

C U R S O S   E   C O N G R E S O S

**Dende o futuro  
da investigación  
literaria  
Liñas, métodos e  
propostas**



**EDICIÓN A CARGO DE**  
Eduardo Aceituno Martínez  
David Lea

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Dende o futuro da investigación literaria

CURSOS E CONGRESOS DA  
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA  
N.º 270

Dende o futuro da  
investigación literaria  
Liñas, métodos e propostas

EDICIÓN A CARGO DE  
Eduardo Aceituno Martínez  
David Lea

2023  
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

*Todos os traballos que compoñen este volume foron avaliados  
por un comité científico composto por:*

Anxo Abuín González • María José Alonso Veloso • Arturo Casas Vales  
Rosa Marta Gómez Pato • Laurence Malingret • Soledad Pérez-Abadín Barro  
María del Carmen Villarino Pardo

© Universidade de Santiago de Compostela, 2023

A edición desta obra contou con financiamento do  
*Grupo de Investigación Francisco de Quevedo* (GI 1373) da USC,  
sufragado pola Xunta de Galicia como  
Grupo con Potencial de Crecemento,  
referencia ED431B 2021/005



**Maqueta**

Isabel Argüelles  
Imprenta Universitaria

**Edita**

Edicións USC  
Campus Vida  
15782 Santiago de Compostela  
[usc.gal/publicacions](http://usc.gal/publicacions)

DOI: <https://dx.doi.org/10.15304/9788419679307>



Esta obra está baixo una Licenza Creative  
Commons Atribución-Non Comercial-  
Sen Derivadas 4.0 Internacional.

## Agradecementos

Queremos agradecer o respaldo e recoñecemento recibidos por parte do Programa de Doutoramento en Estudos da Literatura e da Cultura, da Universidade de Santiago de Compostela; especialmente á súa coordinadora, Soledad Pérez-Abadín Barro, pola súa colaboración constante, así como ao resto de membros da Comisión Académica do Programa de Doutoramento (CAPD), que accedeu gustosamente a formar parte do comité científico encargado de avaliar as propostas. Esta publicación tampouco tería sido posíbel sen o concurso do Grupo Quevedo da Universidade de Santiago de Compostela, coordinado por Alfonso Rey, a cuxos compoñentes estendemos o noso agradecemento. De mesmo, non nos esquecemos de todas as persoas que participaron activamente na confección deste volume, xa fose dende a novidade dos primeiros pasos no eido da investigación ou dende a veteranía da Academia.

### **Os editores**

Eduardo Aceituno Martínez

David Lea



# Índice

Introdución.....	11
SOLEDAD PÉREZ-ABADÍN BARRO	
Formas de leer literatura digital. Hacia un experimentalismo crítico materialista y colaborativo.....	17
CLAUDIA KOZAK	
Luis de Camões, soneto n° 60: un exercicio de crítica textual .....	33
MAURIZIO PERUGI	
Uma redondilha camoniana de testemunho múltiplo .....	39
BARBARA SPAGGIARI	

## I

### ESTUDOS TEÓRICOS, COMPARADOS E CULTURAI

#### XOGOS E RITOS

A teoría do xogo de Jacques Henriot. Unha achega semiótica .....	49
XOSÉ ALBERTE ALONSO CARBALLEIRA	
A ritualidade do auto sacramental no teatro de Angélica Liddell .....	61
KATHERINE ELIZABETH LOUREIRO ÁLVAREZ	

#### TRADUCIÓN E RECEPCIÓN

Internacionalización de la obra de Julio Cortázar. Traducción, edición y recepción de sus primeros cuentos en Francia.....	69
MANUEL MACERA FUMIS	
Análisis descriptivo de la traducción de referentes culturales sino-españoles en <i>Diarios del Sáhara</i> de Sanmao.....	81
BAIHUI JIA	



*EXILIO E DIÁSPORA*

El significado literario comparativo de la escritura diáspora china en la era de la globalización .....	95
WANG CHENCHEN	

Desde la rememoración hasta la saturación: exilio y memoria en las obras de Laura Alcoba y Julián Fuks .....	105
SOPHIE MARTY	

*DIDÁCTICA*

La influencia de la cultura y el teatro en la clase de lenguas extranjeras .....	115
YAN YAN	

*ESTUDOS DE XÉNERO*

La lectura queer y los modos afectivos de lectura.....	129
PAU CONDE ARROYO	

*INTERMEDIALIDADE: LITERATURA, ARTE, CINEMA, MÚSICA*

Literatura y música: el mito de Carmen.....	137
LEONARDO BLANCO NOVOA	

Mediadaptación: la adaptación posliteraria en la actualidad. El caso de las <i>stories</i> autobiográficas .....	151
DAVID LEA	

<i>Mediafetichización</i> y política: apropiacionismo, memética y residuos en la cultura contemporánea.....	159
ANA NIETO CARRERA	

## II

## ESTUDOS HISTÓRICO-FILOLÓXICOS

*LITERATURA ESPAÑOLA DOS SÉCULOS XIX E XX*

La mujer urbana y la mujer rural en Pereda: un acercamiento desde el análisis lingüístico .....	171
EVA DOLORES PRIETO CRUZ	

La imagen de las ruinas como alegoría del pensamiento sociopolítico en Rosalía de Castro .....	183
GISELLA COSTAS LÓPEZ	
El ciclo novelesco de <i>La Guerra Carlista</i> (1908-1910), de Ramón del Valle-Inclán: edición crítica y estudio .....	193
ALBA ALONSO MORAIS	
<i>Los Papeles de Antonio Machado</i> : propuestas para una revisión de las <i>hojas sueltas</i> .....	209
FRANCESCA FERRI	
Coser y contar. Miradas sobre Carmen Martín Gaité .....	223
DAVID GONZÁLEZ COUSO	
Rosa Chacel y su <i>Teresa</i> : la excepción a la norma .....	237
FEDERICA CONZO	
Biografía de <i>Papeles de Son Armadans</i> .....	247
LOURDES REGUEIRO FERNÁNDEZ	
<b>CERVANTES, CALDERÓN E A SÚA RECEPCIÓN</b>	
El amor profano y el amor sacrílego en los relatos intercalados de Cervantes y Fernández de Avellaneda.....	257
GIULIA LUCCHESI	
Recepción literaria y sociología editorial: los <i>Excesos amorosos</i> (1681) de Pizarro y Cuña.....	269
MIRIAM ORTEGA ÁLVARO	
Los personajes de <i>La vida es sueño</i> e <i>Historia de Nanke</i> : estudio comparativo .....	281
LINYUAN XU	
<b>RECEPCIÓN DA LITERATURA CLÁSICA</b>	
La «Expositio Virgilianae continentiae» de Fulgencio y su proyección medieval.....	295
EKAITZ RUIZ DE VERGARA OLMOS	

Un motivo amoroso de la <i>Antología griega</i> en Ronsard, Jamyn y De Brach.....	307
EDUARDO ACEITUNO MARTÍNEZ	
La bucólica clásica y la preceptiva literaria: Quevedo ante la trayectoria y los rasgos de género.....	317
SAMUEL PARADA JUNCAL	
Autores.....	331

## Introdución

SOLEDAD PÉREZ-ABADÍN BARRO

A culminación dunha tese de doutoramento supón para o seu autor o paso de estudante ou doutorando a experto no tema elixido para o seu traballo. Dito cambio de categoría académica e intelectual non ocorre de maneira repentina, senón que se vai albiscando inclusive dende as fases previas á súa etapa doutoral, cando xorden as ideas, as formulacións e os achados que sedimentarán a súa labor investigadora e irán cobrando forma coa argumentación e o aporte documental necesarios. Por algunha razón, intúe ou formula a hipótese que guiará todo o proceso, para construír unha urda orixinal e innovadora, reflexo das súas buscas, reflexións e conviccións ao longo dos anos dedicados a esta tarefa.

A duración do proceso aconsella que os avances que experimente consten en publicacións parciais, como medio de recapitular o acadado, sistematizalo e tamén, para poñer a proba a súa eficacia, comunicalo a outros expertos, veteranos e doutorandos. Con estes últimos compártense circunstancias, condición e, sobre todo, actitude ante unha traxectoria académica en cernes, que para uns cesará, pero para outros avanzará ata consolidarse. Calquera que sexa a elección futura dos seus asinantes, as aportacións reunidas neste volume teñen valor intrínseco, como baremo dos intereses actuais dunha xeración de investigadores dos que dependerá o devir dunha disciplina.

A que nos concirne, en concreto, os *Estudos da literatura e da cultura*, da nome a un programa de doutorado da Universidade de Santiago de Compostela. Dende o momento no que se concibe este libro, *Dende o futuro da investigación literaria: liñas, métodos e propostas*, os seus editores, David Lea e Eduardo Aceituno Martínez, propuxéronse reunir os ensaios dos doutorandos deste programa como medio de compartir entre eles as súas investigacións e tamén propiciar a súa difusión máis aló do marco no que está a súa xénese. Decidiron, tamén, que a participación non estivese restrinxida aos membros do programa, para dar cabida aos doutorandos doutras universidades, españolas e estranxeiras. Polo tanto, o volume preséntase puído dos resaibos académicos e o localismo que resultarían da súa formulación como simple actividade curricular, para ofrecer en contrapartida un conxunto de traballos caracterizados pola orixinalidade e o rigor, nalgúns casos produto de anos de investigación e en todos eles anticipo dunha tese doutoral que sempre suporá un paso máis no avance cara o coñecemento.

A diversidade de temas e métodos correspóndese coa índole transversal dun plan de estudos aglutinador de liñas filolóxicas, teóricas e culturais. Literatura, artes plásticas, música, danza, cinema, xogo, medios dixitais, historia, política, filosofía e relixión constitúen as principais materias sometidas a enfoques diversos, atentos á tradición dun motivo, a edición e a transmisión textuais, a tradución, a dimensión sociolóxica e pedagóxica de determinados fenómenos literarios e culturais ou as teorías da recepción, a intermedialidade e os estudos de xénero e comparados. Literaturas de diversas linguas son sometidas a enfoques plurais, segundo a perspectiva adoptada en cada capítulo, para aportar, globalmente, unha conxunción de métodos e criterios que, dentro do volume, entaboa un diálogo implícito, xa que, uniformando a heteroxeneidade das propostas, prevalece o seu carácter complementario. Para realzalo, os editores do libro optaron por unha clasificación que, tendo en conta o criterio predominante de cada traballo, agrúpaos nas seguintes categorías:

**Estudos teóricos, comparados e culturais:**

- Xogos e ritos
- Tradución e recepción
- Tema do exilio
- Didáctica
- Estudos de xénero
- Intermedialidade: literatura, arte, cinema e música

**Estudos histórico-filolóxicos:**

- Literatura española dos séculos XIX e XX
- Cervantes, Calderón e a súa recepción
- Recepción da literatura clásica

No variado repertorio de autores reunidos no libro, os de renome coexisten con outros sepultados baixo o paso do tempo, á espera dunha revalorización. Se os primeiros son enfocados con perspectivas novidasas, dende as que dilucidar aspectos ata agora desatendidos pola crítica, os segundos son obxecto dunha análise na que se reclaman os seus méritos e transcendencia na historia literaria. Con ese dobre designio preséntase este libro, no que se dan cita autores de épocas diversas, beneficiados de desigual trato por parte da crítica: Antonio de Guevara, López Maldonado, Amadis Jamyn, Cervantes, Quevedo, Calderón, Martínez de Moya, Pizarro y Cuña, Castillo y Mayone, Valle-Inclán, Antonio Machado, Jacques Henriot, Cela, Cortázar, Pereda, Avellaneda ou Fulgencio con marcada presenza das escritoras e

dramaturgas: Rosalía de Castro, Carmen Martín Gaité, Rosa Chacel, Anne Carson, Julia Uceda, San Mao ou Angélica Liddell.

Sen menoscabo do valor destas publicacións parciais da etapa predoutoral, indubidábel estímulo e mérito computábel na traxectoria investigadora, a súa proliferación pode desvirtuar a natureza dun traballo concibido como un todo, que ofrece un estudo exhaustivo e documentado acerca dun tema amplo, aínda que acoutado, para dar respostas sólidas que aspiran a ser definitivas. En outras palabras, unha vez concluída a tese doutoral, deberá someterse aos criterios de selección dunha editorial de prestixio e converterse así en libro, unha vez depurada a marca académica, trala aconsellábel revisión, a veces reescritura, proxectada dende a madurez intelectual que acada un doutor ao culminar o seu traballo. Un estudo literario destas características ábrese cunha parte metodolóxica e contextual, de sino introdutorio, que xustifica a cohesión dos diferentes capítulos dos que consta, dificilmente separábeis do conxunto sen mingua da unidade da súa formulación, pois case sempre se dispón nunha orde que implica continuidade e interdependencia. Sen descartar a posibilidade de adiantar achados específicos, esa progresión quedaría alterada se algún dos seus elementos é amputado e aparece nunha publicación aparte, como capítulo ou artigo alleos ao libro que lle da sentido.

Por esixencias dos plans de estudo en vigor, nos últimos anos fomentouse a publicación fragmentada das teses de Humanidades, antes da súa defensa e trala aconsellábel revisión a tenor das aportacións dun tribunal formado por eruditos coñecedores do tema. Desta urxencia por dar a coñecer un proxecto en marcha, cuxa resolución só se pode acadar ao abeiro do conxunto, definitivo e finalizado, derivan algúns efectos que redundan sempre en prexuízo dos agora doutorandos, pero en breve doutores. Por unha parte, o traballo pode adoecer de deficiencias, facilmente reparábeis polo propio autor nunha fase posterior da súa formación. Como ensaios incipientes, non poderán aspirar a figurar en volumes que apliquen rigorosos criterios de selección. De mesmo, a publicación anticipada dalgún dos capítulos pode representar un obstáculo ante unha editorial que esixe orixinalidade e carácter inédito da aportación. Avéñense mal as présas, pois, coa investigación nas disciplinas das Humanidades, rexidas por uns ritmos propios, dunha lenta elaboración consistente en indagar as causas profundas, documentar datos, fontes e inclusive cuestións secundarias, co propósito de ofrecer conclusións firmes, sen data de prescrición, válidas e vixentes no transcurso do tempo. Exceptúanse, naturalmente, achados específicos que deben darse a coñecer sen dilación.

Non rematan aquí os obstáculos interpostos na carreira do investigador en Humanidades, na que todos os sistemas de avaliación e seguimento semellan terse conxurado en contra do libro monográfico, de autor único e estrutura consistente

en si mesma. Se o concepto de contigüidade prima o artigo ou o capítulo, a medida que se escribe a tese, sobre o libro, os requisitos de transparencia e visibilidade apuntan á súa total desaparición como soporte para difundir a tese doutoral, que de maneira obrigada estará accesíbel nun depósito institucional de libre acceso. Aínda que dita publicación respecta a integridade do traballo, ao mesmo tempo tira pola borda anos de elaboración que deberían quedar reflectidos nun libro, dixital ou impreso, avalado por unha editorial con recoñecemento académico. Media unha enorme distancia, en termos de calidade e valoración curricular, entre unha tese doutoral que cumpre o trámite académico de estar dispoñíbel nun depósito aberto, e un orixinal que, deixando atrás a tese que foi a súa xénese, e, tras un proceso de revisión e adaptación, supera os requisitos para ser publicado como libro. Desta gran oportunidade de obter o merecido rédito pola súa dedicación intensa e prolongada se lles privou ás últimas xeracións de doutores, que xamais poderán defender a orixinalidade dun traballo entregado a un depósito de libre acceso. Ademais de impedirlles publicar a súa tese como libro, negáveslle a posibilidade de difundir algunha das súas partes en artigos de revistas cuxo requisito é o carácter inédito da aportación.

Contigüidade, transparencia, visibilidade..., termos asentados xa como leit motifs en cada proceso avaliador, non son con todo os factores determinantes da calidade dunha investigación en Humanidades, por máis que se teñan imposto a partir das disciplinas hexemónicas nos criterios de taxación de méritos, condicionantes decisivos da deriva que tomaron os estudos doutras áreas menos prestixiadas. Dita imposición explica, entre outros factores, o retroceso dos libros monográficos de autoría única, en favor dos capítulos conglomerados en libros colectivos e dos artigos de revistas, soporte este último que pode superar ao libro nos baremos de puntuación.

Sirvan estas observacións para abrir unha reflexión acerca dos prexuízos que este sistema ocasiona a un sector dos doutorandos, precisamente os máis vocacionais, os que sen ningún aparente fin práctico se comprometen coa cultura, a literatura e o arte, consagrando longos anos a un reto que en ocasións só lles reportará a satisfacción persoal de ter obtido o título de doutores. Non faltan alternativas que palíen ou eviten esta discriminación permitindo que o doutor en Humanidades vexa plasmado o seu esforzo no libro derivado da súa tese doutoral, se se eliminan os obstáculos normativos que o estorban.

Cada un dos capítulos que forman este libro prelude esa futura tese doutoral, actualmente en fase de preparación, dos seus respectivos autores. Barbara Spaggiari, Maurizio Perugi e Claudia Kozak brindan a apertura a unhas páxinas pluridisciplinares, onde se concilian os enfoques tradicionais e innovadores. Os

responsábeis da articulación do conxunto, David Lea e Eduardo Aceituno Martínez, ademais de determinar as normas de estilo, agrupar os traballos e revisar o seu formato, estableceron un proceso de selección que tivo como primeiro referente un informe do director da tese doutoral, garante de que a proposta foi revisada e corrixida por un experto que agora aválaa para a súa publicación. Nunha segunda fase, sometéronse os traballos a un comité interno, de seis doutorandos veteranos do programa, presidido polos editores. En terceiro lugar, contouse co ditame dos sete membros da Comisión Académica do Programa de Doutoramento. Este proceso de revisión brindou a oportunidade de corrixir, puír e mellorar cada traballo ata facelo cristalizar na forma definitiva coa que se recollen no Dende o futuro da investigación literaria: liñas, métodos e propostas.

Como coordinadora de Estudos da Literatura e da Cultura aproveito esta oportunidade que se me da de prologar o libro para eloxiar o talento, a erudición, o método e, en xeral, a ilusión e o esforzo envorcados nestas páxinas, méritos que revertsen no programa de doutoramento, a partir de agora dotado dun incentivo que promete continuidade. Conclúo, pois, estas palabras preliminares, agradecendo tanto aos expertos como aos doutorandos a súa implicación e animándoos a todos eles, actuais e futuros, a repetir a experiencia cada curso académico.

Viveiro, agosto de 2022





## **Formas de leer literatura digital. Hacia un experimentalismo crítico materialista y colaborativo**

CLAUDIA KOZAK

*Universidad de Buenos Aires (UBA)/CONICET*  
*Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF)*

**Resumen:** A partir de la constatación de la especificidad material de la literatura digital respecto de la literatura impresa-analógica, planteo en este texto diversos modos de lectura imbricados, que permiten potenciar la experimentación/lectura de la literatura digital. Tomo asimismo como referencia una pieza de literatura digital latinoamericana, *Mi tía abuela* (2018) de la artista mexicana Frida Robles Ponce, para abordar más específicamente conceptos como: lectura cercana-distante-material-colaborativa-localizada, experimentalismo crítico y deconstrucción de sentidos hegemónicos de la cultura algorítmica contemporánea.

**Palabras clave:** literatura digital, experimentalismo crítico, modos de lectura, Latinoamérica.

*Abstract: Based on the material specificity of digital literature with respect to printed-analogue literature, I propose in this text several overlapping modes of reading, which might improve the experimentation/reading of digital literature. I also take as a reference a piece of Latin American digital literature, My great-aunt (2018), by Mexican artist Frida Robles Ponce, to more specifically address concepts such as: closer-distant-material-collaborative-situated reading, critical experimentalism and deconstruction of contemporary algorithmic culture's hegemonic meanings.*

*Keywords: digital literature, experimentalism, ways of reading, Latin America.*

Al enfrentarnos a una pieza de literatura digital, muchas veces surge la pregunta acerca de cómo abordar su lectura. En vista de que la literatura digital requiere de otras competencias de lectura/experimentación respecto de la literatura impresa, en vista también de que esta última lleva siglos de consolidación y por tanto de, podríamos decir, entrenamiento de lectura, la literatura digital presenta no pocos

desafíos. Incluso su definición y delimitación resultan muchas veces inestables. De allí que, para acercarnos a este objeto, podemos comenzar por delimitar sus contornos. Al menos provisoriamente, como para contar con un terreno más o menos asentado en el cual movernos.

## 1. Literatura digital. Contornos

Como muchas otras personas que se ocupan de esta forma emergente de la práctica literaria contemporánea, en textos anteriores (Kozak 2017a y b, 2019) he construido un abordaje de la literatura digital que pone de relieve algunos aspectos que considero centrales para delimitar sus contornos aun si, como ya señalé, provisoriamente. Se trata de un *arte textual en/de medios programables* (Cayley 2002) que da lugar a una práctica artística generada en/por/desde/hacia dispositivos digitales, y que evidencia un alto grado de implicación, no exclusiva, del lenguaje verbal con función poética preeminente, inscribiéndose en la institución literaria a partir de un diálogo con la historia literaria. Literatura programada en código digital a través de la creación y uso de diversos softwares y, en general,<sup>1</sup> experimentada también en vinculación con interfaces digitales.

La literatura digital se inscribe en una amplia configuración de tecnopoéticas que desbordan los límites entre distintos lenguajes artísticos entramando artes visuales, cinemáticas, sonoras, literarias y performáticas en su relación con la tecnología. Así, se ubica al interior de prácticas artísticas intermediales (Brillenbug Wurth 2006, Cluver 2007, Higgins 2015, Rajewsky 2006, Schröter 2011) y multimodales (Kress y van Leeuwen 2001) que mixturan medios y/o lenguajes asumiendo el mundo técnico en el que se inscriben en tanto materialidad, aunque lo hagan con políticas diversas (cuestión en la que me detendré más adelante).

Sin embargo, más allá de esta difuminación de límites, la deriva digital de la literatura adquiere cierta *especificidad blanda* debido a una experimentación con/ del lenguaje verbal que podría estar ausente en otras zonas de las tecnopoéticas digitales. No se trata, en efecto, de una especificidad literaria fuerte, en cuanto su carácter intermedial/intermodal hace que la experiencia de la palabra se expanda, por ejemplo, hacia las imágenes, fijas o en movimiento, o el sonido, así como imagen y sonido se expanden también hacia la palabra. Pero no todas las artes digitales ofrecen un impulso literario, una cierta tensión hacia lo literario, hacia

---

1 Una novela como *Lagunas* del escritor/programador argentino Milton Läufer, si bien se lee en un PDF que podría ser impreso, es producto de un procedimiento algorítmico digital combinatorio, que a cada «efectuación» del texto, ofrece una versión única a partir de un 30% del texto que se modifica.

una palabra artística que durante al menos cinco siglos había quedado atada a la historia del libro, pero que a la vez se desbordó marginalmente en fugas fuera de sí, que implicaron experimentaciones en torno de una literatura expandida. Si aún hablamos de literatura al decir «literatura digital» es porque, en las piezas que reconocemos como tales, ese impulso literario, que no es por supuesto un mandato de las artes digitales, en estos casos dialoga, por una parte, en sentido general, con la literatura anterior a partir de géneros literarios, de intertextualidades, de procedimientos y retóricas literarias y, por otra parte, dialoga en particular con derivas experimentales de la literatura anterior como, por ejemplo, la poesía visual y sonora, la performance literaria, la literatura combinatoria y bajo restricción a la manera de OULIPO, el letrismo, las narrativas con instrucciones de recorridos de lectura, entre otras posibilidades, que ofrecen las fugas que la literatura digital contemporánea toma para construirse genealogías.

La crítica ha dado diversas denominaciones y definiciones para las derivas digitales de la literatura, puesto que, si bien ya lleva setenta años de existencia desde sus primeras experimentaciones,<sup>2</sup> aún transita un proceso de consolidación. Algunas de las denominaciones que con frecuencia se han popularizado son, por ejemplo, ciberliteratura, literatura electrónica, literatura digital, literatura ergódica, infoliteratura... Cada una de tales denominaciones se fundamenta en razones precisas y/o trabajos de autores en particular. No me detendré en un debate por la nominación, dado que prefiero recurrir más bien a razones de uso: en el mundo hispanoparlante la denominación más frecuente en la actualidad es «literatura digital».

## 2. De géneros y generaciones

Una vez establecidos los contornos, aparecen también las categorizaciones y periodizaciones. En la crítica especializada existe cierta tendencia ya sea a enumerar variantes de literatura digital sin mucha especificación de criterios –generadores de texto, ficción hipertextual e hipermedial, ficción interactiva, poesía animada, bots literarios, poesía spam, twitterliteratura–, ya sea a vincular tipos de literatura

2 A partir de la propuesta de Noah Wardrop-Fuin (2005), existe cierto consenso en la crítica al reconocer en las *Love Letters* (1952) del físico Christopher Strachey el punto de arranque de la literatura digital, a partir de generadores automáticos de texto. Una parte de la crítica considera, con todo, que el «experimento» de Strachey no tenía intenciones literarias sino solamente la intención de poner a prueba la capacidad de un algoritmo combinatorio por lo que más bien fecha el inicio de la literatura digital con la publicación de los *Poemas estocásticos* (1959), publicados por Theo Lutz en la revista *Augenblick*, lo que también fueron producidos a partir de un algoritmo combinatorio.

digital con los géneros literarios en sentido convencional. Se recurre así más bien a lo que Gerard Genette (1988) denominó «modos del discurso», esto es, a modos narrativos, líricos y dramáticos para dar cuenta también de tipos literatura digital. Un debate en torno de la cuestión del género en literatura nos desviaría del objetivo central de este texto. Baste decir, con todo, que las variantes de literatura digital obedecen a mucho más que esos modos del discurso. En textos anteriores (Kozak 2017a y b) he tratado de sistematizar un abordaje que podría tener en cuenta, sintetizo, variables como las que detallo a continuación. **Modos del discurso** (narrativo, lírico, dramático); **modalidades técnico-constructivas**: conectividad (on/off line), automatismo (generatividad algorítmica/no generatividad), interactividad (sí/no), direccionalidad (linealidad/hipertextualidad e hipermedialidad); **autoría** (individual, colaborativa en producción, colaborativa en recepción); **lenguajes** (verbal, visual, sonoro, imagen-movimiento); **interfaces y hardware** (pantallas de computadora, pantallas en espacios públicos, teléfonos inteligentes, tabletas, etc); **propiedad de los medios** (software libre o propietario).

De hecho, todo género textual da lugar a ciertos modos de leer la realidad o matrices de percepción o, como sostenía Bajtin (1982), de finalización de la realidad; en la literatura digital es preciso cruzar las variables antes listadas (la lista no es exhaustiva) para poder aprehender tales matrices. Por ejemplo, la literatura generativa puede recurrir a distintos modos del discurso, pero siempre lee la realidad, en primer lugar, y más allá de los sentidos específicos de cada pieza, a partir de la tensión entre azar (aleatoriedad probabilística) y programación; la twitterliteratura puede recurrir a formas versificadas vinculadas a la poesía o a narrativas brevísimas, pero su primer sentido es la constricción de caracteres decidida por una plataforma digital propietaria.

Por otra parte, la crítica ha ensayado también periodizaciones posibles para aprehender la literatura digital diacrónicamente, debido a que su propio proceso de consolidación, en vinculación muy particularmente con la disponibilidad tecnológica de cada momento, ha llevado a mutaciones y primacía de unos tipos de literatura digital sobre otros. En un primer momento, la literatura digital nació como literatura algorítmica generativa combinatoria y, aunque esta variante siga siendo muy importante en la actualidad –no sólo la ficción hipertextual e hipermedia sino también los bots literarios y cualquier otro tipo de literatura generativa se rigen por este principio–, existen otras *affordances* con las que la literatura digital experimenta. En años recientes ha circulado bastante en el ámbito académico específico la propuesta de periodización de Leonardo Flores quien, extendiendo una conocida periodización previa de N Katherine Hayles (2009) considera ya no dos sino tres generaciones de literatura digital. Sintéticamente: 1. Una generación pre-Web (que

podría fecharse entre 1952 y 1995), donde se dieron exploraciones creativas de disponibilidades digitales a partir de generatividad algorítmica automática de textos, hipertextualidad y, luego, animación multimedia. Como señala Flores (2019), esta generación mantuvo cierta vinculación al modelo de la página y su distribución fue primero en papel para pasar más tarde a soportes como diskettes, o CD-ROM.

2. Una generación-Web (que comienza hacia 1995 y podríamos decir que continúa hasta el presente), en la que se da énfasis a obras multimedia e interactivas online (programadas por ejemplo en HTML, JavaScript, CSS, Director, Flash, etcétera) y que, en general, da primacía a un importante experimentalismo y extrañamiento respecto de modos hegemónicos de producción de sentido en la cultura digital.

3. Una generación post-Web (que yo fecharía con la popularización de la web 2.0 hacia 2003 y llega también al presente), con obras producidas para plataformas comerciales, redes sociales (Facebook, Instagram, Twitter, etcétera) y dispositivos como tablets o teléfonos inteligentes.

Si bien como, señala Flores, cada generación trabajó a partir de las disponibilidades tecnológicas ofrecidas por la industria de su época, con lo cual hubo también limitaciones y “determinaciones” al respecto, las primeras dos generaciones fueron más proclives a jugar críticamente contra el aparato digital en el que, de todos modos, se insertaron; la tercera generación, con todo, en un momento en que la cultura digital ha colonizado la vida cotidiana de una gran porción de la población del planeta, se encuentra en la encrucijada de seguir acriticamente la corriente, o reinventar formas de experimentalismo crítico al interior de la cultura de la plataformización.

### **3. Experimentalismo digital crítico o cultura digital hegemónica**

En función de lo dicho hasta aquí, me detendré en algo que señalé al comienzo de este texto y que, *ex profeso*, mantuve sin desarrollar aún. La literatura digital, así como otras tecnopoéticas, se inscribe material y simbólicamente en el mundo técnico de su época, con el cual establece particulares vinculaciones que de algún modo señalan posicionamientos. De allí que hablara antes de que esta inscripción se realiza siguiendo políticas diversas. En efecto, toda tecnopoética es también una tecnopolítica puesto que toma posición respecto de los sentidos hegemónicos que adquiere el fenómeno tecno-social de su época. En cuanto a las tecnopoéticas digitales, como la literatura digital que nos ocupa aquí, su posicionamiento se relaciona con una cantidad de aspectos centrales de las culturas digitales contemporáneas. Algunos de esos aspectos se dan en continuidad con tecnopolíticas

del período previo al que podríamos caracterizar como «modernidad tecnológica», pero otras se vinculan más con especificidades de las sociedades posindustriales informacionales. Así, como he desarrollado en trabajos previos (2019, 2020), esos sentidos hegemónicos se evidencian en una serie de cuestiones: 1. la equivalencia cerrada y acrítica entre modernización tecnológica, novedad y progreso que presume en forma tecnologista que toda novedad tecnológica es por defecto, un mejoramiento; 2. la estandarización de los consumos culturales en la cultura algorítmica que se pretende, por el contrario, personalizante y libre; 3. la tecnovigilancia y el espectáculo del yo que se ofrece constantemente como dato a ser capturado; 4. la desmemoria por saturación de imágenes, textos, registros sonoros; 5. el ocultamiento de la materialidad digital que, amparándose en lo intangible de los procesos electrónicos, como por ejemplo el almacenamiento de información en “nubes” y otras metáforas de lo intangible, desconoce la estrecha vinculación entre toda cultura digital y la materialidad de la existencia en el planeta.<sup>3</sup>

En ese contexto hegemónico, las tecnopoéticas digitales que al menos en mi caso más me interesan son la que no naturalizan estas formas de ordenar los sentidos sociales y que, por lo tanto, hacen gala de procedimientos artísticos desautomatizadores, que permiten otros modos de afectación sensorial y cognitiva, con vistas a plantear otros mundos posibles. Y por ello, me interesa más la literatura digital que puede considerarse desde un experimentalismo crítico, que aquella que celebra acríticamente las novedades tecnológicas del día. En el apartado final de este texto, buscaré presentar un breve análisis de una pieza de literatura digital latinoamericana que, considero, logra viajar con bastante éxito a contracorriente de esos sentidos estandarizados y hegemónicos. Pero antes, en función de los desafíos que presenta la literatura digital a la hora de emprender su lectura y análisis, resulta necesario considerar también cuáles son los modos de lectura que se han venido ensayando desde que esta literatura ha dado lugar a un campo específico de estudios literarios.

#### 4. Cómo leemos literatura digital

N. Katherine Hayles publicó en el año 2010 un texto titulado *How we read?*, que vale la pena tomar como referencia para la comprensión de los modos de lectura de cualquier texto digital, no solo literario, y que en otras ocasiones (2015, 2022) me ha servido como punto de partida para proponer una extensión de sus argu-

---

3 Un desarrollo más extenso al respecto puede encontrarse en Kozak (2019 y 2020).

mentaciones. Allí, la autora reclamaba considerar formas sinérgicas de lectura que pudieran dar cuenta de modos de leer que otras personas habían antes considerado por separado. Así, siguiendo un debate muy propio de la academia anglosajona, Hayles señalaba un modo de ampliar los horizontes de lectura más allá de la *close reading* o la *distant reading* (lectura de cerca, textualista o, por el contrario, lectura distante, de corte más sociológico que no lee textos en particular sino grandes *corpora* y que las disponibilidades tecnológicas digitales han incentivado en gran medida). En su argumentación, la autora sostenía que, si bien es posible acercar estos modos de lectura a los textos digitales, esto debía complementarse con la *hyper-reading*, una hiperlectura que tuviera en cuenta las formas características de lectura en pantalla que difieren de las de la página del libro. Mi propuesta, de un tiempo a esta parte, es que resultaría significativo concentrarnos en lo que podríamos enunciar como: lectura cercana (textual, de superficie) + lectura distante + lectura material de código e interfaz y hardware + lectura colaborativa + lectura situada o localizada. Y, siguiendo la propuesta de Hayles, ensayar sinergias entre estos modos de lectura. Aunque no sea absolutamente necesario complementar todos y cada uno de esos abordajes siempre al mismo tiempo –la lectura de cerca y la lectura distante, en efecto, podrían resultar ajenas una de otra–, creo que varios de ellos permiten profundizar la lectura no sólo de la crítica especializada sino, como se verá más adelante, de cualquier experiencia lectora.

Resumo una argumentación que puede encontrarse en otros de mis textos, en particular, en uno de los más recientes (2022). Después de un período en que parte de la crítica se concentró en la novedad de la literatura digital, hubo en algunos momentos una tendencia a una especie de crítica “propagandística” por necesidad tal vez de dar a conocer esta literatura emergente. Eso motivó como reacción la propuesta de leer, en cambio, qué y cómo dicen los textos contra la fascinación por el dispositivo. Sin embargo, los textos programados/experimentados digitalmente no dicen del mismo modo que los textos impresos, y así, cuando la lectura de cerca (*close reading*) se queda sólo en la superficie textual digital, dando cuenta de temas, personajes, estructuras narrativas, retóricas verbales, etcétera, como en la literatura impresa, puede llegar a perder la diferencialidad digital propia de esta literatura. Porque leer literatura digital es también atender a las interfaces y sus modos de habilitar interacciones (entre otras, auditivas, táctiles, hipertextuales). Y en ese sentido, la lectura de la superficie del texto se desliza hacia lo que Hayles (2010) llamaba hiperlectura material (por ejemplo, filtrado por palabras clave, sobrevuelo del texto, hipervinculación, escaneo o barrido del texto, yuxtaposición por contigüidad de ventanas). A su vez, la lectura de la materialidad digital no está completa si no atiende a la materialidad del código y sus lógicas de compilación y referen-



ciabilidad que permiten que en superficie se efectúe una pieza digital perceptible a partir de un programa y del modo en que la máquina lo lee. Por otra parte, es posible también proponer lecturas incluso de conjunto, distanciadas del texto, que se apoyan en general en la capacidad de las computadoras de lidiar con gran cantidad de datos, sin detenerse específicamente en los textos mismos. Por ejemplo, una lectura «de máquina» para encontrar regularidades semánticas o sintácticas o, más interesantemente, para realizar mapeos geopolíticos de una literatura que se supone global o internacional, pero que no deja de estar localizada geopolíticamente. Cuestión que desde mi posicionalidad latinoamericana me interesa en particular.

Ahora bien, ¿cuántas personas pueden leer sinérgicamente todas las dimensiones detalladas más arriba? Mi hipótesis es que, así como la literatura digital se produce en gran medida de modo colaborativo, en la concurrencia de personas que ofrecen competencias en distintos lenguajes, incluido el de programación, también la lectura podría ser colaborativa. Y no sólo la lectura especializada sino toda lectura. Quizá la literatura digital sea un modo de lo literario comunitario que pone en juego colaboraciones lectoras de acuerdo a competencias específicas en situaciones de lectura conjunta y ya no en la reclusión de la biblioteca. Se trataría así también de una lectura localizada en función de territorios interzonales (Gómez 2018) que, si bien digitales y globales, no dejan de estar marcados geopolíticamente. Mi idea es que quizá debemos pensar la práctica de literatura digital a partir de la conformación de comunidades experimentales de producción y lectura, y no pedirle, por el contrario, que se amolde a las maneras en que habitamos la literatura impresa. En otro texto anterior (Kozak 2018), avancé una reflexión acerca de los modos colaborativos de producción de literatura digital a partir de nociones como comunidades experimentales, laboratorios creativos y tecnologías sociales disruptivas. Aquí, me concentraré en algo similar, pero del lado no de la producción sino de la lectura.

## 5. Situaciones de lectura

Desde hace más de quince años, mi práctica docente universitaria ha estado vinculada en parte a mis investigaciones sobre literatura digital. Al comienzo, sólo en cursos de posgrado en diversas universidades de los que han participado habitualmente estudiantes que provienen no sólo de estudios literarios sino también de estudios en comunicación y en artes (audio)visuales, sonoras o performáticas y, más adelante, también en seminarios de grado optativos para estudiantes de la Licenciatura en Letras de la Universidad de Buenos Aires. Algo que resulta significativo al respecto es no sólo cómo con el tiempo quienes se acercan a estos cursos

muestran receptividad a diversas formas de una literatura expandida, de la cual la digital participa, sino también cómo las lecturas a veces difieren en función de mayor cercanía con ciertos lenguajes más que con otros. Quienes provienen de formación en artes visuales leen aspectos que quizá no leen quienes provienen de las letras, lo mismo sucede obviamente con las artes sonoras, la programación, etcétera. Por supuesto, se trata de algo lógico dado que, más allá de que en algunos estudios superiores en artes se hace hincapié en «artes combinadas», en general la formación disciplinar más acotada sigue prevaleciendo. Y hay algo de razón también en ello, puesto que profundizar requiere concentrarse más que expandirse. Pero las artes expandidas contemporáneas nos piden también expansión de competencias lectoras/experimentadoras. De allí que las situaciones colectivas de lectura resulten sugerentes. ¿Por qué habríamos de aferrarnos siempre a la lectura individual tan apegada a la cultura del libro de la Modernidad? La lectura colectiva, legado de etapas de cultura oral, prevaleció en otros tiempos. ¿Será la nuestra una época de nuevas formas de lectura común/comunitaria? En la actualidad, de hecho, existe una tendencia a que la literatura se expanda en performances literarias que, si bien se podrían vincular, por ejemplo, con el otrora conocido recitado de poesía, lo exceden en gran medida. Performances literarias intermediales, *slams* de poesía, escrituras en tiempo real y muchas otras variantes hacen parte de formas comunes/comunitarias de habitar la literatura.

De todos modos, me atengo en este caso a la literatura digital «en pantalla» para proponer a continuación un ejercicio de lectura que, si bien realizo en forma individual en esta ocasión, toma en cuenta también algunas maneras de leer surgidas de situaciones de lectura vividas en las aulas y otros contextos de puesta en común de lecturas.

La pieza en cuestión es *Mi tía abuela* (2018), de la artista mexicana Frida Robles. Fue publicada en el sitio web ORAL (<http://oral.pub/Mitiaabuella/>), sitio que, según se lee en su página de inicio, publica páginas web pequeñas que funcionan como literatura/arte. Todas las páginas web se traducen del/al inglés/español, y se llevan al mundo físico con <corp>ORAL, una instalación interactiva festiva (<https://oral.pub/info/>). *Mi tía abuela*, escrita e ideada por Frida Robles, contó con el apoyo en programación HTML y JavaScript de Theo Ellin Balew, quien en su web personal se autodefine como poeta y escritora de código (<https://theo.land/>) y es también la promotora del sitio web ORAL. La pieza fue incluida asimismo en la *Antología Lit(e)Lat. Vol. 1* (<https://antologia.litelat.net/obra-51>).

Robles se licenció en Historia (Universidad Iberoamericana de Ciudad de México) y luego se graduó en la maestría en Social Design. Arts as Urban Innovation, en la Universidad de Artes Aplicadas de Viena, donde se encuentra realizando

un doctorado en Historia del Arte. Sus proyectos artísticos y curadurías cruzan la performance, las escrituras del yo y las instalaciones en espacios públicos. Uno de estos proyectos, por ejemplo, titulado *Cartas de amor desde la Plaza Santo Domingo* (2015), consistió en ofrecer sus servicios como escribiente en esta plaza pública durante tres meses. Se trata de una práctica anacrónica, pero que sobrevive en algunos espacios públicos en México. Según explica Robles (2022), concurren por día habitualmente unas cuarenta personas que actúan como escribientes en esta plaza. Prácticas de este tipo han motivado también otros proyectos artísticos como *Pausa* (2012), video monocal, dividido en dos pantallas, en el que la artista mexicana Tania Candiani registra a escritores relatando una historia a un escribiente. El relato pasa así de la oralidad en boca de un escritor –el video muestra a Mario Bellatin narrando una historia– a unas notas manuscritas que va tomando el escribiente hasta, finalmente, la escritura que el mismo realiza en máquina de escribir. El video va mostrando de forma fragmentaria la acción del escribiente y partes del texto producido al ritmo del tecleo, pero no el texto completo. En ambos proyectos, se da una búsqueda de cruces entre la oralidad, la escritura, el registro, la memoria y la obsolescencia: tanto como la profesión de escribiente resulta anacrónica, también lo es la máquina de escribir con la que se llevan a cabo ambas performances.

En *Mi tía abuela*, también el relato oral cobra gran protagonismo, al tiempo que se cruza en forma desacompañada con textos escritos que reproducen rezos de la liturgia católica. Leyendo el código fuente de la página web resulta fácilmente reconocible el orden en que cada texto se incorpora a la pieza, cuestión que en la interacción con la pieza tiende a parecer más caótica de lo que realmente es, en función de cómo se van entramando texto, sonido e interacción. Al ingresar por primera vez, nos encontramos con una pantalla de abigarradas letras en imprenta mayúscula que, en un primer momento podría parecer ilegible, pero que reproduce en toda la pantalla sin solución de continuidad ni puntuación alguna una versión de la oración Ángel de la Guarda: ANGELDELAGUARDADEMIDULCECOMPañIA-NOMEDESAMPARESNIDENOCHENIDEDIAYRUEGAPORMIALAVIRGENMARIAA-MEN. Como en segundo plano, desleídas, se observan otras letras lo que produce un efecto de tridimensionalidad. Como observó alguna vez una de mis estudiantes, artista visual, un palimpsesto. Puesto que se trata de una pieza interactiva, es posible dar click sobre el texto lo que lleva a pantallas subsiguientes que presentan otros textos similares. La segunda pantalla reza el *Gloria al Padre*, pero con otra disposición gráfica ya que las letras se encuentran más espaciadas tanto al interior de cada palabra como entre las palabras. Esto deja más espacios vacíos y poco a poco va produciendo un efecto de verticalización de los textos en pantalla: de un efecto de pura horizontalidad se pasa así a poder leer no sólo en horizontal sino

también en columnas verticales no regulares. Aunque estas columnas no proveen significado, aportan una cualidad de poesía visual tipográfica a toda la pieza, algo que en la literatura digital latinoamericana tiene también gran inserción. Un nuevo click nos conduce a una tercera pantalla, ahora con fondo celeste en vez de blanco, en la que se lee el *Avemaría*. El color de fondo de la siguiente pantalla va ganando intensidad y se convierte en azul casi eléctrico mientras que las letras en celeste claro, nuevamente el *Gloria al Padre*, son entonces poco legibles, salvo algunas en negro que van formando columnas que, sin embargo, no hacen sentido. En pantallas sucesivas puede aparecer también el *Padrenuestro*, el *Credo* o el *Yo confieso*, pero en algunos casos la disposición de las letras, su color y el color de fondo, dificultan aún más la lectura. En cierto momento, al seguir interactuando el fondo de pantalla se convierte en una fotografía de las monjas entre quienes, se presume, se encuentra la tía abuela, protagonista del relato oral del que, por el momento, no he dicho nada, pero que es de alguna manera el corazón de la pieza.

De hecho, esta descripción de la interfaz gráfica que realizo solo es posible de obtener, por un lado, sin mover el cursor de forma que la pantalla de algún modo se «congele» y, al mismo tiempo, anulando el sonido del altavoz; de lo contrario, el relato oral que narra la historia de la tía abuela interferiría con los textos, ya que la voz en ningún momento los lee. La interferencia, por supuesto, es buscada. El ejercicio de lectura atenta de la interfaz gráfica solo resulta interesante para poner de relieve algo que, al interactuar con la pieza, podría no ser legible a simple vista.

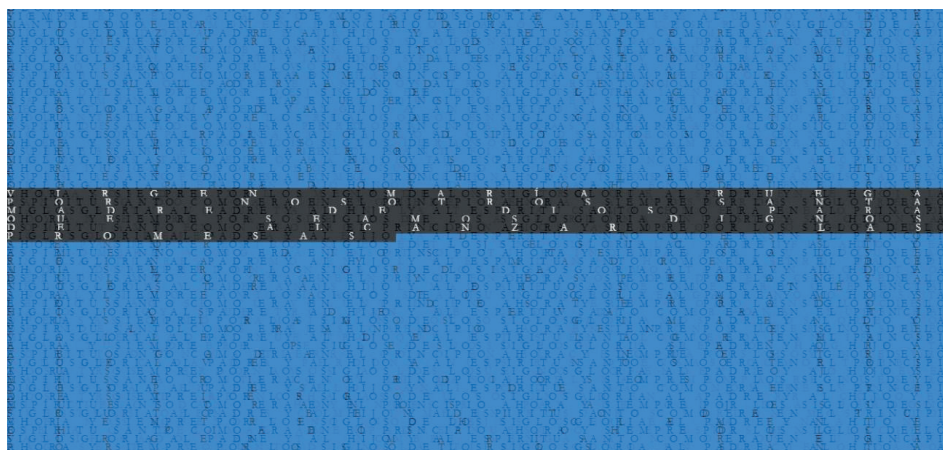


Figura1. *Mi tía abuela*, captura de pantalla.

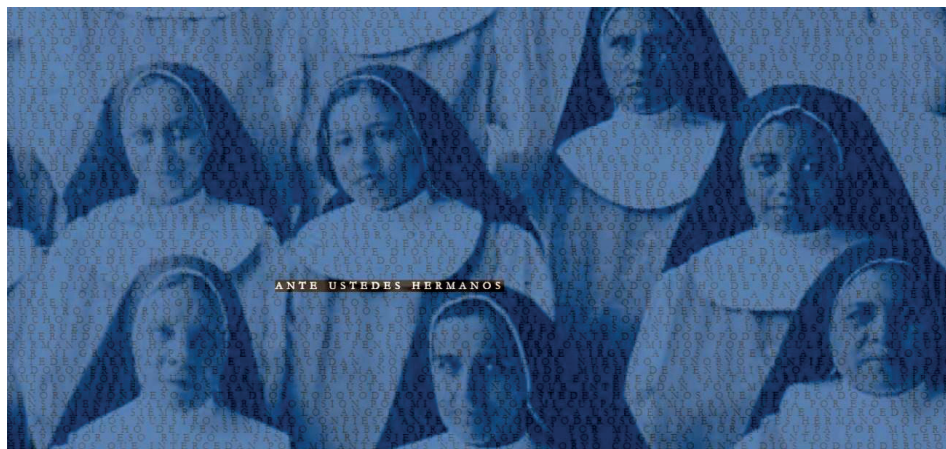


Figura 2. *Mi tía abuela*, captura de pantalla<sup>4</sup>.

