographia española*, de 1741, implementa como regla que no debe usarse acento: «En los monosylabos, ó voces de una syllaba no se debe poner nota de acento: porque nunca puede variarse la pronunciacion, v.g. *dan*, *de*, *el*, *que*, y otras semejantes». Es en la *Ortografía de la lengua castellana* de 1754 que aparecen por primera vez monosílabos acentuados. Es preciso señalar que no me fue posible consultar la totalidad de las ediciones de las gramáticas y las ortografías académicas, pues no se encuentran disponibles en los archivos históricos de México; sin embargo, las ediciones clave para la diacronía de la tilde diacrítica están documentadas.

<sup>4</sup> La siguiente ortografía académica, de 1779, reproduce las reglas de acentuación en monosílabos de la *Ortografía* de 1763. Es decir, no considera los criterios de acentuación de la *Gramática de la lengua castellana* de 1771. Esto muestra que durante este periodo ambas obras se desarrollan independientemente. Otra muestra de ello es que la *Gramática* de 1796 mantiene los criterios de 1771; y para 1815, la *Ortografía* vuelve a reproducir el uso de tilde de 1763.

<sup>5</sup> La *Gramática* de 1847 retoma los criterios y la nómina de monosílabos acentuados de la *Ortografía* de 1763, 1779 y 1815. Y pasa por alto las consideraciones de las gramáticas de 1771, de 1796, así como

En la edición de la *Gramática* académica de 1870, la nómina aumenta notoriamente y quedan finalmente integradas todas las formas de pronombres monosílabas y bisílabas que tienen homógrafos (aparecen marcadas con negritas las formas pronominales que se suman), con excepción de *tí* que, como recordaremos, se acentúa por analogía.

#### Paradigmas de homógrafos pronominales

| personales | dativo/acusativo              | prepositivos | interrogativos/<br>relativos | <b>demostrativos/<br/>determinantes</b> |
|------------|-------------------------------|--------------|------------------------------|-----------------------------------------|
| <i>él</i>  | <b><i>te</i></b>              | <i>mí</i>    | <i>qué/que</i>               | <b><i>aquél/aquel</i></b>               |
| <i>tú</i>  | <i>se</i>                     | <i>sí</i>    | <i>cómo/como</i>             | <b><i>aquélla/aquella</i></b>           |
|            | <b><i>nos</i><sup>1</sup></b> | <i>tí</i>    | <i>cuándo/cuando</i>         | <b><i>ése/ese</i></b>                   |
|            |                               |              | <i>quién/quien</i>           | <b><i>ésa/esa</i></b>                   |
|            |                               |              | <i>cuál/cual</i>             | <b><i>éste/este</i></b>                 |
|            |                               |              | <i>dónde/donde</i>           | <b><i>ésta/esta</i></b>                 |
|            |                               |              | <i>cuánto/cuanto</i>         | <i>y plurales</i>                       |
|            |                               |              | <b><i>cuán/cuan</i></b>      |                                         |
|            |                               |              | <b><i>cúyo/cuyo</i></b>      |                                         |
|            |                               |              | <i>y plurales</i>            |                                         |

También se integran varias voces al inventario de esta edición por un principio de analogía, cuya finalidad es completar los homógrafos del paradigma al que pertenecen; así se agrega: 1) la nota musical *lá*, pues ya estaban *sí* y *mí*; 2) las conjunciones *mas* y *luego* por la presencia de *si*, ya desde 1754, y 3) las preposiciones *entre*, *para* y *sobre* por estar presente *de*<sup>6</sup>. Se suman también: *ál* nombre o pronombre «otra cosa» / opuesto a la contracción *al* (*a* + *el*), y, bajo un criterio de orden sintáctico, la forma *áun* antes del verbo / opuesto a *aún* después del verbo. En la edición del *Prontuario*, de ese mismo año, el único caso que sale de la nómina es *ál*.

Para 1880, la gramática académica integra el adverbio *sólo* al inventario y salen: los sustantivos *té*, *nós* y *lá*; el adverbio *luégo*; así como las preposiciones *éntre*, *pára* y *sóbre*. Con excepción de *te* y *nos*, los homógrafos que salen de esta edición son aquellos que no establecen oposición con alguno de los pa-

el *Prontuario* de 1844. Por su parte, el *Prontuario de ortografía castellana, en preguntas y respuestas* de 1880 reproduce el anterior de 1870.

<sup>6</sup> De los paradigmas de preposiciones y de notas musicales, es muy probable que no se hayan sumado a la nómina la preposición *cabe* y el sustantivo *do*, aun cuando existen los homógrafos *cabe* del verbo *caber* y *do* apócope del adverbio *donde*, por ser formas del español antiguo que cayeron en desuso. No encuentro la razón por la que no se integró la preposición *bajo*, con su correspondiente del verbo *bajar*.

radigmas pronominales<sup>7</sup>. La forma *te* se recupera en el *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española* de 1973, y se reintegra el paradigma completo de homógrafos de pronombres dativo y acusativo. Los cambios a partir de esta fecha son mínimos: en la *Ortografía* de 1974 sale *cuyo* de la nómina de relativos con tilde. Y la *Ortografía de la lengua española* de 1999 hace la distinción entre *aún* («todavía») y *aun* («hasta», «incluso»), desaparece la oposición anterior de orden respecto al verbo. También aparece por primera vez el concepto de *tilde diacrítica*.

Los datos cronológicos arriba expuestos muestran que la tilde diacrítica ha sido, en la historia del español, un mecanismo para distinguir categorial y pragmáticamente los pronombres de aquellas formas con igual grafía pero con diferente función, razón que explica el hecho de que no formen parte de este paradigma homógrafos que, aun perteneciendo a categorías diferentes, no tienen su correspondiente pronominal. Por esta misma razón, aquellas formas afectadas por la tilde que por analogía se incluyeron en algún periodo, *lá, éntre, pára, sóbre*, pero que no tenían su correspondiente pronominal, fueron excluidas del inventario. Esto nos permite llegar a una primera conclusión: la tilde de los pronombres demostrativos está justificada, pues son formas históricamente emparentadas con los pronombres personales y constituyen un paradigma cerrado como éstos. De modo que, al igual que los pronombres personales, preposicionales, así como de dativo y acusativo que aceptan tilde diacrítica, los demostrativos podrían llevarla de manera obligatoria sin consecuencias de contradicción con los principios que rigen la ortografía.

Si bien el criterio fonológico es la base de nuestro sistema acentual, no es el único; como es sabido, a lo largo de la historia se fueron añadiendo otros como el gramatical y el semántico. Sostener como criterio exclusivo que la tilde diacrítica tiene como función en el sistema acentual español distinguir homógrafos tónicos y átonos, como aduce la RAE, no es del todo equivocado, pero sí insuficiente e inconsistente, como lo demuestra el análisis anterior; además, supone la existencia de incongruencias diversas en el uso de esta tilde, reconocidas en la *Ortografía* misma:

<sup>7</sup> Las *Gramáticas de la lengua castellana*, de 1904, 1911, 1917, 1928 y 1931 consignan el mismo inventario de tilde en homógrafos monosílabos y bisílabos de la gramática de 1880. Asimismo, las ortografías de 1935, 1952 y 1959. Es importante señalar que en las *Nuevas normas de prosodia y ortografía* de 1952 se discute, por primera vez, la falta de criterios homogéneos y estables para la aplicación de la tilde.

Aunque, por lo general, se escriben con tilde diacrítica estos monosílabos cuando se trata de palabras tónicas y sin ella cuando son palabras átonas, se observan algunas pequeñas excepciones a esta pauta..., como es el caso de los nombres de las letras *te* y *de*, y los de las notas musicales *mi* y *si*, que no llevan tilde diacrítica —aun siendo, por su condición de sustantivos, voces tónicas— [...]. Constituye asimismo una excepción a la pauta señalada la palabra *más*, que, si bien es átona cuando se emplea como conjunción para indicar adición o suma [...] se viene escribiendo tradicionalmente con tilde (*Ortografía* § 3.4.3.1).

Reconocer que la desambiguación de función categorial y de significado de homógrafos, básicamente pronominales, son las tareas fundamentales de la tilde diacrítica, y que el criterio de oposición tónico/átono se sigue para decidir qué voces afecta, sería más congruente y conveniente tanto para explicar su funcionamiento, agrupar todas las excepciones arriba señaladas, y así reducir el número de inconsistencias, cuanto para formular una regla más clara. Bajo esta misma consideración se explicaría la acentuación del *sólo* adverbial<sup>8</sup>.

Como mencioné antes, la RAE sostiene que la desambiguación de significado no es una tarea fundamental de la tilde diacrítica, por lo que debe suprimirse del adverbio *sólo*, pues:

Las posibles ambigüedades son resueltas casi siempre por el propio contexto comunicativo (lingüístico o extralingüístico), en función del cual solo suele ser admisible una de las dos opciones interpretativas. Los casos reales en los que se produce una ambigüedad que el contexto comunicativo no es capaz de despejar son raros y rebuscados, y siempre pueden resolverse por otros medios, como el empleo de sinónimos (*solamente* o *únicamente*, en el caso del adverbio *solo*), una puntuación adecuada, la inclusión de algún elemento que impida el doble sentido o un cambio en el orden de palabras que fuerce una sola de las interpretaciones.

<sup>8</sup> Debo aclarar que la tilde de los adverbios *aún/aun*, así como de los homógrafos *de* preposición y *dé* verbo seguiría siendo una excepción de estas consideraciones. La razón por la que se tilda el primer par, según se explica en esta edición, obedece en estas voces a las reglas generales de acentuación, a saber: la forma acentuada corresponde a la pronunciación tónica con hiato [a.ún] con el valor de «todavía», mientras que la forma átona con diptongo [aun] corresponde a los valores de «hasta», «incluso», «también», etc. Justificación que no comparto, pero que será tratada en otro artículo. En el caso del segundo par, *de/dé*, la causa de aplicación de tilde es la diferencia categorial, y se ha conservado por una cuestión de tradición ortográfica. Conviene recordar que los juicios que regulan el uso de la ortografía del español responden a aspectos etimológicos, de pronunciación, de uso, entre otros, y han sido adoptados por consenso implícito entre los hispanohablantes, de modo que responden a una cuestión de tradición. Por ello, tal y como señala la *Ortografía de la lengua española* de 1999, en palabras de Nebrija: «en aquello que es como ley consentida por todos es cosa dura hacer novedad».

En todo caso, estas posibles ambigüedades nunca son superiores en número ni más graves que las que producen los numerosísimos casos de homonimia y polisemia léxica que hay en la lengua (*Ortografía* § 3.4.3.3).

En relación con estas afirmaciones, sería necesario que el equipo de la RAE realizara un reconocimiento verdadero del número de contextos en los que existe ambigüedad. Si lo hubiera hecho advertiría que es muy frecuente la presencia de contextos anfibológicos. Ya desde la *Ortografía de la lengua castellana* de 1754 está reconocido el papel desambiguador de la tilde diacrítica en homógrafos, en ella se hace alusión a la «variedad en la pronunciación y en el sentido de los monosílabos», entendiendo por el criterio de pronunciación: «se pondrá el acento en el monosílabo que se pronunciare con alguna mayor detencion, ó pausa»<sup>9</sup>. Muestra de que ambos criterios son centrales es que, para 1763, se invierte el orden de éstos: «[Ningún monosílabo... se acentuará] Exceptuándose aquellos monosílabos que teniendo mas de una significacion, se pronuncian con mayor pausa en una que en otra». De lo anterior se sigue que la ambigüedad de significado es fundamental, desde las primeras ortografías académicas, como criterio para la aplicación de esta tilde. Es decir, que tanto la pronunciación como el sentido son criterios básicos para la aplicación de esta tilde; no que el segundo está subordinado al primero, como ha sugerido la RAE<sup>10</sup>.

Si bien es cierto que algunas de las soluciones que se mencionan: contexto, uso de sinónimos, puntuación, la inclusión de otra palabra, cambio de orden, etc., podrían ayudar a resolver los casos de ambigüedad, ¿no es más complicado para los usuarios buscar y aplicar alguno de estos recursos, que mantener la claridad de significado a través del uso de la tilde diacrítica en el adverbio *sólo*? En este sentido, resulta más recomendable y sencillo conservar la tilde que suprimirla, pues si evitar la anfibología conduce a los hablantes a forzar la lengua como se sugiere, la verdadera simplificación ortográfica es el uso de la tilde. Además de que contribuye al reconocimiento gramatical y, por tanto, funcional de las palabras.

<sup>9</sup> Cabe señalar que la diferente pronunciación no está asociada necesariamente a cambio de sentido. En el español, tenemos una serie de voces que tienen diferente pronunciación, pero conservan el mismo significado, v. gr.: *ojalá/ójala*, *jacaranda/jacarandá*, *guion/guión*, voces terminadas en *-scopía/-scopia*. Por lo tanto, la diferencia de sentido no es consecuencia natural de la oposición en la pronunciación.

<sup>10</sup> El *Prontuario de ortografía de la lengua castellana* de 1844 menciona explícitamente la función desambiguadora de la tilde diacrítica en homógrafos: «Tambien se pondrá acento en todo monosílabo en que su falta produzca ambigüedad en su significacion»; si bien sólo están considerados los monosílabos, puede hacerse extensiva esta función en el inventario de los bisílabos; pues en este año se incorporan los relativos a la nómina de voces afectadas por la tilde.

Muestra de la utilidad del carácter gramatical de la tilde diacrítica es el papel que juega en el ámbito de la didáctica cuando se aprende español como lengua extranjera; en él, constituye una marca clara y un recurso para distinguir funciones gramaticales y valores semánticos. Cabe aquí recordar la afirmación de Andrés Bello: «La práctica de señalar el acento de las palabras es un complemento necesario de la escritura [...] Por él se distinguen muchas veces dicciones que de otro modo se confundirían. Él es la base, y aun pudiera decirse el alma, de nuestro sistema métrico. La acentuación escrita hace más fácil el aprendizaje de las lenguas a los extranjeros; y es uno de los medios de conservarlas uniformes y puras» (1845/1951: V.125).

En cuanto al orden natural de las lenguas, como señaló la AML: «debe recordarse que los hablantes tienen la posibilidad de emplear distintas colocaciones de las palabras en la oración, según la intención comunicativa. De modo que, pese a considerar ciertos ejemplos antinaturales y rebuscados, lo cierto es que son una posibilidad de la lengua española» (2009). Por lo que respecta al uso de formas equivalentes o la correspondencia aproximada con las formas *sólo*, *solamente* y *únicamente*, comparto también lo expresado por la AML: «cabe recordar que a formas distintas les corresponden significados distintos [...] Si bien pueden resultar equivalentes en ciertos contextos, la diferencia entre ellas puede encontrarse en la semántica y la pragmática, por mencionar algunos aspectos, y sus usos pueden estar determinados por factores estilísticos, sociales, dialectales, etcétera» (2009).

A favor de la postura de la RAE, en cuanto a que el contexto y la puntuación permiten eliminar las anfibologías, así como precisar el significado de los pronombres demostrativos y la palabra *solo*, y partidarios de la eliminación de la tilde diacrítica, se han pronunciado José Martínez de Sousa (1991: 143; 2004: 184-188), Félix Restrepo (1953: 125-129; 1956) y Ángel Rosenblat (1967: 18-19). Martínez de Sousa considera que estas formas prácticamente no se prestan a interpretaciones anfibológicas y que, en caso de existir riesgo, una puntuación «correcta» resuelve los posibles problemas. Expone las siguientes pruebas de esta solución: «En caso de necesidad, el pronombre puede situarse también entre comas; véase este ejemplo: *...pueblo español, entendido este tanto conjunto de ciudadanos como...*; la posible confusión de *este* adjetivo y *tanto* sustantivo en lugar de *este* pronombre y *tanto* correlativo de *como* se resuelve así: *...pueblo español, entendido, este, tanto conjunto de ciudadanos como...* Es decir, que alguna coma en situaciones ciertamente esporádicas sirve para evitar infinidad de tildes» (2004:185)<sup>11</sup>. Con res-

<sup>11</sup> Desde su punto de vista, el uso de tildes en los demostrativos contrario a resolver problemas de interpretación puede provocarlos y expone: «Quienes decidan tildar en todos los casos estas palabras, no

pecto a *solo*, además de la puntuación, aduce que el contexto es suficiente para evitar errores de interpretación: «en primer lugar, el contexto puede resolver por sí mismo la anfibología, puesto que de él se desprenderá si lo que quiere decir se refiere a *solamente* o *sin compañía*; en segundo lugar, cabe resolverlo mediante la puntuación: *Lo haré solo si se me ordena* (solamente); *Lo haré solo, si se me ordena* (sin compañía). Una coma esporádica, que, además de desambiguadora, sirve para dar mejor entonación, sustituye a muchas tildes» (2004: 188). Sobre estas consideraciones, cabe advertir, primero, que en estos últimos ejemplos no queda clara la forma en la que la puntuación resuelve las contradicciones, ya que ésta puede ser empleada por un asunto de énfasis; segundo, el problema de fondo no se resuelve, pues el tema de uso correcto de puntuación es de igual o de mayor complejidad que el de la tilde; tercero, para emplear las comas con la lógica que se sugiere es necesario que los hablantes distingan inicialmente la función gramatical de los demostrativos y la palabra *solo*. De modo que resulta más conveniente aprender una regla clara de uso de tilde en estos homógrafos que las soluciones ofrecidas.

Por su parte, Restrepo (1956: 144-150) expone tres razones por las que debe suprimirse la tilde en el *sólo* adverbial: 1) «Es una tilde inútil. Dicen que sirve para evitar confusiones. Pero el que oye la lengua hablada no ve la tilde y no se confunde. La tilde no puede ser instrumento de análisis gramatical, sino guía para saber dónde se carga el tono en las palabras». 2) «muchas veces es difícil distinguir si un *solo* es adverbio o es adjetivo. No basta decir que si se puede sustituir por *solamente* es adverbio, porque en ocasiones el adjetivo también se puede cambiar por *solamente*», en casos como *al solo conjuro de su nombre, un*

---

hallarán dudas cuando la función es anafórica, pero sí cuando es catafórica. [...] Obsérvese el siguiente ejemplo: *El problema es conseguir alimento para la boca, y hay dos estrategias generales para hacerlo. Una es llevar el alimento a la boca: esta es la función desarrollada por los tentáculos del pulpo...* Como se puede observar, si se tildase *esta* en *esta es la función...*, no cabe duda de que *ésta*, con tilde, tiene función anafórica y se refiere a *boca*, pero en realidad el ejemplo nos muestra que su función es catafórica: se refiere a *función*: *esta (función) es la función desarrollada...*. El problema del ejemplo anterior no estriba en la aparente confusión del referente pronominal sino en el análisis. Lo primero es que no existe alternancia entre la lectura défita anafórica y catafórica del pronombre, pues resulta agramatical la lectura *\*esta función es la función desarrollada por los tentáculos*, en cuyo caso *esta* cambia categorialmente a un adjetivo. Lo segundo es que el autor interpreta que si la *deixis* es anafórica entonces la referencia se debe establecer con el nominal inmediato, cuando lo que tenemos es una construcción copulativa identificativa o especificativa, en la que se identifica *la función desarrollada por los tentáculos* (atributo o predicado nominal) y se le otorga una referencia específica, *llevar el alimento a la boca* (sujeto), que la distingue entre otras. En la oración citada, el sujeto se sustituye por el demostrativo *ésta*. La *Nueva gramática de la lengua española* (NGLE) proporciona algunas pruebas para identificar este tipo de construcciones (2009: §§ 37.5i a 37.5j).

*solo signo* equivalente a *solamente al conjuro de su nombre, un signo solamente*<sup>12</sup>.

3) «hay otras muchas palabras que hacen oficio, ora de adjetivo, ora de adverbio. ¿Por qué a ellas no se les hace el mismo tratamiento?». Con respecto a la razón 1 expuesta por el autor, la utilidad de la tilde diacrítica en el *sólo* adverbial, al igual que en los demostrativos, se refleja en la vitalidad de su uso. Muestra de ello es que pese a la reforma dictada en 1959, hace más de 50 años, que vuelve potestativo su empleo, los hablantes de la lengua (no sólo académicos) han mantenido su uso como elemento distintivo. Si fuera realmente innecesaria la tilde en esta voz, habría ya perdido vigencia<sup>13</sup>. Lo que quiere decir que es mayor el número de hispanohablantes que dominan y se benefician de la aplicación de esta tilde, que el número de los que se beneficiarían de su desaparición. Sobre las razones 2 y 3, se olvida que el hecho de que los adjetivos expresen significados análogos a los adverbios se debe en buena medida a que los primeros son la base sobre la cual se forman los segundos con terminación en *-mente*. Las equivalencias aproximadas, sin embargo, no afectan la clase gramatical de las palabras; por ello, no pierden las propiedades sintácticas y morfológicas que les corresponden. Prueba de lo anterior es que si variamos el género del sustantivo sobre el que incide el adjetivo, cambia también el género de *solo*: *un solo dato, una sola canción*, lo cual es muestra de que no funcionan como adverbios.

Desde el punto de vista de Rosenblat: «La verdad es que si se extremara el criterio de la diferenciación (el llamado «acento diacrítico»), habría razones muy

<sup>12</sup> Con gran intuición, Restrepo documenta casos problemáticos de español antiguo en los que el adjetivo *solo* tiene función adverbial: *con sola una gota se aborranán tiempo y medicinas, rompió con solos cuatro de los suyos*. Reconoce la función de adjetivo por la variación de género, sin embargo, apunta que son usos ambiguos que pueden cambiarse por: *con una gota solamente, con solamente cuatro* (1956: 146-149). Como explica la NGLE «En la lengua antigua, era habitual usar el adjetivo *solo*, en lugar del adverbio correspondiente [...] *que todas las Naciones bayan venido a ella por sola la predicación de los Apóstoles* [...]; *la que corona, no con solas flores, sino con ramilletes* [...]» (2009: §13.8s). Sobra decir que una regla del sistema de acentuación actual no se puede establecer a partir de usos que no están vigentes.

Ahora bien, con respecto al hecho de que el adverbio *solo* no siempre es equivalente a *solamente*, es preciso señalar que, en efecto, admite también paráfrasis como las siguientes: «*nada* (o *nadie*) *más que x*» en contextos como *sólo él lo haría por ti*; puede interpretarse como «no todos o no muchos», «no totalmente» en expresiones como *solo algunos, solo en parte*, respectivamente. Tampoco es sustituible por *solamente* en estructuras prepositivas como «*con solo escucharlo*» (RAE/ASALE, 2009: §13.8s). Esta complejidad tanto funcional como semántica del adverbio *sólo* refrenda la hipótesis de que la tilde diacrítica sirve como una marca formal que refleja distintos significados tanto léxico-semánticos como pragmáticos.

<sup>13</sup> Las *Nuevas normas de prosodia y ortografía* de 1959, como señalamos antes, convierten en potestativo el uso de la tilde en estos vocablos: «16.<sup>a</sup> Los pronombres *éste, eso, aquél*, con sus femeninos y plurales, llevarán normalmente tilde, pero será lícito prescindir de ella cuando no exista riesgo de anfibología». «18.<sup>a</sup> La palabra *solo*, en función adverbial, podrá llevar acento ortográfico si con ello se ha de evitar una anfibología». Criterio que se mantuvo vigente hasta el *Diccionario panhispánico de dudas*, del año 2005.

potentes para introducir una serie infinita de acentos [...] Lo cual nos haría caer de nuevo en la casuística. El mejor criterio es el de la economía de tildes: el contexto es siempre lo decisivo» (1967: 18-19). Bajo este argumento, cabría admitir que podrían omitirse los acentos también de los monosílabos y, prácticamente, de todas las palabras de la lengua española, pues el contexto permite a los hablantes distinguir el significado de, por ejemplo, *el* artículo y *él* pronombre personal; *tu* posesivo y *tú* pronombre personal. Y, por si fuera poco, esta aseveración parece otorgarle la razón a Gabriel García Márquez quien, en 1997, desató un gran debate, que muchos recordarán, al sentenciar: «Jubilemos la ortografía, terror del ser humano desde la cuna: enterremos las haches rupestres, [...], y pongamos más uso de razón en los acentos escritos, que al fin y al cabo nadie ha de leer *lagrima* donde diga *lágrima* ni confundirá *revólver* con *revolver*».

Finalmente, no se pueden pasar por alto las *Nuevas normas de prosodia y ortografía* que publicó la RAE en 1952. Obra en la que se reproducen prácticamente de manera intacta las propuestas de reforma de Julio Casares. El autor resuelve en un caso por la supresión de la tilde y en otro a favor de su conservación. Así para los demostrativos se plantea «nuestra opinión se inclina a resolver las dificultades advertidas suprimiendo el problema, es decir, prescindiendo del uso de la tilde en los demostrativos. Ni somos los primeros en proponer esta solución radical ni ésta carece en la práctica de antecedentes respetables» (1952: 80). La base de esta propuesta es la falta de correspondencia en la aplicación de esta tilde en otras voces como *aqueste*, *aquese*, *esotro*, *estotro*, *unos*, *algunos*, *pocos*, *muchos*, etcétera. Estas consideraciones son claramente atendibles: ciertamente, existen muchas palabras que pueden ejercer las funciones de pronombre y determinante, empero, las primeras cuatro formas señaladas son de uso propio de la lengua literaria y errado sería emitir una regla general a partir de usos marcados; las siguientes voces tienen como desventaja que no forman un paradigma cerrado, con excepción de los artículos indefinidos, y tienen un comportamiento variado entre su función bien de artículos, cuantificadores o numerales, bien como adjetivos, de tal modo que la heterogeneidad de su comportamiento constituye la motivación fundamental para no tildarlas. Sobre el adverbio *sólo*, en cambio, se determina que el uso de la tilde debe ser obligatorio «Es cierto que *solo*, nombre o adjetivo, y *sólo*, adverbio, son voces igualmente fuertes. Lo que sucede aquí es que las ocasiones de anfibología son tan notorias y frecuentes que consideramos aconsejable trocar lo consuetudinario en preceptivo» (1952: 81).

Los argumentos sincrónicos y diacrónicos mostrados arriba aportan evidencia contundente sobre la conveniencia y acierto de la postura sostenida por la Aca-

demia Mexicana de la Lengua en torno a la conservación de la tilde diacrítica en el adverbio *sólo* y en los demostrativos sustantivos, así como de la pertinencia de que su empleo debe ser prescriptivo y no potestativo. Hemos visto también que la complejidad funcional y semántica ha motivado la incidencia de la afectación de la tilde diacrítica sobre los paradigmas de pronombres y el adverbio *sólo*, por lo que puede considerarse como marca de relevancia semántica y pragmática.

Desde mi punto de vista, las propuestas para proscribir o conservar un uso ortográfico deben estar basadas en un análisis objetivo que considere elementos teóricos y didácticos, así como premisas demostrables y verificables. No puede apelarse únicamente a los criterios de la economía y la simplificación para justificar la ruptura de la tradición ortográfica.

Finalmente, quiero retomar un aspecto de gran relevancia de la discusión sostenida entre la AML y la RAE. En la primera misiva, el Departamento de «Español al día» de la RAE anota: «Postular la opción contraria, la de tildar siempre de forma sistemática el *solo* adverbial y los pronombres demostrativos, resultaría una vuelta atrás difícil de justificar, ya que en las obras académicas se escriben sistemáticamente sin tilde estas palabras desde hace ya mucho tiempo» (AML, 2009). Afirmación de la que discrepo por varias razones: por una parte, esta consideración toma únicamente como fuentes autorizadas y como referencia las propias obras académicas y deja fuera todas las obras hispánicas producto de las academias de América Latina, así como su literatura y a sus hablantes (que representan casi el 90% del total de hispanoparlantes). Sugiere, además, que la preferencia peninsular debe ser tomada como base de las reformas ortográficas.

Por otra parte, este argumento deja entrever que existe un reconocimiento parcial de los usos ortográficos americanos, así como de las propuestas emitidas por el resto de academias, en este particular caso, por la Academia Mexicana de la Lengua. Prueba de ello es que si bien esta edición ortográfica está suscrita por las 22 academias de la lengua española y fue discutida por la Comisión Interacadémica, constituida para lograr el consenso de cada una de las corporaciones, las decisiones normativas siguen estando encabezadas por la RAE; además de ser ésta la única academia que publica y comercializa la obras firmadas por la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE).

Es indiscutible el papel central de la RAE en la actividad reguladora y descriptiva para el estudio y comprensión de la lengua española, así como su labor fundamental para conservar la unidad de la lengua y establecer las normas que rigen nuestra ortografía; baste recordar brevemente la historia y la tradición orto-

gráfica peninsular. A partir del periodo alfonsí, la importancia de fijar la lengua escrita se convierte en un tema de especial trascendencia. Un nutrido grupo de tratados y obras en torno a ella surgieron durante el Renacimiento. Las obras que regulan por primera vez la ortografía y la fonética castellanas son el *Arte de trobar* de Enrique de Villena (1433) y la *Gramática de la lengua castellana* (1492) de Antonio de Nebrija; unos años más tarde sale a la luz la obra nebrijense *Reglas de orthographía en la lengua castellana* (1517). Los temas de puntuación, acentos, uso de abreviaturas, mayúsculas, etc., ocupan un lugar destacado entre los estudiosos del Renacimiento, que serían el antecedente y el fundamento de la reforma ortográfica del español moderno (Martínez Marín 1992)<sup>14</sup>.