Volviendo al principio, cada vez que se da click en alguna palabra o serie de palabras, las mismas se resaltan en forma titilante, se hacen así también más legibles, y no sólo llevan a otra de las pantallas anteriormente descritas, sino que la acción gatilla la voz de la narradora que comienza a contar la historia de su tía abuela. Sin interactuar con la pieza es posible escuchar el relato completo; sin embargo, la interfaz gráfica nos interpela a que interactuemos, lo que conduce a una yuxtaposición entre el aspecto gráfico y el sonoro que en gran medida genera «ruido». Así como gráficamente la pieza va modulando diversas opciones, el relato oral se fragmenta y superpone debido a que, si damos click en algunos momentos, recomienza mientras aún sigue escuchándose la primera versión. Pueden llegar a darse cuatro o más recitados del texto en distintos momentos de la historia. El sonido se embrolla pero, también, el relato se vuelve coral, colectivo, a modo de un canon musical, y se acopla a la propia musicalidad del texto del relato, anclada en repeticiones y quiasmos («Sentada con mi tío en la Colonia Condesa, en la Colonia Condesa sentada con mi tío, Santa Lupita exclama, le dieron electroshocks, a tu tía abuela le dieron electroshocks. Era 1970, era 1970. La trajeron en una combi llena de monjas, salieron desde Colima, desde Colima con rumbo a la ciudad de México...»).

La historia de la tía abuela, a quien le dieron electroshocks para convertirla en una monja feliz, quien tenía la voz ronca y a quien no le gustaban los hombres,

4      Agradecemos la amable autorización de la artista para reproducir estas imágenes.



pero a quien tampoco le gustaba ser monja, es relatada con voz que deja traslucir una emoción más o menos contenida, pero que igualmente interpela en forma visceral. Cada persona que interactúa/experimenta/lee esta pieza puede imprimirle un ritmo propio y, en general, se requiere de un cierto tiempo de interacción para, digamos, ponerse en la «sintonía» que le resulte a cada quien más adecuada. Si se da click en forma rápida, atolondrada, la superposición de voces se detendrá y el relato volverá ya sea a escucharse en sólo una voz desde cualquier parte o, también, recomenzará desde el inicio. Cuando sucede algo de esto, podría inducirse que se da algún «error» de ejecución del programa, lo cual de todas maneras es una opción posible en el dominio digital. De hecho, también mirando el código fuente se observa que el audio tendría que mantenerse, en principio, «rodando» en loop (<audio autoplay loop src="audio.mp3" type="audio/mp3"></audio>) pero, por momentos, en función de ciertas interacciones, podría frenarse.

Lo interesante, con todo, es que este tipo de piezas de literatura digital nos hablan de formas de acoplar nuestros cuerpos a las propuestas sensibles/inteligibles de esta literatura emergente, con sus tiempos acelerados o demorados, sus correlaciones materiales entre textos visuales y voces, sus interrupciones o caminos sin salida, sus evidencias de programación digital, incluso sus fallos o políticas del error que operan contra transparencias funcionales propias de la cultura digital más estandarizada y hegemónica.

## Bibliografía

- BAJTÍN, Mijaíl (1982): «El problema de los géneros discursivos», *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI, pp. 248-293.
- BRILLENBURG WURTH, Kiene (2006): «Multimediality, Intermediality, and Medially Complex Digital Poetry», *RiLUnE*, 5, pp. 1-18. En línea: [http://www.rilune.org/mono5/3\\_brillenburg.pdf](http://www.rilune.org/mono5/3_brillenburg.pdf). Fecha de consulta: 10/11/2014.
- CANDIANI, Tania (2012): *Pausa*. <https://vimeo.com/51472653>. Fecha de consulta: 2/12/2022.
- CLÜVER, Claus (2007): «Intermediality and Interarts Studies», ed. Arvidson, J., Askander, M., Bruhn, J., Führer, H., *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*, Intermedia Studies Press, 1, pp. 19-37. En línea: [http://www.kultur.lu.se/media/utbildning/dokument/kurser/IMSB23/20141/changing\\_borders\\_dragen\\_dragen\\_.pdf](http://www.kultur.lu.se/media/utbildning/dokument/kurser/IMSB23/20141/changing_borders_dragen_dragen_.pdf). Fecha de consulta: 31/7/2016.
- FLORES, Leonardo (2019): «Third Generation Electronic Literature», *Electronic Book Review*, April 7. En línea: <http://electronicbookreview.com/essay/third-generation-electronic-literature/>. Fecha de consulta\_ 14/09/2019.

- GACHE, Belén (s/f): «Los poemas estocásticos de Theo Lutz», *Sociedad Lunar*. En línea: <https://sociedadlunar.org/literatura-electronica/los-poemas-estocasticos-de-theo-lutz/>. Fecha de consulta: 1/12/2022.
- GENETTE, Gerard (1988): «Géneros, tipos, modos», *Teoría de los géneros literarios*, comp. Miguel Ángel Garrido Gallardo, Madrid: Arco, pp.183-233.
- GÓMEZ, Verónica Paula (2018): «Territorios nacionales, territorialidades ciber-espaciales: disputas discursivas sobre la soberanía en la circulación de literatura digital». En línea: <https://www.academica.org/aahd.congreso/52>. Fecha de consulta: 29/6/2019.
- HAYLES, N. Katherine (2009): *Literatura eletrónica. Novos horizontes para o literario*. Sao Paulo: UPF Editora.
- (2010): «How We Read? : Close, Hyper, Machine», *ADE Bulletin*, 150, pp. 62-79. En línea: <https://ade.mla.org/bulletin/article/ade.150.62>. Fecha de consulta: 20/2/2015.
- HIGGINS, Dick (2015): «Sinestesia e intersentidos: La intermedia», [*Breve*] *Autobiografía de la originalidad*, selección y traducción de Alejandro Espinoza Galindo, México D. F.: Tumbona Ediciones, pp. 24-43.
- KOZAK, Claudia (2015): «Literatura digital y materialidad. Cómo se lee», coord. Ana Rodríguez Granell y Pau Alsina, «Art Matters», *Artnodes. Revista de arte, ciencia y tecnología*, 15, pp. 90-98.
- (2017a): «Esos raros poemas nuevos. Teoría y crítica de la literatura digital latinoamericana», *El Jardín de los poetas*, 4, pp. 1-20. En línea: <http://www.cajaderezonancia.com/archivos/1%20Kozak%20El%20jard%C3%ADn4.pdf> Fecha de consulta: 1/12/2022.
- (2017b): «Literatura expandida en el dominio digital», *El taco en la brea*, 6, pp. 220-245. En línea: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ElTacoenlaBrea/article/view/6973>. Fecha de consulta: 1/12/2022.
- (2018): «Comunidades experimentales y literatura digital en Latinoamérica», *Virtualis* 17, pp. 9-35. En línea: <https://www.revistavirtualis.mx/index.php/virtualis/article/view/272>, Fecha de consulta. 10/8/2018.
- (2019): «Derivas literarias digitales: (des)encuentros entre experimentalismo y flujos culturales masivos», *Heterotopías*, 2 (3), pp. 1-24. En línea: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/24768/24078>. Fecha de consulta: 1/12/2022.
- (2020): «Electronic Literature Experimentalism Beyond the Great Divide. A Latin American Perspective», *Electronic Book Review*, March 1. En línea: <https://doi.org/10.7273/rpbk-9669>. Fecha de consulta: 1/12/2022.
- (2022): «Literatura digital latinoamericana: lectura cercana-distante-material-colaborativa-localizada», *Revista Iberoamericana*, LXXXVIII, 279, abril-junio, pp. 499-515

- KRESS, Gunther, VAN LEEUWEN, Theo (2001): «Introducción», trad. Laura H. Molina, (cátedra de *Producción de Textos*, FBA, UNLP), *Multimodal discourse. The modes and media of contemporary communication*, Londres: Arnold, pp. 1-23. En línea: [http://www.fba.unlp.edu.ar/textos/kress\\_van\\_leeuwen\\_discurso\\_multimodal.pdf](http://www.fba.unlp.edu.ar/textos/kress_van_leeuwen_discurso_multimodal.pdf). Fecha de consulta: 21/9/2017.
- RAJEWSKY, Irina (2005): «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», *Intermedialités*, 6. En línea: [http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6\\_rajewsky\\_text.pdf](http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf) Fecha de consulta: 24/5/2012.
- ROBLES, Frida (2022): «Love letters from the Santo Domingo Square», 7<sup>th</sup> Colloquium on Artistic Research in Performing Arts (CARPA7) *Elastic Writing in Artistic Research*, August 25–28, 2021. En línea: <https://nivel.teak.fi/carpa7/love-letters-from-the-santo-domingo-square/>. Fecha de consulta: 27/12/2022.
- SCHRÖTER Jen (2011): «Discourses and Models of Intermediality», *Comparative Literature and Culture*, 13 (3). <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/3> Fecha de consulta: 15/10/2016.
- WARDROP-FUIN, Noah (2005): «Christopher Strachey: The First Digital Artist?», *Grand Text Auto*, August 1. En línea: <https://grandtextauto.soe.ucsc.edu/2005/08/01/christopher-strachey-first-digital-artist/>. Fecha de consulta: 1/12/2022.





## Luis de Camões, soneto nº 60: un exercicio de crítica textual

MAURIZIO PERUGI

*Université de Genève*

**Resumo:** Neste artigo propõe-se a análise de un soneto camoniano, com o obxectivo de exemplificar o establecemento do texto crítico a partir dos documentos dispoñíbeis, sejam manuscritos, sejam impresos.

**Palabras-chave:** sonetos de Camões; crítica textual.

*Abstract:* The purpose of this paper is to provide an analysis of one of Camões' sonnets, in order to arrange a critical text on the basis of the extant copies (manuscripts and/or printed editions).

*Keywords:* Camões' sonnets; textual criticism.

Soneto 60: LF<sup>1</sup> 9r, LF<sup>2</sup> 124r, Jur 101r (*Outro do Camões*: mancanos metà del v. 6 e i vv. 7-11)<sup>1</sup>, TT 155v (*do mesmo* [Camões] 47), M 7r (*Soneto di Cam.*) | Rh 7r, Ri 8r, FS I-28. – Texto crítico de M. Perugi, *La lirica di Camões: 1. Sonetti*, Genève, CIEP, 2020, pp. 217-9.

Esta-sse a primavera tresladando  
em vossa vista deleitosa e honesta,  
nas lindas faces, olhos, boca e testa  
boninas, lírios, rosas debuxando.

5 De sorte vosso aspecto matizando

---

1 Por lacuna mecânica, debido à parte inferior da folha, rasgada, faltam a parte final do v. 6 e os vv. 7-11.

natura quanto pode manifesta  
que ho monte, campo, o rio e a floresta  
se estão de vosso gesto namorando.

10 Se agora não quereis que quem vos ama  
possa colher a fruta destas flores,  
perderão toda a graça vossos olhos:

porque pouco aproveita, linda dama,  
que semease Amor em vós amores  
se vossa condição produz abrolhos.

2 Na LF<sup>1</sup> | 3 lindas] puras M : belas TT; e *om.* LF<sup>1</sup>, M, TT; boca, olhos, testa Jur | 5 as-  
peito] gesto LF<sup>1</sup>, M, Ed; ~~imaginado~~ *con* matizan *soprascr.* LF<sup>2</sup> | 6 A natureza o que  
pode M | 7 o campo LF<sup>1</sup>, Ed; Que o monte, rio, campo, a fl. M : Que monte, campo,  
rio, e a fl. TT | 8 de vos senhora n. M, Ed | 9-14 *rifatti in* M | 10 o fruto TT, Ed | 13  
sameasse em vos Amor Jur | 14 produz] –uze LF, Ri, FS; *produc’abr.* Rh

O trabalho de edição crítica é necessário sempre que não exista o original do texto em forma de autógrafo ou, pelo menos, de redacção vigiada pelo autor<sup>2</sup>. Objectivo do editor crítico é usar as cópias (apógrafos, testemunhos) disponíveis no intuito de estabelecer o arquétipo, isto é, um texto que seja o mais próximo possível do original perdido. Quanto maior for o número dos testemunhos, tanto maior é a probabilidade de aproximação do arquétipo. No caso do nosso soneto temos sorte: nada menos de cinco mss., mais as duas edições quinhentistas (1595 e 1598) e o comentário de Faria e Sousa, o qual tem de ser tido em linha de conta porque susceptível de proporcionar informações com respeito à tradição (trata-se da chamada tradição indirecta<sup>3</sup>).

No entanto, nem todos os cinco testemunhos em apreço têm o mesmo valor. Recorrendo a uma imagem espacial, digamos que alguns deles se situam acima, e outros abaixo, de uma linha imaginária, a qual cronologicamente corresponde ao biénio 1577/1578: os primeiros, neste caso os mss. CrB, LF e Jur, todavia estão em contacto com a oficina do próprio autor; nos segundos – ou seja TT, M, e as edições

2 Como é, parcialmente, o caso do *canzoniere* de Petrarca.

3 Manuel Faria e Sousa tinha acesso a um certo número de manuscritos que nos são desconhecidos; acontece, contudo, que se refira a manuscritos inexistentes para justificar, por vezes, as correcções arbitrárias que pretende introduzir. Por isso toda a informação que nos oferece a esse propósito, tem que ser valorada com muito cuidado.

quinhentistas - o contacto já deixou de existir: com efeito, estes testemunhos foram objecto de intervenções mais ou menos arbitrárias por parte de copistas já desvinculados das directivas do autor.

A comparação entre os testemunhos faz-se no intuito de elaborar uma listagem das diferenças entre as redacções textuais de que dispomos. No v. 6, p.ex., *natureza* (M) não é o mesmo que *natura*: só o significado é mais ou menos o mesmo, enquanto a forma, ou seja, o significante, é diferente. Neste caso, a diferença só se prende com o sufixo *-eza*. Noutros casos, pode relacionar-se com a palavra inteira: no v. 3, *lindas* ~ *puras* ~ *belas* são palavras totalmente diferentes, apesar de serem sinónimas (as alterações não ocorrem de modo casual: em regra, os copistas tendem a preservar o sentido original). A diferença em apreço pode até ser mínima (v. 14, presença ou ausência de *-e* na forma verbal).

Toda a diferença, qualquer que seja a sua densidade, constitui uma variante; todas as variantes têm que ser registadas num aparato crítico, como aquele que, impresso em corpo menor, se segue ao texto do nosso soneto. É, contudo, essencial que o editor distinga com o máximo cuidado entre variantes externas e internas: umas dizem respeito à forma (*Esta-sse* ~ *Está-se, o* ~ *ho, estão* ~ *estam, semease* ~ *-asse*), e normalmente, não vale a pena registá-las no aparato crítico; as outras, como visto, referem-se seja às palavras diferentes, seja às diferenças de ordem sintáctica (mesmo ficando inalteradas as palavras em apreço). São as variantes internas aquelas a que o editor confere maior importância. No tocante às variantes externas ou de forma, cabe recordar que não se conhece qualquer documento original da mão de Camões, portanto não estamos ao corrente dos seus hábitos gráficos<sup>4</sup> – os quais, aliás, é provável que fossem mudando, até várias vezes, ao longo da sua existência.

Chegamos, com isso, a falar do problema da roupagem formal. Qual a solução habitual em filologia? Um dos resultados da comparação entre os testemunhos é a possibilidade de identificar pelo menos um ms. que contém o maior número de variantes internas susceptíveis de reflectir o texto original. Este, que se designa como o *meilleur manuscrit*<sup>5</sup>, é o que vamos escolher como ms. de base: o conjunto de variantes externas, normalmente, terá que coincidir com aquele que se encontra neste ms., cuja roupagem constituirá a textura destinada a incorporar as variantes internas providas de outros mss., sempre que estas se devam considerar preferíveis às que se encontram no ms. de base.

4 O facto de existir uma edição d'*Os Lusíadas* mais ou menos cuidadosamente vigiada pelo autor não vale como prova em contrário, porque sempre o editor tende a impor ao autor o seu próprio *printing style*.

5 O termo provém do filólogo francês Joseph Bédier.

Uma variante A é preferível – ou seja, superior – a outra B na medida em que a alteração A → B se julgue mais provável do que a alteração inversa: em outros termos, o copista tende a banalizar, particularmente ao defrontar-se com uma palavra rara ou difícil de compreender (*lectio difficilior*). Assim, no v. 14, a forma verbal *produze* é mais antiga, isto é, menos ‘normal’ do que a variante *produz*<sup>6</sup>.

No que respeita ao nosso soneto, a escolha do ms. de base é automática. Este soneto é um dos muitos que aparecem duas vezes, em duas versões diferentes, no ms. LF: quer dizer, LF oferece duas redacções do mesmo texto, uma das quais é a mais antiga, isto é, a mais próxima do original. Note-se que LF<sup>1</sup> repete a palavra *gesto* nos vv. 5 e 8 do segundo quarteto. O que é mais verosímil é o copista de LF<sup>2</sup> ter substituído o primeiro *gesto* pelo sinónimo *aspeito*, a fim de evitar a repetição, considerada como uma figura estilística já caída em desuso, ou mesmo errónea. Acrescente-se que LF<sup>2</sup> anda inserto numa sequência de trinta *Sonetos diversos*<sup>7</sup>, a qual remonta, muito provavelmente, à vontade do próprio autor, no momento de rever os seus rascunhos com a intenção de levar a cabo um projecto de edição.

Assinalamos a relação entre as duas versões do ms. de base por meio de uma seta, a qual significa que ambos os textos provêm do mesmo autor e se situam na mesma sincronia prática. Trata-se de uma relação que é da competência da crítica genética. Tudo o que se encontra abaixo da seta está fora do âmbito e da vontade do autor e prende-se com as alterações sucessivamente introduzidas pelos copistas. Portanto, estas relações são do domínio da crítica textual.

A desfasagem entre LF<sup>1</sup> e LF<sup>2</sup> configura um caso de crítica genética, na medida em que ambas as versões foram redigidas seja pelo próprio autor, seja pelo autor e/ou um copista por ele vigiado, ou alguém que em todo o caso estava a trabalhar conforme as instruções dele recebidas. Nessas condições a regra é reproduzir a segunda versão, a qual se supõe reflectir a última vontade autoral. No caso de Camões, é ainda preferível imprimir ambas as versões à frente, e isso por duas razões: 1º não estamos seguros de que todas as variantes de LF<sup>2</sup> são da responsabilidade, mesmo que indirecta, do autor; 2º a comparação genética permite apreciar o conjunto de alterações introduzidas pelo autor de uma versão para outra. Contudo, no caso do nosso soneto, as alterações não são suficientemente numerosas como para justificar o estabelecimento de dois textos separados.

O estema («stemma codicum», árvore genealógica) pode ser construído com base na oposição, no v. 5, entre a lição *gesto* LF<sup>1</sup>, M, Ed e a inovação *aspeito* que

6 Apesar da relativa diminuição de qualidade, tanto M e TT como as edições são susceptíveis de conter lições ‘difficiliores’ que nos permitam corrigir o próprio ms. de base: alterações sempre é possível encontrá-las até nos testemunhos mais fiáveis.

7 Este é o título que surge no ms.

reúne LF<sup>2</sup>, Jur, TT. Ao que parece, a redacção definitiva LF<sup>2</sup> tem dado origem a um ramo da tradição representado, na ocasião, pelos mss. Jur e TT. Por partilharem um desvio significativo com respeito ao texto do arquétipo, esses mss. agrupam-se numa família oriunda da segunda versão LF<sup>2</sup>. Entretanto, isto não significa que, pelo facto de manterem a variante *gesto*, os testemunhos M, Ed também pertençam a outra única família, pois *gesto* neste caso representa a lição original: por regra, os agrupamentos legítimos só se fazem com base numa lição que se afasta do arquétipo (“erro” ou inovação significativa). Este tipo de variante encontra-se, porém, no v. 8, pois a substituição de *gesto* pelo sintagma *de vos senhora* (mudança que passa, finalmente, para as edições) demonstra – o que, aliás, era de esperar – que as edições quinhentistas provêm de LF<sup>1</sup> através da redacção representada pelo ms. M. Em outros termos, o responsável de M teve que enfrentar, a vários anos de distância, o mesmo problema que o próprio autor já tinha resolvido de forma, aliás, diferente.

Portanto, em virtude de um único verso, o v. 8, já conhecemos a história completa do nosso texto: a versão definitiva apenas conseguiu gerar duas cópias, que não tiveram circulação afora dos mss. Jur e TT; a versão primitiva, pelo contrário, foi retomada pelo ms. M e, através deste, deu origem à sucessão de textos impressos que principia com as duas edições quinhentistas. Teoricamente, o texto primitivo teria podido propagar-se intacto, sem erros ou desvios. De facto, isso quase nunca acontece. No caso em apreço, primeiro o próprio autor (ou alguém que cumpriu com as suas directivas) no momento de rever o texto julgou oportuno evitar a iteração do termo *gesto*. No entanto, como esta correção não alcançou uma divulgação suficiente, o responsável pelo ms. M (fins do séc. XVI), após a morte do autor, ou em todo o caso independentemente da sua vontade, topou com o mesmo problema presente em LF<sup>1</sup> e optou por outra solução que, aliás, condiz perfeitamente com o código poético camoniano.

A repetição de *gesto* nos vv. 5 e 8 constitui um factor dinâmico: a um primeiro olhar, pode-se prognosticar que uma tal figura sintáctica não vai permanecer indemne sob a pena de um ou outro copista, tanto mais se este é o próprio autor. Com efeito, os factores dinâmicos são os elementos principais que presidem à evolução do texto. Ademais, a história do nosso soneto apresenta certo número de variantes ‘singulares’, isto é, limitadas a um testemunho único. No caso de o testemunho não desempenhar um papel significativo no interior do estema, a variante terá que ser eliminada; de qualquer forma, sempre é recomendável interrogar-se sobre a sua origem. No v. 3, os copistas de M e TT substituíram *lindas*, o primeiro por *puras*, o outro por *belas*, provavelmente no intuito – mais uma vez - de evitarem uma repetição a respeito de *linda dama* (v. 12).

O *estema codicum* não serve apenas como esquema cronológico das vicissitudes pelas quais passou a tradição manuscrita. O seu objectivo principal é possibilitar a escolha entre variantes aparentemente indiferenciáveis. O v. 7 levanta um problema relativo ao emprego do artigo no interior da sequência de substantivos. Tanto nas edições como no duplo sub-arquétipo (salvo uma só excepção, possivelmente devida ao acaso) o artigo está sempre presente: três vezes o masc. *o*, uma vez o fem. *a* precedido da conj. *e* que marca o fim da enumeração. Pode-se, portanto, tranquilamente afirmar que as lições de TT e M correspondem, uma e outra, a desvios, enquanto as edições parecem, neste caso, utilizar um antígrafo anterior à versão transmitida por M. De forma análoga, *o fruto* (TT, Ed) terá que ser eliminado como inovação.

## Bibliografía

### SIGLAS DOS MANUSCRITOS MENCIONADOS

- CrB Bibl. de la Real Academia Española, Ms. RM-6767, *Cancioneiro de Cristóvão Borges*, 1578.
- Jur Washington, Library of Congress, Ms. P 128 (1), *Cancioneiro Juromenha*, 1560-1580.
- LF Bibl. Nac. de Portugal, Cod. 4413, *Cancioneiro de Luis Franco Correa*, 1557-1589.
- M Madrid, Bibl. de la Real Academia de Historia, Ms. 9/5807, *Cancionero de Madrid*, fim do séc. XVI.
- TT Lisboa, Arquivo Nac. da Torre do Tombo, *Cancioneiro do Ms. 2209 da Torre do Tombo*, 1580-1590.

## Uma redondilha camoniana de testemunho múltiplo

BARBARA SPAGGIARI

*Centre International d'Études Portugaises de Genève (CIEP-Ge)*

**Resumo:** Exercício de leitura de uma redondilha camoniana, em edição crítica. Mostram-se as várias fases da edição, a partir da 'collatio' entre os testemunhos disponíveis, até às notas de comentário ao texto.

**Palavras-chave:** crítica textual, edição de textos, Luís de Camões, redondilha.

**Abstract:** *Exercise in reading a Camões roundabout, in a critical edition. The various stages of the edition are shown, from the 'collatio' between the available testimonies, to the commentary notes on the text.*

**Keywords:** *textual criticism, text editing, Luís de Camões, redondilha.*

No 'corpus' das redondilhas autênticas<sup>1</sup> atribuídas a Camões, que são no total 40, encontram-se quatro peças escritas em castelhano, a saber:

De vuestros ojos çentellas	CV + RH (RI) <sup>2</sup> .
Este mundo es el camino	PR + RH (RI).
Iusta fue mi perdicion [glosa]	M + RH (RI).
Triste vida se me ordena [glosa]	CrB, LF, TT + RH (RI) <sup>3</sup> .

1 A autenticidade pode ser garantida só no caso de existirem dois (ou mais) testemunhos independentes, que concordam sobre a autoria camoniana (vd. os critérios de edição, Spaggiari, 2021). Além disso, lembre-se o facto de que, na secção das redondilhas, a segunda edição de 1598 (RI = *Rimas*) é apenas um 'descriptus' da 'editio princeps' de 1595 (RH = *Rhythmas*). Por conseguinte, no que concerne à parte comum das duas edições quinhentistas, aplica-se o princípio lachmanniano da 'eliminatio codicum descriptorum' (RI < RH).

2 Falta no 'corpus' autêntico estabelecido por Leodegário A. de Azevedo Filho, que se encontra no volume inicial da sua *Lírica* (1985): de facto, o *Cancioneiro Verdelho* foi descoberto apenas em 2005.

3 Num recente artigo, Dasilva (2015) retoma o assunto das rimas espanholas atribuíveis a Camões, que dizem respeito a dois géneros apenas, ou seja, os sonetos (*medida nova*) e, precisamente, as



A seguir, transcreve-se a terceira, na redacción proposta pelo *Cancioneiro de Madrid (M)*<sup>4</sup>:

Iusta fue mi perdiçion,  
de mis males soi contento,  
ya no espero galardon,  
pues uestro merecimiento  
satisfizo mi passion. 5

*Grosa. Cam.*

Despues que amor me formó  
todo de amor qual me veo,  
y en las leis que me dio,  
el mirar me consentió  
y defendióme el deseo. 10

Mas el alma como eniusta,  
en viendo tal perfeçion,  
al deseo dio occasion  
pues si quebré lei tan iusta,  
iusta fue mi perdicion. 15

Mostrandoseme el amor  
mas benigno que cruel,  
sobretyranno i traidor  
de selos de mi dolor,  
quizo tomar parte en el. 20

---

redondilhas (*medida velha*). De forma algo surpreendente, e sem justificação teórica que fundamente a escolha, são rejeitados todos os 49 sonetos em castelhano de suposta autoria camoniana, ao passo que as redondilhas consideradas autênticas chegam a 9 itens. Destes, sete são transmitidos pelos impressos (RH MA > RI), que pertencem à mesma família de testemunhos, constituindo apenas um ramo da tradição. Falta, por conseguinte, qualquer garantia com base estemática.

4 Madrid, Biblioteca de la Real Academia de Historia (RAH), Ms. 9/5807 (ant. 12-26-8/ D 199). Ms. in-8.º encadernado em pergaminho, de 232 ff. Transcrito por dois – ou mais – copistas nas últimas décadas do séc. XVI, apresenta várias lacunas, além de ser acéfalo. Actualmente contém 130 poemas, sendo 71 em português, 59 em castelhano. Existe uma edição parcial dos textos “camonianos” (tese de Maria Isabel Cruz, 1971), que se mostra porém pouco fiável. Pode-se consultar o verbete respectivo de Luís de Sá Fardilha, in *Dic. Camões* 2011: 216-218. O texto em apreço corresponde ao n.º 27 da edição crítica (Spaggiari, 2021).

Io que tan dulce tormento  
no lo haré, aunque peque  
resisto, y no lo consiento,  
mas si me lo toma, a trueque  
de mis males, soi contento. 25

Señora, ved lo que ordena  
este Rei tan falso nuestro:  
por pagar a cuesta ajena,  
manda que de un mirar uestro  
aga premio de mi pena. 30

Mas vos, pera que vençais  
tan engañosa intençion,  
no mireis, que si mirais  
ya no espero galardon. 35

Pues que premio (me direis)  
esperas? que te sea bueno.  
Sabed? sino lo sabeis  
que es lo mas de lo que peno,  
lo menos que mereceis. 40

Quien haze el amor tan ufano?  
y tan dulce el sufrimiento:  
el deseo? no, que es vano,  
el amor? no, que es tyranno,  
pues? uestro merecimiento. 45

No pudiendo amor robarme  
de mis tan caros despojos,  
(aun que fue por mas onrrarme)  
vos sola pera matarme,  
le enprestastes uestros oyos. 50

Matastesme ambos a dos  
mas a vos, con mas rezon  
deve el la satisfacion  
que a mi, por el, y por vos  
satisfizo mi passion. 55

Ms. – M 34v.

ED. – RH 152r, RI 173r.

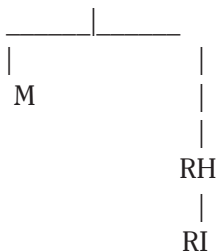
RUBRICA – «Grosa» [a tinta vermelha] ... «Cam.» [a tinta preta, na linha inf.] M.  
«Trova de Boscão ... Glosa propia» RH RI.

VARIANTES – 1 I iusta M – 5 sathizo mi M] satisfizo a mi RH RI – 8 y en las  
leis M] en las leyes RH RI – 13 al deseo dio M] dio al desseo RH RI – 14 pues  
si quebré M] y pues quebrê RH RI – 18 i traidor M] *om.* i RH RI – 22 no lo  
haré aunque peque M] no quiero dallo aunque pecco RH RI – 24 a trueque M] a  
trueco RH RI – soi M, soy RH] foy RI – 27 este Rey M] este amor RH RI – 30  
aga premio M] haga el premio RH RI – 31 pera que vençais M] para que veais RH  
RI – 32 intencion M] tencion RH RI – 37 ~~que~~ te sea bueno M] que será bueno  
RH RI – 41-42 Quien haze el amor tan ufano? / y tan dulce el sufrimiento] Quien  
haze al mal tan ufano / y tan libre al sentim(i)ento? RH RI – 50 le enprestastes  
M] le prestastes RH RI – 51 Matastesme M] Mat(t)aronme RH RI.

METRO – Composição em heptassílabos, constituída por um mote de 5 vv., esque-  
ma *ababa*, ao qual se segue uma glosa de 5 décimas. Cada décima consta de duas  
quintilhas com esquema de rimas variável: *cdccd xaaxa* (1.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>), *cdccd bybyb* (2.<sup>a</sup>),  
*cdcdc xaxxa* (3.<sup>a</sup>), *cdcdc ybyyb* (4.<sup>a</sup>). A 2.<sup>a</sup> quintilha de cada estrofe retoma a rima *a*  
ou *b* do mote. Tratando-se de uma glosa, no final de cada estrofe é repetido à letra  
um verso do mote, na mesma ordem.

TEXTO-BASE: M.

«Stemma codicum»



Cf. A IV: 243 – H III: 119 – J IV: 111 e 462 – B II.3: 63 – S I: 137 e 377 (n° 49)  
– CMV *ZrPh* VII: 426, *Dispersos*: 52 – C III: 257 – RV 26 – CP 73 – HC I: 26  
– SJ 467 – LAF I: 427 – MLS I: 200 – BOASE 2017.

Do ponto de vista textual, a única discrepância de relevo concerne ao v. 8, onde o ms. M lê *en las leis* em vez da lição correcta *en las leyes* RH RI. Pode tratar-se de um simples deslize, mas, tendo em conta o facto de o ms. M ser um livro de mão bilíngue, não há que excluir a hipótese de um lusismo que escapou involuntariamente ao copista de língua mãe portuguesa. Do ponto de vista formal, é preciso ressaltar a grafia *uestro/uestra* do ms. M em todas as ocorrências do vocábulo, que deveria estar escrito *vuestro* (a par de *nuestro* no v. 27). Tratar-se-ia, talvez, de uma grafia fonética que sugere a pronúncia bilabial do *v-* no começo da palavra.

Em detalhe:

No v. 1, a maiúscula inicial I, acrescentada a vermelho pelo rubricador, coexiste com o *i-* de *iusta*, dobrando desta feita a letra capital.

No v. 5 (e nas outras ocorrências do mesmo verbo), a forma mais arcaica *satisfizo* transmitida pelos impressos opõe-se a *satisfizo* do ms. M. Em paralelo, muda a regência do verbo: *mi* M vs. *a mi* RH RI.

No v. 13, a inversão sintáctica corresponde a escolhas prosódicas diferentes: a lição de M (*al deseo dio occasion*) conserva o acento de 3.<sup>a</sup>, a aliteração em /d/ e o hiato intervocabular *dio | occasion*. Por seu lado, a lição de RH RI (*dio al deseo occasion*) desloca o acento em 4.<sup>a</sup> posição e antecipa o hiato *dio | al*.

No v. 14, M conserva uma ‘difficilior’ sintáctica (*pues si quebré... então justa fue...*)

No v. 18, omitindo a conjunção *i*, os impressos RH RI optam por uma série assindética de três adjectivos (*cruel, / sobretyranno, traidor*).

No v. 22, *no lo haré aunque peque* M é ‘difficilior’ relativamente à lição hipermétrica de RH RI *no quiero dallo aunque pecco* 4(1) + 4(1), que elimina o acento na 3.<sup>a</sup> posição e a forte cesura depois da terceira sílaba 3+4(1). Há que notar também o uso do pres. ind. *pecco* em vez do conj. pres. *peque*, dependente de *aunque*. Tratando-se de um vocábulo em rima, RH RI estão obrigados a mudar o par correspondente *pecco : trueco* vs. *peque : trueque*.

No v. 27, *este Rey* M é igualmente ‘difficilior’ relativamente a *este amor* RH RI, que torna explícito o conceito de Amor que reina e domina a vida dos namorados.

No v. 32, *engañososa* retoma o tema da deslealdade de Amor (cf. 27 *tan falso*).

Nos vv. 41-42, M oferece uma lição perfeitamente coerente com a teoria neoplatónica do Amor (que é vaidoso y se orgulha do seu poder, enquanto o amator tira prazer do seu próprio sofrimento). Resta incompreensível o motivo da reelaboração do dístico, feita pelos impressos, onde *mal* se substitui a *amor e libre a dulce*.

No v. 51, mais uma vez a lição de M se evidencia como superior à dos impresos, porque *matastesme* se refere à dama com que o autor fala, e ao Amor: *ambos matastes-me*. Pelo contrário, *mat(t)aronme* RH RI interrompe o diálogo fictício por meio de uma forma verbal narrativa.

## Bibliografía

### MANUSCRITOS E EDIÇÕES

- A = [P.<sup>e</sup> José Thomás de Aquino] OBRAS | DE | LUIS DE CAMÕES, | príncipe dos poetas de Hespanha, | segunda edição, | Da que na Officina Luisiana, se fez en Lisboa | nos annos de 1779, e 1780. 5 vol. LISBOA | Na Offic. de Simão Thaddeo Ferreira, | ANNO MDCCLXXXII.
- B = Theophilo Braga, *Obras Completas de Luiz de Camões*. Edição crítica, com as mais notáveis variantes. 3 t. em 7 vol. Porto: Imprensa Portuguesa, 1873-1874.
- C = Agostinho de Campos (O.D.C.), *Camões Lírico*, 5 vol., Paris-Lisboa: Aillaud e Bertrand/Porto: Chardron/ Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1923-1925.
- CMV, *Dispersos* = Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Dispersos. Originais Portugueses*. III. *Estudos camonianos*, Lisboa: Edição da Revista de Ocidente, 1972.
- CP = *Rimas de Luís de Camões*, prefácio, selecção e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1943.
- H = *Obras Completas de Luis de Camões*. Correctas e emendadas pelo cuidado e diligencia de J[osé] V[ictorino] Barreto Feio e J[osé] G[omes] Monteiro, 3 vol. Hamburgo: Na Officina Typ. de Langhoff, 1834.
- HC = Luís de Camões, *Obras Completas*, com prefácio e notas do Prof. Hernâni Cidade. 5 vol. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1946.
- J = *Obras de Luiz de Camões*. Precedidas de um Ensaio biographico no qual se relatam alguns factos não conhecidos da sua Vida, augmentadas com algumas Composições ineditas do Poeta, pelo Visconde de Juromenha. 6 vol. Lisboa: Imprensa Nacional, 1860-1869.
- LAF = Leodegário A. de Azevedo Filho, *Lírica de Camões*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985-2001. 1. *História, metodologia, corpus* (1985). 2. I *Sonetos* (1987). 2. II *Sonetos* (1989). 3. I *Canções* (1995). 3. II *Odes* (1997). 4. I *Elegias em tercetos* (1998). 4. II *Oitavas* (1999). 5. I *Eclogas* (2001). Incompleto: faltam os vol. 5. II. *Éclogas* e 6. I-II *Redondilhas*.
- M = Madrid, Biblioteca de la Real Academia de Historia (RAH), Ms. 9/5807 (ant. 12-26-8/ D 199 *Cancioneiro de Madrid*, s. XVI ex. (M). BIPA Manid 1500.
- MA = Lisboa, BNP Res. CAM-10-P: «códice apenso» a um exemplar das *Rhythmas* de Luís de Camões, 1595-1598.

- MLS = Luís de Camões, *Lírica completa*, prefácio e notas de Maria de Lurdes Saraiva. 3 vol. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981-1994. I (1986<sup>2</sup>), II *Sonetos* (1994<sup>2</sup>), III *Canções, sextinas, odes, elegias, oitavas, élogos, epigramas*, 1981.
- RH = *Rhythmas* 1595
- RHYTHMAS | DE LVIS DE CAMOES. | Diuididas em cinco partes. | Dirigidas ao muito Illustre Senhor D. Gonçalo Coutinho. || Impressas com licença do Supremo Conselho da geral | Inquisição, & Ordinario. | em lisboa, | Por Manoel de Lyra, Anno de M. D. Lxxxv. | A custa de Esteuão Lopez mercador de libros.
- RI = *Rimas* 1598
- RIMAS | DE LVIS DE CAMÕES | Acrescentadas nesta segunda impressão | Dirigidas a D. Gonçalo Coutinho || Impressas com licença da Sancta Inquisição. | em lisboa. | Por Pedro Crasbeeck, Anno de M.D.XCVIII. | A custa de Esteuão Lopez mercador de libros. | Com Priuilegio.
- RV = *Lírica de Camões*. Edição crítica pelo Dr. José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1932.
- S = Luis' de Camoens *Sämmtliche Gedichte*, zum ersten Male deutsch von Wilhelm Storck. 6 vol. Paderborn: Druck u. Verlag von Ferdinand Schöningh, 1880-1885.
- SJ = Luís de Camões, *Obra Completa*, organização, introdução, comentário e anotações do Prof. António Salgado Júnior, Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.
- ZrPh = *Zeitschrift für romanische Philologie*.

#### MANUSCRITOS E EDIÇÕES

- BOASE, Roger (2017): «*Justa fue mi perdición: The Context, Authorship and Abiding Popularity of a Courtly Canción*», *Revista de Cancioneros impresos y manuscritos*, Universidad de Alicante, 6, pp. 26-39.
- CRUZ, Maria Isabel S. Ferreira da (1971): *Novos subsídios para uma edição crítica da lírica de Camões: os cancioneros inéditos de Madrid e do Escorial*, Porto: Centro de Estudos Humanísticos, Faculdade de Letras do Porto.
- DASILVA, Xosé Manuel (2015): «Hacia un corpus auténtico de la poesía en castellano de Camões», *Limite*, 9, pp. 15-54.
- AGUIAR E SILVA, Vítor, coord. (2011): *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa: Caminho.
- FARDILHA, Luís de Sá (2011): verbete [*Cancioneiro M*], *Dic. Camões*, pp. 216-218.
- PEREIRA FILHO, Emmanuel (1974): *As Rimas de Camões*. Fac-símile e edição diplomática [MA = Ms. Apenso], Rio de Janeiro: Aguilar.
- SPAGGIARI, Barbara, ed. (2021): *La lirica di Camões. 2. Redondilhas*, Genève: CIEP.



I  
ESTUDOS TEÓRICOS,  
COMPARADOS E CULTURAIS





## XOGOS E RITOS

### **A teoría do xogo de Jacques Henriot. Unha achega semiótica**

XOSÉ ALBERTE ALONSO CARBALLEIRA

*Universidade de Vigo*

**Resumo:** Jacques Henriot asenta a súa visión do xogo sobre tres elementos fundamentais: o *game* (a estrutura), o *play* (a práctica), o *playing* (o que fai que o que xoga, xogue). Para Henriot, a realidade do xogo sitúase, fundamentalmente, na actitude do xogador, no sentido que dá aos seus actos. Deste xeito, unha mesma actividade pode ser feita, ou non, por xogo. A partires dun exemplo sobre o xogo do xadrez, tentaremos determinar as operacións que caracterizan o xogo como proceso metafórico. Propoñemos unha revisión da teoría de Henriot para tentar articulala en termos dunha cadea de produción de significado.

**Palabras chave:** Jacques Henriot, xogo, semiose, metaforización.

**Abstract:** Jacques Henriot sets his vision on play on three fundamental elements: game (structure), play (practice) and playing (what makes the player play). For Henriot the reality of play is placed, fundamentally, in the attitude of the player, in the sense that she gives to her actions. This way, the same activity can be made or not by play. Using chess as an example we will try to determine the operations that characterize play as a metaphoric process. We propose a revision of Henriot's theory to articulate it in terms of a meaning production chain.

**Keywords:** Jacques Henriot, playing, semiosis, metaphorization.

#### **1. A xeito de introdución**

Imaxinemos un pequeno experimento en forma de partida de xadrez. Todos os elementos están reunidos e os xogadores listos. A partida comeza, e gravámola en vídeo. Unha vez rematada, e non nos importa o resultado, os xogadores, após o visionamento das imaxes, conseguen aprendela de memoria e reproducila con exactitude. Captúranse as imaxes desa reprodución e amósanse os dous vídeos a un grupo de persoas. Resulta evidente que para os xogadores implicados, as dúas

partidas se produciron sobre modos completamente distintos, pero, en principio, os signos que emanan delas deberían ser idénticos. Temos que admitir que é algo propio do xogo. Non somos quen de serrar, ou cantar, ou plantar unha árbore sen facer esas cousas realmente. Pero é posible facer todo o que se fai nunha partida de xadrez sen xogala de verdade. Poderían os espectadores desas imaxes ver a partida reproducida e pensar que non foi xogada, que se trataba dunha reconstitución? Ou resulta inevitable que o sentido que conducen eses signos sexa o de xogar?

Poderíamos pensar que os signos vivos que produce unha partida falsa son diferentes da auténtica (tensión, xestos involuntarios...) e que se propoñemos a un observador que valore as dúas series de imaxes á procura de diferenzas, tal vez poida encontralas. Podemos cambiar de xogo, se xogamos a representar unha partida de xadrez, pero sen o contexto axeitado non podemos distinguir o xogo de simulación da simulación de xogo. Cambiar de xogo implica que xa non estamos a xogar unha partida de xadrez, senón que estamos a xogar a representar unha partida de xadrez. O xogo pode volver a estar presente, un xogo distinto, que ofrecerá distintos signos como estrutura e que poderán conducir o sentido de xogo no observador se comparte a convención social que lles confire sentido como actividade lúdica. A cuestión que cómpre resolver é se hai signos do xogo que non emanen directamente da estrutura ou da práctica do xogo, senón da actividade mental subxacente que, hipoteticamente, tinguiría eses signos dun carácter lúdico sensible.

## 2. Unha idea de xogo

A obra do filósofo francés Jacques Henriot (1923-2020) constitúe unha referencia fundamental nas achegas investigadoras sobre o xogo no eido francófono. Ignorado noutros contextos lingüísticos por falta de tradución, a súa teoría sobre o xogo, de clara base fenomenolóxica, concrétase nunha definición do xogo que, se ben o seu autor a considera como unha conclusión inevitable e non un obxectivo en si (Henriot, 1989: 300), ten a calidade de reunir os elementos centrais de todo o seu traballo sobre o xogo.

Chamamos xogo a todo proceso metafórico resultante da decisión tomada e mantida de poñer en marcha un conxunto máis ou menos coordinado de *schèmes* conscientemente percibidos como aleatorios para a realización de un tema deliberadamente definido como arbitrario<sup>1</sup> (Henriot, 1989: 300).

---

1      As traducións de todas as citas extraídas de referencias bibliográficas en lingua francesa ou inglesa son nosas.

Henriot asenta a súa visión do xogo sobre unha estrutura de tres elementos (Henriot, 1969: 15-18). O xogo é, en primeiro lugar, aquilo *ao que* xogamos, o *game*<sup>2</sup>; isto correspóndese co «tema» que apunta na súa definición, o conxunto das regras ou convencións que regulan a práctica do xogo e que son indispensables para distinguir un xogo particular entre todos os demais. O tema inclúe tamén os elementos técnicos e os dispositivos físicos necesarios para que o xogo sexa posible.

En segundo lugar considera *o que* facemos cando xogamos, o *play*: as accións concretas que dan corpo ao desenvolvemento dunha secuencia de xogo. Henriot analiza o carácter particular destas accións, que están determinadas polos *schèmes*, termo que toma dun tratado de psicoloxía de Albert Bourlout para falar das mediacións necesarias para operar unha actividade e que constitúen «o aparato visible dunha conduta» (Henriot, 1989: 219). Trátase dun « núcleo de coñecemento práctico adaptable a un gran número de situacións » (Bourlout, 1948: 33). O psicólogo suízo Jean Piaget defíneo como «unha estrutura ou organización de accións tal e como se transforman ou se instauran a través da repetición desta acción en circunstancias similares ou análogas» (Piaget, 1966: 11). O *play* é a secuencia de accións do xogador, tanto as actuais como as acumuladas en forma de experiencia.

Por último, e nisto radica a singularidade da proposta de Henriot, cómpre considerar que é *o que fai que o que xoga, xogue*. O *playing*<sup>3</sup>, aquilo que permite que nas accións do xogador, na súa conduta, haxa xogo. Henriot defíneo como un «proceso metafórico» que transforma as accións simplemente executadas en accións xogadas, da mesma maneira que un enunciado metafórico significa algo máis aló da literalidade das palabras que o compoñen.

Faga o que faga [o xogador], inda que se trate dun xesto puramente puntual (tomar un peón entre os dedos e pensar uns segundos antes de pousalo nunha casa), o seu xogo non se limita nunca ao que ese xesto pode ter de inmediatamente perceptible, á instantánea que recollería a súa fotografía (Henriot, 1989: 256).

O *playing* é o estado no que o xogador se percibe como suxeito do verbo xogar, como *xogante*<sup>4</sup> (Henriot, 1969: 19). Para Henriot, a realidade do xogo sitúase,

2 Seguindo o exemplo de Henriot, para unha boa comprensión dos conceptos, xa que a lingua galega non os diferencia, utilizaremos os termos ingleses *game*, *play*, e *playing*.

3 Este termo non aparece na obra de Henriot; parécenos axeitado porque introduce unha forma de movemento, de acción continuada.

4 Henriot propón o termo *jouant*, neoloxismo empregado polo autor francés para dar conta da dimensión interna da actividade lúdica, fronte ao termo «xogador», que se limitaría aos aspectos externos da conduta.

desde a perspectiva do xogador, nos signos<sup>5</sup> visibles que determinan unha conduta (*game* e *play*), mais tamén, e fundamentalmente, na actitude do suxeito, no sentido que dá aos seus actos. Deste xeito, xogar non é soamente un «que», tamén é, necesariamente, un «como». Unha mesma actividade pode ser feita ou non por xogo. A modo de exemplo, pensemos nunha clase. O mestre propón un exercicio e di que os alumnos teñen cinco minutos para rematalo. Se ao propoñer o exercicio, en lugar de poñer un límite de tempo, di que o primeiro en rematar ten un premio, a actividade non cambia, pero a experiencia da actividade si (a tarefa converteuse nun xogo). Un observador externo que ignore as premisas (o principio regulador) non podería ver xogo en ningún dos dous casos.