En el siglo XVIII, la RAE emprende, con el apoyo oficial, la reforma ortográfica moderna, cuyo primer ensayo es el «Discurso proemial de la orthographia de la lengua castellana», que se encuentra en los preliminares del *Diccionario de Autoridades* (1726), la cual se concretará y desarrollará plenamente en la *Orthographia española* (1741). Estas obras permitieron resolver varios de los problemas de irregularidades e inseguridades que habían prevalecido en los siglos anteriores, pues, como señala Lapesa, el sistema gráfico establecido por la cancillería y los escritos del periodo alfonsí se mantuvieron vigentes durante los siglos XVI y XVII (1981:418-424). Desde su creación en 1713 hasta mediados del siglo XX, la RAE fue la única que se consideró como autoridad lingüística para normar el español y la variante peninsular se consideraba el modelo más adecuado, dejando de lado la lengua que se hablaba en América y las Filipinas. Ejemplo de ello, es que la *Gramática* académica de 1931 no incluye cita alguna de un autor no español, así como que el *DRAE*, que se suponía reflejaba el español general, prestaba gran atención a los españolismos y consignaba un inventario restringido de americanismos. Las academias de la lengua española del resto del mundo hispánico acataban sin re-

<sup>14</sup> Los primeros hechos de estabilidad ortográfica y el impulso de fijación de nuestra lengua tienen lugar durante el reinado de Fernando III el Santo (1230-1252), pues el castellano comienza a ser la lengua más usada en los documentos de la cancillería real, y gradualmente va imponiéndose al latín, el cual se conserva en las fórmulas iniciales y finales de los documentos, así como en ciertos textos de carácter jurídico y eclesiástico (Menéndez Pidal 1966: 11-12, Ostos 2004: 474-483, Pharies 2007: 48-49). Existe numerosa evidencia de que, para el siglo X, la gente había dejado de comprender las palabras latinas y usaba el romance. Esta falta de comprensión va gradualmente en incremento y propicia que diversos documentos reales relacionados con temas en conflicto como pleitos de herencias, problemas de litigio, tratados o resultados de pesquisas se escriban en castellano. Así, para finales del reinado de Alfonso VIII, última parte del siglo XII y principios del XIII, la lengua romance comienza a utilizarse en algunos documentos notariales. El primer texto de cancillería totalmente en castellano es el tratado de Cabrerós, del año 1206, entre Alfonso VIII y el rey de León. Es con Fernando III, que adquiere un uso regular en documentos reales y el latín se reserva para los privilegios más solemnes (Menéndez Pidal 1966: 11-12; Ostos 2004).

paro las disposiciones emitidas por ella. Como es natural, esta consideración de supremacía de la RAE fue consecuencia de la tradición normativa y reguladora de esta institución, aun cuando hace más de quinientos años esta lengua extendió sus dominios y se convirtió en la lengua de millones de hablantes.

En el año de 1951, se llevó a cabo en México el Primer Congreso de Academias de la Lengua Española. Fueron invitadas las 19 academias establecidas para entonces. A un mes de celebrarse, la RAE informó que por razones políticas no asistiría; el gobierno franquista había condicionado al gobierno mexicano y pedía que éste manifestara «públicamente haber dado término a sus relaciones con el gobierno rojo y desconociese la representación diplomática [republicana] existente en México» (Garrido *et al* 2010:29). La ausencia de la RAE en el congreso provocó un amplio debate entre dos posturas: una de ellas sostenía que la RAE debía mantener el dominio y control de la lengua; la otra que se formara una asociación de academias autónomas, que permitiera ajustar la norma del español y que reflejara tanto el uso como la vida que tenía esta lengua en América. De ese primer encuentro y de los enfrentamientos que ahí se suscitaron, surge la Asociación de Academias de la Lengua Española, la cual es ratificada en 1956 en el segundo congreso, celebrado en Madrid (Garrido *et al* 2010:19-50).

A partir de entonces, se ha buscado una relación más equilibrada entre las academias y las políticas lingüísticas comenzaron a cambiar. Es así que oficialmente, por lo menos desde hace medio siglo, las obras académicas son consensuadas. Las academias de América recientemente empiezan a sacudirse de la tutela de la RAE y a reconocer su responsabilidad, así como la importancia de su injerencia y participación en el estudio, reglamentación y fijación del español. Sin embargo, el consenso y el derecho de todos los hispanohablantes para reglamentar el uso de la lengua y la igualdad académica no se alcanzará hasta que la redacción y elaboración de las obras institucionales, su dirección y conclusión, se inserte en una nueva tradición de diálogo.

Considero que la evidencia y los datos mostrados hasta aquí son claro ejemplo de que una reforma ortográfica o su conservación debe estar debidamente estudiada. Y es que si bien la ortografía es una convención social aceptada, una técnica normativa, la fijación de las reglas no puede apelar únicamente a los criterios de la economía y la simplificación. Velar por la unidad gráfica de la lengua significa también buscar la coherencia interna del sistema, así como establecer una correspondencia entre los hechos ortográficos necesarios para los hablantes-usuarios y los hechos teóricos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACADEMIA MEXICANA DE LA LENGUA. «¿Solo o sólo? ¿La Real Academia Española o la Academia Mexicana de la Lengua?», en *Justa. Revista digital*, 7, 2009. Disponible en <http://www.justa.com.mx/?p=16841>
- BELLO, ANDRÉS. *Estudios Filológicos*. V: *Obras completas*, Caracas: Ministerio de Educación. 1845/1951.
- GARRIDO, FELIPE, DIEGO VALADÉS y FAUSTO ZERÓN-MEDINA. (2010) *Orígenes de la Asociación de Academias de la Lengua Española*. Academia Mexicana de la Lengua-Universidad Nacional Autónoma de México-Fundación Miguel Alemán-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Fondo de Cultura Económica, México.
- LAPESA, RAFAEL. (1981) *Historia de la lengua española*. Gredos, Madrid.
- MARTÍNEZ MARÍN, JUAN. «La ortografía española: perspectiva historiográfica», *Cauce*, 14-15, 1992. Pp. 125-134.
- MARTÍNEZ DE SOUSA, JOSÉ. (1991) *Reforma de la ortografía española. Estudio y pautas*. Visor, Madrid.
- . (2004) *Ortografía y ortotipografía del español actual*. Trea, Gijón.
- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN. (1966) *Documentos lingüísticos de España. Reino de Castilla*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- MORENO DE ALBA, JOSÉ G. (2003) *La lengua española en México*. Fondo de Cultura Económica, México.
- NEBRIJA, ANTONIO. (1946) *Gramática castellana*, edición crítica de Pascual Galindo R. y Luis Ortiz M., Edición de la Junta del Centenario, Madrid.
- OSTOS SALCEDO, PILAR. «Cancillería castellana y lengua vernácula. Su proceso de consolidación», *Espacio, Tiempo y Forma*, 17, 2004. Pp. 471-483.
- PHARIES, DAVID. (2007) *Breve historia de la lengua española*. Chicago University Press.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2002) *Diccionario de autoridades*, edición facsímil Gredos, Madrid.
- . *Orthographia española*, Madrid. 1741.
- . *Ortografía de la lengua castellana*, Madrid. 1754.
- . *Ortografía de la lengua castellana*, Madrid. 1763.
- . *Gramática de la lengua castellana*, Madrid. 1771.
- . *Ortografía de la lengua castellana*, Madrid. 1779.
- . *Gramática de la lengua castellana*, Madrid. 1796.
- . *Ortografía de la lengua castellana*, Madrid. 1815.
- . *Prontuario de ortografía de la lengua castellana*, Madrid. 1844.
- . *Gramática de la lengua castellana*, Madrid. 1870.
- . *Prontuario de ortografía castellana en preguntas y respuestas*, Madrid. 1870.
- . *Prontuario de ortografía castellana en preguntas y respuestas*, Madrid. 1880.
- . *Gramática de la lengua castellana*, Madrid. 1880.
- . *Gramática de la lengua castellana*, Madrid. 1904.
- . *Gramática de la lengua castellana*, Madrid. 1911.

- . *Gramática de la lengua castellana*, Madrid. 1917.
- . *Gramática de la lengua española*, Madrid. 1928.
- . *Gramática de la lengua española*. (1931) Espasa Calpe, Madrid.
- . (1935) *Prontuario de ortografía de la lengua española en preguntas y respuestas*. Espasa Calpe, Madrid.
- . *Nuevas normas de prosodia y ortografía*, Madrid. 1952.
- . (1959) *Nuevas normas de prosodia y ortografía*. Espasa Calpe, Madrid.
- . (1959) *Gramática de la lengua española*. Espasa Calpe, Madrid.
- . (1973) *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*. Espasa Calpe, Madrid.
- . *Ortografía*, Madrid. 1974.
- . (1999) *Ortografía de la lengua española*. Espasa Calpe, Madrid.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA. (2005) *Diccionario panhispánico de dudas*. Santillana, Bogotá.
- . (2009) *Nueva gramática de la lengua española* (2 vols.). Espasa Calpe, Madrid.
- . *Ortografía de la lengua española* (2010). Espasa Calpe, Madrid.
- RESTREPO, FÉLIX. (1953) *La ortografía en América*. Constancia, México.
- . «Sobre la tilde en la palabra «solo»», en *Memoria del Segundo Congreso de Academias de la Lengua Española*, Madrid, 1956. Pp. 144-150.
- ROSENBLAT, ÁNGEL. (1967) *Las nuevas normas ortográficas y prosódicas de la Academia Española*. Oficina de Educación Iberoamericana, Madrid.
- VILLENA, ENRIQUE DE. (1994). *Arte de trovar*. I: *Obras completas*, edición de Pedro M. Cátedra, Madrid.





HISTORIA  
Y  
CULTURA





RAFAEL ROJAS<sup>1</sup>

Centro de investigación y Docencia Económicas de México (CIDE)

*rafael.rojas@cide.edu*

Artículo recibido: 22/10/2010 - aceptado: 5/11/2010

## UTOPIA Y DESENCANTO EN HISPANOAMÉRICA

### RESUMEN

Este ensayo aborda el tema de las utopías pensadas y descritas en los libros en relación con la realidad política de América Latina del siglo XIX, una realidad desgarrada entre la autonomía y la república caudillista. Más adelante se culminará el proceso independentista que enfrenta dos concepciones utópicas que fracasarán en su concreción: la federalista mejicana y la utopía bolivariana. Sin duda, la ejecutoria mejicana despertará mayor interés en Europa donde proporcionará encuentros literarios con Balzac, y quizás más sorprendentemente con Robert Owen quien en busca de su utopía no hubiera dudado en cambiar los cielos plomizos y lluviosos de Escocia con la luminosa Texas.

PALABRAS CLAVE: América Latina, utopía, caudillos, república

### ABSTRACT

This essay deals with imaginary and described utopias found in books within the context of Latin America's 19<sup>th</sup> century political reality, in which it found itself torn between autonomy and caudillo-led republics. The independence process culminates with the failure of two different utopian conceptions: the Federalist model of Mexico, and Bolívar's utopia. It's clear that the Mexican model stirs up more interest in Europe, where it provides for literary encounters with Balzac and, maybe more importantly, with Robert Owen, who in his search for a utopia would not have hesitated to trade Scotland's rainy gray skies for those of sunny Texas.

KEY WORDS: Latin America, utopia, caudillos, republic

<sup>1</sup> Rafael Rojas es investigador del CIDE. Es autor de más de quince libros sobre historia intelectual y política de América Latina, México y Cuba. Recibió el premio Matías Romero por su libro *Cuba Mexicana. Historia de una anexión imposible* (2001), el Anagrama de ensayo por *Tumbas sin sosiego, Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano* (2006) y el I Premio de Ensayo Isabel de Polanco por su libro

Desde los siglos de las disputas por el Nuevo Mundo entre teólogos neotomistas y viajeros ilustrados, las Américas han sido lugar de representaciones utópicas y, a la vez, de caricaturas de la barbarie. América como comunidad ideal o América como degeneración de Occidente son tópicos que batallan entre sí desde Colón y Las Casas hasta Humboldt y Tocqueville, dejando una estela de imágenes contrapuestas en torno a cuatro virreinos que, luego de tres siglos de pertenencia al imperio español, rompen con la monarquía absoluta y se descomponen en una docena de repúblicas soberanas.

Tomemos, como una entre tantas ilustraciones posibles de aquel imaginario utópico, la *Carta dirigida a los españoles americanos* (1799) del jesuita peruano, exiliado en Italia, Juan Pablo Viscardo y Guzmán, defensor de la rebelión incaica de Túpac Amaru. A diferencia de otros ilustrados criollos de su generación, Viscardo no leyó en Buffon o en Raynal los tópicos de la barbarie americana sino la promesa de un floreciente Nuevo Mundo, dividido en varios reinos autónomos con el auxilio de la Gran Bretaña. En los últimos años del siglo XVIII, Viscardo afirmaba que los «españoles parecían en todas circunstancias incapaces de ideas republicanas», pero pensaba inevitable la autonomía monárquica de Hispanoamérica, ya que para él, lo mismo que para Montesquieu, «las Indias y la España eran dos potencias bajo un mismo dueño; mas las Indias eran el principal y la España el accesorio».

Francisco Miranda leyó con frenesí a Viscardo y recomendó a William Pitt, Primer Ministro británico, que se invitara al jesuita a Londres para que expusiera su *Proyecto para independizar la América española*, redactado en 1790. Curiosamente, la idea de dividir Hispanoamérica en tres reinos autónomos había aparecido pocos años antes en el célebre *Memorial secreto* que el Conde de Aranda envió a Carlos III. Sólo que ahora Viscardo y Miranda proponían a Londres que dichos reinos fueran encabezados, no por monarcas borbónicos sino por príncipes británicos, que viajarían al frente de expediciones separatistas, ya que «sólo los príncipes pueden desempeñar el rol heroico de libertadores en medio de tanto objeto de seducción». En menos de dos décadas, aquel «entusiasmo monárquico» que observaba Viscardo, se vio arrastrado por la marea del republicanismo atlántico.

Los veinte años que abarcó el proceso de las independencias, desde la invasión napoleónica a España y la reclusión de los reyes Carlos IV y Fernando VII,

---

*Las repúblicas del aire. Utopía y desencanto en la revolución hispanoamericana* (2009). Además, ha sido profesor visitante en las universidades de Princeton, Columbia y Austin.

en Bayona, y la muerte de Simón Bolívar en San Marta, en 1830, fueron profusas en utopías monárquicas o republicanas. En el Alto Perú, las guerrillas comandadas por José Miguel Lanza organizaron una «republicueta cristiana» en Ayopaya que funcionaba como una comunidad igualitaria, basada en el vínculo carismático con caudillos sacerdotales, que recuerda a los pueblos de indios refundados por Vasco de Quiroga en Michoacán. Como han descrito David Brading y Enrique Florescano, en el Perú, lo mismo que en la Nueva España, los dos virreinos más antiguos creados por la dinastía de Habsburgo, las guerras de independencia reavivaron el imaginario de los imperios mexica e inca y, a la vez, reprodujeron no pocas visiones de la evangelización y la colonización españolas.

Los cuatro años de práctica inconstante y no generalizada de la legislación preconstitucional y constitucional de las Cortes de Cádiz (1810-1814), afianzaron la ambivalencia entre los conceptos de autonomía e independencia e incluso el fernandismo de Hidalgo, Morelos y algunos líderes chilenos y andinos. Es entonces que los pueblos, como han señalado Antonio Annino y otros historiadores, y no sólo las naciones o los individuos, se constituyen en depositarios de la nueva soberanía. Desde aquellos años, en la América Septentrional y en los Andes los sujetos de la construcción nacional no serán sólo los propietarios o los ciudadanos de la teoría liberal y republicana sino también las comunidades de la tradición jurídica colonial.

El año de 1814, con el regreso de Fernando VII a la península y el restablecimiento de la monarquía absoluta, marca el momento de radicalización republicana del proceso ideológico y político de la independencia. Los más importantes caudillos de aquella gesta (José María Morelos y Simón Bolívar, José de San Martín y Bernardino Rivadavia, Antonio José de Sucre y José Antonio Páez, Bernardo O'Higgins y José Miguel Carrera...) afianzarán a partir de entonces la defensa de la forma republicana de gobierno como modo de zanjar la ambivalencia entre autonomía e independencia y de afirmar la ruptura no sólo con la monarquía absoluta sino con la personificación del trono español en Fernando VII.