Por outra banda, como xa apuntabamos ao respecto da nosa hipótese sobre a partida de xadrez, desde a perspectiva do espectador os signos máis evidentes do xogo poden esconder a ausencia de actitude lúdica por parte do xogador. «Podemos facer algo por xogo; podemos facer a mesma cousa sen xogar. Non é o mesmo para o suxeito en cuestión, pero é igual para o que o está a observar» (Henriot, 1989: 107).

Desde o punto de vista do observador, o xogo maniféstase como unha convención social e intelectual, o que Henriot chama a «convención lúdica» (152): a palabra xogar asóciase a unha idea, pero a idea só se manifesta no plano da subxectividade de aquel que cre recoñecela na actitude propia ou na dos demais.

Dicir que hai xogo en algures, no mundo, en alguén, non é constatar a presenza efectiva dunha realidade observable e cun significado evidente, senón emitir unha hipótese, xulgar un feito, aplicar ao producido pola experiencia vivida unha categoría que provén da sociedade onde vivimos e que é conducida pola lingua da que se serve esa sociedade (16).

Se vemos xogo nas accións reproducidas da partida de xadrez é porque os signos que percibimos son claros dabondo como para que asumamos esa hipótese como certa. Sobre este punto, Silva apunta que «non podendo ler o pensamento daquel que pensamos ser un xogador, atribuímoslle ás veces unha conciencia lúdica que en realidade non é máis que unha tradución da nosa propia visión do xogo» (Silva, 1999: 175). Percibimos as pezas, os xogadores, os movementos; é presumible, xa que logo, vemos xogo en calquera das dúas situacións, a xogada e a reproducida. Somos vítimas da «ilusión semántica» (Henriot, 1989: 76-79) que conduce un sentido a partires de signos parciais das ocorrencias particulares dun

---

5 A definición de signo que utilizaremos no presente traballo é a de Charles Sanders Peirce, «calquera cousa que, para alguén, está en lugar de outra baixo algunha relación ou algunha razón» (citado por Kowzan, 1992: 31).

fenómeno. No caso do exercicio proposto na clase, prodúcese o feito contrario: non podemos aplicar a categoría de xogo a un comportamento que non emite ningún signo recoñecible que nos permita nomealo como tal; sen embargo, para aquel que está inmerso nel, existe como unha actividade lúdica.

Segundo o achegado ata o momento, podemos ver que os procesos de significación que se producen nunha situación susceptible de acoller xogo definen tres posibles casos na relación entre o xogador e o intérprete do seu comportamento:

1. Ver xogo cando hai xogo (hai *game*, *play* e *playing*): hai significado de xogo na emisión e na recepción.
2. Ver xogo cando non hai xogo (non hai *playing*, pero hai signos de *game* e *play*): o caso da partida de xadrez reproducida; non hai xogo na emisión, pero si significado de xogo na recepción.
3. Non ver xogo cando hai xogo (non hai signos de *game* nin de *play*, pero hai *playing*): o exemplo do exercicio na aula; hai xogo na emisión, pero non significado de xogo na recepción.

Como vemos, o *game* e o *play* nunca se presentan de xeito independente nunha situación de xogo. Resulta disto unha relación particular para a que Duflo crea o termo de «legaliberdade» (Duflo, 1997: 80), que dá conta da interdependencia entre *play* e *game*. Para que haxa xogo (*play*) ten que haber un xogo (*game*) ao que xogar, inda que sexa dunha forma moi simple. Pero un xogo (*game*) non pode adquirir sentido pleno de xogo sen as ocorrencias particulares do xogo (*play*). Isto é propio tamén da linguaxe, feito subliñado por Jacques Henriot, que propón unha comparación moi ilustrativa da relación entre *game* e *play* e a que De Saussure fai entre lingua (*langue*) e palabra (*parole*) (Henriot, 1969: 28-29). Da mesma maneira que unha lingua se realiza en cada acción particular na que intervéen como soporte de expresión, un xogo (*game*) existe máis aló das súas regras e do seu dispositivo e realízase na accións dos xogadores (*play*)<sup>6</sup>. O xogar, como feito producido a partires dunha estrutura, o mesmo que a lingua, amósase como feito mediado polas regras e realizado a través da singularidade das accións concretas do xogador «nunha secuencia de tempo psíquico irreversible» (28).

Como xa apuntamos con anterioridade, xogar implica ser consciente de estar xogando, dar sentido de xogo a un determinado comportamento, e existen distintas situacións nas que se produce sentido de xogo. Centrarémonos, xa que logo, naquelas nas que se produce unha situación atípica que denominaremos, no relativo á partida de xadrez reproducida, «xogo falso», e «xogo invisible» na situa-

6 A partires deste momento referirémonos á interacción das regras e das accións de xogo como *game-play*. O termo é utilizado no eido da ludoloxía para referirse á xogabilidade do xogo.

ción definida para o exercicio nunha aula. Neste último exemplo, o espectador non pode ver o xogo porque a conduta dos rapaces, nun primeiro momento, non emite ningún signo de xogo: o xogo carece de dispositivo evidente e as súas accións non sofren variacións significativas após de introducir o suposto lúdico. O enunciado que revela o xogo («están a xogar a quen acaba antes») crea para o observador as condicións necesarias para completar o proceso de semiose, para significar xogo. O xogo maniféstase para quen observa unha actividade a través de signos verbais, poñendo en marcha unha operación metafórica e permitindo que unha conduta se interprete como lúdica. Vemos que o operador «estamos xogando a» transforma o binomio «dispositivo + accións» (non lúdico) en *gameplay*. Os feitos orixinais adquiren un sentido metafórico de xogo, como sostén Henriot; non son xogo en si, senón que teñen sentido de xogo para o grupo social que llelo atribúe. En todos os casos onde se dá esa circunstancia, a operación producirase se o hábito permite que identifiquemos unha serie de formulacións como supostos lúdicos.

Na situación de xogo falso, a semiose debería interromperse no momento no que o *playing* desaparece; deberíamos ver outra cousa, ver os feitos tal e como son, unha serie de movementos particulares. Pero isto non é, previsiblemente, o que acontecerá. Como xa vimos anteriormente, o *gameplay* non constitúe unha condición suficiente para que haxa xogo, pero si para que un determinado comportamento sexa percibido como xogo por parte dun observador. En palabras de Henriot: «quen pretende descifrar [un fenómeno] é capaz de imaxinar moito máis aló do que percibe. O xogo non se pode ver: o xogo compréndese» (Henriot, 1989: 137). Prodúcese, polo tanto, algunha forma de salto significativo que nos permite salvar a ausencia do *playing* no proceso de interpretación dos signos da partida: a «ilusión semántica» achegada por Henriot. Non se está a enunciar o xogo, non se está a conducir ese significado desde o proceso de emisión, senón que se producen uns signos que, para unha persoa que estea familiarizada con eles, adquiren, inevitablemente, sentido de xogo. Podemos ver xogo onde non o hai pola intervención dunha convención que compensa a contribución significativa dun dos elementos indispensables do proceso de semiose sen alterar a significación nin o sentido que damos ás impresións que emanan dos feitos observados.

O xogo non sería unha realidade que poidamos constatar, observable, senón unha forma de operación semántica que produce unha experiencia de significado para o observador por unha relación emisor-intérprete asimilable á que se produce en contacto cunha metáfora. «Ese poeta que é o home que xoga», chegará a dicir Henriot (261). Fronte a isto cómpre preguntarse se o observador actúa como lector desa poesía e que cambios se producen na relación emisor-intérprete dese acto poético-lúdico no caso do xogo real, do xogo falso e do xogo invisible. Para tentar

encontrar resposta a estas preguntas buscaremos os elementos de análise que aporta a teoría da metáfora<sup>7</sup>.

### 3. Metaforización e performatividade

A idea comunmente compartida de metáfora é a da transformación dunha palabra ou expresión por outra que se encontra, respecto da primeira, nunha relación de semellanza ou de analogía. «Na súa formulación máis simple, cando usamos unha metáfora temos dous pensamentos de cousas diferentes activos de xeito simultáneo e sostidos por unha única palabra, ou frase, que ten por sentido a resultante da súa interacción» (Richards, 1936: 93). Cando se produce unha metáfora, a expresión resultante introduce, pola súa utilización, unha ampliación do espectro significante da expresión que lle deu orixe. Non a substitúe completamente, senón que crea unha forma de superposición que nos permite ver as afinidades que lle dan sentido.

Jacques Henriot sitúa a raíz do procedemento metafórico, ou cando menos a súa manifestación máis elemental, no momento no que unha persoa, fronte a un feito que se produce na súa presenza, di «*on dirait*<sup>8</sup>...» (Henriot, 1989: 264). Como ben subliña, reacción totalmente sorprendente aquela que se produce cando alguén, vendo algo, pensa noutra cousa. Se o filósofo francés ve a relación entre o xogo e a metáfora é porque sitúa ao xogador nun movemento análogo, entre dous planos, no que «[o xogador] fai o que está a facer, e ao mesmo tempo, xoga. Xoga facendo o que fai» (256).

No caso do xogo, os signos dun comportamento adquiren un sentido particular a partires do momento no que un procedemento metafórico os transforma. Esta operación, para a que o semiólogo Tadeusz Kouzan propón o termo de «metaforización» (Kowzan, 1992: 179), facilita que os signos da acción (a) «pousar sobre a mesa unha tarxeta de cartón cuns determinados debuxos e letras impresos nela» poidan transformarse nos signos da acción (b) «botar un triunfo», da mesma maneira que uns dentes se transforman en perlas ou en ouro o cabelo. Este proceso necesita, para chegar a termo, que o intérprete de (a) dispoña dunha serie de elementos de transformación que permitan a aparición de (b). Como apunta Henriot: «a interpretación do fenómeno lúdico constrúese sobre a idea dunha comprensión

7 A posibilidade de ofrecer estudo detallado sobre a metáfora queda fóra dos obxectivos do presente traballo. Como referencias fundamentais, propoñemos a lectura de Black (1955), Ricœur (1975), Lakoff, Johnson (1980), Ortony (1993) e Kovecses (2010).

8 A expresión orixinal dá conta duns matices condicionais que a tradución literal «parece» non recolle. A lingua francesa permite formular unha hipótese. O galego deixa constancia dunha semellanza. O carácter hipotético é un aspecto central na idea de xogo formulada por Henriot.



inmediata do sentido da conduta dun individuo por outro individuo que é quen de se comportar de forma idéntica» (Henriot, 1969: 80). Non se sustenta sobre a caracterización obxectiva dun fenómeno, senón sobre a comprensión do espectador das intencións que animan as accións do xogador. O observador pode identificar esas intencións se pode el mesmo imaxinar, en reacción ao que observa, e respecto da súa capacidade persoal, que quen está diante del fai as cousas xogando. O mesmo acontece coa metáfora, xa que a capacidade que un enunciado ten de activar un proceso metafórico, depende do intérprete, na medida en que ten que percorrer un camiño análogo ao da emisión, identificando o punto de partida dos signos que compoñen o enunciado co que entra en contacto e a relación que media entre eles.

El procedimiento metafórico, definido como «trasferencia por sustitución análoga» (fórmula que es denominador común en la mayor parte de las definiciones de metáfora), ha de tener dos elementos: el punto de partida y el punto de llegada. Considerados desde el punto de vista semiológico, estos elementos son, como hemos dicho, los signos (o conjuntos de signos): el signo inicial (original) y el signo final (el de la metáfora como resultado). Por nuestra parte hablaremos de signo metaforizado y signo metaforizante [...] (Kowzan, 1992: 188).

Con carácter xeral, nun contexto lúdico, un proceso metafórico adquire capacidade significativa se podemos activar os signos dos que fala Kowzan, iniciais e finais, e inscribilos nunha expresión única: «estou/está a xogar». Non obstante, como xa vimos, a aparición deste enunciado non é signo inequívoco da presenza do xogo. Teñen que darse certas circunstancias para que o xogo poida producirse con éxito. Xa que logo, cómpre distinguir o proceso metafórico que dá lugar á expresión «estou/está a xogar» e o proceso que permite a aparición do xogo pola enunciación *performativa* desa expresión, no sentido que Austin propón para un enunciado performativo, onde «producir a súa enunciación é executar unha acción» (Austin, 1962: 42). O *playing*, aquilo que, para Henriot, fai que o que xoga, xogue, é o actor do éxito desa performatividade.

No caso do xogo real, sempre que o xogador teña un coñecemento suficiente do *gameplay*, o *playing* prodúcese cando o xogador é consciente de estar xogando e se formula, xa sexa de xeito explícito ou non, o enunciado «estou a xogar» como resultado da metaforización dos signos do seu comportamento en signos de xogo. Esta operación é performativa en tanto que produce o feito que enuncia, en tanto que «crea a realidade social que expresa» (Fischer-Lichte, 2004: 48). De xeito análogo, fronte a estes signos, e dado o coñecemento do xogo (*gameplay*) facilitado pola experiencia previa, cando o observador formula «está a xogar» dá conta da transformación metafórica efectiva dos desprazamentos das figuras de madeira

(metaforizado) en movementos do xogo do xadrez (metaforizante). Como xa dixemos anteriormente, a posición do observador en relación aos signos da partida non varía no caso do xogo real ou do xogo falso, polo que analizaremos o proceso metafórico para este último caso.

Cando a partida se reproduce, so podemos valorar a situación desde a perspectiva do intérprete. Dadas as mesmas condicións de coñecemento do *gameplay*, fronte aos mesmos signos dunha partida real, cómpre agardar que a interpretación se faga nos mesmos termos. A capacidade de comportarse de xeito similar por parte do observador que define Henriot transforma a maneira de relacionarnos con eses signos. Un *gameplay* moi marcado crea un proceso metafórico particular, asimilable ao dunha metáfora morta, ou durminte, onde os signos adquiren un carácter simbólico, convencional.

[As metáforas] son tanto máis convencionais canto máis simbólicas son en termos Peirceanos. Isto, xa que logo, amósanos finalmente o noso segundo nivel de metáfora: o novo nivel é simplemente o que se denomina comunmente unha metáfora durminte. Algunhas partes do referente son cristalizadas por un intérprete e convertidas en convencionais polo uso habitual (Anderson, 1984: 464).

Cando se emprega unha metáfora de forma recorrente, «la asociación entre ambos objetos puede llegar a ser natural, y entonces el objeto representado por el término metafórico se convertirá en símbolo del objeto que el mismo término designa en su significación transpuesta» (Konrad, 1958, Citado por Kowzan, 1992: 217). O *gameplay* eríxese en símbolo do xogo xa que non temos conta da imposibilidade de que apareza en ausencia do *playing*. Cando dicimos que alguén está a xogar, independentemente de que o faga ou non, non estamos a describir o seu comportamento senón a producir unha inferencia que adquire corpo de evidencia pola familiaridade que poidamos ter cos signos máis habituais desa conduta. Aínda que o enunciado se apoia nuns signos que son asimilados como *gameplay* polo observador, o performativo «está a xogar» non se produce con éxito porque eses signos non son máis que unha aparencia, a «ilusión semántica» da que fala Henriot, que toma forma de verdade para o intérprete.

Por último, no caso do xogo invisible, podemos valorar a necesidade do *gameplay* como facilitador do xogo. No momento no que se introduce un condicionante lúdico, a rutina de exercicio transfórmase para os rapaces da clase nun xogo competitivo. A partires dese intre, a situación transfórmase a todos os efectos nunha situación de xogo real.

No que se refire ao intérprete, nun primeiro momento o vehículo da substitución analóxica non é accesible, polo que so temos contacto cos movementos

literais dos rapaces na clase (metaforizado). Neste caso, a enunciación performativa «estamos xogando a ver quen remata primeiro» permite que a operación metafórica se complete para acadar o termo «están a xogar» e dar sentido de xogo á conduta dos rapaces que se está a observar. O *gameplay* non ten por que ter signos visibles; neste caso a simple condición expresada polo principio regulador do xogo, a comprensión das intencións do xogador, permite que se active a metaforización. Este proceso produce o descubrimento dunha relación invisible ata o momento; o xogo revélase, como propón Anderson, como un «*déjà vu*», onde o metaforizante «están a xogar» produce un significado particular que nace da experiencia persoal do intérprete en relación aos feitos que potencialmente pode facilitar. É unha forma de metaforización creativa, que non ten antecedentes similares e so se asemella a ela mesma (Anderson, 1984: 461), porque abre a porta a toda unha serie de manifestacións potenciais da conduta mediada por ese principio regulador.

## Conclusións

A achega teórica de Jacques Henriot ofrece unha ferramenta de estudo dos fenómenos lúdicos que complementa a tradicional separación entre o xogo (*game*) e a actividade do xogador (*play*). A introdución dun terceiro elemento, que denominamos *playing*, permite un achegamento máis amplo, considerando non so os signos visibles dunha actividade que comunmente identificamos como xogo, senón tamén a experiencia do axente desa actividade, que pode realizala, ou non, en clave de xogo.

Se ben o exemplo co que iniciamos este traballo é un caso extremo, non dando conta dun feito habitual, senón dunha mera posibilidade, serve para deixar constancia da singularidade dos procesos de semiose asociados á actividade lúdica. Tomando como referencia a partida de xadrez, a nosa proposta identifica os procesos metafóricos que interveñen cando o xogar adquire un carácter convencional, dominando no proceso de semiose unha forma de metáfora morta ou de «sinécdoque», onde unha parte (o *gameplay*) ocupa o lugar do conxunto do xogo como fenómeno, independentemente de que un acto de xogo teña tido lugar realmente.

Os comportamentos lúdicos, como pode ser o noso exemplo do xogo na aula, poden producir un tipo ben diferente de proceso significativo. A súa estrutura introduce unha variación lúdica no comportamento que non ten por que ser visible ata o momento da enunciación das condicións que posibilitan esa conduta. O proceso metafórico resultante non se apoia necesariamente nun coñecemento previo dunha regulación complexa por parte do observador ou do xogador, senón sobre a capacidade de imaxinar as posibles situacións que os supostos lúdicos permiten.

Unha comprensión completa do xogo como fenómeno necesita unha achega ao xogo en termos de experiencia, tanto para o xogador como para o intérprete da súa conduta. Este feito revela unha dificultade notable na comunicación sobre os procesos internos que participan na aparición do xogo no seu comportamento, e na identificación dos signos deses procesos. O traballo de Henriot abre a porta a liñas investigadoras en semántica cognitiva e en neurociencia que permitirán encontrar ferramentas para entender a experiencia do xogo dentro das súas pautas de conduta e os signos que poidan xurdir dela, co obxectivo de encontrar unha caracterización definitiva que resolva as dificultades na semiose que son reveladas pola convención lúdica.

## Bibliografía

- AUSTIN, John Langshaw (1962): *Quand dire c'est faire*, trad. Gilles Lane, Paris: Seuil.
- ANDERSON, Douglas (1984): «Pierce on metaphor», *Transactions of the Charles S. Pierce Society*, 20, 4, Bloomington: Indiana University Press, pp. 453-468. [En liña: <http://www.jstor.org/stable/40320065>. Data de consulta: 21/01/2021]
- BLACK, Max (1955): «Metaphor», *Proceedings of the Aristotelian Society*, 55, p. 273-294 [En liña: <https://doi.org/10.1093/aristotelian/55.1.273>. Data de consulta: 02/09/2017]
- BOURLLOUD, Albert (1948): *Psychologie*, Paris: Hachette.
- CAILLOIS, Roger (1958): *Les jeux et les hommes*, Paris: Gallimard.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2004): *Estética de lo performativo*, trad. Oscar Cornago, Diana González, Madrid: Abada Editores.
- HENRIOT, Jacques (1969): *Le jeu*, Paris: Presses Universitaires de France.
- (1989): *Sous couleur de jouer. La métaphore ludique*, Paris: Éditions José Cortí.
- KOVECSSES, Zoltan (2010): *Metaphor. A practical introduction*, New York: Oxford University Press.
- KOWZAN, Tadeusz (1992): *El signo y el teatro*, trad. Bobes, M.C. e Maestro, J.G., Madrid: Arco Libros.
- LAKOFF, George, JOHNSON, Mark (1980): *Metáforas de la vida cotidiana*, trad. Carmen González, Madrid: Cátedra.
- ORTONY, Andrew, ed. (1993): *Metaphor and thought*, New York: Cambridge University Press.
- PIAGET, Jean (1966): *La psychologie de l'enfant*, Paris: Presses Universitaires de France.
- RICHARDS, Ivor Armstrong (1936): *The philosophy of rhetoric*, Oxford: Oxford University Press.
- RICŒUR, Paul (1975): *La métaphore vive*, Paris: Seuil.

SILVA, Haydée (1999): *Poétiques du jeu. La métaphore ludique dans la théorie et la critique littéraires françaises au XXe siècle*, Tese de Doutoramento, Université Paris III. [En liña: <https://lewebpedagogique.com/jeulangue/files/2011/01/PoetiquesLud.pdf>. Data de consulta 05/05/2014]

## **A ritualidade do auto sacramental no teatro de Angélica Liddell**

KATHERINE ELIZABETH LOUREIRO ÁLVAREZ

*Universidade de Santiago de Compostela*

**Resumo:** O obxectivo central deste estudo é chamar a atención sobre o diálogo entre o auto sacramental e o teatro contemporáneo centrándonos na utilización da dimensión ritual neses dous contextos teatrais. Nun primeiro momento, caracterizamos a ritualidade en dous casos máis concretos: o auto sacramental de Calderón de la Barca, que operaba, principalmente, a través dunha apelación emocional dirixida aos asistentes da celebración pública, e o «Teatro de la Pasión» de Angélica Liddell, que conecta cunha necesidade de recuperación do pensamento trágico e o contacto coas forzas esenciais da natureza e a humanidade. A seguir localizamos os elementos máis significativos tentando sinalar estadios intermedios e outras influencias identificando esta conexión como transferencia diacrónica intrasistémica.

**Palabras chave:** ritualidade, auto sacramental, Angélica Liddell, Calderón de la Barca, transferencia diacrónica intrasistémica.

*Abstract: The aim of this study is to draw attention to the dialogue between the auto sacramental and contemporary theater, focusing on the use of the ritual dimension in these two theatrical contexts. At first, we characterize the ritual in two more specific cases: the auto sacramental of Calderón de la Barca, which operated mainly through an emotional appeal addressed to those attending the public celebration, and Angélica Liddell's «Teatro de la Pasión», that connects with a need to recover tragic thought and contact with the essential forces of nature and humanity. Subsequently, we trace the most significant elements trying to point out intermediate states and other influences, identifying this connection as intrasystemic diachronic transference.*

*Keywords: rituality, auto sacramental, Angélica Liddell, Calderón de la Barca, intrasystemic diachronic transference.*

Se diriximos a nosa ollada a estudos como os que teñen levado a cabo Erika Fischer-Lichte (2005) ou Óscar Cornago Bernal (2000) sobre as relacións entre teatro e ritual e a atención que a contemporaneidade parece prestar ás orixes do xénero

poderemos atopar diferentes precedentes. Entre eles destacan obras de Friedrich Nietzsche (1872), William Robertson Smith (1957) ou Jane Ellen Harrison (1927), entre outros, que, a través dunha observación profunda da configuración das relixións e as súas prácticas, permiten evidenciar tanto a relación, case intrínseca, que existía entre o teatro e a ritualidade relixiosa no nacemento do que hoxe chamamos artes performativas, como a súa recuperación nas artes escénicas contemporáneas.

O feito de que o pensamento e a práctica do teatro tivesen chegado, a través dos tempos e dende ópticas diversas, a reflexións e estudos sobre o ritual nas súas diferentes manifestacións non é casual. As cuestións chave desta relación explícaa por extenso Richard Schechner en *Performance Studies* (2002), onde define o ritual como unha situación que leva aos seus participantes cara unha «realidade segunda» na que poden devir suxeitos distintos do que son na súa vida cotiá, xa sexa de xeito temporal ou permanente (Schechner 2002: 45). Consecuentemente, nesta obra insístese na importancia da transformación e do carácter performativo que fundamenta tanto os rituais coma o teatro na súa concepción máis orixinal, a da acción interpelante en copresencia, o xerme que une todo canto se deu en chamar *teatro* dende a traxedia grega ata os nosos días<sup>1</sup>. Paralelamente, é preciso destacar o peso que ten a necesidade da transgresión no ritual e nas escenificacións posdramáticas, «el pecado original que debe ser absuelto, la caída del hombre en los abismos del mal; un sistema de comportamiento que opera entre dos espacios contrarios, pues lo sagrado se define por oposición a lo profano» (Cornago, 2006: 8). A ruptura é o condicionante *sine qua non* para que se poida producir o acceso á «realidade segunda», a transformación que apuntaba Schechner, sendo esta «un ámbito en el que todo adquiere un significado preciso, cada detalle, cada gesto, tiene una relevancia, nada es gratuito; de ahí que tenga esa marcada condición escénica acompañada de una minuciosa codificación» (Cornago, 2006: 8). Esta observación pode reafirmar, dependendo da perspectiva que se adopte, o carácter performativo-teatral do rito ou o que hai de rito na forma teatral. Tendo isto en conta, non resultaría errado pensar que a definición de ritual que ofrece o autor de *Performance Studies* podería ser aplicable, en liñas elementais, ao teatro-*performance* da contemporaneidade: un evento que implica a unha colectividade arredor do acontecemento da transformación, que só é posible mediante un acto performativo<sup>2</sup>.

1 Enténdase performatividade *strictu sensu*, como ‘expresión e constitución simultáneas de realidade’ (Austin, 1998).

2 Neste punto convén lembrar que este tipo de indagacións, conxuntamente coa delimitación teórica das prácticas teatrais posdramáticas, principalmente por estudosos como Hans-Thies Lehmann (2006) e Erika Fischer-Lichte (2011), ocasionaron unha sorte de apertura terminolóxica ao se deslizaren dende o *teatro* cara as *artes performativas* no momento en que o obxecto de estudo redirixe

Unha das interseccións máis interesantes entre teatro e práctica relixiosa constitúena os autos sacramentais, definidos por Ángel Valbuena Prat como «una obra en un acto, alegórica y referente al misterio de la Eucaristía» (Valbuena en Ruiz, 1998: 270), que tiñan lugar nas celebracións do Corpus Christi, nun marco festivo de gran afluencia, ategado de elementos sagrados e profanos que se interrelacionaban e coexistían de maneiras diversas (Ruiz, 1998: 270). Aínda que a súa orixe e evolución parten da Idade Media, esta forma teatral coñeceu o seu máximo esplendor no século XVII, concretamente na produción artística de Pedro Calderón de la Barca. Amén das observacións de Ignacio Arellano e Enrique Duarte (2003: 22), podemos achegarnos a el como un xénero de «literatura comprometida» se temos en conta que nace como mecanismo adoutrinador do pobo nos misterios da fe nun momento de máximo control eclesiástico da vida e a sociedade. Como ferramenta artística de catequese, o auto sacramental operaba, principalmente, a través dunha apelación emocional dirixida aos asistentes da celebración pública para conseguir a súa anexión á fe cristiá (18). Deste xeito, no auto sacramental, a medio camiño entre a arte teatral e a cerimonia relixiosa, o chamamento á emoción por medio da representación teatral é posible grazas á liminaridade existente entre a «ficción» da maquinaria teatral, que potencia os efectos perseguidos, e a «condición de verdade» das accións performativas e espirituais da Eucaristía. Todo isto reviste a práctica teatral dunha solemnidade que transcende a estética funcionando a modo de ancoraxe no real e, polo tanto, poñendo de relevo a necesidade e licitude do auto nun momento de alta vixilancia do teatro. É de primeira orde, ademais, poñer de manifesto que a centralidade da Eucaristía, en tanto que acontecemento e cerimonia de ofrenda e disposición das condicións idóneas para a conexión con Deus, provoca que a articulación do mesmo se efectúe arredor de presencias e ausencias, nunha confrontación entre o visible e o invisible, o accidental e o esencial<sup>3</sup>. Esta dimensión cerimonial de ofrenda e revelación, propia das representacións teatrais que tiñan lugar na finalización das procesións do Corpus Christi, servirá, unha vez máis, como modelo compositivo nun contexto tan afastado da súa orixe como

---

a súa atención cara os elementos máis primarios do xénero, a saber, a congregación cerimonial da traxedia grega e o seu funcionamento, redefiníndose como acontecemento observado e distinguíndose doutras artes sobre todo polo seu carácter vivo. Neste contexto o marbete *performance*, nun sentido amplo, puido asumir a designación de todos eses actos artísticos performativos que Max Herrmann caracterizara como aqueles que orixinan novas realidades que só poden xurdir mediante o acto performativo e nunhas condicións moi específicas (Herrmann en Fischer-Lichte, 2005: 27).

3 Como explica Francisco Ruiz Ramón: «[...] en el auto sacramental Calderón desnuda de sus máscaras –lo accidental– a sus personajes para revelarnos las esencias que son los verdaderos protagonistas de su teatro. Teatro en que los tres grandes protagonistas son el hombre, Dios y el diablo, cada uno con sus aliados y sus antagonistas, su coro y su anticoro, representando sobre el tablado del mundo la aventura interior y la aventura cómica de la condición humana» (1998: 280).



será o século XX<sup>4</sup>. Nese novo marco viron a luz diferentes tipos de reformulación do ritual relixioso, que conservaban tanto a parte emocional como a «comprometida» da ritualidade sacramental, na procura dunha revitalización do «sentido colectivo e transcendental» do teatro (Cornago, 2006: 7), conectando directamente co que Peter Brook chamou «teatro sagrado»<sup>5</sup>.

Chegados a este punto, poderíamos pensar esta relación entre o auto sacramental e o teatro posdramático en termos de *influencia*. O que ocorre é que, aínda supoñendo unha recepción, posible tendo en conta que, xeralmente por cuestións académicas, a meirande parte das dramaturgas que actualizan este modelo a partir de comezos da pasada centuria son boas coñecedoras da tradición teatral hispánica, o cruce de tres séculos que experimenta a ritualidade sacramental parece amosar unha maior profundidade. Verbo desta complexidade, achegámonos ao modelo sacramental no teatro contemporáneo en termos de *transferencia*, un concepto interdisciplinario que nace na psicanálise freudiana. Na súa orixe psicanalítica, a transferencia estaba directamente relacionada co *inconsciente*, formulada como «*displacement of affect from a signifier to which it rightfully belongs to one to which it does not*» (Edgar e Sedgwick, 1999: 419). Trátase dun termo que foi reubicado nos estudos literarios por diferentes estudosas que forneceron un entendemento máis polifacético ca o da influencia do comparatismo tradicional, poñendo máis atención na diversidade de casuísticas e modalidades posibles tras unha incorporación no repertorio.

Debido ao que vemos de *inconsciencia e necesidade* na recuperación contemporánea dun paradigma ritual propio do século XVII, dentro do eido hispánico, empregamos a denominación de *transferencia diacrónica intrasistémica*. Como se explica máis arriba, unha das causas primordiais desta reconfiguración do anti-go semella ser a crise ética e crítica que observan as dramaturgas como Angélica

---

4      Nesta ocasión centrarémonos na reconfiguración posdramática da ritualidade sacramental. No entanto, como sinala Mariano de Paco, durante as vangardas houbo unha primeira recuperación do modelo sacramental en tres vertentes que deixan intuír a pegada de Calderón na contemporaneidade e se diferencian entre si por estaren vencelladas, respectivamente, á dimensión alegórica e didáctica prescindindo das ideas relixiosas, ás cuestións transcendentales dende unha óptica que se opón ao doutrinal e á estrutura cerimonial pero cun afán actualizador (2001: 369). Ademais, hai noticia da produción de autos sacramentais moito máis cercanos aos do Século de Ouro durante o período franquista coa mesma finalidade de catecismo público e enalteceamento da relixiosidade que tivera nos tempos de Calderón.

5      «Teatro de lo invisible-hecho-visible: el concepto de que el escenario es un lugar donde puede aparecer lo invisible ha hecho presa en nuestros pensamientos. Todos sabemos que la mayor parte de la vida escapa a nuestros sentidos: una explicación más convincente de las diversas artes es que nos hablan de modelos que sólo podemos reconocer cuando se manifiestan en forma de ritmos o figuras» (Brook, 1994: 35). Sería proveitoso ler en paralelo esta formulación de Peter Brook e as ideas que achega Ruiz Ramón a propósito do auto sacramental calderoniano (*vid.* nota 3).

Liddell, sentíndose na necesidade de buscar novas formas de expresión da transcendencia que poidan tentar achegar algo ao mundo que, aínda non sendo novo, aparece renovado por ter sido esquecido. Asimesmo, parece necesario manter as ideas de *inconsciencia* e *reedición* suxeridas polo concepto orixinal freudiano por canto teñen de primitivo as prácticas que nos ocupan, amén da función redentora que encerra a súa reconfiguración de contacto co esencial e o abstracto.

No eido hispánico, o teatro de Angélica Liddell preséntase como o resultado dunha procura persoal da verdade situando no seu punto de mira o descubrimento dos elementos máis primarios e ocultos da condición humana. Este teatro entronca, a un tempo, coa reflexión arredor da constitución do significado que caracterizan as prácticas rituais e sacramentais e coa necesidade, xa sinalada por Nietzsche, de recuperación do pensamento tráxico e o contacto coas forzas esenciais da natureza e a humanidade (1872 en Cornago, 2005b: 71). Esta busca transcendental tradúcese, como observa Emmanuelle Garnier, nunha estética da transgresión que se enfronta rotundamente a calquera pretensión de harmonía ou equilibrio (2012: 120). Deste xeito, a estética do «Teatro de la Pasión» pasa por unha consideración de beleza que xorde da revelación acadada grazas ao sacrificio poético, que suspende e desafia abertamente toda lei, como modo artístico e persoal de comprender, mediante o choque co incompreensible, a verdade do mundo e do que fai iguais aos seres humanos. Deste modo, podemos asociala a unha *sublimidade* cercana á que se pode extraer da ascética e a mística cristiás, vencellada á verdade sen concesións, á busca na emoción, a sensación e a consciencia, dun coñecemento que comporta sufrimento.

Neste sentido son cruciais, igual que ocorre no auto sacramental de Calderón, a construción dun tempo e espazo performativos e o emprego simbólico e meticuloso dos recursos escénicos, así como a utilización da palabra poética. Igual que advirte Ruiz Ramón, o protagonismo dos elementos abstractos na ritualidade sacramental conduce a unha configuración temporal e espacial construídas pola palabra e o movemento. Estas están definidas, ademais, por unha liminaridade, suspensión e alteridade (1998: 273) que, tanto en Calderón como en Liddell, erixen un espazo performativo fenoménico, coa materialidade da copresencia; atmosférico, ategado de resonancias e tan pechado en si mesmo como dinámico e transitorio; sonoro, habitado por voces, ruídos e música, e cunha importante dimensión plástica que dialoga co simbólico. Por esta razón, a música, pola súa efectividade escénica e emocional, destaca especialmente entre os seus recursos fundamentais, detentando unha función axial como elemento estruturador das ideas da representación, permitindo entrelazar o concreto e o abstracto con fluidez. En palabras de Peter Brook: «[l]a música es un lenguaje relacionado con lo invisible por medio del

cual la nada cobra de repente una forma que no puede verse aunque sí percibirse» (1994: 118). Na reconfiguración ritual de Liddell, ademais, chama a atención, por unha banda, a heteroxeneidade das pezas musicais que adoitan crear contrastes entre o sublime e o grotesco (Garnier, 2012: 121), e, por outra, a recorrencia da música académica barroca nas pezas. De tal maneira, este espazo performativo, incorpora o pasado e o futuro no presente da acción escénica<sup>6</sup>, tanto pola condición cíclica do mesmo, como polo feito de que traten cuestións universais, con certa independencia do curso histórico pola súa orixe antiga e o seu destino a repetirse pola súa natureza esencial.

Nos espazos escénicos do ritual, como xa se apuntou máis arriba, en Liddell, en Calderón, nada é gratuito: cada elemento escenográfico está cargado de significado e escrupulosamente disposto para a consecución dos obxectivos, acentuando o compoñente sensorial e físico do acontecemento escénico. No «Teatro de la Pasión» ten unha relevancia engadida a utilización do sangue por elección estética, pero tamén polo seu poder simbólico e expresivo. Nesta liña, convén sinalar a importancia do corpo sacrificial no eido dun acontecemento público que persegue a xeración dunha experiencia que, en suma, poida ir máis alá da estética, na que tanto as intérpretes coma o público participen en calidade de suxeitos sometidos a estados de crise e no que se provoquen sentimentos e reflexións:

Creo que hay que tener muy en cuenta al espectador [...] en lo que tú pretendes de ese humano, de esa conciencia individual. Son conciencias individuales que se unen, grandes esfuerzos individuales que se juntan en ese ritual de conflictos que es la misa escénica, la congregación. Es algo muy primitivo. [...] Estoy tan preocupada por los sentimientos de esa gente, por lo menos que sientan algo, ¡jalgo! (Liddell en Cornago, 2005b: 319).

Subscribindo as palabras de Fischer-Lichte, cando, na súa revisión do estudos de W. R. Smith, asevera que o principio fundamental das relixións é a acción (2005: 31), é interesante destacar o feito de que o teatro posdramático, a partir da crise do racionalismo positivista e do realismo ilusionista, se tivera centrado na acción traendo de novo á consciencia, tanto dos artistas como dos espectadores, a esquecida dimensión cerimonial da experiencia teatral (Lehmann, 2006: 69) como transferencia diacrónica intrasistémica. Neste caso, as artes performativas, da man de renovacións teóricas e prácticas entre as que resultan especialmente relevantes Antonin Artaud (1938) e Jerzy Grotowski (1968), desenvolven unha especie de «sacralidade profana» que fuxe do mimetismo cara a abstracción partindo dunha da

6 Este trazo permítenos empregar os marbetes *tempo performativo* e *espazo performativo*.

dobre consciencia, a humana e a teatral, que reubica a estrutura da congregación relixiosa, non omitindo senón, máis ben, despoxando de toda significación doutrinal o seu contido máis relacionado coa relixión. Mantense, deste xeito, unha solemnidade e transcendencia nadas da transgresión que colocan de novo ao individuo, as súas sensacións e emocións, no centro da arte como reacción a unha crise ética e expresiva. Malia todo, é importante lembrar as inevitables diferenzas na utilización da ritualidade sacramental no século XVII, como reforzo ideolóxico do catolicismo monárquico ante un público familiarizado coa cerimonia e a alegoría, e no século XX, como resposta crítica a unha sociedade que semella excesivamente frívola, baleira de espiritualidade e presa dunha especie de embrutecemento da sensibilidade e o pensamento (Cornago, 2006: 20-21).

## Bibliografía

- ARELLANO, Ignacio e Enrique DUARTE (2003): *El auto sacramental*, Madrid: Ediciones del Laberinto.
- ARTAUD, Antonin (1964): *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard.
- AUSTIN, John Langshaw (1998): *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, Barcelona: Paidós.
- BROOK, Peter (1994): *El espacio vacío*, trad. Ramón Gil Novales, Barcelona: Península.
- CORNAGO BERNAL, Óscar (2000): *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*, Madrid: Visor.
- (2005a): «Atra Bilis o el rito de la perversión», Archivo Virtual de Artes Escénicas [En línea: <https://bit.ly/2NO8bjk>. Fecha de consulta: 09/02/2022].
- (2005b): *Políticas de la palabra*, Madrid: Fundamentos.
- (2006): «Alegoría y ritualidad como paradigmas teatrales: Entre el auto sacramental y la escena contemporánea», *Hispanic Review*, 74: 19-29.
- DE PACO, Mariano (2001): «El auto sacramental en el siglo XX: Variaciones escénicas del modelo calderoniano», *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII JORNADAS DE TEATRO CLÁSICO (Almagro, 11, 12 y 13 de julio del 2000)*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, 365-388.
- EDGAR, Andrew e Peter SEDGWICK (1999): *Key Concepts in Cultural Theory*, Londres: Routledge.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2005): *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring forms of political theatre*, Nueva York: Routledge.
- 2011. *Estética de lo performativo*, trad. Diana González Martín, Madrid: Abada.
- GARNIER, Emmanuelle (2012): «El “espíritu de lo grotesco” en el teatro de Angélica

Liddell», *Signa*, 21: 115-136.

GROTOWSKI, Jerzy (1970): *Hacia un teatro pobre*, México: Siglo XXI.

HARRISON, Jane Ellen (1962): *Themis, A Study of the Social Origins of Greek Religion*, Cleveland/Nueva York: Meridian Books.

LEHMANN, Hans-Thies (2006): *Postdramatic Theatre*, trad. Karen Jürs-Munby, Nueva York: Routledge.

LIDDELL, Angélica (2015): *El sacrificio como acto poético*, Madrid: Continta Me Tienes.

NIETZSCHE, Friedrich (1995): *The Birth of Tragedy out of the Spirit of Music*, trad. S. Whiteside, ed. M. Tanner, Londres: Penguin.

RUIZ RAMÓN, Francisco (1998): *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid: Cátedra.

SCHECHNER, Richard (2002): *Performance Studies. An introduction*, Londres: Routledge.

SMITH, William Robertson (1957): *The Religion of the Semites, The Fundamental Institutions, Burnett Lectures 1888–89*, Nueva York: Meridian Books.

*Dende o futuro da investigación literaria.*  
*Liñas, métodos e propostas*  
Universidade de Santiago de Compostela, 2023, pp. 69-80  
ISBN 978-84-19679-30-7

## TRADUCCIÓN E RECEPCIÓN

### **Internacionalización de la obra de Julio Cortázar. Traducción, edición y recepción de sus primeros cuentos en Francia**

MANUEL MACERA FUMIS

*CY Cergy Paris Université / Université Paris 8*

**Resumen:** El presente ensayo tiene como objetivo analizar lo que hay detrás del primer éxito de Julio Cortázar en Francia, que se produjo con la publicación, a principios de los años sesenta, de *Les armes secrètes*, que incluía cuentos de *Bestiario*, *Final del juego* y *Las armas secretas*. Trataremos tres aspectos de esta publicación. En primer lugar, en lo que respecta al proceso de edición del libro, nos centraremos en la forma en que Cortázar es presentado al lector francés por la editorial francesa Gallimard. A continuación, nos apoyaremos en los archivos de Cortázar de la Universidad de Poitiers para analizar brevemente la recepción de la obra, deteniéndonos especialmente en las principales diferencias con respecto a la recepción argentina y, finalmente, concluiremos con unos comentarios a propósito de la traducción realizada por Laure Bataillon.

**Palabras clave:** Julio Cortázar, *Les armes secrètes*, mediación editorial, recepción, traducción.

**Abstract:** *The aim of this essay is to analyze what is behind the first success of Julio Cortázar in France: the publication, at the beginning of the sixties, of Les armes secrètes, which included stories from Bestiario, Final del juego and Las armas secretas. We will cover three aspects of this publication. First, regarding the book's editing process, we will focus on the way in which the publishing house Gallimard presents Cortázar to the French reader. Next, we will rely on Cortázar's archive of Poitiers University, in France, to analyze the reception of the book, focusing especially on the main differences about the Argentine reception. Finally, we will conclude with some comments regarding the translation made by Laure Bataillon.*

**Keywords:** *Julio Cortázar, Les armes secrètes, book publishing, reception studies, translation studies.*

## 1. La mediación editorial de Roger Caillois

### 1.1. La colección «La Croix du Sud»

*Les armes secrètes* se publica en 1963 en la editorial Gallimard, y más concretamente en la colección «La Croix du Sud» (La Cruz del Sur), la primera colección francesa dedicada exclusivamente a la literatura latinoamericana. Había arrancado a principios de los años 50, cuando la literatura latinoamericana era aún muy poco conocida en Europa, y desempeñó un rol vital en el proceso de internacionalización de una larga lista de autores entre los que se encuentra Jorge Luis Borges, ya que muchos de ellos entraron en el sistema literario europeo a través de ella y buena parte de estas traducciones eran las primeras versiones en lengua extranjera que se hacían de los textos de estos escritores, por lo que se convirtieron en una especie de experiencia piloto. La colección fue creada y dirigida por Roger Caillois, al que Cortázar frecuentaba porque traducía al español su revista *Diogenè*. Caillois había viajado a Argentina en junio de 1939 a raíz de la invitación de Victoria Ocampo, la gran mecenas argentina co-fundadora y directora de la revista literaria cosmopolita *Sur*, de vocación europeísta y más concretamente francesa<sup>1</sup>. Por aquella época Caillois intervenía en el Collège de Sociologie y colaboraba con la revista *Nouvelle Revue Française*. En un principio, el objetivo de este viaje era simplemente difundir las ideas del Collège a través de la revista *Sur*, pero, con motivo de la guerra tuvo que prolongar su estancia hasta 1945. Durante esos años descubrió la literatura latinoamericana y el continente y, a su vuelta a Francia, firmó, en octubre de 1945, un contrato con Gaston Gallimard, director de una de las editoriales más prestigiosas de Francia, la editorial Gallimard, para dirigir «La Croix du Sud».

Con respecto a la inclusión de Cortázar en «La Croix du Sud», cabe también destacar que, por aquel entonces, Caillois estaba preocupado porque, como le confiesa a Victoria Ocampo en una carta enviada en 1958, o sea, solo cinco años antes de la publicación de *Les armes secrètes*, la colección se estaba volviendo demasiado costumbrista, muy a su pesar (Caillois, Ocampo, 1997: 354, 355). Podemos pues pensar que quizás había decidido publicar estos cuentos de Cortázar precisamente para alejarse de ese costumbrismo en el que estaba cayendo la colección. Este mayor interés por el carácter cosmopolita de la literatura latinoamericana podría responder a la influencia que ejercieron sobre Caillois las redes intelectuales que había cultivado en Argentina alrededor de la revista *Sur*, en la que se pretendía identificar la identidad argentina con una tradición universalista.

---

1      Sobre la estancia de Caillois en Argentina, su relación con Victoria Ocampo y la creación de la colección «La Croix du Sud», véase Caillois y Ocampo (1997), Felgine (1994), Guerrero (2018) y Louis (2013).

## 1.2. La desnacionalización de los autores latinoamericanos

El primer título de la colección fue la traducción francesa de *Ficciones*, de Borges, que apareció finalmente seis años después de la firma del contrato con Gaston Gallimard, en 1951. En el prólogo del libro se intenta claramente desnacionalizar al autor argentino, al presentarlo con las siguientes palabras: «Hispano-anglo-portugués de origen, criado en Suiza, radicado desde hace tiempo en Buenos Aires donde nació en 1899, nadie es más apátrida que Jorge Luis Borges»<sup>2</sup>. Como apunta Annick Louis, el objetivo de Caillois para con la obra de Borges es «sacar la obra de un contexto particular, del exotismo y del «localismo» a partir de los cuales eran a menudo percibidos los libros hispano-americanos»<sup>3</sup>. Para ello, el editor francés se apoya en el tema del laberinto como eje para articular la obra de Borges poniéndola en relación con una tradición al mismo tiempo universal y occidental. El propósito de esta operación es permitir que, una vez desnacionalizado, se inserte más fácilmente en el sistema literario francés<sup>4</sup>.

Podemos también apreciar esta voluntad de atenuar la huella de lo extranjero en la portada de *Fictions*, sobre todo si comparamos las diferentes maquetas con la portada definitiva. La primera maqueta<sup>5</sup> incide de forma explícita en el origen de los autores de la colección con un mapa del subcontinente. La segunda maqueta<sup>6</sup>, en cambio, contiene la ilustración de una brújula, lo cual es una referencia a la constelación de La Cruz del Sur que da nombre a la colección<sup>7</sup>. En la portada final<sup>8</sup>,

2 «Hispano-anglo-portugais d'origine, élevé en Suisse, fixé depuis longtemps à Buenos-Aires où il naquit en 1899, personne n'a moins de patrie que Jorge Luis Borges» (Ibarra, 1951: 7).

3 «[...] dégager l'œuvre d'un contexte particulier, de l'exotisme et du «localisme» à partir desquels étaient souvent perçus les ouvrages hispano-américains», (Louis, 2007: 311).

4 A este respecto, convendría precisar que, tal como señala Annick Louis, no es Caillois quien inventa esta asociación entre la obra de Borges y una serie de temas universales como el laberinto en torno a la cual se articula esta desnacionalización, pues dicha asociación se hace por primera vez en Buenos Aires, a principios de los años cuarenta (Louis, 2007: 308). Con lo cual, la desnacionalización de Borges ya había comenzado en la propia Argentina, pero lo que hace Caillois es potenciarla y hacerla sistemática.