El empate militar que experimentó la guerra durante unos seis años y que en la Nueva Granada vivió la más sangrienta confrontación entre los dos bandos enfrentados, se rompió hacia 1820 con el traslado de la iniciativa militar a los insurgentes. Como ha estudiado Roberto Breña, el trienio liberal en España, iniciado tras la sublevación de Rafael de Riego en Cabezas de San Juan, aceleró el debilitamiento del ejército realista e hizo evidente, a los ojos de muchos líderes hispanoamericanos, la limitación del modelo constitucional gaditano como refe-

rente de la nueva legitimidad de las naciones hispanoamericanas. Aún así, el legado de Cádiz en la política hispanoamericana de la primera mitad del siglo XIX pesó mucho más que lo aquellos republicanos estaban dispuestos a reconocer.

Entre 1820 y 1823, mientras los últimos autonomistas hispanoamericanos –Félix Varela, Lorenzo de Zavala, Manuel de la Bárcena– impulsaban en Madrid o en México la conformación de reinos y provincias autónomas bajo la soberanía de Fernando VII, otro grupo de letrados –Fray Servando Teresa de Mier, Vicente Rocafuerte, Manuel Lorenzo de Vidaurre, José María Heredia– promovía, desde Filadelfia y en perfecta coordinación con Bolívar, la adopción continental de la forma republicana de gobierno. Al tiempo en que San Martín, Bolívar y Sucre acorralaban al ejército borbónico en los Andes, aquellos intelectuales traducían al lenguaje de la política hispanoamericana las ideas de Harrington y Paine y –cosa poco admitida– concebían las bases intelectuales de la doctrina Monroe, luego formulada y aplicada a su manera por Estados Unidos.

Tres historiadores cubanos de la primera mitad del siglo XX (Ramiro Guerra, Herminio Portell Vilá y Emeterio Santovenia) rastrearon en archivos españoles, norteamericanos y británicos los orígenes de la Doctrina Monroe y encontraron que en el lanzamiento de la misma, en 1823, no sólo pesó el deseo de James Monroe y John Quincy Adams de no atar la estrategia de Washington a un pacto geopolítico con Gran Bretaña sino, también, el objetivo de aislar el Caribe hispano de la ola republicana y separatista que arrastraba al continente. El Caribe quedó desde entonces comprendido en un área de influencia geopolítica norteamericana –a la que se sumaría a mediados de siglo Centroamérica– que favoreció la persistencia del orden colonial y esclavista en dicha región.

Aún así, no debería concluirse que por el hecho de no vivir guerras de independencia en la primera mitad del siglo, el Caribe hispano estuvo al margen del gran proceso de retrocesión de las soberanías y de difusión del liberalismo y el republicanismo atlánticos. Como ha estudiado Michael Zeuscke, las capitanías generales de Cuba y Puerto Rico también vivieron la búsqueda de una autonomía local, a la hora del vacío de poder real de 1808, y entre 1812 y 1836 experimentaron los vaivenes del liberalismo constitucional hispánico. La Constitución que en 1812 redactó, en Caracas, el criollo bayamés Joaquín Infante proponía la creación de un Consejo de Diputados, con representantes de seis regiones de Cuba, que compartiría la autoridad política con un Poder Ejecutivo, encabezado por tres ministros, y otro Judicial, integrado por media docena de jueces criollos. Los referentes de aquel *Proyecto de Constitución para la isla de Cuba* (1812) eran

el *Contrato social* de Rousseau, la Constitución de Estados Unidos, la Constitución francesa del año VIII, instaurada por el Consulado, y la Constitución federal venezolana de 1811.

Ideas liberales y republicanas, similares a las de Infante, aparecieron en casi todas las conspiraciones masónicas, separatistas, abolicionistas o anexionistas que se produjeron en Cuba durante la primera mitad del siglo XIX: la de José Antonio Aponte, la de Román de la Luz, la de los «Soles y Rayos de Bolívar», la de la Gran Legión del Águila Negra, la de La Escalera y las de Narciso López. Aún cuando ninguna de esas conspiraciones logró generar un movimiento independentista cubano, equivalente a los que tuvieron lugar en Hispanoamérica entre 1810 y 1824, su repertorio ideológico da cuenta de la difusión del republicanismo atlántico en una región, como el Caribe, donde el *statu quo* colonial logró prevalecer hasta la segunda mitad del siglo XIX.

En *La democracia en América* Alexis Tocqueville señalaba que una de las evidencias de que las mismas instituciones políticas no podían ser trasplantadas a diferentes culturas era que el modelo constitucional norteamericano adoptado por México, en 1824, funcionaba muy bien en el Norte y muy mal en el Sur del Río Bravo. Pero como advirtiera en su momento Lucas Alamán, y como ha recordado recientemente José Antonio Aguilar, la Constitución de 1824 no era una copia de la norteamericana de 1787, sino una mezcla de ésta y la Constitución de Cádiz de 1812. En todo caso, las grandes dificultades que debió enfrentar la república mexicana, a partir de entonces, no pueden reducirse a un mal diseño constitucional y, mucho menos, a un problema de cultura política.

Luego de las batallas de Junín y Ayacucho y la independencia del Perú, el dilema de la construcción de las nuevas repúblicas dividió a los caudillos y letrados hispanoamericanos. Casi siempre que se estudia el diseño de utopías en esa etapa de consolidación republicana se piensa en el proyecto de confederación lanzado por Bolívar en la convocatoria al Congreso de Panamá de 1826. Sin embargo, además de que esa no fue la única utopía republicana de aquellos años, por lo general se obvia el hecho de que la unión bolivariana descansaba sobre la defensa de repúblicas unitarias y presidencialistas, con instituciones fundadoras del autoritarismo hispanoamericano, como la «presidencia vitalicia» y el «senado hereditario», que Bolívar tomó de la constitución haitiana.

Aquella Constitución de Bolivia, defendida por Bolívar y Sucre en 1826, como garantía de la confederación hispanoamericana, provocó el rechazo de

los más importantes letrados de la época: Andrés Bello, José Joaquín Olmedo, Vicente Rocafuerte, José María Heredia, Félix Varela, Manuel Lorenzo de Vidaurre, Lorenzo de Zavala e, incluso, Fray Servando Teresa Mier, quien, a pesar de ser contrario a un federalismo extremo, también criticó, al final de su vida, el despotismo que entrañaba el régimen boliviano. Esa fractura entre los caudillos (Bolívar, Sucre, Flores, Páez, Santander...) y los letrados hispanoamericanos tuvo consecuencias desastrosas para la estabilidad de los nuevos estados y propició un generalizado espíritu de desencanto entre los próceres de la independencia. El poeta José María Heredia resumirá aquel desencanto en su poema «A Bolívar»:

¡Libertador! ¡y callas! ¿Cuándo insano  
Truena un rebelde, ocioso  
El rayo vengador yace en tu mano?  
¿Y ciñes a un faccioso  
Tu espada en galardón...? A error tan triste  
Permite a mi dolor que corra un velo.  
Si patria no ha de haber, ¿por qué venciste?  
¡Ay! Los reyes dirán con burla impía  
Que tantos sacrificios fueron vanos,  
Y que sólo extirpaste a los tiranos  
Para ejercer por ti la tiranía.

Varias escuelas de historiografía nacionalista en América Latina han atribuido a Estados Unidos toda la responsabilidad en el fracaso del proyecto de confederación lanzado por Bolívar vísperas del Congreso de Panamá. Sin negar que la posición de Washington fue contraria al mismo, como se manifestó en la correspondencia diplomática de Joel R. Poinsett y otros representantes norteamericanos en Hispanoamérica, tampoco debería ignorarse que la confederación fue rechazada por muchos líderes republicanos de la primera generación por diferencias con el centralismo y el autoritarismo de Bolívar. Para algunos historiadores todavía resulta difícil admitir que el desencanto del primer republicanismismo hispanoamericano tuvo que ver, entre otras causas, con la falta de consenso de la utopía bolivariana.

Con frecuencia, la propia historiografía bolivariana presenta la gran alternativa regional al centralismo presidencialista andino y venezolano, que fue el federalismo mexicano de 1824, como la antiutopía de aquel momento. Basta, sin embargo, revisar los textos de Rocafuerte y Zavala -o los de Ramos Arizpe y Gómez

Fariás- para constatar que los federalistas también proyectaban la creación de comunidades ideales. El carácter fronterizo de algunos estados nortños de México, como Texas, Nuevo León o Coahuila, donde el federalismo, al igual que en Zacatecas, Jalisco y Yucatán, era muy fuerte, agregaba a esas utopías el atractivo de la conformación de colonias migratorias, heterogéneas desde el punto vista étnico, religioso, lingüístico y cultural.

Los historiadores no hemos reparado lo suficiente en las conexiones que hay entre ese federalismo fronterizo y los socialismos utópicos que por entonces comenzaban a circular en Europa y Estados Unidos. Es sabido, por ejemplo, que el gran utopista británico Robert Owen, fundador de la comunidad New Harmony en Indiana, cuando fue incapaz de sostener económicamente su sociedad ideal y tuvo que vender el terreno, en 1828, viajó a México, donde se entrevistó con el presidente Guadalupe Victoria, a quien pidió se le concedieran unas 150 millas cuadradas de terreno en la frontera de Texas con Estados Unidos para crear una utopía más rentable. Zavala, Rocafuerte y Poinsett respaldaron esas utopías fronterizas y defendieron también asentamientos de colonias migratorias como la de Coatzacoalcos en Veracruz.

La idea de México como tierra de utopías migratorias se difundió lo suficiente en la Europa de aquellos años como para que Balzac y otros escritores de mediados de siglo la registraran en sus libros. México es tema recurrente en varios libros de Balzac: en *El contrato de matrimonio*, de la serie *La comedia humana*, se habla con entusiasmo de las minas la Valenciana en Guanajuato; en *El primo Pons*, de *Los parientes pobres*, es México, y no las Californias únicamente, la quimera del oro; en *Los pequeños burgueses* y en el drama *Vautrin*, se trata el tema de la guerra de los pasteles, en 1838, y se dibuja un retrato amable del general Anastasio Bustamante; en *La piel de zapa*, de la serie «estudios filosóficos», aparece, específicamente, el tema de las utopías migratorias de Coatzacoalcos, en Veracruz, y Anáhuac, en Texas.

La historiografía nacionalista ha juzgado con severidad a algunos defensores de aquellas utopías, como Zavala, Rocafuerte y Poinsett, por el respaldo que las mismas suponían a la secesión de Texas y otros territorios. Sin embargo, esos juicios, por lo general, demandan de aquellos letrados y políticos un nacionalismo que ellos no podían poseer, por vivir, precisamente, en el momento republicano, cuando la contraposición entre las dos Américas no se había afianzado en el imaginario cultural ni en la política exterior de los nacientes estados. Zavala, Rocafuerte y Poinsett tenían, además, una posición de avanzada en una materia

tan sensible y, a la vez, decisiva para la construcción republicana, como la de la tolerancia religiosa, no reconocida por la Constitución de 1824.

Es interesante contraponer la idea de comunidades heterogéneas, desde el punto de vista étnico, religioso, lingüístico y cultural, que sustentaba aquellas utopías migratorias, con el proyecto de homogeneización ciudadana que defendió el republicanismo hispanoamericano en las primeras décadas de la independencia. Para Bolívar, San Martín, Sucre y otros caudillos de aquella gesta, la diversidad social de los antiguos reinos del imperio borbónico era un obstáculo y no una ventaja para la edificación republicana. Esa era la principal diferencia que observaban entre el proceso, a su entender, virtuoso de la emancipación de las Trece Colonias y el nacimiento, según algunos de ellos, «enviciado de origen», de la nueva Hispanoamérica. En la defensa de comunidades heterogéneas, por parte de algunos letrados de aquella generación, como Rocafuerte, Zavala, Vidaurre y Heredia, no es imposible leer un atisbo del multiculturalismo contemporáneo.

Como toda revolución, la hispanoamericana de independencia no escapó a la paradoja de haber sido realizada por sujetos del antiguo régimen. Los pueblos y las élites, el clero secular y regular, los ayuntamientos y las audiencias, la oficialidad y la soldadesca de ambos ejércitos, los peninsulares y las castas, los criollos y los indios que se involucraron en aquella gesta eran la mejor prueba de la diversidad estamental y corporativa del mundo virreinal. A diferencia de los padres fundadores de Estados Unidos, los líderes de la independencia hispanoamericana pensaron que había que destruir totalmente aquel pasado y edificar un futuro de repúblicas armoniosas y perfectas, en las que el ejercicio de derechos y deberes de una ciudadanía libre e igual ante la ley produciría automáticamente la felicidad de los habitantes del Nuevo Mundo.

En sus tristes días finales, narrados magistralmente por Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis, Bolívar comprendió que aquellas repúblicas imaginadas estaban hechas de aire: el aire de las nobles ideas y de las cartas magnas convertidas en fetiches. Desde la distancia de dos siglos podemos decir que los primeros republicanos no fueron los únicos que soñaron quimeras y confiaron excesivamente en la regeneración del género humano por obra de leyes sabias y perfectas. Liberales y conservadores del siglo XIX, nacionalistas y socialistas del siglo XX, neoliberales y populistas de hoy también han construido sistemas evanescentes, que carecen de encarnación real en las mayorías de sus pueblos.

Si para América Latina, el XIX fue el siglo de la república y el XX el de la revolución, ¿será el XXI el siglo de la democracia? No lo sabemos, pero si lo es, deberíamos tratar de no repetir el error de nuestros antepasados, pensando la democracia como un sistema milagroso y autorreferente que, por sí solo, traerá equidad y desarrollo a nuestras naciones. Mientras no veamos la democracia como panacea y nos relacionemos críticamente con sus múltiples limitaciones, estaremos a salvo del desencanto que abrirá las puertas del autoritarismo. El desencanto, como ha escrito Claudio Magris, es «una forma irónica de la esperanza», una prevención crítica frente a fáciles profecías. La única manera de conjurar sus peores efectos es evitando hacer del pasado un estigma y del futuro un idilio.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ROJAS, RAFAEL. (2009) *Las repúblicas del aire. Utopía y desencanto en la revolución hispanoamericana*. Taurus, Madrid.



# RESEÑAS





*LOS ESTATUTOS DE LIMPIEZA DE SANGRE. CONTROVERSIA  
ENTRE LOS SIGLOS XV Y XVII.*

ALBERT A. SICROFF

Colección Estudios judeo-españoles «Samuel Armistead y  
Joseph Silverman», 6. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta-  
Hispanic Monographs, 2010. 435 páginas.

Desde su fundación, la editorial Juan de la Cuesta ha prestado un valioso servicio a los estudios hispánicos mediante la publicación de un número considerable de estudios sobre filología e historia, además de traducciones y ediciones de numerosos clásicos. Una de las facetas más loables en el programa editorial de Juan de la Cuesta lo constituye la reedición de estudios filológicos, por ejemplo el *Don Quixote: Hero or Fool?* de John J. Allen (Juan de la Cuesta, 2008). La más reciente de estas reediciones es *Los estatutos de limpieza de sangre* de Albert Sicroff, estudio publicado antes, en francés, por la editorial parisina Didier en 1960, y sacado en traducción española por Taurus en

1985. Se reedita ahora el texto español de 1985, sin adiciones declaradas, en un momento propicio, sin duda, dado el renovado interés que los estudios sobre el Siglo de Oro se están cobrando de un tiempo a esta parte. El libro de Sicroff merece esta reedición para ponerse de nuevo en el mercado y al alcance de quienes se dedican al estudio de los siglos XV al XVII y puesto que explica, de modo metódico y pormenorizado, el desarrollo de una de las políticas más determinantes para la sociedad española de los Siglos de Oro: la implantación de los estatutos de limpieza de sangre y, como resultado de ello, el establecimiento de un nuevo orden social. Se trata de lectura obligada e

inexcusable para cualquier estudioso de la literatura áurea.