5 Consultable en el siguiente enlace:

[https://www.gallimard.fr/Footer/Ressources/Entretiens-et-documents/Histoire-d-un-livre-Fictions-de-Jorge-Luis-Borges/\(source\)/116080](https://www.gallimard.fr/Footer/Ressources/Entretiens-et-documents/Histoire-d-un-livre-Fictions-de-Jorge-Luis-Borges/(source)/116080). Se trata de la maqueta de la izquierda en la imagen que cuenta con el pie de foto «Projets de maquette de couverture pour la collection La Croix du Sud, 1950».

6 Consultable en el siguiente enlace:

[https://www.gallimard.fr/Footer/Ressources/Entretiens-et-documents/Histoire-d-un-livre-Fictions-de-Jorge-Luis-Borges/\(source\)/116080](https://www.gallimard.fr/Footer/Ressources/Entretiens-et-documents/Histoire-d-un-livre-Fictions-de-Jorge-Luis-Borges/(source)/116080). Se trata de la maqueta de la derecha en la imagen que cuenta con el pie de foto «Projets de maquette de couverture pour la collection La Croix du Sud, 1950».

7 Como se sabe, esta constelación es una referencia al hemisferio austral, pues es utilizada por navegantes para orientarse ya que permite determinar el punto cardinal sur.

8 Consultable en el siguiente enlace:

[https://www.gallimard.fr/Footer/Ressources/Entretiens-et-documents/Histoire-d-un-livre-Fictions-de-Jorge-Luis-Borges/\(source\)/116080](https://www.gallimard.fr/Footer/Ressources/Entretiens-et-documents/Histoire-d-un-livre-Fictions-de-Jorge-Luis-Borges/(source)/116080). Se trata de la imagen que cuenta con el pie de foto «Jorge Luis Borges, *Fictions*, 1951».



que está más bien en la línea de la segunda maqueta, la referencia visual a América Latina es bastante más sutil que en la primera, pues en lugar de un mapa tenemos una cruz con estrellas que representa la constelación anteriormente mencionada. Y, por último, en la portada de *Les armes secrètes*<sup>9</sup>, desaparece toda referencia visual a América Latina, pues la cruz con las estrellas es reemplazada por un fondo liso de color amarillo, muy alejada, pues, sobre todo de esa primera maqueta con el mapa de América Latina de la primera maqueta de *Fictions*.

Ahora bien, en la edición original argentina tampoco se potenciaba el color local del autor, sino todo lo contrario, puesto que en la portada original de la editorial Sudamericana de 1959<sup>10</sup>, se reproducía una ilustración de la catedral de Notre Dame de París que subrayaba el cosmopolitismo de los relatos que componen el volumen, desarrollados todos en la capital francesa.

Por otro lado, terminaremos señalando que en la portada francesa de *Les armes secrètes* se atenúa la huella de lo extranjero al retirar la tilde sobre la primera «a» del apellido del autor<sup>11</sup>. Y, por último, en el texto de la contraportada, se señala que pertenece a la generación de escritores cuyo maestro es Borges, con lo cual se relaciona a Cortázar con la desnacionalización a la que estaba siendo sometida la obra del autor de *Ficciones*.

### 1.3. La confección del volumen

Para el volumen de *Les armes secrètes*, como hemos mencionado antes, Caillois se decanta por una selección de cuentos de *Bestiario*, de 1951, *Final del juego*, de 1956, y *Las armas secretas*, de 1959. Así que no es solamente una traducción de *Las armas secretas*, como podría indicar el título, sino que se trata de una edición que no existe como tal en lengua española. La selección realizada por Caillois parece indicar que buscaba dar al lector francés una visión global de los cuentos de Cortázar, pues opta por textos bastante diversos, desde cuentos breves fantásticos de *Bestiario* y *Final del juego* como por ejemplo «Las puertas del cielo», «Axolotl» o «La noche boca arriba» hasta relatos largos que se alejan del género fantástico para inscribirse, según algunas de las reseñas argentinas, en una corriente de tipo metafísico y en la que se percibe un mayor interés por ahondar en la naturaleza

9 Consultable en el siguiente enlace:

<https://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/La-Croix-du-Sud/Les-armes-secretes>.

10 Consultable en el siguiente enlace : <https://cortazar.nakalona.fr/items/show/2295>.

11 Este tipo de tilde nunca se coloca sobre la letra «a» en francés.

humana<sup>12</sup>, como es el caso de «El Perseguidor», de *Las armas secretas*<sup>13</sup>. La crítica francesa, sin embargo, no pondrá el acento en la heterogeneidad del volumen, sino más bien todo lo contrario, como veremos a continuación.

## 2. Recepción francesa

### 2.1. Homogeneización del volumen en torno a la noción de lo fantástico

*Les armes secrètes* supondrá un notable éxito tanto de crítica como de público, aunque los libros de Cortázar nunca llegarán realmente a ser *best-sellers* en Francia. Se trató de una acogida sorprendentemente positiva teniendo en cuenta el lugar todavía un poco marginal que ocupaban los escritores latinoamericanos en Europa, como afirma Laure Bataillon, la traductora de Cortázar al francés, para quien este libro marcó un antes y un después en el proceso de internacionalización de su obra. Así, en una entrevista concedida a Ana Mujica asegura que:

Caillois se había interesado y había publicado algunos cuentos de Cortázar en antologías que llegaban a un público muy restringido pero el gran éxito fue con *Las armas secretas*. Fue una revelación. Obtuvo artículos de la prensa poco comunes para escritores de América Latina, que los franceses consideraban entonces con el deplorable pero existente sentido de superioridad (Mujica, sin fecha).

Bataillon atribuye este inesperado éxito a la pasión, dice, que despertó la noción de lo fantástico de Cortázar en Francia por abrir un mundo de nuevas posibilidades (Bataillon, sin fecha). Los cuentos fantásticos del escritor argentino tienen la particularidad de difuminar las fronteras entre lo insólito y lo cotidiano. Esto refleja la propia cosmovisión del autor, para el cual la realidad incluye lo excepcional. De hecho, en un texto como “Del sentimiento de no estar del todo” incluido

12 Por ejemplo, en una nota del diario *La Razón* de 1959 (se desconoce el autor), se indica que en *Las armas secretas* Cortázar construye realidades que se proyectan hacia lo metafísico (Indeterminado, 1959). Asimismo, Elvira Orphée señala en la revista *Sur* que el autor argentino se interesa, en «El Perseguidor», por la metafísica del personaje (Orphée, 1960: 54). En cuanto al interés de Cortázar por escudriñar la naturaleza humana, podemos remitir a la reseña de Abelardo Castillo para la revista *El grillo de papel* en la que afirma que en sus cuentos Cortázar es capaz de reinventar al ser humano y que, gracias a «El Perseguidor», *Las armas secretas* “adquiere una dimensión repentinamente humana” (Castillo, 1960: 20).

13 La lista completa de cuentos que componen el volumen, respetando el orden de la edición original de 1963, es la siguiente: «La nuit face au ciel», «Axolotl», «Circé», «Les portes du ciel», «La lointaine», «La fin d'un jeu», «Les fils de la Vierge», «Bons et loyaux services», «Les armes secrètes» y «L'homme à l'affût», traducciones de «La noche boca arriba», «Axolotl», «Circe», «Las puertas del cielo», «Lejana», «Final del juego», «Las babas del diablo», «Los buenos servicios», «Las armas secretas» y «El Perseguidor», respectivamente.

en *La vuelta al día en ochenta mundos*, critica la figura de lo que él denomina el «ingenuo realista» (Cortázar, 1967: 22), aquel que niega toda intromisión de lo insólito en la realidad<sup>14</sup>.

Esta concepción de lo fantástico es diferente, por ejemplo, de aquella de Caillois, que asociaba el género a una irrupción más violenta de lo insólito en la realidad<sup>15</sup>. De hecho, el editor galo temía que el lector francés pudiera tener problemas para comprender los relatos fantásticos de Cortázar. Podemos ver una prueba de ello varios años antes de la edición de *Les armes secrètes*, cuando se disponía a publicar «La nuit face au ciel» (traducción de «La noche boca arriba») en la antología de relatos fantásticos *60 récits de terreur*, de 1958. Se trata de un cuento en el que un personaje que está ingresado en el hospital tras haber sufrido un accidente de moto se desdobra en otro que va a ser sacrificado en un ritual azteca en plena época de las guerras floridas. En una carta que Cortázar envía al traductor *amateur* Jean Barnabé en 1957, el autor le explica las reticencias que tenía Caillois con respecto al cuento:

Para darle una idea de la mentalidad de Caillois, le regalo una pequeña anécdota. «El peligro de su cuento» (es él quien habla) «está en que el lector francés pueda pensar que se trata simplemente de una alucinación del hombre a quien han operado... ¿No le parece que convendría agregar una frase al final, por ejemplo que a la mañana siguiente los enfermeros encontraron muerto al enfermo, y al mirarlo con atención se dieron cuenta de que tenía una herida en el pecho y que le faltaba el corazón?» (!!!). Yo me quedé mirándolo como si me estuviera tomando el pelo, pero hablaba con toda seriedad. Entonces le contesté que yo al cuento no le tocaba ni un pelo, y que si no se publicaba tal cual prefería que no apareciera en francés. Lo pensé mejor, y la traducción es absolutamente fiel al original... (Cortázar, 2012a: 126).

En efecto, como señala Bataillon, la concepción de lo fantástico de Cortázar conquista al lector francés, hasta el punto de que eclipsa a los cuentos más realistas del volumen. La tónica general de las reseñas francesas se puede resumir a través de estas dos citas, que se refieren a la totalidad de los cuentos del libro: «Cortázar, en diez cuentos diferentes, trata el mismo tema, la misma obsesión: las fronteras

14 Así es como describe la reacción de este «ingenuo realista» ante aquello que no se corresponde con su visión de la realidad: «o lo reduce a fenómeno estético o poético («era algo realmente surrealista, te juro») o renuncia enseguida a indagar en la entrevisión que han podido darle un sueño, un acto fallido, una asociación verbal o causal fuera de lo común, una coincidencia turbadora, cualquiera de las instantáneas fracturas del continuo» (Cortázar, 1967: 22).

15 Sobre la forma en que Caillois trata de adaptar la obra de Cortázar para hacerla más asimilable a su concepción del género fantástico sirviéndose de la traducción del cuento «Continuidad de los parques», véase Dulou (2018).

entre lo real y lo imaginario son cambiantes»<sup>16</sup> y «Diez relatos que nos llegan desde Argentina y en los que Julio Cortázar hace oscilar al lector entre lo real y lo imaginario, el sueño y la vigilia, con una habilidad demoníaca»<sup>17</sup>. Como estas podríamos citar muchas otras reseñas que se centran en definir el fantástico de Cortázar para acto seguido aplicarlo a todos los cuentos. Así, la recopilación de relatos se homogeneiza en torno a la noción de lo fantástico a través, principalmente, del tema de la cohabitación entre lo real y lo imaginario como fruto del desdoblamiento que sufren los personajes<sup>18</sup>. Por ello los cuentos más destacados son «Axolotl» y «La noche boca arriba», en detrimento de los cuentos más realistas. Esto lastrará, por ejemplo, la recepción de «El Perseguidor». Es un cuento que no pasa completamente desapercibido en Francia, pero que tiene un impacto significativamente menor, o que incluso será leído en clave fantástica. Supone el caso más significativo porque era con diferencia el cuento que más elogios había recibido en Argentina.

## 2.2. Comparación con la recepción argentina

La homogeneización que se realiza en Francia resulta tanto más llamativa si se la compara con la recepción argentina. Si consultamos por ejemplo las reseñas de *Las armas secretas*, que ya de por sí es un volumen más homogéneo que *Les armes secrètes*, pues no es fruto de la recopilación de cuentos de tres libros diferentes, vemos que se destaca la heterogeneidad de los relatos. Pero es en las reseñas de *Final del juego* en las que se hace un mayor hincapié en esta heterogeneidad, que incluso será vista como un defecto<sup>19</sup>. Así, en la revista *Criterio*, por ejemplo, se asegura que

el conjunto es bastante heterogéneo, y los cuentos que lo integran responden a distintas modalidades de concebir a este género que ha evolucionado tanto en los últimos años. [...] Nos encontramos, pues, con cuentos de distinta factura; algunos

16 «Cortazar en dix nouvelles différentes, traite le même thème, la même obsession: les frontières du réel et l'imaginaire sont mouvantes» (Indeterminado, 1963).

17 «Dix nouvelles qui nous parviennent d'Argentine et dans lesquelles Julio Cortazar fait osciller son lecteur entre le réel et l'imaginaire, le rêve et le vécu, avec une adresse démoniaque» (J.G., 1963).

18 Cabe señalar que el propio autor realiza una homogeneización similar cuando, en «Algunos aspectos del cuento», una conferencia dictada en Cuba en 1963, recogida primero en la revista *Casa de las Américas* y más tarde en el segundo volumen de su *Obra crítica*, afirma que casi todos sus cuentos se enmarcan dentro de lo fantástico puesto que «se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa a efecto, de psicologías definidas, de geografías bien cartografiadas» (Cortázar, 1994: 368).

19 Cabe destacar que la edición argentina de 1964 de *Final del juego* supuso una ampliación con respecto a la original mexicana de 1956, y que los cuentos que se añadieron fueron escritos entre 1945 y 1962, es decir, más o menos como en el caso de los que integran *Les armes secrètes*.

rozando lo fantástico, de ambiente policial [...], otros con un argumento cargado de imágenes surrealistas y otros simplemente sin argumento (Fèvre, 1964).

Si combinamos las reseñas argentinas de *Bestiario*, *Final del juego* y *Las armas secretas*, podemos constatar que, a diferencia de las críticas francesas, se distingue, *grosso modo*, entre cuentos fantásticos, realistas y metafísicos.

### 3. Apuntes sobre la traducción de Laure Bataillon

Para terminar, en cuanto a la traducción, destacaremos una serie de aspectos que reflejan, en cierta medida, una tendencia a atenuar la huella de lo extranjero de los cuentos de Cortázar. En primer lugar, el trabajo que hace la traductora Laure Bataillon con la puntuación. El estilo del autor se basa en una musicalidad propia, que a su vez se apoya, entre otros elementos, en un uso particular de las comas. Como el propio autor ha explicado<sup>20</sup>, no dispone las comas ciñéndose a las normas de puntuación de la lengua española, sino que busca crear un ritmo determinado que él compara con el *swing* de la música *jazz*. Asimismo, para crear esta cadencia particular de su lengua, el autor recurre a oraciones muy largas que contienen muchas subordinadas separadas por comas. Pero, en la traducción que nos ocupa, vemos cómo, a pesar de que se mantiene una cierta alteridad lingüística del texto, en ocasiones se tiende a dividir estas largas frases al reemplazar algunas de estas comas por puntos, es decir, dividiéndolas y haciéndolas, así, un poco más asimilables al francés, una lengua con una menor predisposición a hacer frases largas, aunque podamos encontrar notables excepciones en la literatura francesa. En otros casos, directamente se suprimen algunas de las oraciones yuxtapuestas.

Y, por último, en lo que respecta a la traducción de los términos que reflejan la alteridad cultural del texto, en algunas ocasiones se mantienen y en otras se suprimen, como en el caso de la palabra «milonga», que se utiliza en el cuento «Las puertas del cielo». Seleccionamos esta palabra, que designa a un tipo de tango, porque tiene una importancia vital en el cuento ya que es la razón por la cual el

20 Por ejemplo, en una carta que el autor envía a Hélène Couzinié el 21 de febrero de 1979 con motivo de la edición española de *Un tal Lucas*, le comunica que no está de acuerdo con las correcciones de la puntuación de su texto que propone la editorial. Y se justifica con las siguientes palabras: «[...] he tenido la mala suerte de caer en manos de linotipistas llenos de buena voluntad hacia mí, pero convencidos de que soy alguien que escribe muy mal y que necesita (en eso está la buena voluntad) que mejoren su estilo [...]: por una parte los textos han sido inundados por una inmensa marea de comas, que he debido suprimir a lo largo de horas y horas de trabajo. [...] Soy el primero en reconocer que las comas que me han agregado son impecables y que dan como resultado un texto muchísimo más correcto; pero ocurre que yo no escribo de manera correcta y creo saber por qué lo hago y no tengo la menor intención de cambiar mi manera de respirar idiomáticamente» (Cortázar, 2012b: 165).

personaje de Celina reaparece después de su muerte, para bailar una milonga en uno de sus locales preferidos. No obstante, a pesar de la importancia que tiene para la trama, el término es o bien suprimido o bien reemplazado por palabras como «bastringue», que en francés designa al baile popular en general<sup>21</sup>.

Reproducimos a continuación una serie de ejemplos: «Cuando vi a las muchachas pensé en la carrera de Celina y el gesto de Mauro al sacarla de la milonga del griego Kasidis y llevársela con él» (Cortázar, 1951: 124) traducido por «En voyant les filles, je songeai à la carrière de Céline et à Mauro qui l'avait tirée de la boîte du Grec Kasidis» (Cortázar, 1963: 52); «Cualquier cosa, emborracharme, ir a la milonga, tirarme cualquier hembra» (Cortázar, 1951: 126, 127) por «N'importe quoi, me soûler, aller au dancing, m'envoyer la première garce venue» (Cortázar, 1963: 53); «Putá que está concurrida la milonga» (Cortázar, 1951: 128) por «Putain, le monde qu'y a ici» (Cortázar, 1963: 55); «Me parece bueno decir aquí que yo iba a esa milonga por los monstruos» (Cortázar, 1951: 129) por «Ici, il me paraît opportun de préciser que j'allais à ce bal pour les monstres» (Cortázar, 1963: 55) o «Había renunciado a su cielo de milonga» (Cortázar, 1951: 133) por «Elle avait renoncé à son ciel de bastringue» (Cortázar, 1963: 57).

Cabe destacar que, si bien la traducción de Bataillon puede tener una cierta tendencia a atenuar la huella de lo extranjero del texto de origen, esta estrategia resulta bastante sutil si se la compara con la tradición traductológica francesa, que podemos ver, por ejemplo, en las traducciones de Caillois e Ibarra de la obra de Borges, traducciones contemporáneas a las de Bataillon en las que se llevan a cabo transformaciones bastante más profundas con respecto al texto de origen<sup>22</sup>. Hay que tener en cuenta que no se trata ni mucho menos de traducciones marginales, ya que fueron incluso retomadas más tarde en la inclusión de Borges en la «Pléiade», la colección literaria más prestigiosa de la edición francesa.

## Conclusiones

En definitiva, podemos constatar que tanto la edición como la traducción muestran una cierta tendencia, más clara en el caso de la edición que en la traducción, a des-

21 Sin embargo, la traductora sí mantiene el término «bombilla» e incluso explica su significado en una nota a pie de página – «sorte de petit calumet qui sert à aspirer le maté» (Cortázar, 1963: 48) –, a pesar de que se trate de una palabra que tiene una importancia mucho menor en el cuento que «milonga», pues se utiliza simplemente para informar sobre un detalle, a saber, el hecho de que, cuando el narrador llega a la casa de Mauro para ver el cuerpo de la recién fallecida Celina, en la cocina están tomando mate («Una bombilla rezongó fuerte cuando pasé al lado de la cocina y me asomé a la pieza mortuoria» [Cortázar, 1951: 118, 119]).

22 Véase, a este respecto, Bensoussan (1998) y Louis (2020).

nacionalizar al autor, lo cual contribuye a sacarlo de la escena periférica de América Latina para hacerlo más universal y, que así, pueda ser insertado más fácilmente en el sistema literario francés, aunque esta desnacionalización no sea tan evidente como en el caso de otros autores latinoamericanos como Borges.

Por otro lado, no parece que la desnacionalización del autor operada por la mediación editorial francesa haya alterado significativamente la recepción de la novela, pues ya en la propia Argentina se explotaba el cosmopolitismo del autor, sin olvidar que el propio Cortázar declara por aquella época sentirse más identificado con la tradición literaria francesa o anglosajona que con la argentina.

Sin embargo, la recepción, por su parte, parece haber seguido más bien un camino de alguna forma opuesto, ya que se centró, e incluso exageró, uno de los elementos que distinguía a estos cuentos de los que publicaban los autores franceses, que es la particular concepción del fantástico de Cortázar. Así pues, los temores de Caillois, que había intentado aclarar el fantástico del autor argentino acercándolo a la concepción francesa, y más concretamente a la suya propia, en lo que puede ser entendido como otro ejercicio de desnacionalización del escritor argentino, resultaron infundados.

La consulta de las reseñas de periódicos y revistas de la época conservadas en los archivos de Poitiers –Fonds CRLA-Archivos Julio Cortázar– parece indicar que la concepción cortazariana del fantástico fue la clave del éxito de *Les armes secrètes*. De hecho, este libro fue el principal éxito de Cortázar en Francia en la década de los sesenta en la que, además de este título vieron la luz *Les Gagnants* (traducción de *Los Premios*, en 1961), *Marelle* (traducción de *Rayuela*, en 1966) y *Gîtes* (recopilación de cuentos de *Bestiario*, *Final del juego* y *Las armas secretas* no incluidos en *Les armes secrètes*, en 1968). No en vano, la noción de lo fantástico se convertirá en una suerte de hilo conductor de la obra de Cortázar en Francia durante este período, como muestra por ejemplo el texto que se reproduce en la contraportada de *Gîtes* en el que se asocia incluso a *Rayuela* con esta noción, con el objetivo de dotar a la obra de Cortázar –la que por aquel entonces había sido publicada en francés– de una mayor unidad: «Como en *Rayuela*, el autor avanza sin descanso en el angosto sendero en que lo real y lo imaginario se confunden y, magistralmente, dota de una vida exterior y concreta a las criaturas más fantásticas»<sup>23</sup>.

23 «Comme dans *Marelle*, l'auteur avance sans défaillance sur l'étroit sentier où le réel et l'imaginaire se confondent et rend magistralement à une vie extérieure, concrète, les créatures les plus fantastiques» (Cortázar, 1968: contraportada).



## Bibliografía

- BENSOUSSAN, Albert (1998): «Traducir al francés la poesía de Borges», *Variaciones Borges*, n.º 5, pp. 203-206. [En línea: <http://www.jstor.org/stable/24879523>. Fecha de consulta: 10/08/2021].
- CAILLOIS, Roger, Victoria Ocampo (1997): *Correspondance : 1939-1978*, ed. Odile Felgine, París: Stock.
- CASTILLO, Abelardo (1960): «Las armas secretas: cuentos de Julio Cortázar», Fonds CRLA-Archivos Julio Cortázar. [En línea: <https://cortazar.nakalona.fr/items/show/493>. Fecha de consulta: 1/01/2022].
- CORTÁZAR, Julio (1951): *Bestiario*, Buenos Aires: Sudamericana. [1972, 10ª edición].
- (1963): *Les armes secrètes*, trad. fr. Laure Bataillon, París: Gallimard.
- (1967): *La vuelta al día en ochenta mundos*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores. [1968, 4ª edición].
- (1968): *Gîtes*, trad. fr. Laure Bataillon, París: Gallimard.
- (1994): *Obra crítica / 2*, ed. Jaime Alazraki, Madrid: Alfaguara.
- (2012a): *Cartas 1955-1964*, ed. Carles Álvarez Garriga y Aurora Bernárdez, Buenos Aires: Alfaguara.
- (2012b): *Cartas 1977-1984*, ed. Carles Álvarez Garriga y Aurora Bernárdez, Buenos Aires: Alfaguara.
- DULOU, Jérôme (2018): *Julio Cortázar et Roger Caillois : du rêve au fantastique*, Tesis de doctorado Nouveau Régime, Université Paris IV.
- FELGINE, Odile (1994): *Roger Caillois*, París: Stock.
- FÈVRE, Fermin (1964): «Final del juego, por Julio Cortázar», Fonds CRLA-Archivos Julio Cortázar. [En línea: <https://cortazar.nakalona.fr/items/show/437>. Fecha de consulta: 26/01/2022].
- GUERRERO, Gustavo (2018): «La Croix du Sud (1945-1970): génesis y contextos de la primera colección francesa de literatura latinoamericana», *Re-mapping World Literature*, ed. Gesine Müller, Jorge J. Locane y Benjain Loy, Berlín/Boston: De Gruyter, pp. 199-208.
- IBARRA, Néstor (1951): «Jorge Luis Borges», Borges, Jorge Luis: *Fictions*, trad. fr. Roger Caillois, Néstor Ibarra, París: Gallimard, pp. 7-13.
- Indeterminado (1959): «Cinco relatos de Julio Cortázar», Fonds CRLA-Archivos Julio Cortázar. [En línea: <https://cortazar.nakalona.fr/items/show/482>. Fecha de consulta: 28/12/2021].
- Indeterminado (1963): «Julio Cortázar, Les armes secrètes», Fonds CRLA-Archivos Julio Cortázar. [En línea: <https://cortazar.nakalona.fr/items/show/2305>. Fecha de consulta: 8/01/2022].
- J.G. (1963): «Les armes secrètes», Fonds CRLA-Archivos Julio Cortázar. [En línea: <https://cortazar.nakalona.fr/items/show/2300>. Fecha de consulta: 7/01/2022].



- LOUIS, Annick (2007): *Borges face au fascisme. 2, Les fictions du contemporain* [Montreuil]: Aux lieux d'être.
- (2013): «Étoiles d'un ciel étranger : Roger Caillois et l'Amérique latine», *Littérature*, 170, 2, pp. 71-81. [En línea: <https://www.cairn.info/revue-litterature-2013-2-page-71.htm>. Fecha de consulta: 10/02/2021].
- (2020): «*El Aleph* de Roger Caillois en Gallimard o de cómo salir del laberinto », *Literatura latinoamericana mundial. Dispositivos y disidencias*, ed. Gustavo Guerrero, Jorge J. Locane, Benjamin Loy y Gesine Müller, Berlín/Boston, De Gruyter, pp. 125-146.
- MUJICA, Ana (sin fecha): «Auge de la Literatura Latinoamericana en Francia», Fonds CRLA-Archivos Julio Cortázar. [En línea: <https://cortazar.nakalona.fr/items/show/1371>. Fecha de consulta: 30/12/2021].
- ORPHÉE, Elvira (1960): «Julio Cortázar, Las armas secretas», Fonds CRLA-Archivos Julio Cortázar. [En línea: <https://cortazar.nakalona.fr/items/show/2296>. Fecha de consulta: 7/01/2022].

## **Análisis descriptivo de la traducción de referentes culturales sino-españoles en *Diarios del Sáhara* de Sanmao**

BAIHUI JIA

*Universidade de Santiago de Compostela*

**Resumen:** El presente artículo tiene como objetivo estudiar la traducción de referentes culturales sino-españoles en la autoficción *Diarios del Sáhara* de Sanmao. A pesar de ser una autora muy reconocida en China, existen muy pocos estudios sobre su obra, y la mayoría se ha hecho desde una perspectiva puramente lingüística. En este trabajo, en primer lugar, se pasa revista a los estudios sobre *Diarios del Sáhara* y, a continuación, se introduce el concepto «referentes culturales» y una propuesta de clasificación junto con tres estrategias de traducción. Finalmente, se presentan varios ejemplos concretos de referentes culturales de *Diarios del Sáhara* con su correspondiente análisis.

**Palabras clave:** referentes culturales, traducción, Sanmao, *Diarios del Sáhara*.

**Abstract:** *This article aims to study the translation of Sino-Spanish cultural references in Sanmao's autofiction Diarios del Sáhara. Despite being a well-known author in China, there are very few studies on her work, and most have been done from a purely linguistic perspective. In this paper, firstly, the previous studies on Diarios del Sáhara are reviewed, and then the concept of «cultural references» and a classification proposal are introduced together with three translation strategies. Finally, several concrete examples of cultural references of Diarios del Sáhara are presented with their corresponding analysis.*

**Keywords:** *cultural references, translation, Sanmao, Diarios del Sáhara.*

### **1. Introducción**

La traducción se considera como una ventana que ayuda a conocer la literatura y la cultura de otros países. Sin embargo, en el caso de culturas alejadas entre sí, como pueden ser la china y las occidentales, el proceso de traducción de las refe-

rentes culturales plantea uno de los mayores retos, ya que es complicado establecer equivalencias de conceptos entre culturas diferentes e idiomas lingüísticamente distantes, como son el chino mandarín y el castellano.

Sanmao (Echo Chen, 1943-1991) es una de las escritoras chinas más reconocidas tanto dentro como fuera de China. Su vida fue fascinante y estuvo llena de aventuras. Se casó con el español José María Quero, y vivieron juntos en el Sáhara y en las Islas Canarias. La trágica muerte de José María marcó para siempre la vida de Sanmao, quien terminó por suicidarse en Taiwán en 1991. La autoficción «撒哈拉的故事» (*Sāhālā de gùshì*, literalmente 'Historias del Sáhara') fue publicada por primera vez en 1976. En ella la autora refleja los años transcurridos junto a su marido en el Sáhara. Se podría considerar como una mezcla entre autobiografía y novela de viajes, pero esta obra llega más allá en la medida en que es un homenaje al amor sin condiciones, la vida y la conexión de la autora con África y España. *Sāhālā de gùshì* se divide en veintiún capítulos diferentes que contienen muchas referencias culturales. En 2016 *Sāhālā de gùshì* se tradujo al español y al catalán siendo la primera vez que el trabajo de Sanmao fue traducido y publicado en España y en el mundo occidental.

Aunque Sanmao es una autora muy famosa en China, es relativamente desconocida en Occidente. Actualmente existen muy pocos estudios sobre su obra desde la perspectiva específica de la traducción y la cultura. Este trabajo busca llenar ese vacío y analizar *Sāhālā de gùshì* desde la perspectiva de los referentes culturales para contribuir a una mejor comprensión de la obra de esta escritora y en definitiva a un mejor entendimiento entre ambas culturas.

## 2. Estado de la cuestión

En este apartado se analizarán los estudios existentes sobre *Sāhālā de gùshì*. En concreto se han seleccionado los trabajos de Luo Jingjing (2011), Fu Ke (2017), Luz Marina Sanchís Sáez (2019) e Irene Tor-Carroggio y Sara Rovira-Esteva (2019).

Luo (2011) realiza un análisis sistemático de la singularidad de la retórica en la obra *Sāhālā de gùshì*. El objetivo de su trabajo consiste en analizar y resumir las principales técnicas retóricas empleadas en esta obra, con el objetivo de entender cuáles son los medios de expresión y los métodos retóricos utilizados más relevantes. Por otro lado, estudia las características lingüísticas referidas a la fonética, gramática y el léxico de *Sāhālā de gùshì* para ayudar a los lectores a apreciar mejor la obra original.

Esta autora analiza las formas de expresión para describir personas, situaciones y temas, que incluyen la utilización de palabras reduplicadas, onomatopeyas,

versos y refranes. Para ello emplea diversos métodos de investigación, como el uso de la inducción y la observación para estudiar la retórica, la expresión y las características lingüísticas. Las conclusiones son múltiples. Por una parte, Luo observa que las figuras retóricas más comunes empleadas con la metáfora, la personificación, el paralelismo y la repetición. Por otra parte, el texto presenta un uso frecuente del diálogo, con patrones de oración coloquiales, frases cortas y frases repetidas e incompletas. Por último, existe una marcada descripción del paisaje, con un ritmo armonioso, y un uso abundante de onomatopeyas.

Fu (2017) analiza las estrategias de traducción utilizadas en la versión inglesa –*Stories of the Sahara* (Sanmao, 2019)– bajo la perspectiva de la teoría de la equivalencia funcional de Eugene A. Nida y Charles R. Taber (1969). Estos autores introdujeron el concepto «equivalencia funcional», «dinámica» o «de efecto», para explicar la necesidad de realizar modificaciones del texto original de forma que el receptor lo perciba como si fuera un texto natural. Para ello, el trabajo del traductor consiste en adaptar el texto y poder finalmente superar distancias lingüísticas y culturales. Además, Nida ([1964] 2004) defendió que la traducción no solo consigue la equivalencia funcional en el vocabulario, sino también en las frases, la semántica y los estilos.

En su trabajo, Fu elige dos capítulos como objeto de estudio: «Vocación de doctora universal» y «En busca del amor». Aplica la teoría de la equivalencia funcional de Nida y Taber a la traducción de la prosa china moderna y analiza los rasgos estilísticos de la prosa de Sanmao en tres niveles –léxico, sintáctico y textual– debido al elevado número de coloquialismos chinos, expresiones de cuatro caracteres<sup>1</sup>, oraciones impersonales y pasivas. El objetivo principal consiste en demostrar cómo la teoría de la equivalencia funcional puede orientar la práctica de la traducción de obras literarias del chino al inglés. En cuanto a la metodología, Fu selecciona ejemplos representativos de los textos traducidos y analiza detalladamente los métodos de traducción utilizados, como la técnica de dividir una oración larga en múltiples, hacer ajustes del orden de las partes de una oración, reagrupación, desdoblamiento, traducción literal, traducción libre, etc. Por último, resume las experiencias y reflexiones de la práctica de este estudio con vistas a mejorar la práctica de traducción.

Con respecto a las conclusiones, Fu expone que es posible utilizar la técnica de la equivalencia funcional siempre que se realicen algunos ajustes previos para

1 成语 (chéng yǔ) en chino mandarín. Son expresiones con una estructura fija que suelen consistir en cuatro caracteres y que contienen relatos históricos o mitos. No es posible modificar su orden o contenido.

lograr la transformación del texto original de forma natural y no forzada. Por otra parte, el texto meta debe mantener el estilo original y las características del texto fuente, por lo que el autor puede seguir a veces la estrategia de traducción de la extranjerización<sup>2</sup> (*foreignization*). Sin embargo, para que los lectores de la lengua de llegada comprendan mejor el texto, el traductor debe utilizar la estrategia de traducción de domesticación<sup>3</sup> (*domestication*).

Sanchís Sáez (2019) realiza un análisis contrastivo de las traducciones del capítulo «El esclavo mudo» de la obra original en chino al inglés (en traducción de Canaan Morse; Sanmao, [1976] 2015) y al español (en traducción de Tor Carroggio; Sanmao, [1976] 2016a). El objetivo principal consiste, en primer lugar, en analizar e identificar qué estrategias de traducción fueron utilizadas por los traductores en inglés y español y, en segundo, en comparar las similitudes y diferencias de las estrategias de traducción de las dos versiones en términos de domesticación y extranjerización. Además, en cuanto al nivel lingüístico, analiza la estructura de las oraciones, el uso de metáforas y el uso de oraciones negativas. Concluye que ambos traductores utilizan con más frecuencia la extranjerización y que en la versión inglesa se busca una traducción más fiel al original, con estructuras sintácticas similares a las del original. En cuanto a la versión española, la traductora deja su huella única y personal, o sea, no es tan literal, pero lo lleva a cabo sin que esto suponga una pérdida de información, recurriendo para ello cuando así lo considera necesario a la anotación.

Finalmente, Tor-Carroggio y Rovira-Esteva (2019) realizan un análisis cuantitativo y cualitativo de la recepción de las notas de las traductoras al castellano (Tor-Carroggio) y al catalán (Rovira-Esteva y Tor-Carroggio; Sanmao, [1976] 2016b). Emplean un modelo de investigación mixto, con cuestionarios en línea, entrevistas al editor del libro y auto-etnografías<sup>4</sup> de las traductoras. Analizan diversos factores, como, en primer lugar, la opinión de los lectores acerca de las notas de la traductora y, en segundo lugar, qué tipo de nota es considerado más necesario según sus lectores. Por último, realizan una clasificación de siete tipos de notas de traducción: «geográficas, históricas, culturales, a personajes, intertextuales, intratextuales y metalingüísticas» (Tor-Carroggio y Rovira-Esteva, 2019: 7).

---

2      La extranjerización consiste en conservar estilos lingüísticos extranjeros cuando se realiza una traducción entre distintas lenguas y/o culturas.

3      La domesticación, por su parte, consiste en adaptar el texto original a la lengua y cultura meta mediante el empleo de conceptos más próximos a ellas para facilitar la comprensión.

4      Autoetnografía: método de investigación social y escritura que integra, analiza y describe la experiencia personal del escritor / etnógrafo («auto») con el objetivo de entender una experiencia cultural («etno») (Ellis, 2004).

La opinión general de los lectores sobre estas notas es en general positiva; las notas metalingüísticas y las intertextuales son consideradas las más necesarias. Las editoriales, sin embargo, se muestran cautas y prefieren mantener solo las imprescindibles. En relación a la importancia de dichas notas, los lectores de *Diarios del Sáhara* consideran alto el grado de necesidad de las notas incluidas. Concluyen que las notas de traducción son un elemento paratextual poco estudiado

A modo de resumen, presento en la tabla siguiente una comparación de los estudios revisados.

Tabla 1. Comparación de estudios sobre *Diarios del Sáhara*.

Estudio	Perspectiva
Luo (2011)	Lingüística / Retórica
Fu (2017)	Traducción
Sanchís Sáez (2019)	Traducción / Lingüística
Tor-Carrogio y Rovira-Esteva (2019)	Notas del traductor

La mayoría de estos estudios han sido realizados desde una perspectiva lingüística y/o retórica. Son necesarios nuevos estudios sobre esta obra que aborden la relación entre traducción y cultura.

### 3. Los referentes culturales

Por «referente cultural» se entiende aquellos elementos que distinguen a un país, una sociedad o una población de los demás. Es decir, son conceptos que hacen referencia a características propias, intrínsecas de una cultura, como una lengua, un alimento o bebida, un baile, etc. Esta noción ha sido abordada por diversos autores, pero con distintas nomenclaturas. A continuación, paso revista a las más importantes.

a) *Realia* (Fiódorov, 1953; Vlahov y Florin, 1970): El estudio de la traducción de las diferencias culturales se remonta a Andrei V. Fiódorov (1953), de la Escuela Soviética. Introdujo el término *realia* para solucionar problemas de teoría de traducción. Más tarde, Serguei Vlahov y Sider Florin (1970) definen este mismo concepto como elementos de texto que muestran color social e histórico.

Son palabras de la lengua popular que representan denominaciones de objetos, conceptos o fenómenos típicos de un ambiente geográfico, de una cultura, de la vida material o de las peculiaridades histórico-sociales de un pueblo, una nación, un país o una tribu: por eso, estas palabras son portadoras de un colorido nacional, local o histórico y no tienen correspondencia precisa en otras lenguas (Citado según Rodríguez García, 2015: 141).

Birgit Bödeker y Katrin Frese (1987) y Werner Koller (1992) usaron este término, pero con una definición más amplia. Según ellos, los *realia* hacen referencia a las realidades físicas e ideológicas propias de una cultura concreta. Koller los define como «entidades específicas políticas, geográficas o socioculturales de un país en particular» (Citado según Molina, 2006: 64).

b) *Cultural terms*: En *Approaches to Translation*, Peter Newmark menciona por primera vez los *cultural terms*, que define de la siguiente manera: «Regarding cultural terms, [...] these are token-words which first add local color to any description of their countries of origin, and may have to be explained, depending on the readership and the type of text» (Newmark, 1981: 82). Esta definición indica que hay ciertos términos con una especificidad propia que están relacionados con un contexto cultural determinado. Asimismo, aborda el problema de su intraducibilidad y la necesidad de conocer en profundidad el mundo del lector y el tipo de texto.

c) *Culturema* (Nord, 1997; Vermeer, 1983): Christiane Nord cita la definición de culturema de Hans Vermeer:

Culturema es un fenómeno social de una cultura que es considerado relevante por los miembros de esta cultura y que, cuando se compara con un fenómeno social correspondiente en la cultura B, se encuentra que es específico de la cultura A (Nord, 1997: 34).

Nord indica que los culturemas surgen en el seno de una transferencia cultural entre dos culturas concretas, es decir, un fenómeno correspondiente entre las culturas se refiere a una comparación bajo ciertas condiciones definidas. También introduce el concepto «punto cultural específico» para expresar un fenómeno cultural específico en una determinada cultura. Al afrontar una nueva lengua «algunas cosas resultan chocantes por su dificultad, complejidad e imposibilidad a la hora de ajustarse a los recursos que se utilizan para dar sentido al mundo» (Nord, 1997: 25). Sostiene que los puntos son como la diferencia de comportamiento entre dos culturas, produciendo fricciones y ocasionando la formación de barreras entre sí.

### **3.1 Clasificación de los referentes culturales**

En esta sección distingo dos tipos de referentes culturales: intralingüísticos y extralingüísticos. Nida (1945), Newmark ([1988] 1999), Birgit Nedergaard-Larsen (1993) y Paula Igareda (2011) estudian los referentes intralingüísticos. Según la clasificación de Igareda, los referentes culturales intralingüísticos incluyen seis áreas: 1) tiempos verbales y verbos determinados; 2) adverbios, nombres, adjetivos y expresiones; 3) referentes culturales muy concretos; 4) expresiones propias de determinados países; 5) juegos de palabras, refranes y frases hechas; y 6) humor. Los referentes culturales extralingüísticos han sido analizados por Nida (1945), Newmark ([1988] 1999) y Lucía Molina (2006). En este trabajo se utilizará la clasificación de Newmark, quien diferencia cinco campos extralingüísticos: 1) ecología: en este apartado se incluye la flora, la fauna, la geografía, etc.; 2) cultura material: incluye cuatro subcategorías: a) comida, b) ropa, c) viviendas y poblaciones y d) transporte; 3) cultura social: incluye trabajo y ocio; 4) organizaciones, costumbres, procedimientos: se dividen en a) políticas y administrativas, b) religiosas y c) artísticas; y 5) gestos y hábitos.

### **3.2. Técnicas de traducción de los referentes culturales**

En lo relativo a las técnicas de traducción, se siguen las traducciones semántica y comunicativa propuestas por Newmark. La traducción semántica trata de conservar en mayor grado el significado contextual preciso del texto original adaptándolo a la gramática, la cultura y la forma expresiva del idioma meta. La traducción comunicativa presta más atención a la reacción del lector; su objetivo consiste en que los lectores del texto meta tengan una experiencia lo más similar posible a lo que experimentan los lectores del texto origen. El traductor puede adoptar diversos métodos de traducción para que los lectores no tengan ninguna dificultad de comprensión.

## **4. Análisis de algunos referentes culturales en *Diarios del Sáhara***

A continuación, se procederá a aplicar la traducción semántica y comunicativa a seis ejemplos intralingüísticos. Se proporciona el texto original (A) acompañado de la traducción al español (B).

Ejemplo 1:

(A) 我惊喜地向他走过去,他看见我的影子,抬起头来,看见是我,真诚的笑容,像一朵绽开的花一样在脸上露出来。(Sanmao, [1976] 2017: 207)



(B) Me dirigí hacia él gratamente sorprendida, y cuando se dio cuenta de que una sombra se le acercaba levantó la cabeza. Al verme esbozó una sonrisa sincera y en su rostro pareció brotar una flor abierta. (Sanmao, [1976] 2016a: 348)

Ejemplo 2:

(A) 正午的沙漠, 气温高到五十度以上, 我的汗湿透了全身, 流进了眼睛, 沙子在脸上刮得像被人打耳光, 上课才一刻钟, 狂渴和酷热就像疯狗一样咬着我, 我不放。(Sanmao, [1976] 2017: 107-108)

(B) La temperatura en el desierto al mediodía superaba los cincuenta grados. El cuerpo se me quedaba empapado de sudor, las gotas me resbalaban hasta los ojos, y la arena me golpeaba la cara como si alguien me estuviera dando puñetazos. Cuando no llevaba ni quince minutos de prácticas, aquella temperatura insostenible y una sed descomunal se apoderaban de mí como un perro rabioso. (Sanmao, [1976] 2016a: 245-246)

Según la clasificación de Igareda (2011) las metáforas de estos dos ejemplos pertenecen a la expresión retórica de los referentes culturales intralingüísticos. Son oraciones metafóricas y en la traducción se preservan las metáforas creativas y artísticas de Sanmao mediante la traducción semántica. El primer ejemplo proviene del capítulo «El esclavo mudo». En el fragmento citado, «él» hace referencia al pobre esclavo mudo al que no le pertenecía ni su cuerpo. Este esclavo mudo trabaja para el vecino de Sanmao. Sanmao ayudó a su hijo en casa de un saharauí muy rico; por ello, cuando se encontró con Sanmao en la calle, se puso muy contento. La autora asemeja la sonrisa del esclavo a una flor abierta. Por medio de esta metáfora, los lectores pueden experimentar el agradecimiento del esclavo a Sanmao. En el segundo ejemplo, las metáforas «alguien me estuviera dando puñetazos» y «perro rabioso» también pueden expresar el sentido del texto original sin causar confusiones, ya que los lectores de la lengua meta las pueden comprender fácilmente. De esta manera, en el texto traducido, no hace falta sustituir el término imaginario del texto original por otros elementos. Con estos ejemplos, se ve que la traducción semántica es adecuada para transmitir con fidelidad tanto el mensaje del texto fuente como el estilo del lenguaje de la autora.

Ejemplo 3:

(A) 我的女儿是我们捧在手里, 掌上明珠也似的抚养大的啊! (Sanmao, [1976] 2017: 131)

(B) Mi hija, a la que hemos criado entre algodones, ¡cómo si fuera una princesa! (Sanmao, [1976] 2016a: 55)

Ejemplo 4:

(A) “你做厨子兼摄影师, 另外我的钱给你管, 干不干?”

“当然是想参加的, 只怕八月还在沙漠里回不来, 怎么才好? 我两件事都想做。”真是又想捉鱼又想吃熊掌。(Sanmao, [1976] 2017: 7)

(B) –Harás de cocinera y de fotógrafa. Además, te daré mi dinero para que lo administres. ¿Cómo lo ves?

–Claro que quiero ir, pero temo no estar de vuelta para agosto, ¿cómo podría hacer las dos cosas sin renunciar a nada? (Sanmao, [1976] 2016a: 100)

En el proceso de traducción, cuando se encuentran palabras o frases difíciles de comprender para el lector de la lengua meta, el traductor puede usar la traducción libre para aclarar la información contenida en el texto de salida. Es decir, se realiza la traducción que, respetando el sentido del texto, no sigue fielmente la forma de expresión de la obra original. El caso de «a la que hemos criado entre algodones, ¡cómo si fuera una princesa!» del ejemplo 3 significa que ha tenido una niñez mimada y protegida por sus padres. Igual que la frase «掌上明珠» (literalmente, ‘perla brillante en la palma de la mano’), es una expresión china de cuatro caracteres, un referente cultural intralingüístico que, en términos de Igareda (2011), pertenece a la categoría de expresiones propias de determinados países. Dicha expresión significa que los padres de Sanmao la consideran como una perla brillante en la palma, o sea, la han mimado como si fuera una princesa. La metáfora de la perla significa que es algo muy importante y valioso. Si se tradujera literalmente, muy probablemente los lectores hispanohablantes tendrían dificultades de comprensión. Asimismo, en el ejemplo 4, «鱼» y «熊掌» significan literalmente ‘pez’ y ‘pata de oso’, respectivamente. Es un referente cultural intralingüístico que proviene de un proverbio de Mencio (372 a. C. – 289 a. C.), filósofo chino seguidor del confucianismo, que hace referencia a que no siempre podemos tener todo lo que queremos o no se pueden aprovechar todas las ventajas de una situación. Es decir, no se puede poseer el pez y la pata de oso a la vez. Hay que aprender a elegir correctamente. Si se tradujera literalmente, los lectores que no conozcan la cultura china no entenderían su significado. La traducción proporcionada resulta más clara para el público hispanohablante.

Ejemplo 5:

(A) 荷西跪在床边, 焦急得几乎流下泪来, 他不断用中文叫我在小时候只有父母和姐姐叫我的小名——“妹妹! 妹妹! 妹妹——”。(Sanmao, [1976] 2017: 94)

(B) José estaba arrodillado a un lado de la cama. Estaba tan preocupado y nervioso que casi se puso a llorar. No paraba de llamarme por el nombre que mis padres y mi hermana mayor utilizaban cuando yo era pequeña.

- ¡Meimei! ¡Meimei!<sup>1</sup>

1. En chino significa ‘hermana pequeña’. (Sanmao, [1976] 2016a: 158)

Ejemplo 6:

(A) 做荷西的太太，语文将就他。可怜的外国人，“人”和“入”这两个字教了他那么多遍，他还是分不清。(Sanmao, [1976] 2017: 1)

(B) Al ser su mujer no tenía más remedio que soportar su chino. Pobrecito... ¡cuántas veces le expliqué la diferencia entre 人 y 入, y aun así seguía sin distinguir aquellos sinogramas!

Nota del traductor: Pese a que 人 y 入 son dos sinogramas que parecen mucho, el primero significa ‘persona’ y el segundo ‘entrar’. (Sanmao, [1976] 2016a: 114)

Como el español pertenece a las lenguas indoeuropeas y el chino es parte de las sino-tibetanas, los dos idiomas son muy distintos en la dimensión léxica y en la escritura de los caracteres. Muchos términos chinos no tienen equivalente en el español. La incorporación de notas es uno de los métodos más utilizados en la traducción para añadir información contextual, el origen de las palabras, etc. y facilitar la comprensión del lector. En el caso del ejemplo 5, la situación es la siguiente: al haber cogido Sanmao un colgante en el Sáhara sin saber que era peligroso, estaba en peligro de muerte y su marido José no dejaba de llamarle «meimei» (妹妹), expresión que los padres de Sanmao utilizaban cuando era pequeña. *Meimei* significa literalmente ‘hermana pequeña’. Sin embargo, en China, aparte del nombre formal, los padres suelen utilizar hipocorísticos con sus hijos. El hipocorístico de Sanmao es “meimei”. Si se tradujese literalmente como «hermana pequeña», los lectores hispanohablantes no podrían experimentar el cariño de José hacia su mujer. Asimismo, en el ejemplo 6, si se tradujera literalmente 人 y 入 como ‘persona’ y ‘entrar’ sin incluir los correspondientes caracteres chinos, los lectores hispanohablantes no podrían experimentar las características de la escritura china, o sea, la dificultad de este idioma, ya que muchos caracteres son muy parecidos en su forma pese a las enormes diferencias de significado. A través de la utilización de las notas, el texto traducido transmite un mensaje más preciso.

## Conclusiones

La cultura y la traducción son dos elementos indispensables que están interrelacionados entre sí y que presentan, en muchas ocasiones, desafíos para los traductores. Se ha seleccionado una obra de una escritora china que estaba casada con un español y ambos vivían en el desierto del Sáhara. De esta forma se entrelazaban tres culturas diferentes: la china, la española y la saharauí. En este trabajo hemos analizado los estudios previos sobre esta obra: Luo Jingjing (2011), Fu Ke (2017), Luz Marina Sanchís Sáez (2019) e Irene Tor-Carroggio y Sara Rovira-Esteva (2019). Dichos estudios seguían una perspectiva lingüística y de traducción.

Se ha analizado el concepto de referente cultural y se ha relacionado con la literatura existente. En concreto, se han estudiado los términos *realia*, *cultural terms* y *culturema*. También se han clasificado los referentes culturales en intralingüísticos y extralingüísticos. A continuación, se han analizado diversas técnicas de traducción de los referentes culturales (semántica y comunicativa). Era necesaria una nueva perspectiva específica relativa al uso de los referentes culturales. En este trabajo, a través de las técnicas analizadas en la traducción de *Sāhālā de gùshì*, se ha podido comprobar que el tipo de referente cultural ha influido en la selección de la solución de traducción. Es decir, resulta imprescindible combinar diversos métodos de traducción para resolver los problemas encontrados. Además, se deben respetar las diferencias en las expresiones del chino y el español. La combinación de los métodos semántico y comunicativo de traducción puede reproducir el contenido de la obra original con naturalidad y fluidez y mejorar eficazmente la calidad de traducción. En segundo lugar, los referentes culturales son una parte importante en la traducción. De esta forma se puede acercar al lector de una forma más precisa al significado original. A veces es necesario utilizar notas del traductor para aclarar de forma más directa el origen del referente cultural y su contexto. Son necesarios nuevos estudios sobre la relación entre traducción y cultura en la traducción de obras chinas.

## Bibliografía

- ELLIS, Carolyn (2004): *The ethnographic I: A methodological novel about autoethnography*, Walnut Creek, CA: AltaMira Press.
- FIÓDOROV, Andrei V. (1953): *Osnovy obschei teorii perevoda* [Introducción a la teoría de la traducción], Moscú: Biblioteka filóloga.
- FU Ke (2017): «功能对等理论视角下三毛散文《撒哈拉的故事》的英译研究» [Un estudio sobre la traducción al inglés de «Historias del Sáhara», de Sanmao, des-

- de la perspectiva de la equivalencia funcional], Trabajo de fin de máster, Universidad Jiao Tong de Pekín.
- IGAREDA, Paula (2011): «Categorización temática del análisis cultural: Una propuesta para la traducción», *Íkala: Revista de lenguaje y cultura*, 16, 27, pp. 11-32.
- KOLLER, Werner (1992): *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Heidelberg/Wiesbaden: Quelle & Meyer.
- KU, Menghsuan (2021): «Publicación y traducción de la obra de Sanmao: una equivalencia dinámica entre *El olivo de mis sueños* y *Diarios de las Canarias*», *Estudios de Traducción*, 11, pp. 197-204.
- LUO Jingjing (2011): «三毛《撒哈拉的故事》的修辞分析» [Análisis retórico de *Diarios de Sáhara*, de Sanmao], Trabajo de fin de máster, Universidad de Tianjin.
- MOLINA, Lucía (2006): *El otoño del pingüino: análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*, Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- NEDERGAARD-LARSEN, Birgit (1993): «Culture-Bound Problems in Subtitling», *Perspective*, 1, 2, pp. 207-241.
- NEWMARK, Peter (1981): *Approaches to Translation*, Oxford/New York: Pergamon.
- ([1988] 1999). *Manual de traducción*, trad. V. Moya, Madrid: Cátedra.
- NIDA, Eugene A. ([1964] 2004): «Principles of Correspondence», *The Translation Studies Reader*, ed. Lawrence Venuti, New York/ London: Routledge, pp. 153-167.
- (1945). «Linguistic and Ethnology in Translation-Problems», *Word*, 1, 2, pp. 194-208.
- NIDA, Eugene A., TABER, Charles R. (1969): *The Theory and Practice of Translation*, Leiden: Brill.
- NORD, Christiane (1997): *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*, Manchester: St. Jerome Publishing.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Alba (2015): «Para una traducción de la literatura poscolonial africana eurófona: análisis contrastivo (FR-ES) de la escritura femenina de Ken Bugul», Tesis de doctorado, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- SANCHÍS SÁEZ, Luz Marina (2019): «Constrasting the English and Spanish translations of Echo Chen's Work: A Case study of "Stories of the Sahara"», Trabajo de fin de máster, Universidad de Xiamen.
- SANMAO ([1976] 2015): «The Deaf Slave», trad. Canaan Morse, *Books from Taiwan*, 3, pp. 12-15.
- ([1976] 2016a): *Diarios del Sáhara*, trad. I. Tor-Carroggio, Barcelona: Rata.
- ([1976] 2016b): *Diarios del Sáhara*, trad. S. Rovira-Esteve e I. Tor-Carroggio, Barcelona: Rata.
- ([1976] 2017): 三毛, 撒哈拉的故事. 北京: 十月文艺出版社. [Historias del Sahara], Beijing: Editorial de literatura y arte de octubre.
- ([1976] 2019): *Stories of the Sahara*, trad. M. Fu, London: Bloomsbury.

- TOR-CARROGGIO, Irene, ROVIRA-ESTEVA, Sara (2019): «Análisis cualitativo y cuantitativo de la recepción de las notas del traductor: la traducción del chino de *Diarios del Sáhara* como estudio de caso». Congreso Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación (AIETI): [En línea <https://ddd.uab.cat/record/201443>. Fecha de consulta: 24/08/2022].
- VERMEER, Hans J. (1983): «Translation Theory and Linguistics», *Näkökohtia kääntämissen tutkimuksesta*, eds. P. Roinila, R. Orfanos y S. Tirkonnen-Kondit, Joensuu: University of Joensuu, pp. 1-10.
- VLAKHOV, Sergei, FLORIN, Sider (1970): «Neperevodimoe v perevode: Realii» [Lo intraducible en traducción: realia], *Masterstvo perevoda*, 6, pp. 432-456.



## EXILIO E DIÁSPORA

### **El significado literario comparativo de la escritura diáspora china en la era de la globalización**

WANG CHENCHEN

*Universidade de Santiago de Compostela*

**Resumen:** El término «diáspora» (emigración, exilio), con sus matices postcoloniales, ha aparecido repetidamente en el campo de los estudios interculturales. En la era de la globalización, por su carácter comparativo y comunicativo, el estudio de la literatura diaspórica se ha convertido en un tema importante. Este trabajo se centra en el carácter ontológico de la escritura diaspórica a partir de la interpretación conceptual de la diáspora, ilustrando su trascendencia en términos de perspectiva narrativa, identitaria e híbrida. En el siglo XXI, ha evolucionado gradualmente hasta transformarse en un «tercer espacio cultural» relativamente independiente y autónomo, convirtiéndose en un tema de investigación literaria y cultural de amplias repercusiones. Este artículo profundizará en la importancia de la escritura diaspórica en el ámbito de la literatura comparada, utilizando como ejemplo a los chinos de ultramar, la diáspora más numerosa del mundo.

**Palabras clave:** diáspora china, identidad cultural, hibridez, tercer espacio.

*Abstract:* In the area of intercultural studies, the word «diaspora» (emigration, exile), with its postcolonial connotations, has frequently appeared. The study of diasporic literature has grown in importance in the age of globalization due to its comparative and communicative nature. Through a conceptual interpretation of diaspora, this study focuses on the ontological nature of diasporic literature and highlights its significance from the perspectives of the story, identity, and hybridity. In the twenty-first century, it has progressively developed into a «third cultural space» that is largely autonomous and independent, giving rise to a body of literary and cultural studies that has far-reaching effects. The Overseas Chinese, the largest diaspora in the world, will be used as an example to discuss the value of diasporic writing in the area of comparative literature.

*Keywords:* Chinese diaspora, cultural identity, hybridity, third space.



Los chinos cuentan con una historia de migraciones de más de un siglo, y hoy en día hay unos 50 millones de ellos repartidos por todo el mundo. Sin embargo, el estudio de la diáspora china no comenzó hasta mediados o finales de la década de 1990. Al entrar en el siglo XXI, ha recibido una atención creciente en los académicos chinos. Evidentemente, la escritura de la diáspora china ha contribuido, en gran medida, a la internacionalización de la cultura y la literatura chinas, haciéndolas cada vez más globales, como la europea y la estadounidense.

Inicialmente, el concepto «diáspora» se originó por primera vez en la antigua Grecia y posteriormente pasó a referirse específicamente al destino del pueblo judío, que se vio obligado a abandonar las zonas palestinas y a vagar por el mundo. Con la globalización del capitalismo y la circulación mundial de personas, a día de hoy este término ya no se refiere únicamente a la experiencia judía, sino que abarca un amplio abanico de otras nacionalidades en situaciones de emigración, exilio, refugiados, comunidades étnicas en relación con las diferencias culturales y la identidad. Abarca fenómenos como los conflictos culturales que surgen cuando los individuos abandonan su cultura materna para sobrevivir en otro entorno cultural heterogéneo.

El mundo académico coincide en que la palabra diáspora es un término rico pero indefinible. En China, aparece por primera vez en el «汉书·元帝纪» (Hanshu, Yuandiji; *Hanshu, la Novena Crónica del Yuandi*)<sup>1</sup>. En aquella época, 流散 (Liu san) significaba que los pueblos se desplazaban de sus casas sin comida. Hasta hoy, la diáspora se ha traducido de varias maneras. Por ejemplo, 族裔分散 (Zu yi fen san) se traduce como dispersión étnica, 流亡 (Liu wang) como comunidad de exiliados, 散居 (San ju) como dispersión o 流散 (Liu san) como diáspora. La diáspora debería traducirse como 流散 (Liu san) en lugar de dispersión o exilio, términos que se refieren más propiamente al fenómeno de verse obligado a abandonar el país propio, mientras que la diáspora puede incluir a quienes cruzan las fronteras voluntariamente. Como argumenta Wang Ning (2004: 7), «a menudo hacen pleno uso de su doble identidad nacional y cultural, viajando entre su país de residencia y su patria, siempre en estado de movilidad»<sup>2</sup>.

La literatura diaspórica es una práctica literaria en la que el escritor diaspórico, como sujeto creador, interviene en los horizontes de la cultura nacional y

1 «元元大困，流散道路，盜賊并兴» (El primer año fue un año de desastre, con muchos ladrones en los caminos del exilio). «汉书·元帝纪» *Hanshu, la crónica de Yuandi*, organizado por 班固 (Ban Gu), historiador de la dinastía Han Oriental (Dong Han), 25-220 d. C.

2 A menos que la referencia bibliográfica indique lo contrario, las traducciones son mías.

extranjera en una relación binaria. Los académicos lo califican como una especie de «literatura errante» o «literatura vagabunda», que es la manifestación de la conciencia distintiva del cosmopolitismo en la literatura. Ante todo, se trata de una literatura étnica: los escritores diaspóricos se sitúan en la posición de la cultura natal y utilizan los símbolos culturales tradicionales para transmitir su confusión y búsqueda en una tierra extranjera, con un complejo nacional persistente y unas características específicas. Por otro lado, en contraste con su tierra natal, la literatura diaspórica presenta una imagen extraordinaria. A medida que los intercambios culturales se hacen más frecuentes entre Oriente y Occidente, la interpretación de estos fenómenos literarios requiere un examen más profundo de los antecedentes culturales heterogéneos, y los estudios literarios comparados van más allá de la perspectiva únicamente occidental.

### **1. La crisis de la identidad y su doble marginalidad**

Si la teoría poscolonial ha recibido una atención especial por parte de los críticos y se ha convertido en un tema candente en el mundo académico, la propuesta de «identidad cultural» (conciencia de identidad) que se ha planteado en el contexto de la teoría poscolonial es tanto un producto histórico como una cuestión importante que debe afrontarse en el contexto de la globalización. En un entorno tan globalizado, cuando se encuentra en una estructura estable, la gente no presta mucha atención a las divergencias, sino a las reflexiones metafísicas sobre la existencia y la naturaleza del ser humano. Sin embargo, el grupo de inmigrantes, con su alejamiento del país de origen, rompe esta estructura. Su desplazamiento entre culturas diferentes crea así la crisis de pertenencia para ellos. Los escritores diaspóricos comparan la crisis de pertenencia con la pérdida del «hogar» y su ausencia. Para ellos, en un sentido cultural, el hogar no es solo un lugar al que el cuerpo puede volver, sino también un puerto donde el alma puede descansar. ¿Cómo es la experiencia del hogar para los inmigrantes que se han alejado de su patria? Alejo Carpentier, el gigante de la literatura latinoamericana, aunque nacido en Suiza, siempre se consideró cubano. Cuando abandonó Francia, se dirigió inmediatamente a Haití. Quería encontrar sus raíces, la que probablemente siempre estaría en su mente dondequiera que fuera. Pasó varios años en Haití, un país que sigue teniendo una herencia inmigratoria puramente africana, y escribió la novela titulada *El reino de este mundo*. Para él, volver al continente latinoamericano significaba encontrar un puerto donde anclar su alma cansada, pero el sufrimiento en Haití continuaba, desgarrando de nuevo su imaginación de una vida pacífica en su tierra natal. En este sentido, el hogar es un lugar al que nunca se puede llegar.

Los inmigrantes se encuentran en un clima cultural dislocado en el que los cambios drásticos ponen en peligro su sentido de pertenencia. En el proceso de migración, las personas pueden cruzar las fronteras políticas nacionales y obtener la residencia en otro país, pero es difícil sentir que se pertenece a este nuevo hogar. La ruptura en el tiempo y el espacio es solo uno de los factores que contribuyen a su crisis de identidad; también está inextricablemente ligada a otras categorías, como etnia, raza y comunidad. Esto significa que incluso los descendientes de inmigrantes pueden tener también una crisis de identidad. Los escritores inmigrantes poscoloniales, incluidos los de la segunda generación, describen en su literatura la vergüenza de no ser reconocidos en el país de acogida a causa de las diferencias raciales y de estar separados de su patria por el distanciamiento espacial.

El conflicto es realmente un choque entre dos valores culturales. El rasgo común de estas historias es que los chinos nacidos en el país desprecian la cultura de sus padres y tratan de liberarse del control de éstos para ser aceptados por completo en la cultura estadounidense dominante. A menudo se avergüenzan de que sus padres no hablen inglés (Xue, 2007: 116).

Por un lado, tienen diferencias individuales relativamente independientes como sujetos creativos; por otro lado, forman juntos una comunidad de escritores con colores distintivos e identidades únicas en el mundo de la lengua china de ultramar, que es el caso que aquí interesa abordar. Esta comunidad se ha ido construyendo gradualmente a través de la práctica de la escritura transfronteriza.

Como un paisaje transcultural especial, la «literatura de los nuevos inmigrantes» chinos<sup>3</sup>, surgida de la nueva ola de emigración después de la década de 1980, es diferente tanto de la primera ola, que no escribe en español, como de la escritura no nativa de los escritores inmigrantes de segunda generación que se han integrado en la cultura de su país de residencia. Paloma Chen, poeta sino-española galardonada con el II Premio de Poesía Viva de 2021, es un caso representativo de esta segunda generación en España. Descendiente de inmigrantes chinos, nacida y criada en España, una gran parte de su obra está impregnada por una preocupación y reflexión sobre el estado de la diáspora. En el poema «Obscenidad», incluido en su primer poemario *Invocación a las mayorías silenciosas*, se afirma: «tengo terror de mis padres migrantes, siempre con la mirada / puesta en la huida» (Chen, 2021: 57). Sus padres son los únicos familiares a quienes está unida en España en

3 Ni Liqiu (2009) propone una definición del concepto de «literatura de los nuevos inmigrantes» que engloba las obras literarias escritas en el extranjero por los nuevos inmigrantes chinos (incluidos los de Taiwán, Hong Kong y Macao) desde finales de la década de 1970 y principios de la de 1980. El idioma de su creación puede ser chino, inglés u otros.

términos de racialidad, idioma y afecto. No obstante, en su corazón tiene miedo de sus padres, miedo de no poder encontrar una identidad emocional en el país de acogida.

Mi sueño es que no me separen de mi padre y de mi madre en una fila para extranjeros y otra para europeos, que embarquemos por la misma puerta, que volvemos juntos adonde los pasaportes sean una obscenidad (Chen, 2021: 58).

De hecho, es una existencia muy contradictoria. Por una parte, para la mayoría de los emigrantes chinos, el hogar es su principal fuente de apoyo financiero y emocional, y la fuerza de la familia les proporciona una fortaleza que no pueden obtener en la comunidad. Por otra parte, temen la violencia invisible en lugares más allá de la familia. En el caso de la educación de Paloma Chen, ella creció con una educación occidental y piensa según sus parámetros. Hace literatura en castellano y, como joven escritora, ya ha logrado cierto reconocimiento. Sin embargo, sigue sintiéndose forastera. La diferencia fundamental entre las culturas orientales y occidentales le toca profundamente, y una sensación de distanciamiento y extrañeza a veces la asfixia.

## **2. El flujo y la reinención de la identidad cultural**

La identidad de los nuevos escritores inmigrantes chinos de ultramar suele ser fluida. Este cambio conlleva una sensación de «ansiedad» identitaria, por lo que surge el fenómeno de la «desviación» de la identidad. Algunos viven en el extranjero y echan raíces, otros regresan a su patria ancestral como «retornados», incluso hay quienes se mueven entre ambos lugares. Como resultado del flujo de vida o del desplazamiento espacial, la identidad cultural de los nuevos escritores inmigrantes también ha cambiado y en este proceso se han reinventado, reencontrándose y redescubriéndose en el contexto de la globalización. El ensayo de Stuart Hall «Cultural Identity and Diaspora» nos recuerda que la identidad no es un proceso singular o inmutable, sino una construcción continua. Esta afirmación es muy aplicable al grupo diaspórico. Dado que las personas de la diáspora han abandonado su patria o país ancestral, su identidad, su conciencia cultural, su nacionalidad, etc. también se encuentran en una situación abierta y fluida, a diferencia de los que viven en sus países ancestrales.

Perhaps instead of thinking of identity as an already accomplished fact, which the new cultural practices then represent, we should think, instead, of identity as a

«production», which is never complete, always in process, and always constituted within, not outside, representation<sup>4</sup> (Hall, 1990: 222).

Es evidente que la identidad es fluida, se construye y se forma constantemente. La comunidad de escritores inmigrantes en la literatura poscolonial trata de reflexionar sobre su propia experiencia para encontrar nuevas formas de pensar en la identidad cultural. En *Imaginary Homelands*, Salman Rushdie ofrece una nueva valoración de la identidad de los inmigrantes; indica que «He is obliged to deal in broken mirrors, some of whose fragments have been irretrievably lost [...] The broken mirror may actually be as valuable as the one which is supposedly unflawed»<sup>5</sup> (Rushdie, 1992: 12). El significado del mundo es el espléndido y colorido edificio que construimos a partir de los fragmentos, por lo que nos esforzamos en mantenerlo. Aunque las vidas están plagadas de un sentimiento de pérdida y vagabundeo, sus experiencias como inmigrantes y sus identidades híbridas también les dan una forma diferente de ver el mundo y nuevas posibilidades. En última instancia, esto pondrá en tela de juicio el modo en que se construyen las identidades esenciales.

Es cierto que la memoria histórica o el giro de la memoria de los nuevos escritores inmigrantes está estrechamente relacionado con su propio viaje vital, lo que les lleva a enfrentarse más a menudo a su realidad psicológica, consciente o inconscientemente, porque siempre están en el camino de ida y vuelta a su tierra natal. Entre la realidad y la historia, la tradición y la modernidad, y en el proceso de conflicto y mestizaje intercultural, han formado sus propias trayectorias literarias. Utilizan su segunda lengua materna para expresar sus aspiraciones espirituales en un espacio heterogéneo que no es su lengua materna, lo cual es una especie de autoconciencia para mantener su identidad china. Los textos literarios que producen también refuerzan su sentido de identidad en su perseverancia. El espacio en el que escriben tiene un reconocimiento de la vida y una autorreflexión que no se encuentra en una sola cultura, lo cual va mucho más allá del antiguo paradigma estético y constituye una especie de «estética interseccional», que refleja la imagen espiritual de las culturas mezcladas.

---

4 «Tal vez, en lugar de pensar en la identidad como un hecho ya consumado, que las nuevas prácticas culturales representan entonces, deberíamos pensar, en cambio, en la identidad como una «producción», que nunca está completa, siempre en proceso, y siempre constituida dentro, no fuera, de la representación».

5 «se ve obligado a tratar con espejos rotos, algunos de cuyos fragmentos se han perdido irremediablemente [...] El espejo roto puede ser en realidad tan valioso como el que supuestamente no tiene defectos».

### 3. La hibridez de la identidad cultural

La literatura diaspórica no sólo continúa la tradición del pluralismo, sino que, lo que es más importante, estos recursos culturales se presentan en los textos como rasgos estilísticos híbridos. Su hibridez proviene precisamente de la colisión y fusión de tradiciones étnicas y culturas heterogéneas (indígenas u occidentales/modernas). Homi K. Bhabha propone una teoría de la identidad cultural híbrida en *El lugar de la cultura*. Sostiene que la experiencia habitual de la migración exige formas nuevas y contrarias de presentarse a sí mismo en relación con las fronteras estables. Bhabha describe así la identidad cultural híbrida, diciendo que «nos encontramos en el momento del tránsito donde el espacio y el tiempo se cruzan para producir figuras complejas de diferencia e identidad, pasado y presente, adentro y afuera, inclusión y exclusión» (Bhabha, 2002: 17). En otras palabras, los modos tradicionales de pensamiento se enfrentan a la desintegración como resultado del cruce. Ya no existe una oposición binaria entre el pasado y el presente, el interior y el exterior, sino que son formas de pensar en la identidad cultural que entran en conflicto y se fusionan entre sí, caracterizadas por la movilidad.

La hibridez no tiene esa perspectiva de profundidad o verdad que dar: no es un tercer término que resuelve la tensión entre dos culturas o las dos escenas del libro, en un juego dialéctico de «reconocimiento». El desplazamiento del símbolo al signo crea una crisis para cualquier concepto de autoridad basado en un sistema de reconocimiento: la especularidad colonial, doblemente inscripta, no produce un espejo donde el yo se aprehende a sí mismo; es siempre la pantalla escindida del yo y su duplicación, el híbrido (Bhabha, 2002: 143).

En primer lugar, Bhabha se opone a la esencialización de la identidad como construcción del discurso. Después, como la identidad es una construcción discursiva, puede reinventarse de nuevas maneras. La cultura no es pura, sino mixta y diversa, y la nueva identidad híbrida se puede formar y reforzar mediante la manipulación. En tercer lugar, la nueva representación de la identidad tendría un impacto significativo tanto en los individuos como en los grupos, y las nuevas relaciones de grupo son diferentes de los vínculos horizontales que solían basarse en categorías estables como la etnia y la raza.

La hibridez del texto abre las puertas a las innovaciones estilísticas y, como dice Wang Ning, «es esta “tercera parte” entre las dos (la hibridez) la que es más creativa y resuena tanto en su propia gente como en sus lectores asentados» (Wang, 2004: 9). Tanto Bhabha como Wang ven las identidades híbridas y las consiguientes perspectivas duales como un cierto privilegio epistemológico de los escritores in-

migrantes y, según su interpretación, la confusa hibridez cultural se convierte en una conveniencia estética. Esta facilidad permite a estos escritores de la diáspora experimentar más genuinamente el impacto de una cultura mixta. Igualmente, este sentimiento se refleja directamente en sus obras. La segunda generación de escritores de la diáspora china, que ha crecido en un entorno cultural heterogéneo, será diferente de la primera.

## Conclusión

Según las reglas generales de la literatura comparada, esta es el estudio comparativo de dos o más fenómenos literarios con diferentes antecedentes culturales. En este marco, la particularidad de la literatura diaspórica es un fenómeno literario generado en un terreno cultural heterogéneo, que contiene elementos de dos o más culturas diferentes, pero los reúne en un hecho literario y los presenta en un fenómeno literario.

El significado teórico de la literatura diaspórica, como propuesta académica, no solo es profundo, sino también extremadamente vanguardista. Implica un importante significado teórico y práctico para reflexionar y romper con los estereotipos teóricos tradicionales de los estudios de literatura general, los estudios de literatura étnica, los estudios de la literatura comparada e incluso los estudios transculturales.

En el contexto de la globalización, la literatura se ha situado en una perspectiva crítica más amplia y abierta. La escritura diaspórica se encuentra siempre en una posición marginal de doble o múltiple intersticialidad. Por un lado, el sentido de la marginalidad espacial se convierte en la palabra clave más representativa de su identidad cultural, ya que vacila o pasa entre dos (o más) culturas; por otro lado, la diáspora de la zona intermedia o la búsqueda de identidad en las grietas se convierte en su rasgo destacado, formando así un tercer espacio cultural relativamente independiente y autónomo. Este enfoque se aleja de la oposición binaria del yo/Otro y ayuda a conformar una identidad global común.

## Bibliografía

- BHABHA, H. K. (2002): *El lugar de la cultura*, trad. César Aira, Buenos Aires: Manantial.  
CHEN, Paloma (2021): *Invocación a las mayorías silenciosas*, Málaga: Letraversal.  
HALL, Stuart (1990): «Cultural Identity and Diaspora», *Identity: Community, Culture, Difference*, ed. Jonathan Rutherford, Londres: Laurence & Wishart, pp. 222-237.

- Ni Liqiu 倪立秋 (2009): 新移民小说研究 [*Un estudio sobre la novela de los nuevos inmigrantes*], Shanghai: Universidad de Jiaotong.
- RUSHDIE, Salman (1992): *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*, Londres: Granta.
- XUE Yufeng 薛玉凤 (2007): 美国华裔文学之文化研究 [*Un estudio cultural de la literatura chino-americana*], Beijing: Editorial de Literatura Popular.
- WANG Ning 王宁 (2004): 流散写作与中华文化的全球性特征 [*La escritura diaspórica y el carácter global de la cultura china*], Shanghai: Universidad de Estudios Extranjeros de Shanghai.





## **Desde la rememoración hasta la saturación: exilio y memoria en las obras de Laura Alcoba y Julián Fuks**

SOPHIE MARTY

*Université d'Orléans/Paris Sorbonne, REMELICE*

**Resumen:** Analizamos desde una perspectiva comparatista las relaciones entre memoria y exilio en *Manèges*, *Le Bleu des abeilles* y *La danse de l'araignée* (*Trilogía de la casa de los conejos*) de Laura Alcoba y *A resistència* (*La resistencia*) de Julián Fuks. Parecen insertarse en el corpus de las «novelas de los hijos» pero se distinguen por su presentación del exilio como posible liberación. En segundo lugar, el modo en que tematizan el mismo acto de narrar agudiza su polisemia, lo que incita a interrogar ciertos malentendidos de su recepción crítica. Estos en particular se relacionan con su identificación nacional, política y genérica.

**Palabras clave:** Laura Alcoba, Julián Fuks, memoria, exilio, autoficción.

**Abstract:** *From a comparative approach we focus on links between memory and exile in Laura Alcoba's Manèges, Le Bleu des abeilles y La danse de l'araignée (Trilogía de la casa de los conejos) and Julián Fuks' A resistència. Though seemingly representative of the «novelas de los hijos», they differ from this corpus in their presentation of a liberating exile. Secondly, the way they treat the act of narrating increases their polysemy, incentivising us to question a few misunderstandings in their critical reception. These are linked in particular to their national, political and generic identification.*

**Keywords:** *Laura Alcoba, Julián Fuks, memory, exile, autofiction.*

*Vous avez le sentiment que la nouvelle langue est votre résurrection (...).*

Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*

El historiador Henri Rousso propone una periodización tripartita acerca de los vínculos entre memoria e historia (Rousso, 1990). Habría primero un momento de choque, de cambio repentino y traumático, antes de una fase de silenciamiento y

de represión en el sentido freudiano. El tercer momento sería el del surgimiento de relatos pletóricos. Respecto a esta periodización, los textos que aquí constituyen el centro de nuestro análisis pertenecen a la tercera fase; se trata de *Manèges*, *Le bleu des abeilles*, y *La danse de l'araignée*, obras escritas en francés por Laura Alcoba, publicadas respectivamente en 2007, 2013 y 2017 por la editorial francesa Gallimard y conocidas hoy en día en su traducción al castellano bajo el título *Trilogía de la casa de los conejos*; analizaremos estos textos desde una perspectiva comparatista, junto con la novela *A resistência*, escrita en portugués por Julián Fuks, publicada en 2015 por la editorial Companhia das Letras y traducida al castellano en 2018.

Ambos autores son de origen argentino pero abandonaron al «*territoire de la langue maternelle*» (Paulin, 2010: 119): escriben respectivamente en francés y portugués. Segundo rasgo en común: son hijos de militantes de izquierda que huyeron del país durante la dictadura: Alcoba en 1981 emigró hacia Francia y los padres de Fuks partieron hacia Brasil en el año 1977. Las precauciones necesarias a la hora de abordar la aparente concordancia entre datos biográficos y contenido ficcional nacen del tercer aspecto compartido por los autores: estudiaron literatura y elaboran un discurso reflexivo de autocomentario que nos parece indisociable de su carrera académica. Alcoba dirige el departamento de español de la universidad Paris-Nanterre después de haber llevado a cabo un doctorado especializado en el Siglo de Oro; Fuks es el autor de una tesis doctoral enfocada en la historia del género novelesco.

A nivel contextual, los cuatro textos remiten a la Argentina de finales de los 70, marcada por el golpe de Estado de 1976 y la «guerra sucia» que llevó a cabo el nuevo gobierno dictatorial y que, en menos de un año, ya había dado lugar a 6 000 ejecuciones y 15 000 encarcelamientos (Dabène, 2016: 162).

Sin embargo, varias discordancias distinguen sus textos: Alcoba sigue un esquema cronológico, desde los años de infancia en la ciudad de la Plata (Alcoba, 2007: 15) hasta la llegada a los suburbios parisinos del Blanc-Mesnil (Alcoba, 2013: 17) y los episodios iniciáticos por los que pasa Laura, su narradora adolescente que termina viviendo en Bagnolet (Alcoba, 2017: 11). Laura en Argentina crece en la clandestinidad con su madre montonera, mientras su padre está encarcelado. Madre e hija se esconden en casa de Diana y David, la llamada «casa de los conejos» puesto que ahí se usó la «tapadera» de criar conejos para disimular la impresora clandestina del periódico *Evita montonera*; hoy en día se ha convertido en un lugar de memoria, la Casa Mariani-Teruggi. En los siguientes textos, menos estudiados por los académicos, la narradora se enfoca en su integración en Francia (Cremades Cano, 2020: 160) y su afición por el francés, evocadas ambas con humor y desde la mirada de la niña ya repetidamente analizada (Bonato, 2018: 72).

A la inversa, en el relato de Fuks las épocas se entremezclan, enlazando siempre la vida en el exilio con la militancia paterna reconstituida e imaginada (Fuks, 2015: 38, 79), puesto que el autor nació después de la partida de sus padres. Mientras que el núcleo familiar de Laura es amputado, la familia del narrador de Fuks consta de cinco miembros; entre ellos, el hermano adoptivo presentado como tema principal del relato (Brandão, 2018: 1'59") y cuyo nacimiento da lugar a muchas dudas.

Tomando en cuenta las reflexiones que preceden, nos preguntaremos cómo Alcoba y Fuks tematizan de forma reflexiva los vínculos entre exilio, memoria y narración.

### 1. ¿Unos textos representativos de la «novela de los hijos»?

Analicemos en primer lugar el modo en que la trilogía de Alcoba tanto como la novela de Fuks se insertan en el corpus de las novelas de los hijos –aquí se entiende la expresión en relación con el movimiento de los H.I.J.O.S (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) creado en 1995. Sobre este género nació en los últimos treinta años un discurso crítico abundante. Entre otras cosas, lo revela el hecho de que lanzar una búsqueda sobre Alcoba en una base de datos hispana es encontrarse frente a más de cincuenta artículos, enfocados en su mayoría en el tema de la memoria de los hijos. Acerca de dicho tema, observamos que las propuestas críticas suelen fundamentarse en ciertos ejes conceptuales.

El primero de ellos es el siguiente: en las novelas de los hijos estribaría una dimensión terapéutica (Di Meglio, 2020a: 41; Santa Cruz Fontes, 2017: 170; Peller, 2009; Saban, 2011; Heineberg, 2020: 5), a tal punto que se ha considerado un tópico acerca de las novelas de los hijos (Daona, 2017: 38). Su comprensión se basa en una concepción de la creación literaria como necesidad personal y responsabilidad colectiva, algo que permite dar una forma y un lenguaje al trauma de la dictadura. Alcoba lo confirma puesto que desde su prólogo formula cuál es la meta de la anamnesis literaria: el recuerdo, por cierto, pero también, la posibilidad del olvido (Alcoba, 2007: 14). Terapéutica, la escritura es un discurso para los vivos tanto como para los muertos –muertos presentes desde la dedicatoria, dirigida a Diana Teruggi que albergó a Laura y su madre. Figura central y madre de sustitución en la primera novela *Manèges*, su existencia es históricamente comprobada como militante monotonera y víctima del atentado que mató a siete personas en la «casa de los conejos» poco tiempo después de la partida de Laura y su madre; es un caso emblemático, puesto que provocó la desaparición de la nieta de Chicha Mariani, una de las figuras

más conocidas entre las Abuelas de la Plaza de Mayo. Las relaciones con el olvido y los muertos confirman y configuran la «paradoja del testimonio» (Di Meglio, 2020b: 34) que primero fue formulada por Primo Levi y que instaura tensiones entre olvido y memoria, entre discurso de los vivos y experiencia inefable de los muertos.

Otra variación sobre la paradoja es la que propone Fuks en la forma misma de su novela: ya desde el íncipit (Fuks, 2015: 9), el autor recurre a la preterición y la negación. El lector se enfrenta con la repetida afirmación de que el narrador no quiere recordar/contar lo que a continuación evoca. Esta paradoja estructuradora entre silencio y verbalización inserta en la forma misma de la novela las relaciones complejas que unen memoria y olvido, escritura y rechazo a escribir. Le permite al autor esbozar en negativo un discurso sobre el modo en que Brasil, a diferencia de Argentina, se encuentra en lo que él llama un callejón sin salida desde el punto de vista de las políticas institucionales de la memoria, en particular las que se relacionan con la dictadura militar (Brandão, 2018). En relación con la amnistía y un discurso especioso sobre la reconciliación nacional, según Fuks, este periodo sigue siendo silenciado, o incluso: elogiado, en particular desde el cambio de gobierno de 2019; la impunidad de los victimarios prevalece.

Las relaciones entre exilio y narratividad constituyen el segundo tópico crítico con el que se relacionan las obras de los dos autores. Como lo enuncia el estudioso Alexis Nouss: «*l'exil contemporain sacrifie aussi à un régime narratif*» (Poinso, 2016: 119). En palabras del estudioso, el fenómeno migratorio es indisoluble de su relato, tanto instrumental (jurídico) como literarizado; es más, la literatura se convierte en «*patrie des sans-patrie*» (Nouss, 2018: 164). Por eso las obras que aquí analizamos se exhiben ante todo como objeto verbal e implican una fuerte reflexividad en cuanto al acto de narrar. Así Alcoba presenta la partida hacia Francia a partir de las ficciones que inventaban con su profesora de francés, creando personajes que eran encarnaciones de lo francés (Alcoba, 2015: 15). Este aspecto reflexivo se vincula estrechamente con un cuestionamiento acerca del lenguaje: ya en Francia, sus relaciones de amistad están marcadas por el deseo de acercarse a locutores franceses nativos, dejando de lado a sus primeros amigos, hijos de inmigrantes españoles y portugueses (Alcoba, 2013: 57). El *leitmotiv* de las narraciones es la relación epistolar que mantiene con su padre encarcelado: dicha correspondencia casi siempre trata de las lecturas que en paralelo hacen padre e hija, en ambos lados del Atlántico (Alcoba, 2017: 65-74).

Asimismo, la índole verbal del recuerdo de infancia y del relato de familia es un eje central para comprender la novela de Fuks. El novelista le otorga mucha importancia a la narración (real o silenciada) que sus padres le hicieron, interrogando y trascendiendo «*o que persiste no relato*» (Fuks, 2015: 89). Ya desde la

emigración de los antepasados judíos que huyeron de los pogroms perpetrados en Europa del Este, la memoria y su puesta en relato se presentan como indisociables (Fuks, 2015: 106, 117, 127).

Sin embargo, a pesar de la dimensión previsible de los discursos evocados sobre memoria y olvido, memoria y narratividad, los textos de Alcoba son menos convencionales respecto a un tercer eje crítico: el significado dado *a posteriori* al exilio. El libro de Alcoba escapa a ciertas representaciones tópicas que lo asocian con un desgarramiento deshumanizante. Por el contrario, alude a menudo a la fascinación que siente por el idioma de su país de acogida. De ahí numerosas escenas en las que evoca su relación pasional con las nasales del francés o con sus códigos gráficos (Alcoba, 2013: 11-16). El territorio que verdaderamente acoge a la pequeña narradora exiliada es el de la lengua, lo que convierte al exilio en un relato vocacional que explica el proyecto de escritura.

De un modo semejante, Fuks enfatiza la acogida que Brasil constituyó para su familia, a pesar de la situación política que ahí también implicaba represión y autoritarismo. Basta con releer la escena de la entrada en Brasil, asociada con un alivio vital y profundamente corporal: «*foi algo como um desafoço o que meu pai sentiu, como se enfim pudesse voltar a respirar*» (Fuks, 2015: 83). En el exilio tal y como lo conceptualizan Alcoba y Fuks estriba una forma de liberación; hasta lo presentan como una posibilidad de renacimiento. En esto se acercan a la concepción exílica que desarrolla un Milán Kundera, autor que también adoptó el idioma de su país de acogida, habló de este como de una «segunda» lengua materna y teorizó la forma singular de emancipación que es el exilio (Kundera, 2009: 123). El teórico Edward Said encarna otra posible cara de esta «*fécondité de l'exil*» (Zecchini, 2010: 35) que se manifiesta en la desestabilización conceptual e identitaria de las categorías preestablecidas –lo volveremos a analizar.

En resumidas cuentas, el discurso sugerido por las obras de Fuks y Alcoba, bastante esperado en cuanto a las relaciones entre memoria, olvido y narratividad, destaca por su singularidad cuando se trata de darle espesor a la vivencia del exilio, mostrada como posible liberación y renacimiento, tanto lingüístico como personal y familiar.

## **2. Unos textos marcados por la reelaboración y la incertidumbre**

Las narraciones de Alcoba y Fuks están marcadas por el sello de la reelaboración, una reelaboración que puede alcanzar cierta forma de incertidumbre, hasta de inautenticidad, en el caso de Fuks. Por tanto veremos en un segundo momento cómo dichos textos trascienden lo biográfico.

Es un tópico: todo recuerdo es una reconstrucción; pero los novelistas aquí analizados van más lejos, puesto que sus textos se pueden relacionar con la autoficción aunque *stricto sensu* no se puedan caracterizar como representantes del género. La etiqueta acuñada por otro escritor-académico, Serge Doubrovsky es a la vez aceptada y matizada por los autores en distintas entrevistas. Es cierto, la homonimia entre la autora Laura Alcoba y su narradora homodiegética refuerza el espejismo autoficcional. Pero su índole de construcción surge cuando Alcoba declara: «Para mí lo autobiográfico es una materia prima pero no es un objetivo. En ese sentido, yo no me reconozco en un proyecto autobiográfico» (Menestrina, 2021: 154). De ahí también la estructura de sus libros que nacen de breves capítulos, cada uno refiriéndose a un episodio significativo llegando a conformar apólogos. De ahí que, sorprendentemente, la autora exprese dudas acerca de la categorización autoficcional de sus libros: dice escribir para salir de lo subjetivo, de lo «auto» (Menestrina, 2020: 69). En resumidas cuentas, la «trilogía» de Alcoba sigue un movimiento que va desde la urgencia personal del testimonio autobiográfico hasta su reelaboración novelesca.

Fuks va más lejos acerca del carácter no-autobiográfico de su novela, empezando por la heteronomía entre el autor y su protagonista, Sebastián (Fuks, 2015: 137). Es más: la novela incluye el relato de su propia concepción. Siembra dudas y defiende el reino de la incertidumbre, por ejemplo cuando afirma el narrador que todo el libro tendría que escribirlo el hermano adoptivo. La duda es un eje central de *A resistència* y le confiere su esencial polisemia. A modo de ejemplo, una de las incertidumbres recurrentes es la que pesa sobre el nacimiento del hermano (Fuks, 2015: 92). Este motivo se convierte en verdadero *leitmotiv*: el hermano podría haber sido uno de los bebés robados de la dictadura, esta progenitura buscada por las Madres y Abuelas de la Plaza de Mayo que aparecen tanto en el texto de Fuks (2015: 91-92, 128) como en los de Alcoba, en este caso mediante la figura de Chicha Mariani (2007: 136-145). Sin embargo, resulta poco probable que los padres del narrador, militantes de izquierda, hayan podido bajo la dictadura adoptar un recién nacido hijo de una presa política: esta inverosimilitud acerca una vez más el texto hacia la ficción.

El juego que establece *A resistència* con la ambigüedad, mediante denegaciones e incertidumbres, se agudiza cuando el autor escenifica la recepción de la propia novela entre los miembros de su familia. En boca del personaje materno pone una denegación metaléptica que evidencia el carácter reelaborado de la ficción: cuando ella afirma reconocerse pero en una versión torcida de sí misma, antes de sorprenderse de que su hijo adoptivo obeso haya sido presentado como anoréxico por la narración (Fuks, 2015: 134-135). Se presenta al detalle significati-

vo como inauténtico, opuesto a la verdad biográfica (pero también ficcionalizada); desde un nivel de comprensión menos factual, la inautenticidad del detalle se disuelve: tanto la obesidad como la anorexia son síntomas de algo que la novela en su conjunto pretende aclarar o, por lo menos, interrogar.

De hecho, en *A resistência*, el tema omnipresente del síntoma se relaciona con la impregnación del relato por el discurso psicoanalítico practicado por los padres, siendo ambos psicoanalistas (Fuks, 2015: 66). ¿De qué lado de la metalepsis anteriormente analizada se sitúa la verdad, si es que tiene interés esta pregunta? La preeminencia de lo indecible en la obra de Fuks se puede enlazar con la etiqueta genérica de «*post-ficção*» acuñada por el autor y definida como renovación y transformación de la autoficción (Ruan de Sousa, 2017). Preferir esta designación a la de autoficción constituye también un mecanismo de singularización, una reivindicación de originalidad, con lo que cabe manejarla con ciertas precauciones.

En suma, los dos autores proponen obras reflexivas que trascienden lo autobiográfico sin adscribirse por completo a la autoficción. Esta indefinición genérica junto con las ambigüedades e incertidumbres que conlleva son lo que nos incita en último lugar a difuminar ciertos malentendidos, desfases y desviaciones que marcaron la recepción crítica de sus textos.

### 3. Una recepción crítica marcada por el malentendido

Las desviaciones de sentido que la crítica impuso a los textos de Alcoba y Fuks remiten a su identificación nacional y lingüística, pero también a su categorización como «novelas de los hijos» y por ende, al significado que se les ha atribuido.

En el caso de la «trilogía», surge cierta impresión de malentendido al ver que el primer editor de las traducciones al castellano, Edhasa, las incluyó en su colección de literatura latinoamericana, a pesar de que hayan sido escritas en francés. Dicho desfase es típico del modo en que el exilio desestabiliza las identidades nacionales y regionales (Nouss, 2018: 164), así como lo postulaba Edward Said en aras de una moral marcada por la desapropiación y la no-pertenencia (Zecchini, 2010: 53). La misma autora describe la discreción con la que se publicaron sus libros en Francia, mientras que en Argentina el primer volumen fue un verdadero éxito, que suscitó numerosas reacciones, como lo revela la proliferación de tesis y artículos a ellos dedicados (Rosas, 2018).

Sin embargo, Alcoba en varias ocasiones afirma haber escrito en francés porque el castellano era el idioma en el que aprendió a callar desde la infancia clandestina. La presentación de sí que elabora no deja de ser ambigua: «El francés me



permitió ser una escritora argentina, y siento que sin el francés no hubiese podido. Creo que el mandato del silencio, y la experiencia del silencio obligado vivida a esa edad (siete, ocho años) [hacen que sea] difícil de salir de eso» (Menestrina, 2020: 74). No ostante tal autodefinición nacional, dice haber escrito para un lectorado francés, y no inspirarse ni en novelas de la memoria ni en textos argentinos (Rosas, 2018: 5). Incluso manifiesta su afán universalista al explicar que según ella la historia de Laura pudo ser la de otra niña en otras épocas y otros países. Nos parece que esa desargentización de la materia autobiográfica es un eje clave de la obra analizada; sin embargo, casi no ha llamado la atención de los estudiosos que al respecto siguen el parecer del editor porteño de Alcoba: *La casa de los conejos* es un libro argentino (Menestrina, 2020: 73).

Otra desviación crítica es la inclusión de *A resistência* tanto como de la «trilogía» en el corpus de las «novelas de los hijos». Si en un primer momento, vimos que reunían ciertas características comunes con el movimiento de los H.I.J.O.S, esto supone olvidarse de que dicho movimiento se vincula con un militantismo fuertemente politizado. Atribuir ese militantismo a los dos autores es una inexactitud, cuando menos un contrasentido: ambos reivindican un posicionamiento ante todo estético (Rosas, 2018: 5).