Comienza el volumen con «Prólogo: sobre la presencia de los conversos judíos en la historia española», redactado en 1981, donde Sicroff ofrece una serie de reflexiones acerca del calado de su estudio y del valor que atesora para el entendimiento de la historia de España. Sicroff reconoce la labor de Américo Castro y afirma, en función de las investigaciones de Castro y las propias, que «en el ambiente español de aquellos siglos [XV al XVII], no pudo dar igual ser un cristiano de origen judío que no serlo. Inevitablemente la vida del converso como cristiano hubo de quedar matizada por los padecimientos derivados de la traumática experiencia de sentirse despreciado y perseguido por su descendencia de judíos» (19). En su prólogo, pone Sicroff como ejemplo a fray Luis de León y cómo la obra del sabio agustino debe interpretarse y comprenderse en función de su origen judío. Henos ante una cuestión que ha levantado ampollas y que quizá tenga en las polémicas entre Castro y Sánchez Albornoz sus episodios mejor conocidos: la participación de las minorías judía y árabe en la conformación étnica del pueblo español. Sicroff menciona explícitamente la cuestión en su prólogo y sobre ella arrojará luz en el transcurso de este libro.

Sicroff acomete la cuestión que le ocupa en una secuencia sincrónica

que lleva desde la Edad Media hasta el siglo XVII. En las postrimerías de su estudio, Sicroff trae a colación el caso de las «doce tribus de chuecas» en Mallorca, gentes de origen judío que aún en el siglo XX se distinguían del resto de la población. Ello sirve de constatación de cómo los estatutos de limpieza de sangre tomaron carta de naturaleza en la sociedad española y regularon la interacción entre los cristianos nuevos y los viejos. El primero de los capítulos de este libro, titulado «Los orígenes del problema judeo-cristiano en España en el siglo XV», explica con esmero la génesis del ostracismo a que se condenó a la minoría judía. En el segundo capítulo, «Difusión de los estatutos de limpieza de sangre en las comunidades religiosas y seglares de España», explica Sicroff cómo órdenes militares y religiosas establecieron sus estatutos de limpieza de sangre, vedando así la entrada en ellas de quienes descendiesen de judíos y musulmanes, principalmente cuando sus antepasados hubiesen sido procesados por la Inquisición. Prosigue el libro con los capítulos «La limpieza de sangre reconocida oficialmente por la Iglesia y el estado españoles» y «Recrudescimiento de la controversia sobre los estatutos», donde se repasan los episodios más singulares en la implantación de las leyes de probanza de limpieza en el seno de la Iglesia, sobre todo a partir del estatuto de la catedral de Toledo. El capítulo «Hacia una reforma de los estatutos de limpieza de sangre» anali-

za las propuestas de quienes, desde la Iglesia, trataron de suavizar lo estricto de las medidas originadas en Toledo. Acaba el libro con los capítulos «La obsesión persistente» y «Conclusión: algunos aspectos de España bajo el régimen de los estatutos de limpieza de sangre», antes del «Post-scriptum a la versión castellana de 1985».

Este libro quizá ofrezca aún, medio siglo después de que apareciese la primera edición, la mejor perspectiva sobre la cuestión de la limpieza de sangre. Dicho esto, me parece importante resaltar que nos las habemos con una cuestión peliaguda donde las haya. Sicroff presenta a los lectores los hechos tal cuales fueron, y en contadas ocasiones se permite juicios interpretativos explícitos. Así las cosas, se percibe en Sicroff una sintonía perenne con las tesis de Américo Castro y otros que le siguieron. En *Los estatutos de limpieza de sangre* hallamos informaciones valiosísimas para entender mejor la sociedad española del Siglo de Oro, que nos devuelven siempre a las cuestiones planteadas por Castro. En su interesante «Prólogo a la versión castellana de 1985», Sicroff se alinea denodadamente con Antonio Domínguez Ortiz, quien subrayó por aquellos años el drama de los cristianos nuevos. Ello es especialmente así en el capítulo «Conclusión: algunos aspectos de España bajo el régimen de los estatutos de limpieza de sangre», que comienza con el apartado «El efecto *que pudo tener* la

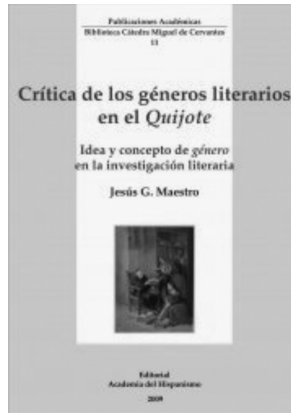
preocupación de limpieza de sangre en la vida individual de algunos españoles» [mis cursivas].

El lector de este libro acrecentará considerablemente su conocimiento de la sociedad áurea, mas corre el riesgo de caer en interpretaciones catastrofistas, que muy bien pudiesen ser ciertas, pero que están sujetas a interpretaciones muy varias. No deja de ser verdad que, como explica metódicamente Sicroff, los estatutos de limpieza de sangre se impusieron y arraigaron en España y que constituyen una ignominiosa e inicua afrenta a las minorías étnicas que poblaban el país. Así las cosas, es menester recalcar que, desde la publicación en 1960 de este estudio, la perspectiva histórica sobre la Inquisición ha cambiado considerablemente, sobre todo merced a los estudios de Kamen. Ciertamente es que ciertas órdenes militares impusieron sus estatutos; tan cierto como que otras no lo hicieron. Verdad es que algunas órdenes religiosas acordaron democráticamente estas medidas antidemocráticas; tan verdad como que otras órdenes las repudiaron, por ejemplo la Compañía de Jesús. Puede repararse en la figura del Cardenal Silíceo, arzobispo de Toledo que impuso un estatuto con efecto en toda la ciudad imperial, y verse claramente que procedía de un ambiente campesino muy humilde, cercano a Llerena (uno de los centros más poderosos del Santo Oficio) donde los prejuicios contra

los judíos formaban parte de la realidad cotidiana. El lector de este excelente libro podrá aprender, si presta atención a lo que en él se expone, que los estatutos fueron implantados por personas, por quienes, en sus respectivos puestos, votaron a favor de ellos. En el caso del estatuto toledano, se opusieron a él la Universidad de Alcalá y ciertos nobles, así como Felipe II (siendo aún príncipe) y el Papa. Que ulteriormente Felipe

II (ya rey) y el Vaticano lo aprobasen pudiera deberse en gran medida a que, tácitamente, se hubiese venido aplicando de facto. Los estatutos dieron pie a algunas de las controversias más emocionantes de la historia intelectual de España y en el libro de Sicroff hallamos aún el más detallado estudio sobre los mismos.

J. A. G. ARDILA  
University of Edinburgh



*CRÍTICA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS EN EL «QUIJOTE». IDEA Y  
CONCEPTO DE «GÉNERO» EN LA INVESTIGACIÓN LITERARIA.*

JESÚS G. MAESTRO

Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2009, pp. 540

Que el profesor de la Universidad de Vigo, Jesús G. Maestro, sea autor de un brillante libro sobre teoría literaria o sobre algún aspecto de la obra cervantina a nadie sorprende: parece difícil que un estudio firmado con su nombre no sólo presente la marca del rigor y de la precisa documentación bibliográfica, sino que también se muestre crítico allí donde debe serlo y atrevido en los campos de opinión donde, hoy por hoy, resulta casi imposible encontrarse con opiniones encontradas. No podemos más que celebrar, de nuevo, una de sus más recientes publicaciones, *Crítica de los géneros literarios en el «Quijote». Idea y concepto de «género» en la investigación literaria* (Editorial Academia del Hispanismo, 2009); pues confirma todo aquello que un estudio exhaus-

tivo y académicamente sobresaliente cumple: primero, la determinación y delimitación de un método y una terminología hábil para el estudio y la reflexión (desde las teorías de Porfirio hasta las de Plotino en torno al concepto de género, por ejemplo), sin eludir concordancias y discrepancias, principalmente cuando la determinación de los géneros se basan, como así ha sido en ocasiones, en criterios subjetivos sobre los normativos. De ahí, pues, que proponga el Materialismo Filosófico como cauce teórico para el más completo acercamiento a la teoría literaria, al hecho literario (y a la obra como tal) como totalidad, pues dentro de un espacio gnoseológico es capaz de atender a las partes como al todo (esto es, el triple eje sintáctico, semántico y pragmático). En

segundo lugar, establece una atrevida teoría exposición de la poética de los géneros literarios desde los propios presupuestos del Materialismo Filosófico, lo que convierte a su libro en un auténtico plan metodológico que sabe combinar teoría y práctica, hipótesis y resultados. Y, francamente, el fruto final resulta esclarecedor (y parece imposible que así sea, en ocasiones) y enriquecedor, porque es aquí donde Jesús G. Maestro sobrepasa los límites del *cervantinismo* y nos lleva hasta la ribera de los estudios literarios en general, remarcándonos hasta un total de nueve predicados gnoseológicos (como él mismo los bautiza): *canon* (considerado como aquellos componentes determinantes de una obra literaria; por ejemplo, la presencia del narrador en la novela), el *atributo* (aquellas cualidades específicas que definen el género: espacio, personajes, tiempo, etc. véase la diferencia que existe entre lo narrativo y lo teatral), la *potencia* (como los constituyentes que singularizan una obra dentro de su propio linaje), el *paradigma* (conceptos ofrecidos en la especie que definen el género: novela picaresca, por ejemplo), la *facultad* (signos de cambio de una obra dentro del propio género), la *propiedad* (cualidades que singularizan una obra dentro de su especie), el *prototipo* (como las partes categóricas que resultan reproducidas en otras obras literarias), la *característica* (elementos que integran básicamente una obra) y el *accidente* (aquellos componentes

distintivos de una obra reproducidas en otra: véase, por ejemplo, la metáfora o la metonimia).

Evidentemente el factor de riesgo es tal a la hora de aplicar esta teoría al análisis de las obras literarias que el Jesús G. Maestro ha pensado que lo mejor sería aplicarlo en aquella que, precisamente, reflexionaba, cuestionaba y ampliaba todos los géneros a un mismo tiempo: el *Quijote*. Apuesta que el autor gana, y con solvencia: a nadie escapa que el *Quijote* presenta como una de sus máximas novedades a la historia literaria su concreta composición, así como su estructura y la combinación de diferentes géneros narrativos, poéticos y teatrales. No estaba su novedad, pues, en la fusión de géneros, sino en cómo lo realizaba, sin desdeñar la propia reflexión interna mediante los comentarios de los personajes, envueltos de una locura exculpatoria para los poderes inquisitoriales de la época. Esto, además, convierte al estudio de Maestro en indispensable manual de consulta para los actuales *cervantinistas*, pues abre el camino de su interpretación partiendo de su forma, de su misma estructuración significativa: es decir, cómo en el análisis de las partes combinadas se es capaz de atender a un todo armónico y significativo.

Aquí radica, en definitiva, una de las más atrevidas lecturas de esta obra. Estamos, sin duda, ante uno de

los estudios que marcarán los futuros pasos por las lindes cervantinas no sólo por lo que ofrecen sus páginas, sino también por el vasto material de reflexión que garantizan sus conclusiones. Cabe celebrar, por tanto, la publicación de un libro como éste,

en estos tiempos en los que el rigor, la claridad y la profundidad no están tan de moda en este académico *maremágnum* en el que vivimos.

SERGIO ARLANDIS  
HSP-University of Virginia





## *FRASEOLOGÍA Y TRADUCCIÓN: UNA SEMIÓTICA DIFUSA*

MABEL RICHART MARSET

València, Universitat de València, 2009, (Anejo XVI de Lynx).

136 págs.

«¿Qué fenómenos específicos de entre los clasificados como *unidades fraseológicas* interesan a una teoría de la traducción, a una visión interlingüística de la fraseología? ¿En qué medida se corresponde el nivel de planteamiento teórico, el de las definiciones generales, al nivel de los ejemplos, el de la demostración de la teoría?» (pág. 10). Estas son algunas de las preguntas que la propia autora se hace al principio del libro y a las que intenta dar respuesta. *Fraseología y traducción: una semiótica difusa* es una obra en la que se estudian las unidades fraseológicas (en adelante UFs) y su incidencia en la teoría de la traducción, concretamente en la traducción audiovisual, ya que este tipo de estudio resulta especialmente atractivo para la tra-

ducción fílmica por dos razones: por el grado de sincronización labial y el de equivalencia semántica. La fijación que estas unidades presentan en las distintas lenguas ocasiona en la mayoría de los casos serios problemas de traslación lingüística, y más aún cuando hay elementos externos, es decir, no lingüísticos, que condicionan la toma de decisiones del traductor.

El estudio de las UFs que la autora presenta parte de clasificaciones de otros autores tanto del ámbito nacional como internacional. Dentro del contexto español se analizan las propuestas de Casares, Zuluaga, Carneado Moré, Tristá Pérez y Corpas Pastor, entre otros, y en el ámbito internacional se abordan los estudios

de Wotjak y Heine, Burger o Strässler, entre otros muchos.

La última parte del libro se centra en la fraseología desde un punto de vista traductológico debido a su resistencia a la traducción. Tal y como defiende la autora, la percepción del mundo cambia con frecuencia desde la óptica de las UF. En numerosas ocasiones, los significantes de las UF son diferentes en las distintas lenguas, aunque siempre, o casi siempre, es posible encontrar una equivalencia en el plano semántico entre las distintas lenguas. Por esta misma razón, la autora defiende la tesis de que las UF muy frecuentemente presentan *resistencia* a la hora de ser traducidas, pero no aboga por una *intraducibilidad* de las mismas. En la obra se utilizan varios films para poner en práctica y ejemplificar todos los puntos y afirmaciones que en ella se contemplan; de entre ellos, cabe destacar: *Shrek*, el film más empleado, *Shrek the third*, *Anger Management* y *Pulp Fiction*.

También es digno de mención que la clasificación que se ha tomado

como punto de partida deja a un lado la fraseología colocacional para así centrarse en la idiomática y en la paremiológica, las cuales resultan más interesantes para procesos de traslación lingüística. Finalmente, también se hace una reflexión sobre el argot y su incidencia en la traducción.

La obra da fe de la dificultad con la que se encuentran los traductores profesionales en su trabajo diario ante este tipo de lenguaje. Esta dificultad se agudiza en el caso de la traducción audiovisual, donde no es extraño encontrar una UF y su significante en la imagen del film. En este caso el traductor habrá de buscar una armonía entre el texto y la imagen cuando, en realidad, los significantes de la UF en la lengua de destino suelen ser distintos. Aún así, la práctica profesional demuestra que la traducción en estos casos es posible, aunque ello suponga sacrificar parte del contenido formal o semántico.

ENRIQUE CEREZO HERRERO  
Universitat de València



## ENSEÑAR BIEN LA LENGUA ESPAÑOLA, PERO ¿QUÉ VARIEDAD?

*LAS VARIEDADES DE LA LENGUA ESPAÑOLA Y SU ENSEÑANZA,*

FRANCISCO MORENO FERNÁNDEZ

Arco Libros, Madrid, 2010. 259 pp.