En el caso de Fuks, el malentendido podría ser más profundo aún, si nos fijamos en un fragmento de particular relevancia en su novela. Aquí nos referimos al momento en que el narrador deambula por las calles bonaerenses en busca del lugar donde vivieron sus padres (Fuks, 2015: 56). Cree encontrarlo al final pero se encuentra frente a dos edificios idénticos, una posible metáfora de la incertidumbre y de la reduplicación implicadas por toda rememoración. Entabla una conversación con el portero de uno de los inmuebles gemelos y se siente confundido ante su poca amenidad. En el diálogo esboza varias explicaciones contradictorias acerca de su interés por el edificio, antes de resumir su proyecto de forma explícita: investigar la memoria familiar, y en particular el episodio de la adopción. En ese momento el portero se exclama —en español en el texto: «Ah, una memoria más de los setenta» (Fuks, 2015: 58). Esa reacción nos parece sugerir la posibilidad de otra interpretación, una lectura rotundamente opuesta a la que anteriormente sugerimos. De hecho, la novela de Fuks apuntaría hacia esta segunda lectura: sus temas ya no serían el exilio y la memoria, sino la saturación del paisaje literario por estos motivos. Según nosotros, esta hipótesis es de particular relevancia a la hora de señalar la peculiaridad de Fuks en el paisaje literario que componen los «hijos» del exilio.

Por lo tanto, el alto grado de reflexividad en las obras aquí analizadas implica una pluralidad interpretativa. Es más: incita a poner en tela de juicio ciertas evidencias críticas como las categorías nacionales, genéricas e incluso temáticas.

## Conclusión

Abordar la «trilogía» de Alcoba y *A resistência* de Fuks desde las relaciones que plantean entre exilio, memoria y narración implica reconocer la tensión que cada obra instaure entre una variación sobre motivos tópicos de las «novelas de los hijos» y, por otro lado, la singularidad de un discurso menos convencional en cuanto al exilio vivido como liberación. Dicho equilibrio entre iteración y originalidad es indisociable de la reflexividad interna de los textos. Detrás del espejismo autobiográfico prevalece una reelaboración consciente, la cual enfrenta al lector con un cuestionamiento genérico que oscila entre autoficción heterodoxa y recreación novelesca. Esa forma de indeterminación no siempre ha llamado la atención de los lectores y la recepción crítica de Alcoba y Fuks no estuvo desprovista de ciertas desviaciones interpretativas, en cuanto a la categorización nacional de la primera o la inclusión de los dos en el corpus de las «novelas de los hijos». Asimismo los textos aquí analizados proponen una reflexión sobre la misma repetición de los temas que abordan, a tal punto que *A resistência* constituye en filigrana un discurso sobre la saturación del paisaje literario por los temas memorial y exílico.

Nos recuerda la tercera fase de la periodización mencionada al inicio de la reflexión. Durante esta fase de «*obsession mémorielle*» (Traverso, 2005), es decir, de proliferación y oficialización de los discursos memoriales, remitir al «deber de memoria» sería un acto ya no subversivo, sino un acto «*rhétorique et conformiste*» (Traverso, 2005: 33). De ahí que los proyectos de los autores adquieran relevancia desde una perspectiva necesariamente plural y renovada: ya no la memoria, sino por ejemplo el humor y la adolescencia en el caso de Alcoba, o el entramado psicoanalítico y la escritura del cuerpo en el de Fuks.

## Bibliografía

- ALCOBA, Laura (2007): *Manèges*, Paris: Gallimard, «Blanche»/«Folio»  
— (2013): *Le bleu des abeilles*, Paris: Gallimard, «Blanche».  
— (2017): *La danse de l'araignée*, Paris: Gallimard, «Blanche».  
— (2021): *Trilogía de la casa de los conejos*, trad. Leopoldo Brizuela, Mirta Rosenberg, Gastón Navarro, Barcelona: Alfaguara.
- BONATO, Virginia (2018): «Memoria infantil, género y dictadura: María Laura Fernández Berro, Laura Alcoba y Leopoldo Brizuela», *Acta literaria*, 57, pp. 71-91.
- BRANDÃO, Adriana (2018): «“No Brasil, há um sentimento falso de reconciliação nacional”, diz escritor Julián Fuks», RFI, «RFI convida». [En línea: <https://www.rfi.fr/br/brasil/20180319-rfi-convida-julian-fuks-brasil-sentimento-falso-reconciacao-nacional>. Fecha de consulta: 22/05/2022]

- CREMADES Cano (2020): «La figure de la réfugiée politique dans *Le Bleu des abeilles*: apports à la polychromie de l'«écriture migrante» en France», *Revista internacional de culturas y literaturas*, 23, pp. 249-262.
- DABENE, Olivier (2016): *L'Amérique latine à l'époque contemporaine*, Paris: Armand Colin.
- DAONA, Victoria (2017): «Las voces de los/as hijos/as de desaparecidos/as en Argentina: un género», *El taco en la brea*, 6, pp. 37-55.
- DI MEGLIO, Estefanía (2020a): «Imprimir la memoria y el duelo en la escritura. Sobre La casa de los conejos de Laura Alcoba», *Cuadernos de Aleph*, 12, pp. 40-63.
- (2020b): «La paradoja del testimonio en clave literaria», *Acta literaria*, 60, pp. 33-52.
- FUKS, Julián (2015): *A resistència*, Companhia das Letras: São Paulo.
- (2018): *La resistencia*, trad. Fuks, Buenos Aires: Literatura Random House.
- HEINEBERG, Ilana (2020): «Exílio da ditadura na ficção brasileira da geração pós-memória: la perspectiva e a estética dos filhos», *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 60.
- KUNDERA, Milan (2009): *Une Rencontre*, Paris : Gallimard.
- MENESTRINA, Enzo Matías (2021): «La restitución del pasado: memoria autoficcional en *El azul de las abejas* de Laura Alcoba», *Anclajes*, XXV, 1, pp. 151-166.
- (2020): «“La experiencia del exilio determina y deja una huella para siempre”: entrevista a la escritora Laura Alcoba», *Anclajes*, XXIV, 2, pp. 63-78.
- NOUSS, Alexis (2018): «Littérature, exil et migration», *Hommes et migrations*, 1320, pp. 161-164.
- PAULIN, Martine (2010): «Langue maternelle et langue d'écriture», *Hommes & migrations*, 1288, pp. 118-128.
- PELLER, Mariela (2009): «La mirada de la niña. Sobre La casa de los conejos de Laura Alcoba», *Question*, 1, 22, pp. 1-3.
- POINSOT, Marie, Nicolas, TREIBER (2016): «Pourquoi en finir avec l'exil ? Entretien avec Alexis Nouss», *Hommes et migrations*, 1314, pp. 116-119.
- RUAN DE SOUSA, Gabriel (2017): «“Quero uma literatura ocupada pela política” [entrevista con Julián Fuks]», *Época*.
- ROSAS, Sabrina (2018): «Reseña de actividad: “Una historia que es mía, pero que no me pertenece. Es nuestra”. Conversatorio con Laura Alcoba en el Bachillerato de Bellas Artes, UNLP», *Aletheia*, VIII, 16.
- ROUSSO, Henri (1990): *Le Syndrome de Vichy de 1944 à nos jours*, Paris: Seuil.
- SABAN, Karen (2011): «Inflexiones literarias en la materia del tiempo: Dos novelas argentinas sobre escritura y memoria», *Orbis tertius*, 17.
- SANTA CRUZ FONTES, Izabel (2017): «Los topos e reivindicación por lutos possíveis: corpo, n pós-memória e política na ficção pós-ditatorial argentina de segunda geração», *REVELL*, 3, 17, pp. 159-177.
- TRAVERSO, Enzo (2005): *Le passé, modes d'emploi*, Paris: La Fabrique.

## DIDÁCTICA

### **La influencia de la cultura y el teatro en la clase de lenguas extranjeras**

YAN YAN

*Zhejiang Yuexiu University*

**Resumen:** La cultura propia de los alumnos influye en la recepción de la cultura de la lengua meta. Cuando los alumnos lleguen a saber asimilar, adaptar y aceptar la otra cultura, pueden vencer el estrés y la sensación de caos que implican los choques culturales. Por esas razones resulta importante buscar un método que potencie la participación activa de los alumnos y que ofrezca una diversidad de actividades para llegar a una comunicación en la que las palabras se pronuncien al mismo tiempo que se realizan acciones.

**Palabras clave:** cultura, enseñanza de lenguas extranjeras, comportamiento, acción, teatro.

*Abstract: The learners' own culture influences the reception of the target language culture. When learners learn to assimilate, adapt and accept the other culture, they can overcome the stress and sense of chaos involved in culture clashes. For these reasons it is important to look for a method that encourages the active participation of learners and offers a variety of activities to achieve communication in which words are spoken as well as actions.*

*Keywords: culture, foreign language teaching, behaviour, action, theatre.*

#### **1. La influencia de la cultura tradicional china en el aula**

Cada cultura implica una especificidad que se traduce en la forma y en los modelos de enseñanza. La cultura china influye en los comportamientos de los alumnos chinos en clase de lengua extranjera. Santos Rovira (2011: 65) dice que los profesores extranjeros que intentan aplicar los métodos más comunicativos notan la gran dificultad que tienen los alumnos chinos para adaptarse a estos métodos. Sobre las

reacciones de los alumnos asiáticos y las interacciones entre ellos, Saito (2005) ha explicado con mucha claridad la dificultad que tienen los profesores con alumnos japoneses y lo mismo puede aplicarse a los alumnos chinos:

Estudiosos y sonrientes pero siempre callados, no se sabe si están contentos o enfadados por la falta de expresión en su rostro. Además, demuestran un rechazo muy fuerte a la hora de hablar en público. Permanecen impasibles pero, a pesar de todo, parecen contentos. A veces, los profesores no saben qué hacer ante un auditorio incomprensible. ¿En qué piensan? ¿Realmente, están siguiendo las lecciones? Son preguntas típicas que tienen los profesores occidentales sobre sus alumnos japoneses (Saito, 2005: 7).

El hispanista Lu (2000) también ha confirmado que los alumnos chinos «en las clases de conversación son reservados y raramente van a expresar sus emociones o sentimientos más profundos, sino que lo harán por escrito con más libertad» (como se citó en Santos Rovira, 2011: 65). Vázquez Torronteras (2018) ha observado que los alumnos chinos por lo general tienden a no hablar ni a participar mucho a menos que se sientan realmente seguros de lo que van a decir.

Para Santos Rovira (2011), la falta de habilidad en la expresión oral se debe a dos razones principales: en primer lugar, el objetivo principal de la enseñanza de lenguas extranjeras seguía siendo la traducción durante una gran parte del siglo XX; en segundo lugar, el examen da mayor importancia en la educación china, sobre todo el *Gaokao* (la selectividad china), a las destrezas escritas y al conocimiento de vocabulario y pone en segundo lugar las destrezas comunicativas.

En nuestra opinión, las dificultades surgen también por la cultura tradicional china y la cultura de aprendizaje. Para los profesores extranjeros, los alumnos son pasivos y no participan activamente en las actividades en clase, los alumnos chinos se consideran a sí mismos activos aunque no lo sean verbalmente. Su manera de participar es escuchar, pensar y hacerse a sí mismos las preguntas.

En la enseñanza de lenguas extranjeras «es menos corriente considerar la cultura que los alumnos traen consigo al aula de idiomas y su relación con la cultura objeto de estudio» (Jin y Cortazzi, 2001: 104). En clase, la cultura que tienen los alumnos va más allá de la conciencia e influye el entorno de aprendizaje. Las nociones culturales tienen mucho que ver con las formas de comunicarse y de aprender una lengua extranjera. El concepto de cultura es muy amplio y complejo y ha sido teorizado desde múltiples puntos de vista de sociólogos, filólogos y antropólogos. La cultura aquí evocada no se refiere a manifestaciones artísticas sino a las costumbres y las tradiciones. Esta cultura en palabras de Poyatos (1994) es:

Una cultura puede definirse como una serie de hábitos compartidos por los miembros de un grupo que vive en un espacio geográfico, aprendidos ... tales como los medios de comunicación (de los cuales el lenguaje es la base), las relaciones sociales a diversos niveles, las diferentes actividades cotidianas, los productos de ese grupo y cómo son utilizados, las manifestaciones típicas de las personalidades, tanto nacional como individual, y sus ideas acerca de su propia existencia y la de otros miembros (Poyatos, 194: 25-26).

La cultura está compuesta por ciertos patrones de creencias y de conductas que sigue una asociación de personas. Aunque China es uno de los países más grandes del mundo, cuenta con una población de 1.411 millones (según información publicada el 11 de mayo de 2021) y en todo el país hay grandes variaciones socio-culturales, «los alumnos chinos comparten cierto grado de culturalidad común, entre otros aspectos la lengua y ciertas percepciones culturales de gran tradición sobre lo que significa ser chino y sobre el método para aprender» (Jin y Cortazzi, 2001: 108). En China, las ideas filosóficas principales proceden del confucianismo y sus doctrinas están marcadas en la sociedad china. En la educación contemporánea también se reflejan las influencias del confucianismo.

En el confucianismo, «el maestro es un modelo tanto de saber como de moral» (Wang, 2009: 18). En clase, el profesor debe ser autoritario y el estudiante, obediente. El profesor desempeña el papel de la persona en la que se deposita todo el conocimiento. El patrón de conducta social enseña a los alumnos desde niños a respetar el conocimiento, la sabiduría y la autoridad de los maestros. Estas tradiciones hacen que los alumnos chinos esperen que las clases sean «formales»: la enseñanza está fijada en el libro de texto, los profesores dan conocimientos y ellos los reciben. La cultura de enseñanza-aprendizaje en clase busca una continuidad, estabilidad e identidad de grupo (Cortazzi, 1990: 58). Los conocimientos no se construyen creativamente a través de las tareas en grupo o del pensamiento independiente sino por la transmisión de los profesores y del saber contenido en los libros. Esta tradición no incita a los alumnos a expresarse, ni a opinar, a analizar, a definir, ni a criticar directamente.

## **2. El comportamiento de los alumnos chinos en clase de lenguas extranjeras**

En Occidente, en el aula, las preguntas de los alumnos forman parte sustancial del proceso de negociación del significado (Sánchez Griñán, 2008: 421), mientras que en el aula una de las características de los alumnos chinos es permanecer en silencio cuando en clase los profesores les preguntan si tienen alguna pregunta o

si alguien necesita ayuda. Tanto para los profesores que no son chinos como para los alumnos esto supone una situación embarazosa. En realidad, este silencio en clase es un fenómeno sociocultural complicado. Cortazzi y Jin (1996) hicieron una encuesta a 135 alumnos de la Universidad Nankai de Tianjin, China sobre por qué los alumnos no hacían preguntas en clase y recogieron las siguientes respuestas:

Tabla 1. Razones por las que los alumnos no preguntan ordenadas por porcentaje de las respuestas

RESPUESTAS	PORCENTAJE
son demasiado tímidos	40.7%
otros alumnos pueden reírse	23.7%
lo impide la tradición china/costumbres	19.3%
no quieren interrumpir	17%
preguntan después de la lección	17%
temen cometer errores	14.1%
no saben lo suficiente para preguntar	12.6%
les da pereza/les aburre	9.6%
nadie pregunta	8.9%
el profesor no les anima	8.2%
pueden solucionar el problema después	8.2%
no tienen preguntas	7.4%

Cortazzi y Jin (1996, pp. 188-189)

Han pasado más de dos décadas desde que Cortazzi y Jin (1996) hicieran esta encuesta. ¿Los alumnos presentan actualmente las mismas características? ¿Afecta esto a la renovación de los métodos, sobre todo, al teatro en clase? Para tratar este punto, hemos llevado a cabo una encuesta entre los alumnos chinos y entrevistas con las profesoras de español de seis universidades chinas. Los cambios de actitud ayudan a la inclusión de la utilización del teatro en la clase del español para los alumnos chinos.

Realizamos una encuesta basada en el modelo de Cortazzi y Jin (1996) en julio del año 2020. Para que el resultado no fuera parcial e indicara una idea aproximada de los alumnos, enviamos la encuesta a los alumnos de la facultad de filología hispánica de seis universidades que se ubican en zonas diferentes de China: tres en el norte de China, una en el centro y otras dos en el sur. Hasta el 24 del julio de 2020 recogimos 127 respuestas de alumnos participantes. Los alumnos tienen una

edad media de entre 19 y 21 años. La encuesta contiene una pregunta abierta y varias respuestas cerradas. Los alumnos debían elegir una o varias opciones de entre las doce razones ordenadas según el cuadro de Cortazzi y Jin (1996):

Tabla 2. Razones por las que los alumnos no preguntan ordenadas por porcentaje de las respuestas

RESPUESTAS	Porcentaje
temen cometer errores	57.5%
pueden solucionar el problema después	50.4%
no saben lo suficiente para preguntar	50.3%
no quieren interrumpir	44.9%
preguntan después de la lección	43.3%
son demasiado tímidos	38.6%
nadie pregunta	29.9%
no tienen preguntas	28.3%
otros alumnos pueden reírse	18.9%
lo impide la tradición china/costumbres	13.4%
el profesor no les anima	10.2%
les da pereza/les aburre	9.4%

NOTA: elaboración propia, respuestas recogidas en el mes de julio de 2020

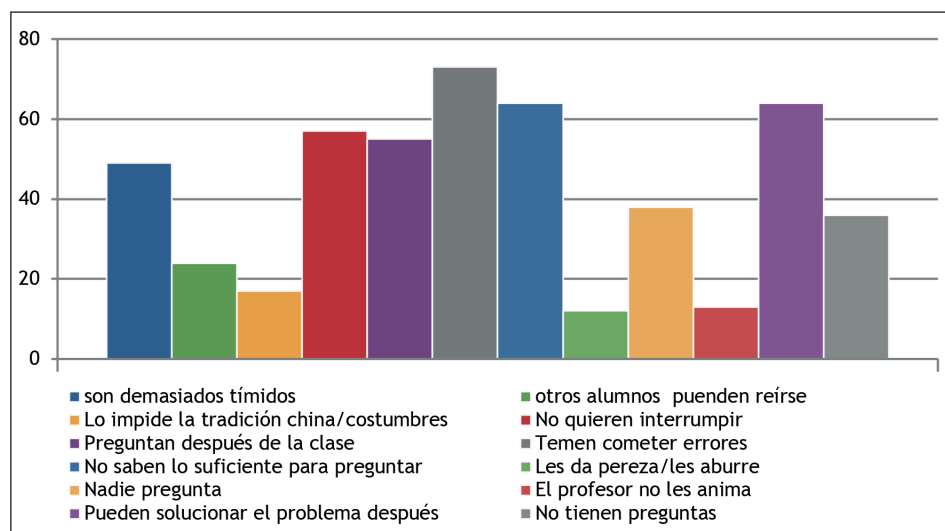


Figura 1. Respuestas de los alumnos chinos de la encuesta.

NOTA: elaboración propia, respuestas recogidas en el mes de julio de 2020



A través de la encuesta de Cortazzi y Jin en 1996, se nota que las razones principales del silencio en clase son porque son tímidos o tienen miedo de que se burlen de ellos sus compañeros. En realidad, los alumnos no son «tímidos» sino parcos en palabras, porque valoran la modestia y la reputación. A partir de las dos tipologías del silencio de Kurzon (1995, como se citó en He, 2008), He (2008) clasifica las causas del silencio de los alumnos chinos en silencio intencional y en silencio no-intencional. Agrupa el silencio por falta de voluntad de hablar en silencio intencional y el silencio por falta de capacidad o habilidad de hablar en silencio no-intencional. Desde el punto de vista sociocultural, las causas del silencio intencional pueden ser las culturas tradicionales chinas como respetar la autoridad del profesor, buscar la armonía colectiva, valorar la modestia y apreciar el silencio en la conversación. En China, la cultura social está basada en la vergüenza. La gente evita ser criticada por los demás por miedo a perder su buena reputación ante los demás.

También se considera una actitud egocéntrica y egoísta interrumpir la clase y manifestar pensamientos suyos o no parar de preguntar porque ellos creen que estas conductas hacen perder el tiempo a los demás alumnos. Según Jin y Cortazzi (2001: 112), la petición de ayuda representa una carga u obligación para otros y ellos esperan que el profesor y los demás alumnos tengan la sensibilidad necesaria para comprender cualquier necesidad de ayuda y para ofrecer apoyo (incluso sin que se pida) cuando es necesario. Si necesitan hacer preguntas, ellos prefieren preguntar al final de clase o después de clase. Los profesores reciben constantes peticiones de ayuda fuera del aula para resolver algún tipo de duda (Vázquez Torronteras, 2018).

Los datos de la encuesta de 2020 aportan algunas informaciones significativas para conocer las opiniones de los alumnos hoy en día. Como se puede observar, la razón más relevante es «temen cometer errores», que consigue un porcentaje significativo, el 57.5%. De modo que la actitud hacia los errores y el tratamiento de los errores serán tenidos en cuenta por los profesores en la enseñanza de lenguas extranjeras.

Por una parte, en la concepción tradicional, la educación china se preocupa mucho por los errores en el aprendizaje, pero no se valoran positivamente. El tratamiento de los errores es considerado como una batalla contra el enemigo. El objetivo es superar los errores, evitarlos o erradicarlos, porque son obstáculos para sacar buenas notas en las pruebas o los exámenes. De esta manera, cuando los alumnos aprenden una segunda lengua, también tienen mucho miedo a cometer errores sin saber que «cometer errores es, pues, una estrategia que se emplea tanto por los niños que adquieren su lengua materna como por los individuos que aprenden una lengua segunda» (Corder, 1992: 38).

Por otra parte, es una tradición china el que se tema cometer errores por miedo a «perder cara» (丢脸, diūliǎn, que significa «quedar mal» o «perder la reputación ante los demás»), y «ellos son reticentes al compromiso en una tarea por temor a equivocarse» (Tsui, 1996, como se citó en Wang, 2009: 26). «Perder cara» es un asunto muy serio para los chinos. La identidad de ser chino está en la «cara», pero no se refiere a los rasgos faciales, sino a una imagen que está vinculada con los perfiles de los individuos dentro de la sociedad. El concepto sociológico de «cara» en China significa el honor, el prestigio, el respeto o la dignidad. En una explicación del escritor Lu Xun (1959: 129), a los extranjeros les resulta difícil de entender el término «cara» en el contexto cultural, pero la «cara» es clave para el espíritu chino. En la encuesta también se nota el aumento de la autonomía de aprendizaje.

Más de la mitad de los alumnos encuestados en 2020 han mostrado que no preguntan en clase porque pueden solucionar el problema más tarde o quieren saber más sobre sus dudas antes de hacer preguntas. Contrariamente a los alumnos de los años noventa, los factores «son demasiado tímidos» y «otros alumnos pueden reírse» ya no son considerados como un obstáculo que les impida preguntar en clase. Pero las razones de «no quieren interrumpir la clase» y «preguntan después de clase» siguen ocupando el cuarto y quinto lugar.

Sobre las características de los alumnos actualmente, hemos entrevistado a las profesoras del español de estas universidades. Desde la perspectiva de estas profesoras, hay que destacar que los alumnos de ahora están más motivados a la hora de poner en práctica los conocimientos aprendidos y trabajados, sobre todo cuando se dan cuenta de la fluidez que han conseguido. Estos cambios de actitud ayudan a la inclusión de la utilización del teatro en la clase del español para los alumnos chinos.

### **3. Las habilidades del uso de lenguas extranjeras en diversas circunstancias**

Los alumnos realizan las tareas comunicativas en los diversos ámbitos, como el ámbito personal, el ámbito público, el ámbito profesional y el ámbito educativo. En los tres primeros ámbitos, los alumnos participan en las tareas comunicativas como usuarios de la lengua, pero «en el ámbito educativo puede resultar útil distinguir entre las tareas en las que participan los alumnos como usuarios de la lengua y aquellas en que participan como parte del proceso de aprendizaje de la lengua» (MCER, 2002: 58). Las tareas o las actividades que los alumnos tendrán que realizar en el ámbito educativo, tales como las simulaciones y los juegos de roles, están guiadas y dirigidas a un objetivo didáctico.

Generalmente las actividades de simulaciones que se realizan en el ámbito educativo son imitaciones de las tareas comunicativas cotidianas. Fleming (2001) ha hecho una lista de tareas cotidianas básicas para un alumno como usuario de la lengua. Son las situaciones que podrían causar problemas a los alumnos que aprenden inglés como lengua extranjera. También podemos entender estas situaciones como tareas que los alumnos de español tienen que llevar a cabo cuando tratan con las personas hispanohablantes en la vida cotidiana.

La lista cubre un abanico de actividades personales y sociales en las que se pide un conocimiento integral de la lengua aprendida. En estos casos, los factores socioculturales influyen mucho en una comunicación favorable. Si la perspectiva de los alumnos es la de su propia cultura cuando realicen las acciones y traten de resolver estos problemas, en muchos casos se encontrarán con dificultades en el trato con personas de otra cultura. Esta lista será la base de las situaciones que los alumnos podrán utilizar en la improvisación de la parte de práctica teatral.

En estas situaciones, se piden unas habilidades para lograr una conducta intercultural adecuada, que siguiendo la teoría de Jandt (1998: 43-44) resumimos y clasificamos en la lista siguiente:

- a. Personalidad fuerte: el individuo debe expresarse con una personalidad agradable. Tener actitudes positivas y sufrir lo menos posible el fenómeno de la ansiedad en la comunicación.
- b. Comunicativas: debe ser competente en la comunicación verbal y no verbal.
- c. Mensaje: la habilidad de comprender y usar el lenguaje y la retroalimentación.
- d. Conducta flexible: la habilidad de adoptar la conducta adecuada en los diferentes contextos.
- e. Interacción: la habilidad de usar los diferentes procesos de una conversación, como por ejemplo: saber interrumpir.
- f. Social: la habilidad de sentir y tener empatía e identificarse con el otro.
- g. Psicológicas: saber adaptarse a un nuevo ambiente o contexto. Saber manejar el shock cultural.
- h. Cognitivas: comprender y conocer las costumbres, el sistema, y las instituciones.

La capacidad de comportarse de forma adecuada y positiva en el encuentro intercultural consiste en saber relacionarse con las personas de otra cultura, intentar entenderlas y dejar de lado el etnocentrismo. En realidad, aprender una lengua supone instruirse en toda una serie de competencias comunicativas. Una buena

pronunciación y un buen conocimiento de la gramática de la lengua extranjera son importantes e indispensables, pero no son suficientes. Se necesita un conocimiento previo para poder interpretar los signos culturales en estas situaciones. Consideramos que cuando se inicia el aprendizaje de la gramática con la adquisición del nuevo idioma, es necesario que no sólo se imparta de manera explícita y memorística, sino también de una manera práctica y sugestiva.

#### **4. El teatro y la enseñanza de lenguas extranjeras**

Conocer y comprender otra cultura es un proceso. Según el modelo de aculturación que citó Barros García (2005), comprende cuatro periodos diferentes para llegar a identificarse con una nueva cultura: el periodo de euforia; el periodo de choque cultural; el periodo de estrés cultural; el periodo de asimilación, adaptación y aceptación (Barros García, 2005: 23). En el periodo de choque cultural y el periodo de estrés cultural, los alumnos son más sensibles a lo que hacen y dicen tanto ellos como los otros. Sólo cuando los alumnos lleguen a saber asimilar, adaptar y aceptar la otra cultura, pueden vencer el estrés y la sensación de caos que implican los choques culturales.

Para Schmidt (2001), aunque el teatro no sea el medio más obvio de ayudar a gente de distintos orígenes étnicos a entenderse, por ser producto de una cierta cultura asociada a un idioma y a textos específicos, la utilidad del teatro para establecer las relaciones humanas es evidente.

Por una parte, el teatro entendido como literatura dramática ayuda a conocer las culturas española e hispanoamericana. La obra de teatro es una posibilidad rica para facilitar los procesos de aprendizaje ligados al entendimiento cultural (Schewe, 2001: 207). Aunque el mundo de una novela, una obra de teatro o un relato corto haya sido creado, nos ofrece un contexto vivo que puede proporcionar rápidamente al lector extranjero una idea de los códigos y de las preocupaciones que estructuran una sociedad diferente, como dice Abirached (1994):

Si el teatro no es nunca un reflejo exacto de la sociedad en que se produce, al menos nos informa sobre la imagen que dicha sociedad se hace de sí misma y sobre la manera en que intenta plantearse, incluso resolver, los problemas que le ocupan, al someterlos a la representación (Abirached, 1994: 95).

En este mundo imaginado, se retratan diversos personajes. El lector puede descubrir sus pensamientos, sus sentimientos, sus costumbres; aquello en lo que creen, lo que temen, lo que les gusta; el modo en que hablan y se comportan en

privado. Vista como un espejo de costumbres, un retablo de situaciones cotidianas, la literatura dramática constituye al conocimiento de la sociedad y de la historia del país en el que fue creada (Montiel Rayo, 2014: 249).

Por otra parte, en el teatro entendido como puesta en escena, los códigos culturales de la obra se expresan implícita y explícitamente por las palabras, el decorado, la música, los movimientos, etc. El teatro como una herramienta pedagógica «permite a los participantes descubrir la esencia de las relaciones humanas y el entendimiento a través de un acto genuino de teatro, dejando atrás los estereotipos y prejuicios, las palabras trilladas y la actuación histriónica» (Schmidt, 2001: 200). El teatro es una reflexión sobre el ser humano y sus comportamientos, que presenta una gran riqueza cultural. El teatro en el aula es un espacio en el que se combinan los elementos lingüísticos y culturales. La cultura está sometida a un cambio continuo a lo largo del tiempo y los textos dramáticos nos ayudan a imaginar cómo era la vida en el pasado y a comprender cómo es la gente hoy en día. Las actividades teatrales ofrecen a los alumnos la posibilidad de profundizar los aspectos lingüísticos y gramaticales que se han aprendido anteriormente en la clase de lengua extranjera y al mismo tiempo ofrecen un contexto cultural en el que los alumnos se comunican, tomando conciencia de que sus posturas no tienen un valor universal.

Según la opinión de Heathcote y Bolton (2001), el principal propósito del teatro consiste en enseñar a los alumnos a indagar bajo una acción superficial, bajo los rituales de los papeles hasta llegar a los valores personales y culturales que los sostienen. Los alumnos deben ser capaces de transmitir informaciones de una conducta adecuada, y de entender lo implícito y lo explícito de las palabras, descubrir e identificar los conceptos escondidos tras las palabras y saber usar el lenguaje no verbal. Cada vez que alguien se acerca a una cultura extranjera, debe hacerse una reflexión simultánea sobre su cultura propia: ¿qué hacen ellos? ¿por qué lo hacen así? ¿qué haría yo en estas circunstancias?. El fin de aprender un idioma extranjero se transforma en el aprendizaje y el conocimiento de la complejidad del comportamiento humano, o en otras palabras, se transforma en fijarse en el lenguaje en su contexto cultural (Fleming, 2001).

Sobre el teatro en el aula, Fleming (2001) piensa que el valor de las acciones del teatro no es solo la imitación de la experiencia real, sino también la exploración de lo «irreal» de las formas de realizar las acciones. Si se limita a montar las actividades de juego de roles para hacer una copia de las actividades en la vida real, sin apreciar lo «irreal» del teatro como todo arte, no se explora plenamente el potencial del teatro en estas prácticas. Se puede sacar provecho de la transformación de esta realidad. En el aula los alumnos pueden acometer acciones con

métodos «que nos serían denegadas en la vida real» (Fleming, 1997, como se citó en Fleming, 2001: 156), como congelar un momento del tiempo, acelerar o desacelerar la acción, repetir las acciones con resultados diferentes o con entonaciones diferentes, introducir una mirada paródica o poética sobre las acciones y los personajes. Son técnicas que se emplean regularmente en los ejercicios del teatro. Estas desfamiliarizaciones ofrecen muchas posibilidades de cuestionar las acciones cotidianas.

### Conclusión

Hacer teatro en un idioma extranjero obliga a las personas a considerar la cultura de otros países y ser conscientes de la suya, a descubrir el valor del lenguaje, que más que una sencilla herramienta para comunicarse, es el puente entre personas de distintas culturas (Schmidt, 2001: 205-206). Para evitar los peligros del etnocentrismo y de los estereotipos de una información incompleta, y para conseguir mejores resultados en la competencia comunicativa, las actividades teatrales en el aula son necesarias porque ayudan a los alumnos a tener una conciencia de las conductas adecuadas. En las réplicas de las situaciones dramáticas, las acciones de los interlocutores transforman la situación, y la transformación provoca una reacción entre ellos. Esto implica una intensidad que obligan a los alumnos a mantener las constantes transformaciones a través de las acciones que transmiten una intención o un deseo. La necesidad de hablar y actuar de un modo adecuado y apropiado en una situación concreta y el aspecto lúdico que esto supone son un incentivo importante para los estudiantes en el proceso de aprendizaje.

### Bibliografía

- ABIRACHED, Robert (1994): *La crisis del personaje en el teatro moderno*, trad. Borja Ortiz de Gondra, Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- ACQUARONI, Rosana (2007): *Las palabras que no se lleva el viento: literatura y enseñanza de español como LE/L2*, Madrid: Santillana Educación.
- BARROS GARCÍA, Pedro (2005): «La competencia intercultural en la enseñanza de las lenguas», *Enseñanza de la lengua y la cultura españolas a extranjeros*, ed. María Isabel Montoya Ramírez, Granada: Editorial Universidad de Granada, pp. 9-29.
- CORDER, Stephen Pit (1992): «La importancia de los errores del que aprende una segunda lengua», *La adquisición de lenguas extranjeras: hacia un modelo de análisis de la interlengua*, ed. Juana Muñoz Licerias, Madrid: Visor Dis., pp. 31-40.

- CORTAZZI, Martin (1990): «Cultural and educational expectations in the language classroom», *Cultural and the Language Classroom*, ed. Brian Harrison, London: Modern English Publications, pp. 54-65.
- CORTAZZI, Martin y JIN, Lixia (1996): «Cultures of Learning: Language Classrooms in China», *Society and the Language Classroom*, ed. Hywel Coleman, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 169-206.
- FLEMING, Michael (2001): «Sensibilidad cultural y formas de teatro», *Perspectivas interculturales en el aprendizaje de idiomas, Enfoques a través del teatro y la etnografía*, ed. Michael Byram y Michael Fleming, trad. José Ramón Parrondo y Maureen Dolan, Madrid: Cambridge University Press, pp. 154-163.
- HE, Xiaojing (2008): «El silencio y la imagen china en el aula de ELE», *Lingred: Lingüística en la Red*, (6). [En línea: <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/24400> Fecha de consulta: 10/05/2022]
- HEATHCOTE, Dorothy y BOLTON, Gavin. (2001): «La enseñanza de la cultura a través del teatro», *Perspectivas interculturales en el aprendizaje de idiomas, Enfoques a través del teatro y la etnografía*, ed. Michael Byram y Michael Fleming, trad. José Ramón Parrondo y Maureen Dolan, Madrid: Cambridge University Press, pp. 164-182.
- JANDT, Fred (1998): *Intercultural Communication*, New York: SAGE Publications.
- JIN, Lixia y CORTAZZI, Martin (2001): «La cultura que aporta el alumno: ¿puente u obstáculo?», *Perspectivas interculturales en el aprendizaje de idiomas. Enfoques a través del teatro y la etnografía*, ed. Michael Byram y Michael Fleming, trad. José Ramón Parrondo y Maureen Dolan, Madrid: Cambridge University Press, pp. 104-125.
- LU, Xun (1959): *On 'Face'. Selected Works of Lu Hsun*, 4, trad. Xianyi Yang y Gladys Yang, Beijing: Lengua extranjera Press.
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Subdirección General de Cooperación Internacional. (2002): *Marco común europeo de referencia para las lenguas: aprendizaje, enseñanza y evaluación*, trad. Instituto Cervantes, Madrid: Secretaría General Técnica del MECD-Subdirección General de Información y Publicaciones, y Grupo ANAYA. [En línea: [http://cvc.cervantes.es/obref/marco/cvc\\_mer.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/marco/cvc_mer.pdf) Fecha de consulta: 10/05/2022]
- MONTIEL RAYO, Francisca (2014): «Historia, cultura y sociedad españolas: la literatura dramática del siglo XX en el aula de ELE», *El español entre dos mundos, estudios de ELE en lengua y literatura*, ed. Beatriz Ferrús y Dolors Poch, Madrid: Iberoamericana/Vervuert, pp.247-259.
- POYATOS, Fernando (1994): *La comunicación no verbal I*, Madrid: Istmo.
- SAITO, Akemi (2005): «Análisis de errores en la expresión escrita de estudiantes japoneses», *redELE* (3). [En línea: <https://www.mecd.gov.es/educacion/mc/redele/biblioteca-virtual/numerosanteriores/2005/memoriainmaster/1-semester/saito.html> Fecha de consulta: 16/05/2022]

- SÁNCHEZ GRIÑÁN, Alberto José (2008): *Enseñanza y aprendizaje de español como lengua extranjera en China. Reto y posibilidades del enfoque comunicativo* [Tesis doctoral]: Universidad de Murcia.
- SANTOS ROVIRA, José María (2011): *La enseñanza del español en China: historia, desarrollo y situación actual*, Lugo: Editorial Axac.
- SCHWE, Manfred (2001): «La cultura a través de la literatura y a través del teatro», *Perspectivas interculturales en el aprendizaje de idiomas, Enfoques a través del teatro y la etnografía*, ed. Michael Byram y Michael Fleming, trad. José Ramón Parrondo y Maureen Dolan, Madrid: Cambridge University Press, pp. 207-222.
- SCHMIDT, Prisca (2001): «El teatro intercultural a través del idioma extranjero», *Perspectivas interculturales en el aprendizaje de idiomas, Enfoques a través del teatro y la etnografía*, ed. Michael Byram y Michael Fleming, trad. José Ramón Parrondo y Maureen Dolan, Madrid: Cambridge University Press, pp. 196-206.
- VÁZQUEZ TORRONTERAS, Alejandro (2018): «La identidad cultural en la R.P. China y su influencia en la enseñanza de ELE», *redELE Revista Electrónica de Didáctica ELE*, (30), 46-62. [En línea: [https://sede.educacion.gob.es/publiventa/descarga.action?f\\_codigo\\_agc=19382](https://sede.educacion.gob.es/publiventa/descarga.action?f_codigo_agc=19382) Fecha de consulta: 16/05/2022]
- WANG, Ting. (2009): «Hacia una comprensión de la educación y la cultura chinas», *Qué saber para enseñar a estudiantes chinos*, ed. Alberto Sánchez Griñán y Mónica Melo, Argentina: Ediciones Voces del Sur, pp. 17- 42.





## ESTUDOS DE XÉNERO

### La lectura queer y los modos afectivos de lectura

PAU CONDE ARROYO

*Universitat de Barcelona*

**Resumen:** Esta comunicación tiene dos objetivos: en primer lugar, plantear qué es la *literatura queer* y, en segundo lugar, abordar dicha noción desde la cuestión de la lectura. Así, la *literatura queer* entendida desde los parámetros de la lectura consiste en la lectura queer que se hace de un determinado texto. Esto conduce a la trasposición del debate de crítica literaria feminista de *escribir como mujer y leer como feminista* a la cuestión queer, que, de manera análoga, se puede enunciar como *escribir como queer y leer como queer*. Asimismo, los estudios literarios queer no sólo priorizan la cuestión de la lectura por encima de la figura del lector o la lectora, sino que también se caracterizan por proponer modos afectivos de lectura.

**Palabras clave:** literatura queer, lectura queer, lectura paranoica, lectura perversa.

**Abstract:** *This communication has two objectives: firstly, to propose what is queer literature and, secondly, to address this notion from the point of view of reading. Thus, queer literature understood from the parameters of reading consists of the queer reading that is made of a specific text. This leads to the transposition of the feminist literary criticism debate from writing as a woman and reading as a feminist to the question of queerness, which can analogously be phrased as writing as queer and reading as queer. Likewise, queer literary studies not only prioritize the question of reading over the figure of the reader, but are also characterized by proposing affective ways of reading.*

**Keywords:** *queer literature, queer reading, paranoid reading, perverse reading.*

El objetivo de esta comunicación es doble: en primer lugar, plantear someramente qué se entiende por *literatura queer* y, en segundo lugar, abordar dicha noción desde la cuestión de la lectura, como una de las definiciones posibles del hecho literario queer.

Qué es la llamada *literatura queer* no es algo claro ni unívoco. Aunque pueda parecer suficiente su comprensión intuitiva en un ámbito informal, es necesario acometer una definición más rigurosa del término para evitar incurrir en ambigüedades en investigaciones académicas sobre este asunto. La etiqueta *literatura queer* es, pues, problemática porque alude a un conjunto vago de textos aglutinados bajo criterios formales, temáticos, ideológicos, ético-políticos, sociológicos y/o biográficos. Esta disparidad de criterios sin duda dificulta la tarea crítica de definir y acotar el ámbito propio de este tipo de literatura.

La *literatura queer* admite una definición múltiple, según dónde se ponga el foco de lo queer como adjetivo de lo literario, de manera que esta etiqueta puede remitir a la temática de la obra, a su forma, a la autoría o bien a los parámetros de la lectura. A continuación haré unas breves consideraciones a propósito de la comprensión de la *literatura queer* desde los distintos ejes mencionados para centrarme en la segunda parte de esta exposición en la cuestión de la lectura.

## 1. La definición de la literatura queer

En consonancia con la problematización de la definición de la literatura lésbica que plantean Bonnie Zimmerman (1993a: 41), Meri Torras (2000: 130-2) y Beatriz Suárez Briones (2003: 195-7; 2008: 18-20) desde la crítica literaria feminista lesbiana, se puede definir esquemáticamente la literatura queer de cuatro modos distintos según dónde recaiga el peso de la palabra *queer*. En primer lugar, la autoría sería el centro gravitatorio de la condición queer de la obra, es decir, una obra sería queer porque su autor lo es o se identifica como tal, de modo que se produciría una suerte de transferencia referencial de la queeridad en función de la identidad biográfica de los autores. En segundo lugar, lo queer adjetivaría a alguno o algunos de los personajes (al protagonista, de manera paradigmática) o, de forma similar, si bien no del todo equivalente, lo queer sería el tema de la obra. En tercer lugar, lo queer radicaría en la forma, esto es, lo queer constituiría la narración misma, no como su tema o argumento, sino como su constitución formal, narrativa, estética o estilística (en este caso se toma lo queer en un sentido más bien metafórico y se orienta, a su vez, a cuestiones ético-políticas). Y, por último, en cuarto lugar, la queeridad no residiría en el texto, sino en su lectura, por lo que se podría hablar de una lectura queer o de una hermenéutica propiamente queer.

Respecto a las tres primeras definiciones, cabe realizar algunas consideraciones. Una definición positiva exclusivamente temática de la literatura queer puede resultar problemática por diversas razones, una de las cuales es que no resuelve la

pregunta de qué es o en qué consiste esa literatura, sino que meramente la desplaza a su tema (la queeridad) y, como apunta Zimmerman respecto a la noción de *lesbiana* (1993a: 38), al término queer ya le es inherente un problema de definición. Por otra parte, Marcelo Soto (2009: 251) propone una definición negativa de la literatura queer como negación de lo *heterocentrado*, en la misma línea que la escritora Pilar Bellver: «la literatura LGTBI+ es toda aquella que no tiene como objeto fundamental el desarrollo de personajes heterosexuales» (*apud* Asensio *et al.* 2019). Estas dos tentativas clasificatorias incurren, pues, en la misma imprecisión y vaguedad.

## 2. La lectura queer

Ahora bien, la *literatura queer* entendida desde los parámetros de la lectura no consiste en el carácter queer del tema del texto ni de su autor ni de su configuración formal, sino que radica en la lectura queer que se hace de ese texto. La cuestión de la lectura es en lo que me voy a centrar en esta presentación. Esto nos lleva a la trasposición del debate de crítica literaria feminista de *escribir como mujer* y *leer como feminista* a la cuestión queer, que, de manera análoga, se puede enunciar así: *escribir como queer* y *leer como queer*. Como sostiene Diana Fuss (1999a: 136-7, 144-5), el salto del *escribir como mujer* al *leer como feminista* indica un desplazamiento de la identidad y la esencia (lo importante es *quién* enuncia) a la posición y la identificación política (lo importante es *desde dónde* se enuncia). Mientras la identidad es una y fija, la posición, en cambio, puede ser cambiante y simultáneamente múltiple. Se produce un cambio de la política de la identidad a la política del lugar. Además, este debate coincide con la paulatina importancia que se concede a la lectura por encima de la escritura en el contexto postestructuralista, del que destaca la declaración de la muerte del autor en favor del nacimiento del lector por parte de Roland Barthes (2015). Sin embargo, con este autor no se resuelve la cuestión, sino que su contribución inaugura el debate desde otras coordenadas.

Algunos estudios literarios queer abordan este asunto priorizando la cuestión de la lectura por encima de la figura del lector o la lectora. De modo que son diversas las aportaciones que teorizan la lectura queer, y todas ellas enfatizan, por una parte, el importante componente afectivo de esa lectura y, por otra parte, la desviación cognitiva y/o moral que presenta respecto a una lectura correcta. Estas modalidades de lectura queer son la *lectura paranoica* y la *reparadora* de Eve Sedgwick (2018), la *lectura perversa* de Bonnie Zimmerman (1993b) y la *mala lectura queer* de Tyler Bradway (2017; 2018), a las que se añaden, por ejemplo, las aporta-

ciones de Hanna Kubowitz (2012) de la *hipótesis de apropiación del texto* mediante estrategias queer de lectura y de Lee Ronald (2004) sobre cómo el enlace *romántico* y afectivo con el texto replantea el contrato de lectura.

El ensayo de Sedgwick «Lectura paranoica y lectura reparadora, o, eres tan paranoico, que quizás pienses que este texto se refiere a ti» (2018) propone un acercamiento a las estrategias de lectura queer desde la teoría del afecto, y su propuesta teórica es fundamental para el desarrollo posterior de los modos de lectura queer, pues afirma que la hermenéutica de la sospecha y las estrategias de lectura suspicaces llevan a cabo un importante trabajo anti-homófobo. Zimmerman (1993b), por su parte, teoriza la lectura perversa como una visión específicamente lesbiana, por lo que lectura, visión y mirada forman parte de la misma constelación conceptual. La lectura tal como la teorizan Sedgwick y Zimmerman es tanto una lectura literaria o de textos como una lectura de lo real, de la propia vida o de las situaciones, en la medida en que *leer como queer* exige determinar las situaciones de peligro latente y las oportunidades de seducción mediante el *gaydar*. La lectura paranoica o la perversa implican entonces una lectura activa que acerca la actitud del sujeto queer a la del detective y a la del crítico literario, según apunta Zimmerman (1993b: 144-5). Por ello, en estas autoras la lectura y el lector no se constituyen tanto por la atención que dedican a una obra *legible*, sino por los mecanismos interpretativos y afectivos que operan en su mirada. En este sentido, también es afín la noción de *mirada* de Laura Mulvey (Colaizzi, 2003), procedente de los estudios cinematográficos, y que Jack Halberstam retoma para elaborar su noción de *mirada transgenérica* (2004; 2005: 76-96).

Todas estas nociones de lectura pueden entenderse como estrategias políticas que se basan en la idea de posición de lectura de Fuss, por lo que *leer como queer* aludiría a una posición política más que a una identidad esencial. Lo *queer* entonces, entendido desde estos parámetros, no equivale a una identidad sustancial, sino más bien a una *perturbación de la identidad*, en palabras de Lee Edelman (2014), o bien a una *desidentificación*, empleando una categoría de José Esteban Muñoz (1999). En estrecha concordancia con Sedgwick, Zimmerman (1993b) se interroga por la especificidad de una *visión lesbiana* y, en consecuencia, responde postulando la definición de una *lectura perversa* como una estrategia de lectura lesbiana, que se caracteriza por ser un método suspicaz y paranoico de leer la vida. Dicha lectura consiste en una resistencia activa a los *heterotextos* para reescribirlos apropiándose de ellos y desobedecer así el imperativo heterosexual. Es significativo que dicha lectura perversa sea definida como *posición* de lectura, así como por su carácter autorreflexivo, agentivo y creativo. Así pues, las concomitancias entre la lectura paranoica y la lectura perversa son notables, especialmente si se atiende a

la cita de Joseph Litvak que Sedgwick coloca al final de su trabajo: «la importancia de los “errores” en la lectura y la escritura queer (...). ¿Acaso una lectura queer no significa leer, entre otras cosas, que los errores pueden ser buenas sorpresas en vez de malas sorpresas?» (2018: 153). Esta mención del error y de la prospección son claves en la comprensión de la lectura paranoica, lo que la enlaza con la *perversión* de leer lo que el texto no dice, de ver lo que no está allí, además de remitir a la noción del fracaso queer de Halberstam (2018) y al omnipotente lector barthesiano, que impone su lectura por encima de los rescoldos de la voluntad del autor. Esta característica de la lectura paranoica será retomada, entre otros, por Bradway en su teorización de la *mala lectura queer* (2017; 2018) con la que, como en Sedgwick y en Zimmerman, se lee mal y se percibe desviadamente como una estrategia política de lectura.