La enseñanza de la lengua española se realiza siempre a través de alguna de sus variedades, pero *¿qué variedad enseñar?* Tras repasar los principios esenciales en torno a la variación lingüística y esclarecer engañosas equiparaciones sobre lengua estándar, correcta, culta, general, internacional o dialecto de prestigio, el autor lleva a cabo una labor de síntesis sobre los rasgos más generales de las variedades en América, España, África y Asia. De tal mosaico se desprende que es vital establecer un modelo que oriente al profesorado de lengua española en su labor docente.

La base de tal modelo básicamente parte de una planificación social, llevada a cabo por el Instituto Cervantes, y otra puramente lingüística. Una labor

de planificación de corpus que ha cristalizado en obras académicas de muy reciente aparición con el siguiente sesgo: Una mayor representación del otro lado del Atlántico y una norma culta policéntrica basada, sobre todo, en lo común y en el uso. La propuesta de creación de un nuevo modelo de lengua «internacional» o «globalizado» es otra de las alternativas planteadas. Sin embargo, coincidimos con el autor en que es preferible una mayoría aceptada y enriquecedora que una unanimidad, quizá malinterpretada y empobrecedora.

Reconociendo y respetando la diversidad geolingüística, nos adentramos, en primer lugar, en la reflexión de controvertidas etiquetas; por un lado, las que designan los conceptos

de lengua materna, primera, nativa y de herencia y, por otro, las relativas a lengua segunda versus extranjera. En segundo lugar, asistimos a la diferenciación entre entorno homoglósico y heteroglósico como contextos esenciales para determinar un modelo de enseñanza que, de manera sucinta, debería incluir los siguientes aspectos: Toma de conciencia de la variabilidad y enseñanza de la variedad del entorno, que marcará las directrices de los materiales y recursos; difusión y referencia a la norma culta de referencia (o de la variedad); utilización del entorno homoglósico como recurso altamente rentable; y, por último, resolución de conflictos siempre en aras de la utilidad, las necesidades y las expectativas del aprendiz.

El valor del contexto es tal que el autor nos presenta qué variedades son enseñadas en qué entornos. En España e Hispanoamérica, la variedad predominante es la local que comparte terreno con la multiplicidad de profesorado español y mejicano; en Europa, la castellana, la austral y la chilena; en EEUU, la mexicana donde, además, la enseñanza del español como lengua herencia exige un tratamiento exquisito del aspecto afectivo en el aula; en Brasil, actitud favorable hacia la variedad castellana, la caribeña, la andina y, por encima de todas, la austral; en Asia, la mejicana, la andina y la castellana (Japón, Corea y China) y en Filipinas,

elementos peninsulares, americanos indígenas confluyen en el chabacano; en África, predominan el caribeño y el español peninsular con elementos del árabe local y del francés.

La última parte del trabajo cuestiona una serie de prejuicios en torno a las variedades y a su enseñanza. Destacamos, entre otras, las negativas consecuencias derivadas de visiones imperialistas, unívocas y supuestamente inequívocas en relación a concepciones tales como el tratamiento desigual que reciben las diferentes modalidades, el desprecio hacia fenómenos de transferencia como el *español* o la infravaloración de determinado profesorado por cuestiones de origen.

Al final de cada capítulo, unas breves preguntas (con solucionario) y referencias bibliográficas contribuyen a la reflexión, a ampliar y a dar respuestas a posibles interrogantes. Un glosario final facilita la comprensión de la lectura para el docente menos familiarizado con determinados conceptos.

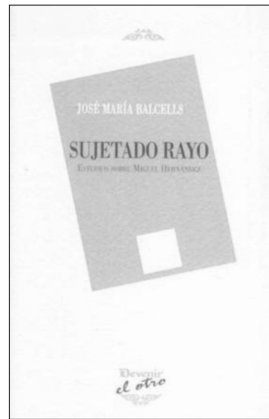
Esta obra constituye una útil y práctica guía didáctica sobre dialectología y enseñanza por varios motivos. Contiene una introducción de conceptos que facilita la lectura. Recopila rasgos formales básicos de cada una de las variedades. Posee un enfoque claro sobre los factores que determinan la funcionalidad o no de introducir la variación en el aula tomando como

punto de referencia a los verdaderos protagonistas involucrados en el proceso. Por último, zanja posturas trasnochadas al concebir la enseñanza de las variedades de la lengua española como realidades altamente enriquecedoras donde, por encima de todo,

lo que debe primar es el equilibrio entre fluidez, corrección, adecuación y satisfacción de las necesidades del aprendiz.

M. P. GUITART ESCUDERO  
Universidad de Virginia-HSP





## CENTENARIO DE MIGUEL HERNÁNDEZ

*SUJETADO RAYO.*

JOSÉ M.<sup>a</sup> BALCELLS

Estudios sobre Miguel Hernández, Madrid, Devenir, 2009.

El nombre de Miguel Hernández (1910-1942) es, sin duda, uno de los grandes del siglo XX, y su proximidad estética con los poetas del 27 quedó más que demostrada desde la aparición, en Murcia y en 1933, de *Perito en lunas*, libro de brillante metaforismo y de reconocida orientación vanguardista. El hecho de que en octubre de 2010 se celebrara el centenario de su nacimiento hizo que durante este año, y prácticamente desde sus primeros meses, se hayan ido celebrando numerosos actos de reconocimiento y homenaje a la figura del poeta, algo que el lector puede constatar y seguir casi a diario si consulta la página rotulada como [www. miguelhernandezvirtual.com/xml/](http://www.miguelhernandezvirtual.com/xml/). De cuantas jornadas y congresos se organicen al respecto iremos

teniendo información exhaustiva según se editen sus actas, igual que de otras publicaciones que analicen la obra hernandiana. Estimamos que una de estas, *Sujetado rayo. Estudios sobre Miguel Hernández* –quizá la primera en adelantarse a conmemorar el centenario (Madrid, Devenir, 2009)–, es de importancia capital, ya que supone un ensayo profundo, extenso, conscientemente estructurado para investigar la obra de Hernández y elaborado por un investigador de prestigio en el ámbito de la literatura contemporánea, José María Balcells, catedrático de Literatura de la Universidad de León.

Balcells inscribe su trabajo entre los que tienen como finalidad contribuir a un mejor conocimiento del

poeta mediante «el rescate de estudios científicos, no siempre de fácil acceso y dispersos», añadiendo que el presente volumen se estructura en torno a «los periodos de formación literaria, de madurez lírica –los relativos a *El rayo que no cesa*–, así como a prácticas poéticas asumidas y desarrolladas durante la guerra civil española». A esas tres etapas van a responder, en consecuencia, los ocho capítulos de que consta este volumen, para el que el autor aprovecha, reescribiéndolos y ampliándolos casi siempre, artículos o trabajos que él mismo había publicado ya anteriormente, aunque también avisa de que «ninguno es idéntico a como apareció publicado inicialmente». De este modo, el primero de ellos, «La prehistoria poética», trata de recuperar «los pasos iniciales de la labor en verso de Miguel Hernández», atendiendo en primer lugar a los primeros poemas fechados en 1929 y 1930 y a otros muchos de datación supuesta. A la vista de todos estos poemas, se insiste en que el punto de partida de una parte de los mismos es la temática regional o campestre inspirada por la lírica del extremeño Gabriel y Galán o del murciano Ramón Medina. Serán estos, versos que alaban el campo y lo presentan como lugar preferido frente a la ciudad, utilizando en alguna ocasión el lenguaje dialectal del habla panocha. Sin embargo, otro conjunto de estos poemas primerizos estará muy influenciado por el Romanticismo –sobre todo el de Bécquer– y casi a continuación

por el Modernismo, la modalidad lírica «más practicada por Miguel Hernández en sus comienzos». Finalmente, tres autores (Gabriel Miró, José M.<sup>a</sup> Ballesteros y Juan Sansano) tuvieron una influencia palpable en Hernández, que escribe ciertos poemas situándolos en el espacio poético de la tierra de Oleza.

En una de estas orientaciones, la modernista, incide de nuevo Balcells al dedicarle el segundo capítulo que titula «Las huellas de Rubén Darío», dieciséis páginas donde se precisan influencias métricas, expresivas y rítmicas del poeta nicaragüense sobre el de Orihuela. Y es tras la imitación de Darío cuando surge en Hernández la huella del excelso Quevedo (véase «Los estímulos de Quevedo»), aunque su estela solo es evidente para Balcells a partir de 1933, y gracias a la amistad con Ramón Sijé, muy cercano –arguye Balcells– a la «gracia del pensamiento quevedesco». A partir de esa fecha Hernández escribe sonetos queriendo imitar la métrica quevediana e incluso utiliza en su seguimiento determinadas formas expresivas en el campo léxico, concluyéndose que en *El rayo que no cesa* «la herencia quevediana, en contenido y forma, salta a la vista», pudiéndose asimismo rastrear en otros pasajes de *Viento del pueblo*, *El hombre acecha* o *Cancionero y romancero de ausencias*.

Es en el cuarto capítulo, «Gestación y lenguaje poético de *El rayo*

*que no cesa*», donde encontraremos una notable demostración de las peculiaridades lingüísticas y textuales de *El rayo que no cesa*, obra que es evidentemente la inspiradora del título que Balcells da a su estudio: *Sujetado rayo*. Según explica el propio Miguel Hernández a su prometida Josefina Manresa, «Todos los versos que van en este libro son de amor y los he hecho pensando en ti, menos unos que van por la muerte de mi amigo» [Ramón Sijé]. Más adelante, en el penúltimo capítulo, el ensayista ofrece una nueva visión del poemario al presentarlo como «*El rayo que no cesa* desde la intertextualidad», título claramente indicativo de que se pretende hacer una indagación de las relaciones, influencias, antecedentes y apreciaciones literarias a que da lugar esa modalidad de estudio.

El profesor Balcells completa su ensayo con tres capítulos más. Uno de ellos, «De Josefina a María, y de María a Maruja», parte de la conjetura de que «son dos o tres las mujeres susceptibles de ponerse en relación con los versos amorosos de la obra» *El rayo que no cesa*; lo que le permite anotar los nombres calibrando tal posibilidad: Josefina Manresa, María Cegarra Salcedo y Maruja Mallo. Otro, «Sátira de guerra en Miguel Hernández», ofrece argumentos para afirmar que no es fácil entender o interpretar esta faceta de su creación, si bien es claro su objetivo preliminar: «Estudiar la vertiente épica de Miguel Hernán-

dez a través de los versos compuestos durante la guerra civil española de 1936 a 1939». El último, que en realidad cierra el volumen («El trabajo: una perspectiva poética»), constata que para la actividad lírica del vate alicantino fue fundamental la temática sobre el trabajo, asociada en sus versos a todo un extenso campo semántico como laboriosidad, sudor, campesino, yuntero, labrador...

Miguel Hernández, a través de sus metáforas, comparaciones, aliteraciones o hipérboles, ha forjado una lírica apasionada y telúrica («Como el toro lo encuentra diminuto / todo mi corazón desmesurado»), una poesía de muchas maneras enraizada en el ser humano y en su entorno vivencial que fue capaz de transmitir con un inconfundible estilo —quizá uno de los más personales junto al de poetas como Garcilaso, san Juan de la Cruz, Góngora o Lorca—. De su invención poética surgieron a la par versos irónicos («¡Rascacielos!: ¡qué risa!: ¡rascacielos! / ¡Qué presunción los manda hasta el retiro / de Dios! ¿Cuándo será, Señor, que echés / tanta soberbia abajo de un suspiro?»), pasajes amorosos inolvidables («Boca que arrastra mi boca, / boca que me has arrastrado, / boca que vienes de lejos / a iluminarme de rayos»), poemas de raigambre señaladamente social («Contar sus años no sabe, / y ya sabe que el sudor / es una corona grave / de sal para el labrador») y otros muchos cuajados de tragedia (la famosa «Elegía a Ra-

món Sijé»). No solo se impone leer a Miguel Hernández para conmemorar su nacimiento, sino primordialmente por haber escrito muchos de los más inolvidables poemas de la literatura contemporánea enraizándolos en la naturaleza, el sentir del pueblo y en sus circunstancias históricas, y dándoles además una expresión individualizada y a la vez nutrida por la tradición literaria.

En las páginas de *Sujetado rayo*, Balcells va incluyendo, comentadas o a pie de página, las opiniones de muy diversos especialistas en la obra del poeta de Orihuela (entre muchos, Agustín Sánchez Vidal, Darío Puccini, Concha Zardoya o Gabriel Morelli). Esta bibliografía se está renovando y ampliando actualmente con nuevas publicaciones en torno a esta fecha tan señalada del centenario de Miguel Hernández. Entre

otras, y como colofón a este artículo, deben citarse las recientemente tituladas *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta* (Temas de Hoy), de José Luis Ferris, *El oficio de poeta. Miguel Hernández* (Aguilar), de Eutimio Martín, o incluso diversas antologías de carácter escolar (por ejemplo, el de la editorial Vicens Vives *Corazón alado*, preparada por Juan Ramón Torregrosa). En esta línea, debiéramos tener en cuenta lo que se recuerda en *Miguel Hernández. Antología poética* (Ayuntamiento de Córdoba, 2010): que «La relevancia de la obra de Miguel Hernández, todo cuanto su figura representa para entender no solo la Literatura, sino la España del siglo XX, son cuestiones indiscutibles que, por sí solas, explicarían el merecido homenaje al poeta de Orihuela».

DR. ANTONIO MORENO AYORA



## TEORÍA DE LA LITERATURA Y NUEVOS GÉNEROS LITERARIOS

### *TEORÍA DE LA LITERATURA DE CIENCIA FICCIÓN: POÉTICA Y RETÓRICA DE LO PROSPECTIVO*

FERNANDO ÁNGEL MORENO

Portaledicions, colección prospectiva, Álava, 2010. 544 pp.

El libro que presentamos, escrito por el profesor de la Universidad Complutense de Madrid, Fernando Ángel Moreno, aborda la cuestión de la literatura narrativa prospectiva desde diversos ámbitos y puntos de vista. De esta manera y sumado a los trabajos de investigación que ya se han venido realizando en los últimos años, el autor ha ido conformando un corpus teórico sobre este tipo de narrativa que sin duda sirve como punto de arranque para cualquier investigador que quiera adentrarse en el tema, sobre todo si contemplamos el erial teórico que alrededor de este género existía.

La voluminosa obra está dividida en cuatro grandes epígrafes: «Desde

la ciencia ficción...Hacia lo prospectivo», «Poética y Retórica de lo prospectivo», una tercera parte titulada «Tipología de lo prospectivo» y por último «Historia del género como guía de lectura». En la primera parte el autor se centra en lo sociológico, vertiente importante del género pues muchas veces el futuro narrado responde al presente vivido o deseado y a la que de alguna manera ya se habían dado algunos acercamientos al tema con anterioridad. No obstante este apartado no puede abarcar totalmente el asunto, pese al interés que desde postulados académicos sociohistóricos se tenga en anclar la cuestión negando cualquier otro tipo de desarrollo, pues ello supondría pasar

a la teoría y teorizar significaría dar carta de naturaleza a un nuevo género. Por ese mismo motivo, el profesor Moreno en los apartados segundo y tercero de carácter mucho más teóricos, construye una verdadera *retórica de la prospectiva* analizando y describiendo sus elementos para ofrecernos una tipología de la misma. Finalmente en la última parte del libro, y a modo de guía, se desarrolla una historia del género con especial interés en el caso español.

La valoración del libro por tanto nos parece altamente positiva por varias cuestiones. En primer lugar porque por lo que se refiere al ámbito hispánico de la teoría literaria, es la primera obra que trata de construir una retórica alrededor del género y ofrecernos unos resultados, unas bases epistemológicas, (por lo demás

expuestas de manera clara y ordenada) más que unos simples datos u opiniones. Hecho sin duda que convierten al libro en un referente obligado para cualquier futura aproximación al tema. En segundo lugar porque nos ofrece una mayor amplitud de miras a la hora de definir el hecho literario, mucho más enriquecedor, actual y científico, que lo entronca directamente con los estudios culturales. Finalmente porque aborda una cuestión teórica desde los propios postulados metodológicos de la teoría literaria sin caer en sociologismos o historicismos, posiblemente muchos más tranquilizadores desde un punto de vista académico, pero no pueden dar respuesta a las preguntas suscitadas por un nuevo género.

JOSÉ ENRIQUE PELÁEZ MALAGÓN  
Universitat de Valencia



## OTROS ENLACES DE LA MIRÍADA:

revistas  
y congresos  
de interés

### REVISTAS

REVISTA INTERNACIONAL DE  
LINGÜÍSTICA IBEROAMERICANA  
(RILI)

*[www.iber-america.net/de/  
rili1.htm](http://www.iber-america.net/de/rili1.htm)*

LETRAS PENINSULARES / DAVIDSON  
COLLEGE

*[www3.davidson.edu/cms/x6120.  
xml](http://www3.davidson.edu/cms/x6120.xml)*

DECIMONÓNICA, REVISTA DE  
PRODUCCIÓN CULTURAL HISPÁNICA  
DECIMONÓNICA

*[www.decimononica.org](http://www.decimononica.org)*

REVISTA ESPÉCULO. REVISTA  
DE ESTUDIOS LITERARIOS.  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE  
MADRID

*[www.ucm.es/info/especulo/  
numero44/index.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/index.html)*

REVISTA ESPAÑOLA DE LINGÜÍSTICA  
APLICADA. UNIVERSIDAD DE LA  
RIOJA

*[www.aesla.uji.es/resla](http://www.aesla.uji.es/resla)*

REVISTA MONTEAGUDO. REVISTA  
DE LITERATURA ESPAÑOLA,  
HISPANOAMERICANA Y TEORÍA DE  
LA LITERATURA. UNIVERSIDAD DE  
MURCIA.

*[www.um.es/dp-liter-esp/revista.  
php](http://www.um.es/dp-liter-esp/revista.php)*

REVISTA DIECIOCHO. HISPANIC  
ENLIGHTENMENT. UNIVERSITY OF  
VIRGINIA (EE.UU)

*[http://faculty.virginia.edu/  
dieciocho](http://faculty.virginia.edu/dieciocho)*

REVISTA HISPANIC POETRY REVIEW

*<http://hisp.tamu.edu/hpr>*

REVISTA PARNASEO. CIBER-PASEO POR  
LA LITERATURA. UNIVERSITAT DE  
VALÈNCIA

*<http://parnaseo.uv.es>*

ACADEMIA EDITORIAL DEL HISPANISMO

*[www.academiaeditorial.com](http://www.academiaeditorial.com)*

452Fº - REVISTA DE TEORÍA DE  
LA LITERATURA Y LITERATURA  
COMPARADA  
*www.452f.com*

HISPANIC REVIEW – REVISTA DE LA  
UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA  
*http://hr.pennpress.org*

LECTURA Y SIGNO – REVISTA DE  
LITERATURA. UNIVESIDAD DE LEÓN.

## CONGRESOS

XXVIII BIENNIAL LOUISIANA  
CONFERENCE ON HISPANIC  
LANGUAGES AND LITERATURES.  
THE CONSTITUTION OF CÁDIZ,  
INDEPENDENCE IN LATIN AMERICA,  
1812-2012.  
*LSU. Department of Foreign  
Languages & Literature  
316 Hodges Hall, Baton Rouge, LA  
70803  
Del 16 al 18 de febrero de 2012  
LSUHispanic@lsu.edu*

COLOQUIO INTERNACIONAL «MUJERES,  
CIRCUITOS DE COLABORACIÓN Y  
ASOCIACIONISMO EN LA CULTURA  
Y LA HISTORIA DE LA AMÉRICA  
LATINA Y EL CARIBE».  
*Organizado por Casa de las  
Américas. La Habana  
Del 20 al 24 de febrero de 2012.  
pem@casa.cult.cu*

INTERNATIONAL CELEBRATION OF THE  
50TH ANNIVERSARY OF MARÍA  
ROSA LIDA DE MALKIEL'S WORK.  
TWO SPANISH MASTERPIECES AND  
LA ORIGINALIDAD ARTÍSTICA DE LA  
CELESTINA.

*Department of Spanish and  
Portuguese  
1018 Van Hise Hall, 1220 Linden  
Drive  
University of Wisconsin-Madison,  
Madison, WI 53706.  
Del 15 al 17 de abril de 2012  
http://spanport.lss.wisc.edu/  
celestina/*

XLVIII CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN  
CANADIENSE DE HISPANISTAS.  
WILFRID LAURIER U., U. OF  
WATERLOO (WATERLOO,  
ONTARIO): EL MASCULINO  
GRAMATICAL SE APLICA A AMBOS  
GÉNEROS  
*Department of Spanish  
6135 University Avenue  
Room 3024  
Halifax, Nova Scotia, B3H 4P9  
Del 26 al 29 de mayo de 2012.  
raquel.trillia@uleth.ca  
http://fis.ucalgary.ca/ACH*

LASA 2012 - TOWARD A THIRD  
CENTURY OF INDEPENDENCE IN  
LATIN AMERICA  
X X X INTERNATIONAL CONGRESS SAN  
FRANCISCO, CALIFORNIA  
*Del 23 al 26 de mayo de 2012  
http://lasa.international.pitt.edu/  
esp/*

5º COLLOQUE INTERNATIONAL  
DU DOMAINE. «CULTURE ET  
HISTOIREN DANS LE MONDE LUSO-  
HISPANOPHONE»  
*Université Nancy2  
UFR de Langues et Cultures  
Etrangères  
B. P. 33-97  
54 015 NANCY CEDEX*

*Del 31 de mayo al 1 de junio de  
2012  
Michele.Guiraud@univ-nancy2.fr*

CONGRESO INTERNACIONAL

*'IDEALISMO, RACIONALISMO  
Y EMPIRISMO EN LA CULTURA  
HISPÁNICA'*

*McGill University - Universitas  
Castellae*

*Del 26 al 28 de junio de 2012.  
La fecha límite para la aceptación  
de comunicantes será el 20 de  
mayo de 2012.*

*Información e inscripciones:  
Ricardo de la Fuente*

*Apartado 37  
47080 Valladolid (España)  
ricardodelaf@hotmail.com*

54 CONGRESO INTERNACIONAL DE  
AMERICANISTAS. «CONSTRUYENDO  
DIÁLOGOS EN LAS AMERICAS»  
*Department of Foreign Languages  
and Literature  
Peck Hall 2323, Box 1432*

*Southern Illinois University  
Edwardsville  
Edwardsville, Illinois, 62026  
<http://www.siu.edu/~crocha>  
Del 15 al 20 de julio de 2012  
[http://ica2012.univie.ac.at/call-  
for-papers/](http://ica2012.univie.ac.at/call-for-papers/)*

XXXIX CONGRESO DEL INSTITUTO  
INTERNACIONAL DE LITERATURA  
IBEROAMERICANA.

*Instituto Internacional de  
Literatura Iberoamericana.  
Del 3 al 6 de julio de 2012  
<http://www.iilicadiz2012.org/>*

VII CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN  
BRASILEÑA DE HISPANISTAS  
Organizado por Asociación  
Brasileña de Hispanistas (ABH)  
Universidade Federal da Bahia  
(UFBA)

*Del 3 al 6 de septiembre del 2012  
[http://www.abhispanistas.blogspot.  
com/](http://www.abhispanistas.blogspot.com/)*





CONTENIDOS  
DE  
*MIRIADA HISPÁNICA*



La estructura de *Miríada Hispánica* está concebida en torno a tres ejes principales:

1. Sección monográfica de artículos relacionadas con un tema específico. En cada edición se elegirá a un «Editor invitado» o se realizará un «call for papers» animando a estudiantes de posgrado, profesores y especialistas a contribuir con sus ensayos.
2. Sección de artículos varios organizada en tres líneas académicas distintas:  
a) literatura y cine. b) lingüística y didáctica de la lengua, y c) historia, cultura y arte.
3. Reseñas críticas de libros de reciente publicación

Los artículos, ensayos o reseñas que se remitan para la consideración de su publicación deberán estar relacionados con los siguientes campos generales:

- Literatura española y latinoamericana (autores, géneros, épocas, estilos.)
- Teoría y crítica literaria
- Lingüística en cualquiera de sus vertientes (semántica, gramática, pragmática, etc.)
- Didáctica de la lengua, la literatura y la cultura hispánica.
- Enseñanza del español a través de las nuevas tecnologías
- Estudios feministas, sociales, culturales y artísticos relacionados con las humanidades.
- Podrán proponerse otros campos, aparte de los indicados, si se entiende que pueden tener relación con la línea general de la revista.
- Reseñas de obras de reciente publicación así como de eventos (congresos, recitales o exposiciones) relacionados con el hispanismo.

### EVALUACIÓN DE LOS ARTÍCULOS

Los trabajos serán remitidos a dos evaluadores anónimos propuestos por los miembros del comité editorial y/o el comité científico de *Miríada Hispánica*. Es requisito imprescindible para la publicación de los trabajos la obtención de dos evaluaciones positivas. La evaluación se efectuará en relación a los siguientes criterios:

- Originalidad e interés en cuanto a tema, método, datos, resultados, etc.
- Pertinencia en relación con las investigaciones actuales en el área.
- Revisión de trabajos de otros autores sobre el mismo asunto.
- Rigor en la argumentación y en el análisis.
- Precisión en el uso de conceptos y métodos.
- Discusión de implicaciones y aspectos teóricos del tema estudiado.
- Utilización de bibliografía actualizada.

- Corrección lingüística, organización y presentación formal del texto.
- Claridad, elegancia y concisión expositivas.
- Adecuación a la temática propia de mh.

La evaluación se realizará respetando el anonimato, tanto de los autores como de los evaluadores; posteriormente, en el plazo de tres meses desde la recepción del artículo, los autores recibirán los correspondientes informes sobre sus trabajos, junto con la decisión editorial sobre la valoración que se haga de los mismos.

Para cualquier consulta, pueden ponerse en contacto con:

[miriada.hipanica@uvavalencia.org](mailto:miriada.hipanica@uvavalencia.org)

Enrique Pélaez

[enrique.pelaez@uvavalencia.org](mailto:enrique.pelaez@uvavalencia.org)

Agustín Reyes-Torres

[reyes.torres@uvavalencia.org](mailto:reyes.torres@uvavalencia.org)

[www.miriadahispanica.com](http://www.miriadahispanica.com)

University of Virginia-Hispanic  
Studies Program

Calle Ramón Gordillo, 4

46010 Valencia (España)

Tel: (34) 96 369 4977

Fax: (34) 96 369 1341



NORMAS DE  
ESTILO  
Y  
PUBLICACIÓN



# NORMAS DE ESTILO

## NORMAS GENERALES

- Miríada Hispánica acepta contribuciones en castellano y en inglés que sean originales, que no hayan sido publicadas previamente o estén siendo consideradas en otra revista para su publicación
- Los artículos serán sometido a revisión por pares de forma anónima.
- Se entregará el texto definitivo en formato electrónico a la dirección [miriada.hispanica@uvavalencia.org](mailto:miriada.hispanica@uvavalencia.org) antes de la fecha establecida (30 de Noviembre de 2010).
- Publicación: El comité científico publicará los artículos seleccionados en la revista siempre que éstos tengan el nivel de calidad requerido, se adecúen a las normas de estilo, las referencias bibliográficas y sean entregados dentro de los plazos establecidos.
- El artículo deberá presentarse junto con un resumen de entre 80 a 100 palabras y cinco palabras clave tanto en inglés como en español.
- Los documentos deberán consignar los datos del autor, la institución a la que pertenece y la dirección de correo electrónico. Estos datos deberán ir tras el título del artículo.
- Derechos de autor. Los derechos de cada autor recaerán sobre su artículo. Hispanic Studies Program tendrá los derechos de la obra colectiva. Para proteger a los autores, el comité editorial registrará la revista con un Depósito Legal.
- El hecho de mandar un artículo implica que los autores acatarán las decisiones tomadas tanto por el comité científico como por el comité editorial.
- Ambos comités tendrán el poder de enmendar las normas que aquí se establecen.

## FORMATO DEL ARTÍCULO

- Extensión: Incluyendo gráficos, notas, tablas, imágenes y bibliografía la extensión de los artículos será de un mínimo de 10 y un máximo de 20 páginas
- Utilización de imágenes y datos en los artículos. Toda la información utilizada para la elaboración del artículo debe estar libre de derechos de autor, el autor de cada artículo se hará responsable de las dirigencias que pudieran recibir al respecto.

- Procesador de textos: Microsoft Word para Windows (\*.doc). El nombre del archivo ha de ser «APELLIDO\_APELLIDO\_Nombredelautor.doc»
- Formato del documento: DIN-A4.
- Márgenes:- Superior, inferior, izquierdo y derecho: 3 cm
- Fuente:Times New Roman. Para el cuerpo del texto el tamaño será de 12 puntos, en cambio para las notas a pie de página, citas fuera del cuerpo del texto y los ejemplos será 11 puntos.
- Interlineado: 1'5 líneas. Separación entre párrafos. No hay que dejar línea en blanco entre párrafos. Tampoco sangría en los párrafos. Deberán dejar un espaciado de seis puntos en el párrafo anterior.
- Alineación: Justificada.
- Negrita, cursiva y subrayado. Para destacar palabras utilizaremos la cursiva, si necesitáramos dos formatos diferentes para destacar, entonces negrita, pero nunca subrayado.
- Paginación: No aparecerá en ningún lugar la paginación (esto se dejará para cuando se maquete el total de artículos).
- Imágenes, gráficos y tablas: Estarán incluidos en el artículo y también se presentarán en soporte informático en formato \*.JPG, \*.TIFF o \*.EPS (han de tener buena resolución y estar libres de derechos de autor)
- Título del artículo: Debe ir centrado al comienzo de página (en la primera línea), en mayúsculas, negrita, sin punto final. A continuación, se deja una línea en blanco entre el título de la comunicación y el nombre del autor.
- Nombre del autor: Debajo del título de la comunicación, alineación derecha. En la línea siguiente, y también a la derecha, se indica la Universidad o Centro de procedencia. En el caso de ser dos personas dejaremos un espacio entre los datos de cada persona.
- Dedicatoria del artículo: El artículo NO podrá ser dedicado.
- División en apartados: Los distintos apartados y subapartados se tienen que numerar, comenzando siempre por el número 1. La excepción la representa la bibliografía, que aparecerá sin numerar.

1. En negrita y sin sangrar, minúsculas. La frase no acaba en punto final.

1.1 En negrita y sin sangrar, minúsculas. No acaba en punto final (no se deja línea en blanco anterior si va justamente después de la línea del 1.). No se dejará una línea entre el subtítulo y el texto siguiente.