Este marco teórico de la lectura queer como paranoica, perversa o mala (tanto en sentido moral como cognitivo) dará lugar a una serie de trabajos que reelaboran la noción de *leer como queer* desde distintos enfoques, si bien presentan ciertos rasgos comunes. Hay cierto consenso en considerar que, debido a que lo queer implica un problema de legibilidad e interpretación, ello propicia la cercanía entre los estudios queer y los estudios literarios. De acuerdo con la lectura perversa, Kubowitz formula una *hipótesis de apropiación del texto* (2012: 205) por parte del lector queer para subsanar su exclusión de la configuración del *lector implícito* postulado por Wolfgang Iser (1987). Ya que este lector, lejos de ser universal o neutro, implica la heterosexualidad entre otras determinaciones, Kubowitz propone cambiar la denominación de *lector implícito* por la de *lector predeterminado* para recoger así las configuraciones preestablecidas del destinatario supuesto por el texto. Aunque el lector implícito no es una persona real, sino un papel específico solicitado por la red de estructuras textuales que impulsan al lector a aprehender el texto, Kubowitz indica que si el lector real difiere en alguna o varias de estas configuraciones, es probable que emplee estrategias de lectura que le permitan sentirse incluido en el texto. Por ello, el lector marginalizado tiene un *horizonte de expectativas*<sup>1</sup> diferente al del lector hegemónico, cuyo perfil encaja con el del lector implícito solicitado por el texto. De hecho, el provocativo subtítulo de su trabajo alude al socavamiento que realizan los lectores queer: “obituario por el lector implícito”. Así pues, si bien Iser ya contemplaba la indeterminación del texto (mayor o menor según el caso) como algo necesario para que la estructura apelativa de la obra literaria integre el proceso mismo de la lectura como su fundamento (Asensi,

1 Si el concepto de *lector implícito* proviene de Iser, el de *horizonte de expectativas* proviene de Hans Robert Jauss, ambos pertenecientes a la estética de la recepción.

2003: 675-680; Viñas, 2017: 505), el éxito de las estrategias inclusivas de lectura queer en su apropiación del texto estriba en una dosis considerable de ambigüedad, fluctuación y omisiones, que Kubowitz identifica como estructuras y señales textuales queer.

De forma análoga, Lee Ronald (2004) trata de definir una estrategia de lectura queer sobre la base de la inestabilidad y el flujo continuo entre lector y texto, de modo que sus límites sean permeables, en consonancia con la noción de *frontera* de Gloria Anzaldúa, y que obligue así a repensar los marcos binarios de referencia de lector-texto y sujeto-objeto, de modo afín a Iser cuando señalaba que en la lectura desaparece la escisión sujeto-objeto (2004: 56-7). La lectura queer, así, promueve el cuestionamiento de toda definición estable de lectura, debido a que replantea el contrato de lectura mediante su componente afectivo, y el enlace con el texto es a un tiempo *romántico* y *reparador*. De este modo, como también defendían Sedgwick y Zimmerman, las estrategias de lectura queer abren nuevos marcos para comprender las ideologías dominantes. Bradway (2017: viii, xxix-xxx; 2018: 194-5), que parte de Sedgwick pero discute su dicotomía de lectura paranoica frente a lectura reparadora, define la lectura queer como un conjunto plural de respuestas afectivas a cierto tipo de obras literarias posmodernas y experimentales en un sentido queer. La afectividad es clave en su propuesta porque desplaza la lectura del ámbito privado al público mutando así lo que era una buena lectura en una mala, no sólo para cuestionar la misma distinción entre espacio público y privado, sino también para incidir en que los afectos y las reacciones suscitadas por esa *mala lectura queer* se sitúan a medio camino de lo social y de lo político (2018: 191).

La mala lectura inducida por la literatura experimental queer retrasa la legibilidad y obliga a los lectores a aprender virtualmente a leer de nuevo, según Bradway (2018: 192). Los modos de lectura afectivos con alcance político en la esfera pública resultan especialmente productivos si se enlazan con la noción de *comunidad interpretativa* de Stanley Fish, que Kubowitz emplea en su trabajo y a la que Sedgwick y Zimmerman apuntan implícitamente. El marco de una comunidad interpretativa queer posibilita, en realidad, *toda* lectura queer, así como su potencial político, pues, como sostiene Kubowitz, en la medida en que los lectores queer presumiblemente compartan ciertas estrategias de lectura queer inclusivas, pueden conceptualizarse como constituyentes de una comunidad interpretativa (Kubowitz, 2012: 207).

Esto no implica necesariamente una noción esencialista de lo queer, que resultaría problemática, y, gracias a este desmarque, se puede vincular la comunidad interpretativa queer con la posicionalidad lectora de Fuss, y de ahí la preeminencia de la *lectura queer* sobre el *lector queer* en la bibliografía consultada. Por consi-

guiente, y ya para finalizar, el concepto de experiencia que sustenta una posición de lectura queer, así como la pertenencia a una comunidad interpretativa dada, es lo suficientemente vago e incierto como para favorecer la identificación política sin incurrir en el solipsismo hermenéutico al que conduce la experiencia tomada como el fundamento más estable del conocimiento.

## Bibliografía

- ASENSI PÉREZ, Manuel (2003): «Estética de la Recepción y *Reader-Response Criticism*», *Historia de la teoría de la literatura II (el siglo XX hasta los años setenta)*, Valencia: Tirant Lo Blanch, pp. 667-689.
- ASENSIO, Carlos; NIETO, Gema; MARTÍNEZ, Ramón; DOS BIGOTES; CLUA, Guillem; BELLVER, Pilar; AMOR DE MADRE (2019): «¿Podemos hablar de una literatura específicamente LGTB+?», [en línea: <https://elasombrario.com/podemos-hablar-de-una-literatura-especificamente-lgtb/>]
- BARTHES, Roland (2015): «La muerte del autor», *El susurro del lenguaje*, Barcelona: Paidós, pp. 75-83.
- BRADWAY, Tyler (2018): «Bad Reading: The Affective Relations of Queer Experimental Literature after AIDS», *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, ed. Ramzi Fawaz and Shanté Paradigm Smalls, 24, 2-3, pp. 189-212.
- (2017): *Queer Experimental Literature. The Affective Politics of Bad Reading*, Cortland: Palgrave Macmillan.
- COLAIZZI, Giulia (2003): «Placer visual, política sexual y continuidad narrativa», *Arbor*, 174, 686, pp. 339-354, [en línea: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/644>]
- EDELMAN, Lee (2014): *No al futuro. La teoría queer y la pulsión de muerte*, Barcelona/Madrid: Egales.
- FUSS, Diana (1999a): «Leer como una feminista», *Feminismos literarios*, ed. Neus Carbonell y Meri Torras, Madrid: Arco Libros.
- (1999b): *En essència: feminisme, naturalesa i diferència*, Vic: Eumo.
- HALBERSTAM, Jack (2018): *El arte queer del fracaso*, Barcelona/Madrid: Egales.
- (2005): *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York/London: New York University Press.
- (2004): «La mirada transgenérica», *Lectora*, 10, pp. 49-69, [en línea: <https://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/7063>]
- ISER, Wolfgang (1987): *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid: Taurus.
- KUBOWITZ, Hanna (2012): «The Default Reader and a Model of Queer Reading and Writing Strategies Or: Obituary for the Implied Reader», *Style*, 46, 2, pp. 201-228.



- MUÑOZ, José Esteban (1999): *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- RONALD, Lee (2004): «Reading as Act of Queer Love: The Role of Intimacy in the “Readerly” Contract», *Journal of International Women’s Studies*, 5, 53-64, [en línea: <http://vc.bridgew.edu/jiws/vol5/iss2/7>]
- SEDGWICK, Eve Kosofsky (2018): «Lectura paranoica y lectura reparadora, o, eres tan paranoico, que quizás pienses que este texto se refiere a ti», *Tocar la fibra. Afecto, pedagogía, performatividad*. Madrid: Editorial Alpuerto, pp. 129-157.
- SOTO, Marcelo (2009): «Literaturas queer: esa lección olvidada de *Barrio Sésamo*», *Teoría queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, ed. David Córdoba, Javier Sáez y Paco Vidarte, Barcelona/Madrid: Egales, pp. 239-257.
- SUÁREZ BRIONES, Beatriz (2003): «La crítica literaria (feminista) lesbiana», *Sexualidades: Teorías literarias feministas*, Madrid: Ayuntamiento de Alcalá de Henares, pp. 189-206.
- TORRAS, Meri (2000): «Feminismo y crítica lesbiana: ¿una identidad diferente?», *Feminismo y crítica literaria*, ed. Marta Segarra y Àngels Carabí, Barcelona: Icaria, pp. 121-141.
- VIÑAS, David (2017): «Estética de la Recepción», *Historia de la Crítica Literaria*, Barcelona: Ariel, pp. 491-508.
- ZIMMERMAN, Bonnie (1993a): «What Has Never Been: An Overview of Lesbian Feminist Criticism», *Sexual practice, textual theory. Lesbian Cultural Criticism*, ed. Susan J. Wolfe and Julia Penelope, Cambridge (Massachusetts)/Oxford (United Kingdom): Blackwell, pp. 33-54.
- (1993b): «Perverse Reading: The Lesbian Appropriation of Literature», *Sexual practice, textual theory. Lesbian Cultural Criticism*, ed. Susan J. Wolfe and Julia Penelope, Cambridge (Massachusetts)/Oxford (United Kingdom): Blackwell, pp. 135-149.

## INTERMEDIALIDADE: LITERATURA, ARTE, CINEMA, MÚSICA

### Literatura y música: el mito de Carmen

LEONARDO BLANCO NOVOA

*Universidade de Vigo*

**Resumen:** El personaje de Carmen continúa suscitando un considerable interés en todo el mundo. Desde su creación por Prosper Mérimée, en 1845, con la publicación de su novela homónima, hasta la aparición de la ópera *Carmen* de Georges Bizet, treinta años después, este personaje ha tenido hasta hoy un recorrido extenso por diferentes disciplinas. En la ópera, la función del violín contribuye de manera determinante al desarrollo del drama, a través de numerosas interacciones con el texto o mediante efectos técnicos o expresivos.

**Palabras clave:** Carmen, Mérimée, Bizet, Música, Violín.

*Abstract:* The character of Carmen continues to arouse a considerable interest in the world. From its creation by Prosper Mérimée, in 1845, with the publication of his homonymous novel, until the appearance of the opera *Carmen* by Georges Bizet, thirty years later, this character has until today had an extensive journey through different disciplines. In opera, the role of the violin contributes decisively to the development of the drama, through numerous interactions with the text or through technical or expressive effects.

*Keywords:* Carmen, Mérimée, Bizet, Music, Violin.

Desde mediados del siglo XVIII, y como consecuencia de la revolución industrial, la burguesía, dueña de los medios de producción, se erige en la clase dominante. Al mismo tiempo, la primacía de la razón y la nueva concepción del individuo que defiende el pensamiento ilustrado, genera, asimismo importantes transformaciones científicas y socioeconómicas, una renovación estética que, al adaptarse a la sensibilidad de la clase social en auge, afectará, como es lógico, a la producción artística:

Mediado el siglo, fuerzas profundas e irreversibles estaban cambiando la naturaleza y el sentido de vida de los europeos. Estos cambios se manifestaban de formas di-

versas, afectando en mayor o menor medida a todas las facetas de la vida; a veces, de forma casi imperceptible y en otras ocasiones a través de graves trastornos, lo cierto es que sociedades, gobiernos, economías, así como la sensibilidad y la mentalidad de todo el continente se transformaron de forma irreversible (Plantinga, 1992:13).

Pensemos, por ejemplo, en la novela, género predominante en esta época: el ciudadano burgués se siente muy lejos del héroe clásico, su interés se dirige hacia personajes más concretos, más cercanos a su realidad, figuras que le ayudan a consolidar su autonomía y diferencias respecto a la aristocracia, mediante formas artísticas que afirman y fortalecen sus ideales de vida. Todos estos factores propician el nacimiento, evolución y consolidación de un nuevo movimiento cultural, el Romanticismo<sup>1</sup>, que exalta la subjetividad y el individualismo; como afirma Hauser, «El principio de libre competencia y el derecho a la iniciativa personal tienen su paralelo en la tendencia del autor a expresar sus sentimientos subjetivos» (1968: 228).

En el campo de la música, el romanticismo supuso un periodo de cambios muy trascendentes, motivados por la aparición de nuevos compositores y valores estéticos, que se tradujo en una forma diferente de abordar el arte musical:

El romanticismo musical es un fenómeno de la historia de la composición y de la historia de las ideas: en tanto que manifestación global de la historia de la cultura fue caracterizado en apenas menor medida por las teorías estéticas o los fragmentos teóricos de Wackenroder y de E.T.A. Hoffmann, que suministraron a todo un siglo el lenguaje en el que podían captarse las impresiones musicales, que por las obras de Schubert y Weber, que confirieron al «Lied alemán» y a la «ópera romántica» un efecto histórico cuyo rastro no volvió a perderse en la conciencia musical europea (Carl Dahlhaus, 2014:163).

Esta revolución provocó un gran impacto en el modo de componer y de programar espectáculos, pero también en el público al que estaban dirigidos, la burguesía, que convierte los espectáculos operísticos en su lugar de encuentro y entretenimiento predilecto.

Durante el siglo XIX el drama cantado, la ópera, experimenta una sustancial evolución<sup>2</sup>. Una de las transformaciones más llamativas atañe a la escenografía que tanto puede incorporar un número importante de actores (en la llamada *Grand opéra*, que se desarrolla en París con la máxima expresión de recursos) como

1 Para una mayor profundización en las características de este movimiento estético, véase el trabajo de Mayer Howard Abrams, *El romanticismo. Tradición y revolución* (1971), cuya traducción al español en 1982 citamos en la bibliografía final.

2 En *Historia de la ópera* (2013), Gabriel Menéndez Torrellas expone de manera exhaustiva la historia y evolución de este género artístico multidisciplinar.

ponerse al servicio de la ambientación de las escenas más intimistas. Del mismo modo, también la temática y los personajes tratados se amplían considerablemente dibujando un abanico que abarca desde argumentos y figuras mitológicas, que poco a poco se fueron abandonando, hasta asuntos y protagonistas más próximos a la realidad, con frecuencia procedentes de la adaptación de novelas románticas.

Hacia 1850 aparece en París un nuevo tipo de ópera que, al igual que la *Grand opéra*, aborda temas serios, pero no recurre como esta al efectismo de cuadros con grandes masas, sino que se centra en conflictos individuales enmarcados en una atmósfera más intimista y dotada de una alta dosis de sentimentalismo; estamos aludiendo al *drama lyrique*. Este subgénero incluye diálogos hablados en medio de las partes musicales, razón por la cual es considerado como una variante de la *Opéra comique*. Ahora bien, cuando se pone música a las partes habladas pasando a ser recitativos cantados (como sucederá en la *Carmen* de Bizet) se convierte en *Grand opéra*. El teatro de París en el que se representaban estos espectáculos se llamaba Théâtre Lyrique<sup>3</sup>.

En este trabajo nos detendremos fundamentalmente en la ópera *Carmen* de Georges Bizet, con libreto de Henri Meilhac y Ludovic Halevy<sup>4</sup>, basada en la novela homónima de Mérimée y estrenada en París en 1875 (Salle Favart)<sup>5</sup>. Nuestro objetivo es llevar a cabo un primer acercamiento a la relación entablada por *Carmen* con la música y, más concretamente, con el violín como instrumento virtuoso y responsable en gran medida de la difusión, consolidación y alcance de este personaje universal.

*Carmen*, la *nouvelle*<sup>6</sup> escrita en 1845 por Prosper Mérimée<sup>7</sup>, ha sido abordada desde diversas perspectivas en ámbitos de carácter académico o meramente

3 Entre 1887 y 1898 se mudó a este espacio el Opéra-Comique, a causa de un incendio que devastó la Salle Favart donde producían sus espectáculos. Entre 1899 y 1968 pasó a llamarse Théâtre Sarah-Bernhardt en honor a la famosa actriz. Desde 1968 se llama Théâtre de la Ville.

4 Las primeras representaciones de la ópera *Carmen* fueron un rotundo fracaso. El público parisino no entendió ni asimiló el contenido de la obra, hecho que afectó mucho anímicamente a Georges Bizet quien fallecería pocos meses después.

5 El estreno tuvo lugar en la Opéra-Comique de París el 3 de marzo de 1875. Los principales papeles fueron interpretados por Celestina Galli-Marie (*Carmen*), Paul Lhérie (*Don José*), Jacques Bouhy (*Escamillo*) y Marguerite Chapay (*Micaëla*).

6 La *Nouvelle* o novela corta es el género en el que más se prodigó Mérimée. Las tres más famosas son: *La Vénus d'Ille* (1837), *Colomba* (1840) y *Carmen* (1845). Para un mayor conocimiento sobre este tema, puede consultarse el libro de Manuela San Miguel: *Mérimée, Erudición y Creación Literaria*.

7 Publicada por entregas, en octubre de 1845, en *La Revue des Deux Mondes*, revista mensual fundada en agosto de 1829 que acogió en sus páginas obras de Dumas, Balzac o Baudelaire, entre otros muchos grandes autores del XIX. En 1847, Mérimée publicó la versión completa de *Carmen*, añadiendo un nuevo capítulo, donde abordó las costumbres del pueblo gitano. Señala Irene Atalaya Fernández que «Este capítulo ha gozado de una recepción polémica puesto que se trata de un ensayo de tipo etnológico sobre las costumbres del pueblo gitano, alejándose por completo de la historia de amor fatal entre la heroína gitana, Carmen y el militar navarro, Don José. Muchos autores han criticado este texto por carecer de vínculo directo con el relato, aunque otros lo hayan visto como la justificación del posible comportamiento de la gitana» (2014:1).

divulgativo, en numerosos ensayos, libros, artículos, reseñas, prensa, etc. Desde su nacimiento hasta hoy su protagonista femenina compareció, y continúa compareciendo, aquí y allá revestida siempre con nuevos y atractivos ropajes artísticos<sup>8</sup>.

Este es el argumento de la obra de Mérimée:

En un viaje por tierras de Andalucía, el narrador, un arqueólogo francés, se encuentra con un hombre que resulta ser un célebre y temido bandido llamado José Navarro. Con él entabla una curiosa relación antes de que el bandolero sea apresado por los guardias. El francés lo visita en la cárcel y, durante la visita, José le cuenta cómo y por qué ha llegado allí en esta condición: Un día, haciendo la guardia delante de la fábrica de tabacos de Sevilla, conoce a Carmen («¡Mirad la gitaniña!» Levanté los ojos y la vi. No lo olvidaré jamás, era un viernes)<sup>9</sup>. José se enamora perdidamente, pero sus tormentosos amores con aquella gitana, tan hermosa, fascinante, sensual y libre, le arrastran a desertar del ejército, y a seguirla a la sierra en compañía de una cuadrilla de contrabandistas («¡Ah señor, como se envilece uno sin darse cuenta de ello! Os trastorna la cabeza una mujer hermosa, os batís por ella, sobreviene una desgracia, es preciso huir a ocultarse en la montaña, y de contrabandista os halláis convertido en ladrón antes de tener tiempo de pensarlo»)<sup>10</sup>. Durante un tiempo es feliz viviendo su amor a escondidas por expreso deseo de Carmen. Un día José se entera de que se va a incorporar a la banda un nuevo miembro. Se trata del marido de Carmen, conocido por «El Tuerto», un bandolero a quien ella, tras engañar al médico de la prisión, ha conseguido liberar. José, a pesar de ignorar que Carmen fuera una mujer casada, colabora con él en asaltos y crímenes, pero, por celos, lo desafía y mata en una pelea. El desdén de Carmen y sus amoríos con otros hombres, el último de ellos un picador, atormentan a José y, consciente de la imposibilidad de que sea solo suya, la mata.

–Por última vez grité, ¿quieres quedarte conmigo?

–¡No! ¡no! ¡no!, dijo golpeando el suelo con el pie, y se quitó del dedo un anillo que yo le había dado, arrojándolo entre la maleza.

Con el cuchillo del Tuerto que había cogido cuando se me rompió el mío la herí dos veces. Al segundo golpe cayó al suelo sin gritar. Aún me parece ver su ojo negro mirarme fijamente (p. 31).

8 Ciñéndonos a un solo medio artístico, la historia de la gitana cigarrera ha sido llevada al cine y la televisión en numerosas ocasiones. Como señalan M<sup>a</sup> Teresa Vera y Natalia Meléndez, Carmen «ha sido objeto predilecto de los guiones cinematográficos. Lo atestiguan más de cincuenta adaptaciones al cine y a la televisión, grabaciones de las representaciones operísticas y de los ballets que han recreado la historia de la gitana [...] cada década ha tenido sus tres o cuatro adaptaciones de la historia; unas más apegadas a la novela de Mérimée y otras más fieles a la ópera» (2008: 345 y 347).

9 Mérimée, *Carmen* (p. 16). Cito la obra por la edición en línea de la Biblioteca Virtual Cervantes.

10 La cita en la página 25.

Después de enterrar el cuerpo de su amada, José se entrega a la justicia y es condenado a morir en la horca. Y a la muerte espera en ese calabozo donde está contando su historia al arqueólogo francés.

Carmen responde al modelo de novela exótica que generalmente tiene como punto de partida la crónica de viajes (Atalaya, 2014: 1), como ocurre en este caso. La historia de la gitana y el torero está inspirada en una leyenda que, durante el primer viaje a España de Merimée,<sup>11</sup> le contó María Manuela Kirkpatrick, condesa de Montijo. El autor refuerza el exotismo de la historia y del ambiente en el que sucede utilizando en varias ocasiones otras lenguas. Así, por ejemplo, camino de la prisión, Carmen engatusa a José hablándole en euskera, pero con frecuencia habla con los suyos en caló.

La novela está dividida en dos partes distribuidas en tres capítulos. En la primera parte (caps. I y II), el arqueólogo cuenta sus actividades por Andalucía y cómo conoció a José; en la segunda (cap. III), se desarrolla la historia de la relación entre José y Carmen. Todo el discurso novelístico está narrado desde el yo, pero el narrador de la primera parte es el francés, mientras que, en la segunda, el protagonista y narrador es José. Con respecto al tratamiento del tiempo, la acción de la primera parte se sitúa en el presente y progresa con un orden cronológicamente lineal, en tanto que la segunda, resultado de una analepsis retrospectiva, se estructura en dos niveles: uno ubicado en el presente (los dos hombres dialogan y José cuenta al francés su historia), y otro situado en el pasado en el que tienen lugar los hechos contados por José. También es diferente el tratamiento del espacio. Si la primera parte presenta diversas localizaciones en tierras de Andalucía, la segunda sucede en un único espacio, el calabozo en el que está José.

Es muy relevante, a nuestro juicio, tener en cuenta que en la novela de Mérimée Carmen es siempre un personaje referido, nunca está presente, no tiene voz propia, la conocemos a través de las voces de dos hombres –el francés y José– que hablan de ella, describen su aspecto, cuentan su historia y dicen reproducir fielmente sus palabras. Por tanto, Carmen es un personaje construido desde la perspectiva de un extranjero, fascinado por el exotismo y rareza de la gente y la tierra que visita, y de un amante hechizado por una mujer. Naturalmente esta ausencia no se produce en la versión musical, sino todo lo contrario.

11 Como indica M.<sup>a</sup> Elena Baynat, «el escritor conocía bastante bien España (su correspondencia así lo demuestra) y, aunque no conoció a una Carmen real la creó a partir de una leyenda que le contó Mme de Montijo (doña Manuela, la condesa de Teba: su gran confidente y consejera) durante su primer viaje a España en 1830» (2007: 45). Gabino Ramos González, en su tesis doctoral de 1982 que incluimos en la bibliografía final, detalla exhaustiva y rigurosamente los siete viajes de Mérimée a España, país que le fascinaba, entre 1830 y 1863.

El argumento que los libretistas escriben para Bizet (tal y como señala Susan MacClary, fue Bizet quien insistió en adaptar esta historia de Mérimée, pese a otras propuestas de los gestores de la ópera cómica)<sup>12</sup> no se aparta en lo sustancial de la historia del escritor francés, aunque de las dos partes en las que se estructura la novela se elimina la primera, es decir, el relato marco, y se centra exclusivamente en los trágicos amores del militar y la gitana, esto es, la historia enmarcada<sup>13</sup>. No obstante, y al margen de lo señalado, son varias las diferencias que el libreto presenta respecto a la novela. Vamos a detenernos someramente en aquellas que consideramos de mayor interés:

La primera es la introducción de un personaje femenino inexistente en el texto de partida. Se trata de Micaëla, la novia de don José, una muchacha honesta y buena, que visita al protagonista para entregarle una carta de su madre enferma<sup>14</sup>, recordarle su relación y pedirle que regrese con ella al pueblo. Micaëla es la contramoneda de Carmen, representa la pureza frente a la lascivia, lo virginal frente a lo demoníaco, la virtud frente al pecado. Comúnmente se ha justificado su incorporación en el libreto para actuar de contrapunto al personaje femenino principal<sup>15</sup>.

La segunda diferencia estriba en el personaje de Escamillo. Dejando a un lado el cambio de nombre (Lucas, en la novela), lo cierto es que la figura del torero adquiere un peso mucho mayor en la ópera, y no solo por la nada desdeñable presencia escénica -directa o indirecta- (en la taberna de Pastia, en la serranía de Ronda donde se enfrenta a don José, y en la escena final con Carmen antes de la corrida), sino porque su retrato, ayudado por su canto, lo alejan del modelo estereotipado del matador de toros para adquirir un valor simbólico, una complejidad notable.

---

12 «In 1872 the co-directors of the Opéra-Comique, Camille du Locle and Adolphe de Leuven, approached Georges Bizet and proposed that he write an opera in collaboration with the librettists Ludovic Halévy and Henri Meilhac. De Leuven offered Bizet three scenarios as suggestions, but Bizet rejected them in favor of an idea to which he held tenaciously, even in the face of what became the severe opposition of his collaborators: he insisted that the new work be based on Mérimée's *Carmen*» (MacClary; 1992:15).

13 Argumento de la ópera de Bizet: José, un cabo serio, sensato y cumplidor de sus deberes como militar, se enamora perdidamente de Carmen, una mujer gitana, muy hermosa, desenvuelta, lasciva y libre, que trabaja en la fábrica de tabaco de Sevilla. Su apasionado idilio le arrastra a desertar del ejército y enrolarse en una banda de contrabandistas. Pero la relación entre los amantes, que durante un tiempo viven juntos en las montañas, se trunca cuando Carmen, consciente de que ese amor limita su libertad, inicia un romance con Escamillo, un torero valiente y apuesto. José, furioso y trastornado por los celos, mata a puñaladas a Carmen.

14 Las referencias a la familia y a la madre de don José son también innovación de la ópera.

15 Los libretistas podrían haberse inspirado en una evocación que en la novela hace don José de las jóvenes de su pueblo: «Era yo joven entonces, me acordaba siempre de mi tierra, y no admitía que hubiese muchachas hermosas sin sayas azules y sin trenzas pendientes sobre la espalda» (p. 16). Según el traductor anota, don José describe «el traje y peinado ordinario entre las campesinas de Navarra y las provincias vascas» (p. 16).

Por otra parte, el cambio en su profesión (aquí espada, en la novela, picador) no parece algo fortuito; con palabras de Eva Lainsa, «la introducción de la figura de un matador en la ópera explicita el simbolismo de la corrida subyacente en la obra de Mérimée» (1994: 71). Por consiguiente, considerando el valor dramático y musical del torero, sería simplificador justificarlo como una mera figura de contraste.

Creemos importante resaltar las modificaciones que sufre el carácter de Carmen en la versión musical. Tales modificaciones, probablemente originadas por la necesidad de acomodar un personaje tan rebelde y salvaje al gusto y la moral del público de la época<sup>16</sup>, también vienen condicionadas porque, frente a lo que sucede en la novela donde conocemos a la cigarrera por mediación de don José, aquí Carmen, dada la naturaleza del estilo directo que caracteriza al lenguaje escénico, habla con su propia voz<sup>17</sup>. Los libretistas suavizan su insolencia, su crueldad, sus palabras irreverentes y silencian sus actos criminales; se destaca su carácter sensual por encima de su inteligencia y astucia. A modo de ejemplo, recordemos que en la banda de contrabandistas que dibuja Mérimée ella es el centro del poder, de ella depende cada una de las acciones, mientras que en la ópera las decisiones son tomadas por Dancaïre, el jefe de la banda, y ella se limita a obedecer sus órdenes. Por otra parte, la voz de Carmen es de mezzo-soprano, generalmente asociada a personajes de cierta edad; sin embargo, no es infrecuente que este tipo vocal represente a mujeres «malas» en la ópera, por tanto, no parece casual que Bizet eligiera esta tesitura vocal para su *Carmen*<sup>18</sup>.

En su ensayo, *Carmen, biografía de un mito* (2012), José Manuel Rodríguez Gordillo (2012), expone con exhaustividad y rigor que, frente a la apariencia de veracidad de la creación de Mérimée por su cercanía a la realidad sociocultural de aquel entonces, basada en una labor previa de documentación y rigor historiográfico, la ópera de Bizet contribuye a la idealización de una cultura hispánica, con sus gitanas y bandoleros, su exotismo y orientalismo, que define la identidad española

16 En su tesis doctoral, Laura Santana Burgos sostiene, respecto a la adaptación operística de la novela por parte de Meilhac y Halevy, que «La transformación de una novela en libreto entraña ciertas modificaciones propias de la actividad. Sin embargo, en el caso que nos ocupa, la problemática era más compleja de lo que venía siendo habitual. A la personalidad particular de los libretistas se sumaba la preocupación por «suavizar» el libreto para que el público del teatro de la Opéra-Comique aceptara un argumento absolutamente diferente y novedoso: una tragedia pasional breve e intensa donde las situaciones y los sentimientos reflejaban un realismo violento». Cito por la edición en línea.

17 Citaremos, como ejemplo, la famosa Habanera; en ella Carmen expone, por medio de una sencilla metáfora, su concepción del amor: «El amor es un pájaro rebelde, / que nadie lo puede enjaular, / y es inútil llamarlo / si él no quiere contestar.» Y, poco antes de morir, se autodescribe: «¡Jamás Carmen cederá! / ¡Libre nació y libre morirá!».

18 Frente al timbre de soprano elegido para la casta y virtuosa Micaëla.



frente a la europea, en el imaginario de los viajeros románticos. Señala, después, las divergencias entre la versión literaria y la operística destacando, entre otros aspectos, que en la novela el héroe es José y Carmen su perdición, en tanto que en la ópera la cigarrera gitana es la mujer triunfadora que, ante todo y por encima de todo, reivindica su libertad.

*Carmen*, la ópera francesa más popular de todos los tiempos, es una pieza estructurada en cuatro actos que, originalmente<sup>19</sup>, combinaba música y diálogos hablados. En su estreno, obtuvo una recepción muy discreta en lo que al público se refiere, aunque muy pronto<sup>20</sup> alcanzó un éxito excepcional, del que su autor no pudo disfrutar al haber fallecido tan solo tres meses después del estreno de su obra.

No es preciso recordar que la ópera, resultado de la combinación de diferentes artes o disciplinas sobre un escenario, es uno de los espectáculos más completos que existen. Además de la música, está presente la palabra, el canto, la interpretación, la escenografía, la iluminación, el decorado, el atrezzo, e incluso el propio teatro, como espacio arquitectónico en el que tiene lugar la representación<sup>21</sup>. Mucho se ha hablado de la importancia de la palabra, así como de la trascendencia y capacidad evocadora de la música. La palabra nos remite siempre a conceptos y frases con un significado concreto, mientras que la música, suma de sonido, ritmo, armonía, textura, dinámica..., despierta en el oyente diferentes sensaciones, emociones o pensamientos. Pero música y palabra conviven y mantienen una interacción constante. El libreto de una ópera posee un considerable peso específico, contiene el argumento, la trama que se va a desarrollar y, a través de las acotaciones, su puesta en escena, sin perjuicio de la creatividad o el ingenio del responsable de la misma<sup>22</sup>.

---

19 La versión que analizamos es la original, con diálogos hablados. Posteriormente, el compositor Ernest Guiraud, amigo de Bizet, se encargaría de componer la música de los recitativos, que fue la versión estrenada en Viena en 1875.

20 Los musicólogos sostienen que la fama de *Carmen* comenzó en Viena, el 23 de octubre de 1875, fecha de su estreno en versión alemana.

21 Existen por todo el mundo diferentes teatros y auditorios especialmente diseñados para albergar espectáculos operísticos; citaremos, entre los más relevantes, el Teatro de la Ópera de Sidney, el Metropolitan de Nueva York, la Ópera de París, la Royal Opera House de Londres, la Ópera de Viena, el Teatro Real de Madrid, o el Teatro alla Scala de Milán, espacios en los que, además de la belleza de los edificios, destacan especialmente sus condiciones acústicas.

22 Miguel Ángel Vega Cernuda, en relación a la traducción del libreto operístico, su representación escénica y musical, comenta: «Además, el texto al servicio de la música que llamamos libreto tiene un componente “espectacular” que deberá considerarse a la hora de traducir: la puesta en escena puede determinar la traducción del texto. Los referentes escénicos del libreto de la Carmen, por ejemplo, de Meilhac y Halévy, basado en la novela de Merimée, pueden ser modificados por la creatividad o arbitrariedad del regista. Hace unos años, una, entonces atrevida, puesta en escena del mítico director de la Ópera Cómica de Berlín, Walter Felsenstein hacía aparecer a los “dragones” sevillanos en atuendo del cuerpo fundado por el duque de Ahumada, es decir, en la apariencia de guardaciviles. El espectador percibía la acción del primer acto de la ópera como si la observara a través del portón de un supuesto cuartel de la Benemérita sevillana» (2012: 9).

La música está relacionada en gran medida con el libreto, a una narrativa, pero también hay oberturas, preludios, interludios exclusivamente instrumentales, así como diferentes pasajes de esta índole, en los que la melodía o el ritmo, junto a la orquestación, son los protagonistas absolutos.

El violín tiene, como instrumento de la orquesta, una función o cometido fundamental en el entramado orquestal. Es uno de los instrumentos por excelencia de la orquesta sinfónica, y Bizet lo utiliza, junto a los otros miembros de la familia de la cuerda, es decir, violas, violoncellos y contrabajos, como una parte troncal del score<sup>23</sup> de la ópera. Debemos puntualizar que, cuando hablamos de violín, nos referimos a las dos secciones de la orquesta, conformada por los violines primeros y segundos (los violines *tutti* de la orquesta), y por el violín solista<sup>24</sup>. El violín o, más bien, los violines cumplen una función muy relevante en la interpretación melódica, asumiendo uno de los característicos roles de este instrumento y desempeñando, además, un destacado papel en el acompañamiento de los solistas y de los coros. Estas funciones son manejadas por el compositor de diversas formas: por un lado, como apoyo a la melodía vocal y al texto a modo de unísonos, y, por otro, a modo de acompañamiento sonoro y rítmico. En ocasiones, el violín es utilizado al margen de las voces, interpretando melodías de manera independiente y, en otras, la melodía vocal se funde con la del violín, o violines, (dependiendo del pasaje en cuestión) en una simbiosis perfecta entre el texto, la voz y el instrumento.

Exponemos a continuación, una selección, a nuestro juicio representativa, de algunos pasajes de la ópera en los que se produce la interacción entre la música y el texto, y en donde el violín expresa, enfatiza, resalta o realza la figura de Carmen.

23 El score de una ópera es la partitura completa de la misma, en la que están presentes todos los instrumentos, voces (coros y solistas) que protagonizan la trama, así como el texto del libreto. Esta partitura es fundamental para el director, también llamado concertador de la misma. Se utilizan reducciones del score transformando la parte de la orquesta en una partitura para solistas vocales y coros acompañados con piano, que hace las veces de la orquesta y frecuentemente, se emplea para los ensayos previos a los escenográficos con la orquesta. En este estudio la partitura objeto de análisis de Carmen de Bizet está editada por Eulenburg, incluyendo una edición crítica de Robert Didion. Véase también la publicación de Bernard Williams sobre esta ópera, en donde el autor refiere las exigencias de la composición, interpretación y representación de la misma.

24 En ocasiones también aparecen intervenciones de violín solo. Durante la ópera *Carmen*, hay tres solos de este instrumento en la partitura. El primero antes del cambio de guardia del número 3, el segundo poco después de la detención de Carmen y el tercero en el duelo entre Escamillo y don José. En dos de estos solos (el segundo y el tercero), se produce una identificación entre Carmen y el violín, como tendremos ocasión de comentar posteriormente.

## ACTO I

—Preludio (Introducción-fanfarria orquestal, tema del toreador y tema del destino)

—N.º 4 Chœur des Cigarières / Coro de cigarreras: Carmen, Coro (Aparición de Carmen)

—N.º 5 Habanera de Carmen: Carmen, Coro (Canto seductor de Carmen: «L'amour est un oiseau rebelle»/ «El amor es un pájaro rebelde»)

—N.º 9 Canción y melodrama: Carmen, Zúñiga y un soldado (Detención de Carmen)

## ACTO II

—N.º 12 Canción bohemia: Carmen, Mercedes, Frasquita (En la taberna de Lillas Pastia)

—N.º 14 Couplé de Escamillo: Escamillo, Mercedes, Frasquita, Carmen, Morales, Zúñiga, Lillas Pastia y Coro. (Aparición triunfal del torero)

## ACTO III

—N.º 23 Dúo Escamillo y don José (Duelo entre ambos)

## ACTO IV

—N.º 27 Dúo y coro final: Carmen, don José, Coro (Muerte de Carmen)

## Conclusión

En este acercamiento a las obras de Mérimée y de Bizet constatamos, en primer lugar, las sustanciales modificaciones que sufre el texto literario en el libreto operístico; y, en segundo lugar, el relevante diálogo entre palabra y música por medio de la comparación del libreto de Meilhac y Halevy y la partitura musical de la ópera de Bizet.

La música, mediante el sonido (las tonalidades, la melodía, la armonía, las dinámicas, las texturas instrumentales y los recursos técnicos de los instrumentos), y el ritmo, se relaciona con el texto y las situaciones dramáticas descritas. A medida que transcurre la ópera, la música se conecta directamente con la palabra, o se independiza de ella, generando unas sensaciones y emociones también vinculadas con el drama, pero sin esa significación conceptual específica.

En la segunda parte de nuestro análisis orientamos nuestra mirada hacia un instrumento: el violín, instrumento que interviene a lo largo de la obra de manera continua, bien por medio de numerosas interacciones con las voces o bien con algunos solos, en los que el instrumento se mimetiza, en ocasiones, con el personaje de Carmen, además de participar en otros pasajes melódicos de diversa tipología. Esta identificación, muy especialmente a través del ritmo y la melodía, ha tenido, más allá de la ópera, continuidad en las fantasías virtuosísticas<sup>25</sup> que se han escrito para este instrumento, en el significativo número de obras de diferentes categorías artísticas inspiradas en *Carmen*<sup>26</sup>.

Al mismo tiempo, con esta primera aproximación hemos pretendido también poner de relieve nuestro interés por profundizar en el análisis de la partitura operística de Bizet y del libreto de Meilhac y Halevy, con el propósito de evidenciar el permanente diálogo y la estrecha interconexión entre la música y la palabra, prestando especial atención a la función del violín; todo ello con la intención de demostrar, con exhaustividad y rigor, el papel relevante de dicho instrumento en la difusión, consolidación y popularidad del personaje de Carmen.

25 El violín, uno de los instrumentos representativos del arte musical, no solo en el nivel de solista (como violín virtuoso), sino también como uno de los principales integrantes de la configuración orquestal mantiene con el personaje de Carmen una continua interacción, primero en la propia ópera, y después en las fantasías para violín, un género muy utilizado en el Romanticismo, en las que las melodías de *Carmen* se desarrollan mediante los innumerables recursos técnicos y expresivos de este instrumento. De entre ellas, destacamos cuatro fantasías sobre la ópera *Carmen* en las que, a juicio de los más prestigiosos especialistas, el violín alcanza unas altas cotas de virtuosismo, brillantez y expresividad: Pablo de Sarasate, Franz Waxman, Jenő Hubay y Frantisek Drdla. Pero, además de no ser estas cuatro las únicas fantasías escritas para violín, también se han escrito fantasías para otros instrumentos; este es el caso por ejemplo de las variaciones para piano escritas por el pianista Wladimir Horowitz, entre otros. Todo este repertorio ha contribuido de una manera importante a la difusión de *Carmen* por todo el mundo, especialmente la fantasía op. 25 compuesta por Sarasate. Sobre este tema puede consultarse el artículo de Luis G. Iberní, acerca de Sarasate y la ópera (2006), en el que proporciona un estudio detallado del repertorio de este virtuoso compositor basado en fantasías operísticas, entre otros aspectos. De gran interés es también su libro sobre Pablo Sarasate, publicado en 1994. Además, las publicaciones de María Nagore (2013 y 2014), los trabajos de Walter Kolneder (1998) y de Robin Stowell (1992), que se ocupan de la vida y la obra de este insigne violinista español, ofrecen datos, información y análisis muy útiles.

26 La adaptación musical de *Carmen* comenzó con el propio Bizet con dos suites orquestales inspiradas en su propia ópera. Ya en el siglo xx, Rodion Schedrin, compositor ruso, compuso también otra suite orquestal inspirada en este personaje. Además, debemos mencionar el impacto de *Carmen* en otras disciplinas como la danza, el teatro, y, muy especialmente, el cine, como pone de manifiesto el capítulo cuarto de la tesis doctoral de Salomé Medrano García, «Carmen, de la literatura a la imagen», defendida en la Universidad de Barcelona hace más de treinta años.

## Bibliografía

- ABRAMS, Mayer Howard (1992): *El romanticismo. Tradición y revolución*. Madrid: Visor.
- ATALAYA, Irene (2014): «Carmen de Prosper Mérimée, en la traducción de Cristóbal Li-trán (1890)», *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. [En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvh7f0> Fecha de consulta: 17/01/2022]
- BAYNAT, M<sup>a</sup> Elena (2007): «El poder de la palabra y la mirada en *Carmen* de Mérimée», *Anales de Filología Francesa*, n.º 15, pp. 43-57.
- (2008). “La española en la literatura de viajes del siglo XIX: la intertextualidad entre los relatos de viaje por España de Théophile Gautier, Alexandre Dumas y *Carmen* de Mérimée”, en Flor M<sup>a</sup> Bango, Antonio Niembro y Enma Álvarez (eds.). *Intertexto y Polifonía*, tomo I, Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 141-148.
- BIZET, Georges (2003): *Carmen*, Mainz: Eulenburg.
- CREUS I DEL CASTILLO, Jaume, *Libreto de Carmen*. [En línea: <https://www.scribd.com/document/39404131/libret-carmen-esp> Fecha de consulta: 21/01/2022]
- DAHLHAUS, Carl (2014): *La música del siglo XIX*, Madrid: Ediciones Akal
- G. IBERNI, Luis (1994): *Pablo Sarasate*, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- (2006): «Pablo Sarasate, (1844-1908) regreso al compositor» *Príncipe de Viana* Año n.º 67, n.º 238, pp. 655-674.
- HAUSER, Arnold (1968): *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Ediciones Guadarrama, vol. II.
- KOLNEDER, Walter (1998): *The Amadeus Book of the violin*, United Kingdom: Amadeus Press.
- LAINSA DE TOMÁS, Eva (1994): «Canto y muerte de Escamillo. Aproximación musical a la figura del torero en *Carmen*», *Revista de Estudios Taurinos*, 1, Sevilla, pp. 69-92.
- MACCLARY, Susan (1992): *Carmen*, Cambridge: Cambridge University Press.
- MEDRANO, Salomé (1990): «*Carmen de la literatura a la imagen*». Tesis doctoral, Universidad de Barcelona. [En línea: <http://hdl.handle.net/2445/41674> Fecha de consulta: 27/12/2021]
- MENÉNDEZ, Gabriel (2013): *Historia de la ópera*, Madrid: Ediciones Akal.
- MÉRIMÉE, *Carmen*. [En línea: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/carmen---novela/html/0bc6b9cc-d94c-47e0-9fa3-5696552e6313\\_17.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/carmen---novela/html/0bc6b9cc-d94c-47e0-9fa3-5696552e6313_17.html) Fecha de consulta: 20/12/2021]
- NAGORE, María (2013). *Pablo Sarasate: El violín de Europa*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales de Madrid (ICCMU).
- (2014). «Sarasate al completo» *Revista de Musicología*, vol. xxxvii, n.º2, pp. 671-679.

- PLANTINGA, Leon (1992): *La música romántica*, Madrid: Ediciones Akal.
- RAMOS, Gabino (1982): «*El género fantástico y España en Prosper Mérimée*». Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. [En línea: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/52684/1/5309858909.pdf> Fecha de consulta: 28/01/2022]
- RODRÍGUEZ, José Manuel (2012). *Carmen, biografía de un mito*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara. Ibercaja
- SAN MIGUEL, Manuela (1984): *Mérimée, Erudición y Creación Literaria*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- SANTANA, Laura (2013): «Diálogos entre Francia y España: La traducción de los libretos de Carmen y el Retablo de Maese Pedro». Tesis doctoral. Universidad de Granada. [En línea: <https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/30797/22467701.pdf?sequence=1> Fecha de consulta: 16/02/2022]
- STOWELL, Robin (1992): *The Cambridge companion on the violin*. Cambridge: Cambridge University Press.
- VEGA, Miguel Ángel (2012): «¿A qué tipo de texto pertenece el libreto? Reflexiones sobre la traducción de la literatura musical». pp. 13-28, Alicante: Universidad de Alicante [En línea: [https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/traducccion\\_artes/01\\_vega.pdf](https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/traducccion_artes/01_vega.pdf) Fecha de consulta: 25/02/2022].
- VERA BALANZA, M<sup>a</sup> Teresa, Natalia MELÉNDEZ (2008). «El mito de Carmen: exotismo, romanticismo e identidad», *Ámbitos. Revista Andaluza de Comunicación*, n.º. 17, pp. 343-354.
- WILLIAMS, Bernard (2010): *Sobre la ópera*, Madrid: Alianza Editorial.



## **Mediadaptación: la adaptación posliteraria en la actualidad. El caso de las *stories* autobiográficas**

DAVID LEA

*Universidade de Santiago de Compostela*

**Resumen:** Este artículo abordará de manera breve una revisión de las tendencias teórico-literarias actuales poniendo en relación la adaptación posliteraria con el presente de los nuevos medios de difusión digitales, como son los fenómenos de las redes sociales y las nuevas plataformas de *streaming* o VoD (*Video on Demand*). Desde una perspectiva transmedia, se prestará especial atención a los fenómenos de la hipertelevisión, post-TV o post-cine que enfrentan este tipo de adaptación propia del siglo XXI al estudio tradicional de la transformación de lo literario en lo fílmico. El estudio de caso analizará el género fílmico de las *stories* autobiográficas, de las directoras Adi y Maya Kochavi.

**Palabras clave:** adaptación posliteraria, post-cine, *stories*, *streaming*, transmedialidad.

*Abstract:* This article will briefly address a revision of current theoretical-literary trends by relating post-literary adaptation with the present of new digital media dissemination, as social network phenomenon and new streaming or VoD (Video on Demand) platforms. From a transmedia perspective, attention will be paid to hypertelevision, post-Tv or post-cinema phenomenon which face this kind of adaptation usual in the 21st century to the traditional study of literary to filmic transformation. The case study will analyze autobiographical stories' filmic gender, from directors Adi & Maya Kochavi.

*Keywords:* post-literary adaptation, post.cinema, stories, streaming, transmediality.