Ejemplo:

1. Introducción

1.1 Objetivos principales

1.2 Fundamentación pedagógica

## CITAS TEXTUALES

- Citación en el pie de página de la bibliografía. No se debe citar a pie de página, sino que se hace una referencia a la bibliografía final. Tampoco se utilizarán los términos: sic., vid., véase...
- De tres o menos líneas: entre comillas (« ») e insertadas en el texto; el tamaño de la fuente sigue siendo 12.
- De cuatro o más líneas: sangradas a la izquierda 1'25 cm (una tabulación) tamaño de la fuente 11. No hay que sangrar en inicio de párrafo. Hay que dejar una línea en blanco entre el texto y la cita, o entre la cita y la siguiente línea. Si no se indicara la autoría antes de la cita aparte, se podría, igualmente, poner entre paréntesis al final de la misma:  
...en trance de recomponerse anagramáticamente. (R. Rodríguez Ferrándiz 1998: 245)  
(Para más información al respecto consultar las normas de publicación de la revista)

## CORRECCIÓN ORTOGRÁFICA Y LINGÜÍSTICA

- Recomendamos que visiten el Diccionario panhispánico de dudas, el Diccionario de la Real Academia Española y el apartado «Consultas lingüísticas» de la RAE, así como también «El Museo de los horrores» del Instituto Cervantes

## BIBLIOGRAFÍA

- SOLO se citará la bibliografía que ha aparecido durante el artículo, y no toda la que se conoce con respecto al tema. El apartado se llamará Bibliografía. Irá en negrita, sin punto final y sin numerar. Después una línea en blanco. Se seguirán las normas marcadas por MLA



# NORMAS DE PUBLICACIÓN

Las contribuciones deberán respetar las normas de MLA ([www.mla.org](http://www.mla.org))  
Modern Language Association of America

## NORMAS PARA CORREGIR MANUSCRITOS

En líneas generales la revista intenta reducir al máximo las notas al pie de página, incluyéndolas dentro del texto y evitando así repeticiones de información. Los datos bibliográficos de los libros sólo deben ir desarrollados en la bibliografía que se encuentra al final de cada artículo. Se recomienda la concisión y brevedad en las citas intratextuales, y la información completa y precisa, sin escatimar dentro de la bibliografía datos que puedan servir al lector.

### A. BIBLIOGRAFÍA AL FINAL DE LOS TEXTOS

Cada artículo debe ir acompañado por una bibliografía donde aparezcan todas las obras mencionadas y utilizadas por el autor. Debe estar organizada alfabéticamente por apellidos.

#### 1) *Libros*

El orden en que deben aparecer los datos es el siguiente: apellido del autor, nombre.

Título del libro (cursivas). Lugar de publicación: Editorial, año:

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957.

Si el libro tiene un encargado de edición o un coordinador, debe incluirse después del título del libro:

Colón, Cristóbal. *Textos y documentos completos*, ed. Consuelo Varela. Madrid: Alianza Universidad, 1984.

Si se tiene el año de la primera edición del libro y se considera pertinente colocarlo, éste deberá ir después del título:

Martín Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. 1987. México: Ediciones G. Gili, 1991.

Si el libro tiene 2 autores:

Magaña Esquivel, A. y Lamb, R. Breve historia del teatro colombiano. ...

3 autores:

Borges, Jorge Luis, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. Antología de la literatura fantástica. ...

Más de 3 autores:

Müller Bergh, Klaus y otros. Asedios a Carpentier. ...

## 2) *Artículos de revistas*

El orden en que deben aparecer los datos es el siguiente: apellido del autor, nombre.

Título del artículo (entre comillas), Nombre de la revista (cursivas) volumen/número (año de publicación): páginas:

Adorno, Rolena. «El sujeto colonial y la construcción de la alteridad», Revista de Crítica Literaria Latinoamericana 28 (1988): 55-68.

Concha, Jaime. «La literatura colonial hispano-americana: Problemas e hipótesis», Neohelicon 4/1-2 (1976): 31-50.

## 3) *Capítulos de libros*

Debe citarse el título del artículo entre comillas, antecediendo al título del libro.

Citar utilizando el apellido del autor del artículo al que se hace referencia: Apellido del autor, nombre. Título del artículo (entre comillas). Nombre del libro (cursivas), ed. Nombre del editor. Lugar de publicación: Editorial, año. Páginas:

Goic, Cedomil. «La novela hispanoamericana colonial». Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I. Época Colonial, ed. Luis Iñigo-Madrigal. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982. 369-406.

Si se utilizan varios artículos de un mismo libro se deben incluir todos los datos bibliográficos en cada una de las referencias, y también incluir una referencia bibliográfica al libro completo, en la que aparezcan los editores o recopiladores al principio de la cita.

Esto facilita al lector encontrar con rapidez y claridad el lugar donde se encuentran editados los artículos y el libro:

Franco, Jean. «La cultura hispanoamericana en la época colonial». Historia de la literatura

hispanoamericana. Tomo I. Época colonial. Luis Iñigo-Madrigal, editor. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982. 35-56.

Mignolo, Walter. «Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista». Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I. Época colonial. Luis Iñigo-Madrigal, editor. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982. 57-116.

Roggiano, Alfredo. «Bernardo de Balbuena». Historia de la hispanoamericana. Tomo I. Época colonial. Luis Iñigo-Madrigal, editor. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982. 215-224.

Iñigo Madrigal, Luis, editor. Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I. Época colonial. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982.

NOTA: Cuando se cita en la bibliografía un autor que incluye un artículo o una preposición dentro del nombre, debe colocarse dentro de la bibliografía atendiendo a la primera letra del apellido y no a la preposición o artículo que lo antecede:

Cruz, Sor Juana Inés de la  
Certaú, Michael de

#### 4) *Periódicos*

El orden en que deben aparecer los datos es el siguiente: apellido del autor, nombre.

«Título del artículo». Nombre del periódico (cursivas). fecha (día, mes, año): sección:página: Cabrujas, José Ignacio. «Con real y medio». Nacional. 16 nov. 1990: C-7.

Algunos periódicos contienen diferente información en sus distintas ediciones. En este caso es importante especificar la edición después de la fecha y precedido por una coma:

Collins, Glen. «Single-Father Survey Finds Adjustment a Problem». New York Times. 21 Nov. 1983, late ed.: B-17.

#### B. CITAS INTRATEXTUALES

Las citas o referencias intratextuales deben marcarse entre paréntesis dentro del texto de la siguiente manera:

- 1) La información intratextual sólo requiere el apellido del autor y el número de la página. No se separan por ningún signo. Cuando son páginas no continuas, se separan con comas. No se utilizan las abreviaciones 'p.', 'pp.', 'pág.' o 'págs.':(Rorty 38) o (Heidegger 25, 42)
- 2) Cuando existen varias obras del mismo autor se le añade a la cita intratextual el año que corresponde en la bibliografía. El apellido del autor, el año de la edición y el número de la página no se separan por ningún signo:(Ricoeur 1969 33)
- 3) Cuando varias obras del mismo autor corresponden al mismo año, entonces se coloca una letra –en orden alfabético– al lado del año. Esta misma referencia debe mantenerse en la bibliografía al final del texto.

Ejemplo:

[En la Bibliografía]:

Davidson, D. (1997a) «Indeterminism and Antirealism». En: Subjective, Intersubjective, Objective. Oxford: Claredon Press, 2001. 69-84.

Davidson, D. (1997b) «The Emergence of Thought». En: Subjective, Intersubjective, Objective. Oxford: Claredon Press, 2001. 123-134.

[En el texto]: (Davidson 1997a 85) o (Davidson 1997b 42).

4) La abreviación 'cf.', usualmente empleada cuando la referencia no es textual, es opcional.

(cf. Rodríguez 54)

5) Cuando la referencia bibliográfica no remite a un conjunto de páginas del texto, sino a toda la obra, se introduce sólo el apellido del autor y el año correspondiente

(Lèvinas 1980)

5.1) Además, si el apellido del autor en cuestión se menciona explícitamente en la oración en la que aparece la referencia, sólo se escribe el año correspondiente, así:

Kripke (1972) esgrime una serie de argumentos en contra de la teoría descriptivista de la referencia de los nombres propios.

6) Cuando está claro el nombre del autor, puede incluirse únicamente el número de página (y si es necesario se incluye el año de la edición, si existen más obras del mismo autor; ver numeral 2).

7) Para enfatizar un subrayado, o cursivas resaltadas por el autor del artículo, debe escribirse dentro del paréntesis y después del número de la página: «énfasis mío»:

(Rama 1990 31, énfasis mío)

8) Cuando en el mismo párrafo se cita la misma obra y la misma página, entonces se coloca «Ibid.», entre paréntesis, en cursiva y sin tilde: (Ibid.)

9) Cuando en el mismo párrafo se cita la misma obra pero diferente página, entonces se coloca «Id.» en cursiva y el número de la página: (Id. 48).

10) Esto se aplica a todos los casos, con excepción de los textos clásicos. En éstos se utiliza la convención canónica relativa a la obra a la que se hace referencia. Por ejemplo:

Según señala Kant, «la unidad en la multiplicidad, criterio de la belleza pura, define las formas bellas» (KU 267, 291), y describe aquella relación en la que el objeto se muestra al sujeto en su apertura más originaria.

Aristóteles despliega algunos argumentos para demostrar «que hay un principio y que las causas de los seres no son infinitas» (Met. 994a1-2).

### C. CITAS TEXTUALES

- 1) Las citas textuales de más de cuatro renglones deben realizarse en un párrafo aparte, sangrado a la izquierda.

Ejemplo:

Cabe señalar lo que, en su estudio sobre el mito de Antígona, nos dice George Steiner, refiriéndose precisamente a la interpretación que ofrece Hegel de esa figura trágica en la Fenomenología del Espíritu:

Todo el discurso de Hegel representa una negativa a prestarle un carácter fijo, una definición formal. Esta negativa es esencial a su método y hace engañosos los conceptos de «sistema» y de «totalidad» que habitualmente se atribuyen al hegelianismo. En Hegel la reflexión y la expresión se mueven constantemente en tres niveles: el metafísico, el lógico y el psicológico, el último de / los cuales abarca a los otros dos en la medida en que trata de hacer explícitos los procesos de conciencia que generan y estructuran operaciones metafísicas y lógicas (35-36).

- 2) Cuando la cita es de menos de cuatro renglones puede incluirse dentro del texto, marcándola con comillas:

Por un lado la rechaza al ver su vanidad, y por otro se deslumbra: «Era tal la impresión que Aureliana me había causado, que no podía apartar mi vista de su precioso rostro» (Acosta de Samper 1990 383).

- 3) Si existen comillas dentro del texto que se cita, las comillas generales de la cita deben ser dobles y las que están dentro de la cita deben cambiarse a simples:

Como lo señala Antonio González: «El núcleo social de la familia, a su vez, funciona como el modelo 'natural' de la comunidad nacional, con los mismos ideales de unión, y con las mismas jerarquías»

### D. ALGUNAS NORMAS ESTILÍSTICAS

- 1) Las palabras extranjeras van en letra cursiva:

Fiestas, celebraciones, performances o representaciones artísticas...

- 2) Se utilizan corchetes [...] para intervenciones u omisiones.

«...para ellos [los italianos] fue siempre así», sostiene Pedro.

«Las letras equivocadas [...] se tachan con un signo o llamada, que se re

- 3) No deben tener notas al pie de página, ni los títulos, ni los epígrafes.

- 4) Las comillas siempre preceden a otra puntuación (la coma, el punto, Habla de la existencia de «montones de notas sobre una novela».

- 5) En inglés y en portugués las palabras de los títulos llevan mayúscula  
As I Lay Dying - O Crime do Padre Amaro

En español solamente la primera palabra y los nombres propios:  
Maldición eterna a quien lea estas páginas. Los terribles amores de Agl  
En francés sólo las dos primeras palabras importantes del título:  
Les Femmes savantes. - Les Liaisons dangereuses

- 6) Se debe utilizar la mayúscula cuando se nombra un período o una corriente:  
Romanticismo, Modernismo, la Colonia, la Conquista, Edad Media.  
No así cuando se utiliza la palabra como adjetivo o nombre de lugar:  
«La poesía modernista de Darío». «Había estado en la India antes, y se resolvió volver a vivir en la colonia». «Los tapices medievales».
- 7) Utilícese «pos» en lugar de «post» en palabras compuestas:  
Posmoderno - Pos-feminista
- 8) Palabras compuestas muy utilizadas, deben escribirse sin guión:  
Sociopolítico - Sociohistórico
- 9) Los números deben ser escritos en letras, dentro del texto:  
uno, dos, tres.
- 10) Las letras mayúsculas deben estar acentuadas.  
AMÉRICA - Álbum - LA NACIÓN.
- 11) Se recomienda no usar abreviaturas y siglas en el cuerpo del texto. Si tuvieran que usarse (para uniformar criterios) nombramos algunas abreviaturas reconocidas y usadas por la revista:  
Ant. (Antología) - Col. (Colección) - Comp. (Compilador) - Ed. (Editorial) - ed. (1ra ed.; 2da ed.) - ed. (editor) - O. C. (Obras Completas) - seud. (Seudónimo).

30 Años de  
Excelencia  
Académica



El Programa de Hispanic Studies de la Universidad de Virginia (UVA-HSP), fundado en 1983, proporciona una **experiencia educativa de alta calidad en Valencia**, una ciudad vanguardista ubicada en la costa del Mediterráneo.

Su departamento académico, en concordancia con el rigor y las expectativas del Departamento de Español en Charlottesville, ofrece las siguientes clases:

|                                                |                                       |
|------------------------------------------------|---------------------------------------|
| Accelerated Elementary Spanish                 | Translation from Spanish to English   |
| Advanced Intermediate Spanish/Medical          | Hispanic Sociolinguistics             |
| Intermediate Spanish-Adv.Int.Sp. Phonetics     | Don Quijote                           |
| Grammar Review                                 | Modern Spanish Literature             |
| Composition                                    | Literature & Cinema                   |
| Cultural Conversations                         | Hispanic Women Writers                |
| Business Spanish                               | Spanish Culture & Civilization        |
| Spanish for Medical Professionals              | Islamic Iberia                        |
| Introduction to Hispanic Linguistics           | Spanish Mass Media                    |
| Texts and Interpretation                       | Spanish 20thC History                 |
| Survey of Spanish Literature I                 | Introduction to Spanish Art           |
| (Middle Ages-1700)                             | Modern Spanish Art                    |
| Survey of Spanish Literature II (1700-present) | Latin American Culture & Civilization |
| Survey of Latin American                       | Spanish Economy                       |
| Literature II (1900-present)                   | Independent Study                     |
| Advanced Conversation/Cinema                   | Comparative Health Care Systems       |

Además, UVA-HSP ofrece una serie de **talleres** gratuitos (revista, fútbol, teatro, cine español, cortos cinematográficos) y la oportunidad de participar en el programa de **Service Learning** con diversas instituciones valencianas: arte fallero aplicado, derecho, docencia, logopedia, medicina, servicios sociales, traducción, turismo, etc.

A lo largo de casi 30 años de historia, más de 10.000 estudiantes procedentes de más de 200 universidades norteamericanas han pasado por sus aulas.

Para más información visita [www.uvavalencia.org](http://www.uvavalencia.org) o [www.virginia.edu/span-ital-port/valencia](http://www.virginia.edu/span-ital-port/valencia)