A menudo el término «posliteratura» es asociado a un declive o, en muchos casos, a una muerte simbólica de la literatura como fuente clásica de información y divulgación cultural. Existen de hecho especialistas que optan por augurar una crisis de la humanidad en su aspecto cultural respecto a una época, la actual, en que la importancia de los medios tecnológicos ha desplazado casi por completo a los medios



masivos clásicos como pudiesen ser la prensa o la televisión. Se suele hablar aquí de la denominada dictadura de las redes sociales, el gran triunvirato digital Twitter/Facebook/Instagram sin olvidarnos de YouTube, que ya en su modalidad empiezan a ser desplazados por otros dos gigantes como TikTok o Twitch, plataforma dedicada exclusivamente a la creación de contenido emitido en directo o diferido y que ya ha desbancado a YouTube en la actualidad. Estos dos últimos ejemplos de plataformas o redes sociales no son aleatorios, pues en ambos casos mantienen acuerdos comerciales con una nueva plataforma de *streaming* como es HBO Max, nacida recientemente para competir con los gigantes Netflix, Amazon Prime Video, Disney+ o AppleTV entre otros, para la difusión y creación de contenidos.

En la línea de estas consideraciones sobre el papel central de estas plataformas en la sociedad de hoy, Nick Srnicek defiende su idea de «poscapitalismo» surgido como consecuencia de un «capitalismo digital» o de plataformas caracterizado por su fuerza globalizadora, en la medida en que aúna al total de las personas usuarias digitales mundiales en su infraestructura, y rentabilizadora, al saber esta aprovechar las facilidades que se manifiestan para optimizar el modelo del medio digital tanto en lo económico como en lo estructural (2018). Esta infraestructura digital se presenta como un medio de control de datos inmenso y masivo que, además, permite la interacción entre grupos, facilitando esto el crecimiento de la misma. Por lo tanto, todas las interacciones entre grupos de personas usuarias permiten el funcionamiento de un mercado ya creado en relación con el crecimiento exponencial de participantes en la red, donde las plataformas solo deben atender a las continuas mejoras de sus algoritmos ante la constante redefinición de los datos y así poder optimizar el funcionamiento del mercado preexistente.

En este contexto, el fenómeno del *streaming* se basa en la sencilla idea de ofrecer un contenido a sus personas usuarias, consumible desde cualquier soporte tecnológico y con acceso a la red. Esto es debido sobre todo a la revolución de la tecnología de pantalla táctil y la tecnología *smart*, que favorecieron al mismo tiempo el fenómeno de las personas creadoras de contenido, surgidos en el DIY (*Do It Yourself*) dentro del ya desfasado (aunque aún muy vivo) triunvirato digital fundacional Facebook/YouTube/Twitter y la emergencia de las nuevas plataformas. Aunque el auge de las plataformas ya tiene un recorrido de varios años en términos de existencia y difusión, lo cierto es que centrando la observación tan solo en el caso Netflix, se puede ver cómo es una plataforma que por ejemplo en los últimos años experimenta un boom cuantitativo, provocado en parte por la aparición de la COVID-19. Las cifras en todo caso indican un aumento de dieciséis millones de usuarios en los tres primeros años del decenio del 2020 y un aumento sostenido de 9 millones en el primer trimestre del año 2021. Sin embargo, el fenómeno no

se queda simplemente en una burbuja de expansión cuyo final se vislumbra en un futuro próximo con el agotamiento del modelo, sino que se define mucho más adecuadamente en un proceso de remodelación tanto de los hábitos de los consumidores como de la forma de generar entretenimiento en relación con la realidad tecnológica actual. Tanto es así, que se llega a comparar la situación actual de la televisión tradicional enfrentando la insurgencia del modelo VOD y *streaming* con la que sufrió la radio en su momento con la irrupción de la televisión. Se estaría entonces hablando ya no de esa burbuja sobre la que se intenta insistir de los sectores más reacios a esta nueva realidad, sino ante un *sorpasso* de una nueva realidad mediática ante un modelo ya obsoleto. La periodista María Antonia Sánchez-Vallejo destaca al respecto que la «era de la televisión por Internet» es posible en su gran medida debido a factores como «la amplia disponibilidad de los teléfonos y televisores inteligentes», pero que también responde a cuestiones como «la flexibilidad a la hora de visionar» o «la facilidad que dan los múltiples dispositivos»<sup>1</sup>.

El ejemplo de la tuitera y su adaptación al cine con el caso del film *Zola* (2020) es un nuevo tipo de categoría posliteraria que surge a partir de líneas de investigación actuales dirigidas al estudio de nuevas formas de literatura creadas a partir del contenido subido a redes sociales. Todo ello en el contexto, también de inmediata actualidad, de la muerte de los *mass media* tradicionales, véanse la televisión o la prensa, en favor de las nuevas tendencias de consumo centradas en el *streaming* y la creación de contenido. Si se piensa en el nivel de interacción y participación de las personas usuarias, resulta obvio ver cómo un fenómeno con ya diez años a sus espaldas, como es el de la tuitera, depende fundamentalmente en su proceso de creación propio de *followers* con un interés concreto en seguir y aportar al desarrollo de la historia ficcional que se está intentando crear, pese a que al final exista en última instancia una persona usuaria/creadora de la que depende el relato final. Al nivel del medio técnico, la evolución que se produce tanto en la literatura como en el de la televisión es el cambio en los medios técnicos de creación y difusión. Se está en el caso de la primera ante una clara evolución hacia lo tecnológico y las nuevas formas de comunicación e interacción digitales, mientras que en el caso de la televisión se trata también de un salto a la era del *streaming*, estrechamente ligado al mundo de las redes sociales y el nuevo fenómeno de la creación de contenido en redes.

La dilucidación sobre la evolución, progreso o transformación de la televisión no es un tema que surja en la actualidad más inminente, puesto que el mundo

1 Citas extraídas del artículo «Adictos a las series: así es el negocio millonario del 'streaming'», publicado por María Antonia Sánchez-Vallejo en el diario *EL PAÍS* el 21 de febrero de 2021.

ya se encuentra inmerso en el resultado de esa misma transformación, sino que era una realidad que ya se veía cercana hace dos décadas con las dinámicas que presentaba por entonces la producción televisiva. Basta con citar a Carlos Scolari en el año 2008 y su afirmación «La televisión es el medio de masas por excelencia» (2), pues, aunque en plenos años veinte del segundo milenio ya no se llame televisión sino *streaming*, la frase continúa conservando su vigencia. Aunque Scolari se centraba por momentos más en un análisis del contenido y la evolución del mismo (continuamente cuestionándose sobre la posibilidad de interacción con el contenido de espectadores y audiencia), olvidándose de la forma y cómo la transmisión de la misma evolucionaba exponencialmente, su intuición sobre la evolución hacia una «hipertelevisión» no iba tan desencaminada. De hecho, ya en la época se veía cómo el medio mutaba hacia formas de carácter digital muy marcadas.

A estas propiedades podríamos sumar muchas otras, desde la aparición incipiente de lógicas colaborativas –donde los usuarios participan en la generación de contenidos o en su distribución en línea (como en Youtube.com)– hasta el desarrollo de nuevas formas de consumo asincrónico (gracias a dispositivos de grabación digital como el TiVO) o por la ahora incipiente difusión de la mTV (mobile Television). (6).

El autor ya aventuraba el auge del fenómeno de la creación de contenido, ya sea de forma asincrónica como en el caso de «youtubers» o de forma sincrónica como el de «twitcher@s». Se podría decir que la segunda década del siglo XXI fue la del gran auge del primer ejemplo, mientras que actualmente gozan de una mayor relevancia el segundo modelo, aunque conviven con sus predecesores al darse el caso de que ambos participan de las dos plataformas. Twitch nace de la incursión de youtubers en el universo del *streaming* en directo. Incluso, el autor llega a anticipar el auge también de las plataformas empresariales de difusión (Netflix, Prime Video, etc) con lo que él llama «difusión de mTV». Si bien es cierto que no es exactamente como lo plantea Scolari, los teléfonos móviles, *tablets*, ordenadores portátiles y demás herramientas tecnológicas sirven de soporte para la difusión de series y films que ofertan estas plataformas. Esta anticipación del fenómeno se significa en la conclusión de su razonamiento donde asimila el crecimiento de internet como medio comercial de masas con «las interacciones con los dispositivos móviles» (7). Sin embargo, el autor asume que quizá no se esté ante la desaparición de la televisión, pero al mismo tiempo se interroga sobre su futuro como hipertelevisión. Pues bien, la respuesta ya ha llegado, el presente y el futuro más próximo de la televisión se resumen en la palabra *streaming*.

Mario Carlón, por su parte, reflexiona también sobre las eras de la post-TV y post-cine pero además añade la inmediata actualidad de plataformas digitales como

YouTube. En su obra, en la cual introduce un cierto homenaje a Arthur Danto y su famoso fin del arte, recurre a la intertextualidad para elucubrar con la paradoja «después del fin del arte». Carlón opta aquí por introducir dos variantes en forma de crisis respecto a las concepciones tradicionales de los medios: en un primer lugar introduce la que denomina «crisis de objetos» con la nueva realidad de los medios masivos asociados a internet y la digitalización y añade después la que considera como «crisis de perspectiva», en torno a disertaciones sobre la mediación antropocéntrica o no antropocéntrica en los procesos tecnológicos de mediatización mecánica (2016: 28-31). El autor nos acerca la idea de un «post-cine» en el que la emergencia de los nuevos medios desplaza completamente la relevancia del cine en sus concepciones tradicionales como medio masivo, dando paso a una hibridación digital en la que el cine como tal pasa a ser parte y no todo de un constructo mediático configurado al mismo tiempo por la TV, sea como en el caso actual del *streaming*, y las plataformas digitales de difusión como YouTube. En palabras del propio Carlón: «YouTube es tanto un síntoma del fin de los medios masivos como el origen de una nueva era» (142).

Dentro de este paradigma, el estudio de caso nos lleva a Adi y Maya Kochavi, las hermanas estadounidense-israelíes y fundadoras de Stelo Stories, la productora encargada de llevar a cabo una serie de diez films centrados en las denominadas *stories* autobiográficas y distribuidos por redes sociales (Instagram principalmente, pero también otras como TikTok o Snapchat). Ellas crean al mismo tiempo un nuevo género cinematográfico y un nuevo modo de contar las historias, más próximo a lo que Marie-Laure Ryan considera «some kind of orchestra conductor» (2017: 538)<sup>2</sup>, o el rol de una suerte de directoras transmedia encargadas de coordinar toda la producción multimedia generada en el proyecto fílmico para que luego el formato se adecue a un relato coherente y funcional, dirigido sobre todo a una nueva generación de consumidores (entiéndanse la generación *millennial* en general y la Z en particular) cuyo nicho de mercado se encuentra explícitamente en el mundo de las redes sociales. El proyecto que inician las hermanas Kochavi con *Eva.Stories* (2019) y *Equiano.Stories* (2022) se basa en la premisa de readaptar historias ya aparecidas en medios tales que el literario o el cinematográfico al formato *stories* que presentan los medios digitales anteriormente nombrados, buscando una audiencia meta cuyas franjas de edades variarían entre los 14 y 35 años. Ese es el objetivo compartido que las motiva a fundar el estudio de producción Stelo Stories (2020), pues su proyecto no se conforma por estos dos films únicamente, definidos en el

2 En «Transmedia Storytelling as Narrative Practice», dentro de la obra *The Oxford Handbook of Adaptation Studies* de Thomas Leitch (2017).

género de las *stories* autobiográficas, sino que se enmarcan en una serie de diez films cuya tercera entrega está prevista para su lanzamiento en redes sociales en el verano del año 2022: *Francesco.Stories*. Un proceso en el que la importancia del relato transmedia se hace evidente en su tendencia a la interactividad y la multiplicidad de medios propia de las redes sociales y donde la textualidad es suprimida en cierta medida por el peso efímero de las publicaciones en estos canales.

El film del año 2019, focalizado en el Holocausto judío y la figura central de Éva Heyman, adapta la historia real de la niña judía húngara y lo relatado por la misma en su diario, circunstancia previa a la deportación al campo de exterminio de Auschwitz. El film se construye en torno a una serie de 220 vídeos cortos acompañados de otros recursos multimedia como fotografías, reunidos finalmente en 50 minutos de duración. Este primer caso de la serie proyectada consiguió en un breve espacio de tiempo aglutinar la cantidad de 300 millones de visualizaciones y 1,2 millones de seguidores en la red social Instagram, en la que fue emitido. El objetivo y la originalidad de este tipo de adaptación se resume en la frase que encabeza y publicita el proyecto: «What if a girl in The Holocaust had Instagram?» o «What if Instagram existed during The Holocaust?». Pues, como se explicaba con anterioridad, las 220 *stories* que conforman el film fueron grabadas a modo de registro personal de una usuaria con su teléfono móvil, Éva, donde contaba su día a día previo a la invasión nazi y la posterior deportación. Con más de 400 actores y extras todo el material fue íntegramente grabado desde un *smartphone* y publicado en tan solo 24 horas, el 18 de mayo de 2019, durante la conmemoración del *Holocaust Memorial Day*.

Es en esta misma línea de trabajo que el 16 de febrero de 2022 se estrena el segundo film de la serie *Equiano.Stories*. De nuevo se plantea la cuestión: «What would it be like if a kid being taken into slavery had Instagram?». Esta vez el tema central de la obra ya no es el antisemitismo sino el esclavismo. Del mismo modo, su difusión no se limitó únicamente a la red social Instagram, sino que también fue emitido por TikTok, componiéndose de, aproximadamente, 400 *stories* y contabilizando un total de 80 minutos de duración. Al igual que el relato anterior, este adapta un texto autobiográfico que narra las experiencias como esclavo de su protagonista, Olaudah Equiano. El proyecto fue publicitado, al igual que pasó con el primer film, con una frase contundente respecto al contenido de la obra: «1756. I've been kidnapped into slavery. And I'm recording it all».

Así, las hermanas Kochavi dan continuidad a un género que ellas mismas han fundado y que ha sido denominado por las propias autoras como *stories* autobiográficas. Un género que se define por construir films rodados a través de teléfonos inteligentes con un «yo» protagonista central y cuyas audiencias se basan

en la premisa de la inmediatez y la presencia interactiva. El resultado final es la adaptación de textos literarios, autobiográficos o diarios, pero con un texto escrito de trasfondo, a series de *stories* de Instagram (u otras) reunidas para crear films no excesivamente extensos en cuanto a su duración, aunque increíblemente ricos en su planteamiento multimedia. Al mismo tiempo se adaptan historias reales que buscan llegar social, cultural e históricamente a una audiencia joven, de manera didáctica e instructiva, pero incurriendo en el medio digital de dominio general actual.

Finalmente y retornando al término «posliteratura» introducido al comienzo del presente artículo, esa predominancia de lo literario como eje central y articulador de la teoría de la adaptación se ha visto desplazada por dos circunstancias principalmente. Como se ha argumentado a lo largo del texto, por una parte han actuado esas nuevas modalidades digitales que han proporcionado al medio fílmico material y fuentes que se alejan de lo meramente literario, en una suerte de «post-literary adaptation» según la concepción de Thomas Leitch (2004). Y, por otra parte, se ha comprobado la importancia del propio proceso de adaptación en el medio cinematográfico y de resultado del mismo, más allá de las propias fuentes que suponían el foco central en la dualidad clásica film/novela (Hutcheon, 2006; 2007). O resumido en palabras de Costas Constandinides «adaptation as a process that does not simply describe the transition of familiar images from an older medium to a new, but a process that is a symptom of the cultural logic of convergence culture» (2010: 25).

## Bibliografía

- CARLÓN, Mario (2016): *Después del fin: una perspectiva no antropocéntrica sobre la post-TV, el post-cine y YouTube*, Buenos Aires: La Crujía Ediciones.
- CONSTANDINIDES, Costas (2010): *From Film Adaptation to Post-Celluloid Adaptation. Rethinking the Transition of Popular Narratives and Characters across Old and New Media*, Nueva York: Continuum.
- HUTCHEON, Linda (2006): *A Theory of Adaptation*, Londres: Routledge.
- HUTCHEON, Linda y BORTOLOTTI, Gary (2007): «On the Origin of Adaptations: Rethinking Fidelity Discourse and “Success” – Biologically», *New Literary History*, 38, pp. 443-458.
- KOCHAVI, Maya y KOCHAVI, Mati (2019): *Eva.Stories* [Film], Estados Unidos: POV Productions.
- KOCHAVI, Maya y KOCHAVI, Adi (2022): *Equiano.Stories* [Film], Estados Unidos: Stelo Stories.

- LEITCH, Thomas (2004): «Post-literary Adaptation», *Post Script-Essays in Film and the Humanities*, 23, 3, pp. 99-117.
- RYAN, Marie-Laure (2017): «Transmedia Storytelling as Narrative Practice», *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, ed. Thomas Leitch, Nueva York: Oxford University Press, pp. 526-541.
- SÁNCHEZ-VALLEJO, María Antonia (2021): «Adictos a las series: así es el negocio millonario del 'streaming'», *EL PAÍS*, <https://elpais.com/economia/2021-02-20/adictos-a-las-series-asi-es-el-negocio-millonario-del-streaming.html>, [18/04/2022].
- SCOLARI, Carlos (2008): «Hacia la hipertelevisión: los primeros síntomas de una nueva configuración del dispositivo televisivo», *Diálogos de la comunicación*, 77, pp. 1-9.
- SRNICEK, Nick (2018): *Capitalismo de plataformas*, Buenos Aires: Caja Negra Editora.

## **Mediafetichización y política: apropiacionismo, memética y residuos en la cultura contemporánea**

ANA NIETO CARRERA

*Universidade de Santiago de Compostela*

**Resumen:** El presente trabajo de investigación tiene como objetivo general tratar de dar respuesta a las líneas difusas que se construyen entre la política y el arte tras procesos que acuñaremos bajo el nombre *mediafetichización*. Para ello, se estudiarán las posibilidades del oficio *influencer* concebido como el causante de la fragilidad de los límites entre el arte, los medios de comunicación y la política. Gracias al legado de Andy Warhol contemplaremos las nuevas creaciones artísticas en su deriva online, porque manifiestan la unión entre el meme, la performance, la política y la crítica.

**Palabras clave:** residuo, performance, meme, arte pop, Estados Unidos.

*Abstract: The general objective of this research work is to try to give an answer to the blurred lines that are built between politics and art after processes that we will coin under the name of mediafetishization. To this end, we will study the possibilities of the influencer profession conceived as the cause of the fragility of the boundaries between art, media and politics. Thanks to Andy Warhol's legacy, we will contemplate the new artistic creations in their online drift, because they manifest the union between meme, performance, politics and criticism.*

*Keywords: residue, performance, meme, pop art, USA.*

El presente trabajo de investigación tiene como objetivo general tratar de dar respuesta a la pregunta sobre la disolución entre el arte y la nueva forma de expresión de la política en los mítines o entrevistas debido a procesos de *mediafetichización*, concepto que expone cómo la exposición mediática es el nuevo fetiche social aumentado por las redes sociales. Nos centraremos en el fenómeno Trump que ha propiciado repensar los propios conceptos de performatividad y performance en los siglos XX-XXI y la reproducibilidad viral de las imágenes, entre ellas los memes. Pero



¿por qué? Primero, hay que acudir al arte pop y a su crítica social desde lo banal y lo repetitivo de la mano de artistas como Andy Warhol, quien será pieza fundamental de la investigación, ya que nos permitirá reflexionar sobre el amplio contexto a partir de términos como «hibridación». Este fue desarrollado por Néstor García Canclini en *Culturas híbridas* (2012), quien advierte cómo ciertos procesos socioculturales se unen a otros para generar nuevas estructuras o prácticas. Para el autor la construcción podría ser eficaz cuando se trata de la conexión entre una determinada esfera social y otra que sería externa a ella. Esto es aplicable al auge de los memes, los cuales han provocado nuevas problemáticas en torno a la difusión de contenido polémico como el cuestionamiento de género o la afluencia de los diferentes pensamientos políticos; es decir, han llevado a un importante conjunto social cuestiones que antes no eran planteadas con tanta frecuencia. Estas formas han conseguido convertirse en uno de los puntos de referencia de la crítica política; además de ser vistos y definidos como la «imagen pobre» que se desarrolla en el ámbito artístico. Hito Steyerl en el libro *Los condenados de la Pantalla* la define así:

La imagen pobre es una copia en movimiento. Tiene mala calidad y resolución subestándar. Se deteriora al acelerarla. Es el fantasma de una imagen, una miniatura, una idea errante en distribución gratuita, viajando a presión en lentas conexiones digitales, comprimida, reproducida, ripeada, remezclada, copiada y pegada en otros canales de distribución (2014: 33).

En relación con el objeto de estudio el trabajo desarrollará las siguientes líneas de análisis: la comparativa entre el meme y la performance, las teorías sobre la performatividad y los *performance studies*<sup>1</sup>, la «estética de la crueldad» descrita por Fernando Castro Flórez (2019), la apropiación artística de la política, el supuesto fin del arte expuesto por Boris Groys en *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural* (2008), la creación de la comunidad online y las problemáticas de la identidad. Las diferentes ramas por las que transita el arte provocan bifurcaciones que se unen, normalmente, en la crítica y duda sobre su fin y continuación. Los autores nombrados analizan de forma precisa como otros campos toman del arte aquello que les permite generar nuevas estrategias. Hay que tener en cuenta que, en este ejercicio de apropiación, el arte en ningún momento o en pocas ocasiones es tenido en cuenta más allá de «lavados de imagen». Un sector marginal altamente criticado y menospreciado. Todos los puntos del trabajo propuesto tienen como centro el

1 Véase los trabajos realizados por Fischer-Lichte en *La estética de lo performativo* (2011), RoseLee Golberg en *Performance Art: From Futurism to the Present* (2011) o Diana Taylor en *Performance* (2015).

concepto de conjunto y la falsa individualidad; es falsa, porque no podemos utilizarla del modo en que se nos presenta, por lo tanto, se vuelve negativa para el sujeto y para el grupo. Esto hace que el individuo acuda a la colectividad para el mantenimiento de su «Yo» y demuestra la necesidad de la «Otridad», reduciendo la negatividad de dicho concepto y evidenciando la vulnerabilidad del sujeto en soledad. Esto se puede ver en las redes sociales, en el arte, en los medios y en la política. Por ejemplo, el subgrupo formado por los *haters* demuestra la necesidad del «Otro» para reafirmar la propia existencia; es la crítica la que muchas veces aporta la visibilidad. Solo por el énfasis de destacar de manera negativa cualquier hecho o circunstancia, se genera a su vez un enfoque positivo por parte de los pensamientos disidentes que están en desacuerdo con la parte contraria; de esta forma, pese a las diferencias, se construye una atmósfera de unión entre las respectivas perspectivas. Es aquí donde reside la perversidad y el realismo crudo que J. G. Ballard afirma en *Guía del usuario para el nuevo milenio* (2002) que es a lo que puede que haya derivado la tarea del arte, porque los objetos que perviven en la ficción se encuentran aislados de la realidad; esto hace que se frene la transgresión y se vuelva un aliciente lúdico.

Los cambios que se han ido produciendo respecto a la invisibilidad de la imagen vienen derivados de las políticas neoliberales. El neoliberalismo transformó el concepto de cultura como mercancía, pero esta alteración también se produce por la reestructuración de un monopolio de lo audiovisual. Los materiales resistentes sobrevivieron gracias a una red de individuos que hacían circular copias piratas entre ellos. La defensa de esta imagen pobre es la misma defensa que le permite al meme fluctuar en significados y contenidos. Así pues, la imagen viral puede parecer un residuo que se repite y provoca la detención del tiempo, a modo de una pulsión decadente y traumática bajo una apariencia divertida, paródica o, incluso, bonita; es aquí cuando el horror se vuelve momentáneo para el espectador. Desde el arte pop vivimos en un futuro no específico que permite un «todo vale»; como pasó en los años 70, la base en la creación artística serán las prácticas apropiacionistas; acciones llevadas a cabo también por los dirigentes y sistemas que gobiernan, es decir, la demostración de las capacidades del poder. Andy Warhol deja la pintura cuando sabe que su creación se ha convertido en producto y se centra en la grabación de numerosas personas que pasan por la *Factory*. Warhol con este acto asienta una de las características básicas de la telerrealidad, una filmación continua y, sobre todo, cotidiana. A él le fascinaba la conversación y cómo la gente llegaba a abrirse emocionalmente; esto no es distinto a sus obras plásticas, porque un rasgo de su obra es la trivialidad que consigue a través de la repetición. En la trivialidad grabada hallamos, no de forma paradójica, la perversidad que se esconde bajo el término «mor-

bo»; a la gente lo que le interesa es lo que dice la otra gente. Es más, en su libro *Mi filosofía de A a B y de B a A* (Warhol, 2010) dijo que si llegase a ser presidente de E.E.U.U. crearía un programa para contar su día a día, pero añadía una peculiaridad: el rol de presidente-presentador se convertía en el «Otro» que le contaba a su «Yo» (artista/ciudadano) su realidad. El artista nos demuestra la «desartización»<sup>2</sup> desarrollada por Gerard Vilar (2010); el arte se presenta sin ningún tipo de finalidad u objetivo. Teoría que se ha reproducido durante años cada vez que un movimiento artístico provocaba fractura en los estándares anteriores.

La manera en comunicar la política no había estado tan en sintonía con el arte hasta que el expresidente Trump dio el paso y demostró unas referencias warholianas en su pensamiento empresarial y en su «patriotismo» integrado. Ante el auge expuesto hemos comprobado cómo el arte ha derivado a una especie de procesos de desdefinición/redefinición y de despoltización/repoltización, ya que, la realidad online ha hecho que hasta el tiempo fuera de la pantalla sea una especie de *reality-show*. Baudrillard analiza en *Cultura y simulacro* (1978) cómo esta nueva forma televisiva tiene como antecedente el *ready-made* duchampiano. El falso anonimato que genera internet construye una máscara que deforma al sujeto y presenta la misma estructura donde unos mandan y otros siguen.

Por su parte, Boris Groys considera que el arte contemporáneo sólo tiene dos vías: ser propaganda política o ser mercancía (2008: 30). Se tratará de resolver si esta situación es una novedad o si ha sido el camino que, normalmente, el arte ha tenido que transitar. Los planteamientos hasta ahora sugieren, más bien, una derrota del mundo artístico y una victoria del campo político y de los medios de comunicación; es decir, nos hallamos en el conflicto que podríamos vislumbrar como hegemonía y contrahegemonía cultural. Dentro de este contexto en cuestionamiento, este trabajo de investigación pretende entender cómo cada ámbito presenta una relación directa para la formación y constante debate entre el «Yo» y el «Otro» que pasa a ser la «Cosa» y, por último, la «Nada». Con esto, nos debemos preguntar si el sujeto es político, si es solo su acción o si de verdad se puede separar al «autor de su obra» cuando se pertenece a una sociedad, es decir, a una colecti-

---

2 El autor expone que los discursos acerca del fin del arte parten de un diagnóstico realizado en la posmodernidad donde se vio al arte dentro de una atmósfera de falsas apariencias. Sin embargo, Vilar defiende que el arte sigue existiendo ahí entre la contaminación, la furia y el ruido; para ello, expone una serie de estrategias para que el arte pueda salir de ese lugar y retome su posición, su esencia. Hay que superar la gran estetización y para ello, propone el autor que hace falta democracia, pero, sobre todo, aceptar el pluralismo que concierne al arte. La clave que nos enseña es que, el arte puede lograr la depotencialización de la estetización, porque el arte sí puede soportar los cursos negativos del mundo, así pues, la forma desestetizada puede aportar la resistencia necesaria para el arte (2004: 121).

vidad. A través de Derrida en *De la gramatología* (1986) y con apoyo en los memes y en el arte contemporáneo, el marketing demuestra la importancia de conseguir una especie de individualidad estratégica que denota un «ahora» irreductible; paradójicamente, no podemos separar el conjunto de la unidad, porque el «Yo» es todo y es todos.

La tendencia a separar el arte de los campos nombrados afecta a su definición. Sin posibilidad de equivocarnos, no hay un significado claro o mantenido en el tiempo de este conocimiento; sin embargo, podríamos apoyarnos en los movimientos artísticos que han dado forma a la historia del arte y observaremos que todos ellos son política. Esta última no es más que una interpretación de cómo está y de cómo debería ser la realidad, por tanto, el arte no presenta ninguna distinción en esa significación.

El principal objetivo de este trabajo es estudiar las posibilidades del oficio *influencer*, que puede concebirse como el causante de la fragilidad de los límites entre el arte, los medios de comunicación y la política. Desde el fenómeno Trump, a quien denominé como político performer y definí como aquel que se apropia de los fundamentos de la performance artística mediante la construcción de todo un personaje y una escenografía minuciosa, también podemos pensar la figura del político como *influencer* debido, de nuevo, al importante ciberactivismo y conciencia política a través de las redes sociales, por tanto, la ideología sería como resultado, el producto; por lo que, quien tenga el mejor producto tendrá el poder. Una de las aportaciones novedosas es la contemplación que se hará y tratará de demostrar cómo la política actual bebe de la performance y parece que desdibuja los límites entre ambos. Al estudiar la figura del político, podremos llevarla más allá de los nuevos trabajos que concilian al individuo profesional del personal para comprender que la estructura de este sujeto perpetúa la estructura jerárquica del poder; de este modo, aportaríamos argumentos a la visión más radical que acabamos de mencionar: afirmar que la ideología es un producto.

Las redes sociales como la cinematografía de Warhol resaltan y construyen a partir de la detención y la repetición; como se argumentó con anterioridad, si el arte pop daba lugar a que todo se permitiese, Warhol con su cine concluyó que lo que realmente sucedía es que no había dónde ir. En ambas situaciones, se pasa de la ilusión a la desilusión mediante ese simulacro del «fingir», que es donde reside el trauma y la consciencia de la hipervisibilidad por parte de las nuevas tecnologías. Georges Bataille en *El ojo pineal. El año solar. Sacrificios* (1996) se centra en una desnudez que se torna como un nuevo estado de comunicación y un desgarramiento del ser. Dentro de este momento identitario tiene lugar una violencia extrema que se traduce en una inminencia del sacrificio; concluye que lo terrible, como

aquello que no podemos soportar, es asumido por un cuerpo que, en su extrema desnudez, tiene la capacidad de transmitir la máxima dignidad.

Como resistencia y respuesta a esta obscenidad estética, artistas hispánicos como Alfredo Jaar o Regina José Galindo<sup>3</sup> luchan por ser los cronistas de una realidad social usando estrategias y formas mediatizadas para trasladar al público la parte censurada. Estos artistas, en cierta medida, parten del postconceptualismo para incrementar lo afectivo, la estética de la confesión y promover una especie de conformismo político mediante las tendencias del momento. Ambos juegan descaradamente con los conceptos «copia» y «originalidad»; por un lado, Jaar realiza acciones poéticas, pero críticas que, en redes como Instagram, se reducen a un *feed* agradable a la vista. Por otro lado, Regina José Galindo denuncia en cada obra la obscenidad de la desigualdad; una pieza que engloba lo aquí propuesto es *America's Family Prison* (2008) en la que se encierra 24 horas, las cuales son grabadas, con su familia en una celda y cualquiera que pasaba podía mirar por una ventana muy pequeña. Galindo se aprovecha del funcionamiento de los *reality-shows* para mostrar la injusticia; esto trae consigo la demostración gráfica de la teoría del panóptico de Foucault expuesta en *Vigilar y castigar*. El verdadero terror reside en la exposición mediática y no en la muerte como tal. Además, justo en ese año que Galindo realiza la pieza, comienza una de las peores crisis de la que, aún hoy en día, seguimos sufriendo sus estragos: la crisis de 2008. A raíz de este acontecimiento, empresas como Google o Facebook invertirán su fuerza de producción en la publicidad digital. Los algoritmos, poco a poco, irán ganando importancia hasta el punto de volverse medios de producción; de aquí en adelante, la exposición mediatizada por la sociedad es un residuo reciclado que se transforma en esa falsa afirmación de que no se crean necesidades, sólo nos muestran las que tenemos.

Una de las principales novedades de nuestra investigación radica en el estudio del sujeto *inmigrante*, aquel que no es aceptado en el lugar que se encuentre, pero que se vuelve visible y válido en las campañas políticas o críticas sociales. Este individuo surge por la reapropiación que se inicia de Warhol con internet y la unión entre el meme, la performance, la política o la crítica. Este sujeto es una consecuencia de una orden militar del presidente George W. Bush en el año 2001. Giorgio Agamben explicó en *Estado de excepción: Homo sacer, II, I* que el político

3 Ambos artistas parten desde la crítica para construir su trabajo artístico. Por un lado, Alfredo Jaar utiliza las instalaciones para denunciar cuestiones que pasan desapercibidas; se centra en aquello que nos puede costar sentir. Por otro, Regina José Galindo con sus performances posibilita a la acción artística a convertirse en un motor para el cambio social. La artista demuestra lo deleznable del ser humano, que nos lleva a reflexionar si de verdad podemos cambiar y ser esos seres empáticos que tanto aparentamos.

pretendía eliminar de forma radical cualquier estatuto jurídico para determinados individuos, que produciría de esa forma un ser jurídico innombrable e indescifrable. La teoría de la *Zoé* y *Bíos*, expuesta por el filósofo, muestra que el procedimiento metafísico de lo vital y su respectiva deriva política son inseparables de tales acontecimientos. A través del término «Nuda vida», señala cómo la política o la filosofía terminan haciendo de la vida el principal tema de su desarrollo (2004: 88).

Este trabajo tendrá la teoría del residuo warholiano como eje clave, porque nos permitiría ahondar en y desde la censura y el trauma. Asimismo, permitirá crear un puente de unión con el mundo online que expondrá, tratará de comprender y hacer verídica la fetichización en la que se encuentra el arte contemporáneo, si es que en algún momento estuvo fuera de esta apreciación. Partiremos de la ruina y del fragmento, conceptos trabajados por Walter Benjamin<sup>4</sup> o Agustín Fernández Mallo en *Teoría general de la basura*; el ensayista español propone que cada generación genera su propia ruina y lo que tenemos que hacer es ir a los escombros de la ruina y ver qué permanece aún candente para poder construir a partir de ahí; es decir, el autor defiende que desde donde podemos volver a crear es mediante el residuo, el escombros.

Para su desarrollo partiremos de un objetivo principal, que implica una serie de objetivos secundarios, los cuales, plantearé a modo de preguntas:

1. ¿La política y el arte político generan un bloqueo o una liberación del sujeto? El arte político visto como el medio de comunicación que es utilizado tanto por colectivos como por fuerzas del Estado para informar o persuadir a la sociedad. Se destacará a Judith Butler en *Mecanismos psíquicos del poder* (2010), porque sentencia que el cuerpo es una destrucción en la que se forma el sujeto y, que dicho suceso, es preservado en la normalización.
2. Estudiar el término «tortura» desde lo mediático, artístico y político-social. ¿Es el horror el nuevo *reality-show*? El gobierno estadounidense es un claro ejemplo de cómo el poder procede a dictar que, por ejemplo, ante sucesos que afectan la imagen de sus ideales, ciertas palabras deban ser solo citadas, pero no afirmadas. Esto sucedió tras Abu Ghraib y Guantánamo, que son casos para estudiar, donde los propios soldados difundieron las imágenes como si la guerra fuera un espectáculo de entretenimiento.

4 Walter Benjamin mediante la figura del traperero, recolector de la experiencia pérdida en la gran ciudad que es visto como el héroe moderno, porque demuestra interés por los residuos de dicho lugar. El filósofo recalca que la experiencia de la modernidad es alegórica, ya que, se construye a través de los fragmentos que no reciben ningún tipo de mediación natural (2005: 374).

3. ¿Cómo la «Otridad» se vuelve un sujeto *inmigrante*? Desde Žižek en *El frágil absoluto. ¿Por qué merece la pena luchar por el legado cristiano?* (2002) podemos apreciar la *pulsión de muerte* que trabaja Regina José Galindo y en la que reside una «Cosa imposible», que no debe estar ahí; es, en última instancia esto último, el sujeto mismo (Castro, 2019, p.177).
4. ¿Cómo la máscara consigue ser signo distintivo y, a la vez, aportar anonimato y transformación del sujeto en grupos extremistas o en la construcción del personaje en redes sociales? ¿Puede qué esto beba del surgimiento de la máscara en el arte tras las atrocidades a raíz de la IGM, cuya precursora fue Anna Coleman Ladd<sup>5</sup>?
5. ¿La imagen mediática anula la representación y puede volverse simulacro? ¿Esto último es lo real gracias a la copia ininterrumpida que se convierte en la forma de expresión de colectivos radicales, pero también de los invisibilizados?

Tras estos planteamientos, la propia investigación puede provocar cambios en las hipótesis planteadas, por lo que, la amplitud del contexto nos permite una flexibilidad y fluctuación de los conceptos. No obstante, el estudio que se quiere realizar se ve impulsado por las voces disidentes que estudian y tratan de explicar cómo hemos llegado a esta especie de ultraestimulación que nos deriva a un estatismo físico y emocional.

## Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio (2004): *Estado de excepción: Homo sacer, II, I*, Valencia: Pre-Textos.
- BALLARD, James, G. (2002): *Guía del usuario para el nuevo milenio*, Barcelona: Mino-tauro.
- BATAILLE, George (1996): *El ojo pineal. El año solar. Sacrificios*, Valencia: Pre-Textos.
- BAUDRILLARD, Jean (1978): *Cultura y simulacro*, Barcelona: Kairós.
- BENJAMIN, Walter (2005): *Libro de los Pasajes*, Madrid: Akal.
- BUTLER, Judith (2010): *Mecanismos psíquicos del poder*, Madrid: Cátedra.

---

5 A finales del año 1917, la escultora fundó un estudio en París con ayuda de la Cruz Roja Americana; su propósito era la realización de máscaras cosméticas para ayudar a los soldados desfigurados de la IGM. Esta acción fue comenzada por el británico Wood, quien compartió sus conocimientos a Ladd y fue quién, durante años se dedicó a hacer estas prótesis temporales. La labor fue financiada hasta 1919 y la escultora devolvió la identidad a quienes la habían perdido por las consecuencias de la guerra.

- CASTRO, Fernando (2019): *Estética de la crueldad*, Madrid: Fórcola Ediciones.
- DERRIDA, Jacques (1986): *De la gramatología*, Madrid: Siglo XXI.
- FERNÁNDEZ MAYO, Agustín (2018): *Teoría general de la basura*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, S.L.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2011): *La estética de lo performativo*, Madrid: Abada Editores.
- FOUCAULT, Michel (2009): *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*, Madrid: Siglo XXI.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2012): *Culturas híbridas*, Barcelona: DeBolsillo.
- GOLDBERG, RoseLee (2011): *Performance Art: From Futurism to the Present*, Londres: Thames & Hudson.
- GROYS, Boris (2008): *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*, Valencia: Pre-textos.
- TAYLOR, Diana (2015): *Performance*, Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.
- VILAR, Gerard (2004): «La crítica de arte hoy: del mundo del arte como sociedad civil a la república de las artes», *La Puerta FBA*, 1, pp. 120-126.
- (2010): *Desartización. Paradojas del arte sin fin*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- WARHOL, Andy (2010): *Mi Filosofía de A a B y de B a A*, Barcelona: Tusquets.
- ZIZEK, Slavoj (2002): *El frágil absoluto. ¿Por qué merece la pena luchar por el legado cristiano?* Valencia: Pre-Textos.





II  
ESTUDOS HISTÓRICO-FILOLÓXICOS



## LITERATURA ESPAÑOLA DOS SÉCULOS XIX E XX

### **La mujer urbana y la mujer rural en Pereda: un acercamiento desde el análisis lingüístico**

EVA DOLORES PRIETO CRUZ

*Universidad de Cantabria*

**Resumen:** El lenguaje de los personajes de la obra narrativa de José María de Pereda es considerado por algunos autores como un tema aún en debate, ya que llegó a considerarse una fuente fidedigna de datos dialectales sobre la Montaña. Por ello, con el presente trabajo pretendemos ahondar en el discurso literario de estos, ejemplificando así dos tipos femeninos como son la mujer urbana y la mujer rural y estableciendo distinciones entre ellos según su forma de expresión en la obra narrativa del cántabro. De esta manera, partimos de nociones básicas sobre los sistemas comunicativos, para tratar el lenguaje de los personajes peredianos.

**Palabras clave:** Pereda, montañés, lenguaje literario, mujer urbana, mujer rural.

*Abstract:* Pereda is considered by some authors as a subject still under debate since it came to be considered a reliable source of dialect data on the Mountain. Therefore, with the present work we intend to delve into the literary discourse of these, exemplifying thus two feminine types such as the urban woman and the rural woman and establishing distinctions between them according to their form of expression in the Cantabrian narrative work. In this way, we start from basic notions about communication systems, to deal with the language of the peredianos characters.

*Keywords:* Pereda, mountaineer, literary language, urban woman, rural woman.

### **1. Introducción**

Acercarse al discurso de los personajes literarios de un autor como José María de Pereda supone enfrentarse a varias cuestiones. En primer lugar, conocer el estado lingüístico de la zona geográfica en la que sitúa a sus personajes y, en segundo lugar, realizar una lectura crítica desde el punto de vista dialectológico, con el fin de

comprender los usos que forman parte del discurso de los personajes y definir su semejanza con los estudios históricos sobre el montañés que se han ido publicando.

Por ello, no solo nos enfrentamos a un análisis literario que nos permite observar una nueva forma de caracterización de los distintos tipos creados por el autor, sino que además, acudimos a un supuesto corpus comprendido como tal en el campo de estudio de la dialectología sincrónica. Así, la capacidad de José María de Pereda de narrar una serie de historias ambientadas en su tierra natal nos permite acercarnos, en cierto modo, a una realidad lingüística tan compleja como la de Cantabria.

Ahora bien, para poder adentrarnos en el análisis lingüístico del discurso de sus personajes, debemos comprender algunos elementos esenciales que nos acercarán desde la perspectiva dialectológica a la situación de la Montaña, para después asimilar la concepción lingüística perediana y su relación con dicha variedad dialectal.

Así, establecer las diferencias entre lengua y dialecto nos permite aclarar la situación del montañés, puesto que, incluso actualmente, se discute su pertenencia a uno u otro concepto entre diversos colectivos sociopolíticos y patrimoniales. De esta manera, entendemos una lengua «como un sistema lingüístico caracterizado por su fuerte diferenciación, por poseer un alto grado de nivelación, por ser vehículo de una importante tradición literaria y, en ocasiones, por haberse impuesto a sistemas lingüísticos del mismo origen.» (Alvar, 1996: 12), del mismo modo que el dialecto es «un sistema de signos desgajado de una lengua común, viva o desaparecida; normalmente con una concreta limitación geográfica, pero sin una fuerte diferenciación frente a otros de origen común» (ibid., 1996: 13).

Sin embargo, no podemos dejar de lado el sentimiento que los hablantes han incluido en estos conceptos, puesto que tal y como nos indica Gimeno Menéndez:

Las nociones de «lengua» y «dialecto» son resultantes del proceso social que ha dado como consecuencia la aparición de lenguas normalizadas y la dialectización de las restantes variedades lingüísticas. Hoy, aparecen con frecuencia expresiones de lengua y dialecto como locuciones apreciativas que connotan emoción y opinión, quizá como residuos de la ambigüedad introducida por los términos de la traducción española de la dicotomía saussureana *langue/parole*, quizá como manifestaciones patentes de lengua culta/inculta (1990: 25).

Por estos motivos, resulta acertado lo que nos indica García Moutón (2020), ya que en la construcción definitoria de estos conceptos sobre los sistemas lingüísticos, se han incluido nociones que no tienen tanto que ver con los estudios filológicos, sino con los procesos de institucionalización lingüística:

Así, se suele valorar más una lengua que un dialecto y este, a su vez, más que un habla, porque, desde el punto de vista del hablante, dialecto es término que tiene connotaciones negativas: implica rusticidad y se puede relacionar con la marginación y atraso. Por eso, [...], hay que dejar claro que, dependiendo del enfoque, un mismo sistema puede ser lengua y al tiempo dialecto sin que eso rebaje su categoría (11).

Así pues, ya establecidas las diferencias entre los conceptos de lengua y dialecto, cabe preguntarse cómo afecta la delimitación de un sistema comunicativo en uno u otro concepto. Por ello, la estandarización de una lengua permite la construcción de una normativa prescriptiva que ciña los usos lingüísticos de dicho sistema, permitiendo así su uso oral y escrito, además de su enseñanza en ambas competencias:

La constitución de una lengua estándar es un proceso plurisecular en el que la intervención consciente sobre la lengua persigue la creación de un producto escrito, altamente codificado en todos sus niveles, al servicio de funciones sociales desarrolladas por parte de la comunidad lingüística en la que esa lengua se emplea (Fernández-Ordóñez, 2011: 327).

Esta es una de las problemáticas que circunscribe al dialecto montañés, ya que nunca se ha realizado este proceso que permitiera aunar los distintos usos lingüísticos de la zona geográfica y tampoco se ha producido una gran nómina de estudios que permitan esta concepción de la variedad. Se trata, por tanto, de una de las razones por las que parece complejo determinar que el montañés se ha de considerar una lengua, ya que si atendemos desde la historia de la lengua

serán los análisis históricos los que dilucidarán si, efectivamente, hubo o no una armonía del territorio en sumarse a la norma leonesa; qué grado de seguimiento acreditan los textos, si hay variación geográfica en el mismo; cuándo, entonces, se produjo el progresivo abandono y, por último, si este abandono se refleja igual en todas las variedades- Para ello habrá que confeccionar corpus de etapas sucesivas y diferentes territorios cántabros y, después, contrastar los resultados con estudios lingüísticos coetáneos de los sistemas dialectales colindantes (Moral del Hoyo, 2007: 141).

No obstante, a pesar de esta problemática, tenemos a nuestro alcance una variedad de estudios sobre el dialecto de la Montaña, como pueden ser las propuestas de García Lomas (1966), Penny (1970, 1978), García González (1978) o Holmquist (1988), desde las que podemos analizar las semejanzas y diferencias con lo que se nos ofrece en la obra narrativa de José María de Pereda.

## 2. El lenguaje en la obra de José María de Pereda

Señala García González (1977: 453) que «no nos sirven (...) las obras costumbristas para conocer la realidad de los usos locales o regionales» y esto es cierto de manera parcial, puesto que resulta evidente considerar que el lenguaje utilizado en una obra literaria siempre va a estar influido de forma indirecta por parte del autor. Sin embargo, tenemos que partir de los motivos por los que el escritor se ve predispuesto en cierta medida a perturbar unos modismos que parecen ser comunes en lo que Pereda reconoce como «idioma común». Ahora bien, en esta cuestión se han de considerar multiplicidad de factores que afectan a la realidad que el autor costumbrista desea reflejar, ya que si ese dialecto es compartido por el mismo, se establecerá una serie de influencias semánticas, sintácticas y fónicas que se han de tener en cuenta en el idiolecto del mismo.

Por ello, no solo la situación en la que se encuentra el autor en el momento de la escritura afecta a la variedad representada, sino que le pueden condicionar también las circunstancias sociales o generacionales –como es el caso de Pereda–, así como el momento vital e histórico desde el que se confecciona la obra literaria.

Igualmente, surge algo esencial si partimos de la idea de que el autor siempre va a aproximarse a la norma que se sobrepone en el territorio en el que convive, esto es, a la lengua estándar: la diglosia. Este fenómeno lingüístico ocasiona una hibridación entre lo que reconocemos como una variedad dialectal y la variante generalizada común con el resto de territorios peninsulares, lo que genera usos intermedios entre ambas, tal y como el propio Pereda (1875) señala en su *Informe sobre el dialecto montañés* para la RAE: «no hay aquí palabras «hechas», peculiares del país, sino un modo especial de hacerlas en el momento en que se necesitan, modo que consiste en estirar o retorcer el castellano, procurando únicamente dar más color y vehemencia a las palabras. » (Menéndez Pidal, 1933: 153)

Benito Pérez Galdós (1882)<sup>1</sup>, a este efecto, señala en el prólogo que redacta para *El sabor de la tierruca* que «una de las mayores dificultades con que tropieza la novela en España consiste en lo poco hecho y trabajado que está el lenguaje literario para reproducir los matices de la conversación corriente» (Pereda, 1974: 1265) y es que debemos considerar que los autores acercan el habla común como literatos y no como lingüistas, por lo que resulta imposible que se establezca una muestra totalmente fiel, si tenemos en cuenta también que como escritor y

---

1 Se trata de la fecha de la primera edición de la obra, aunque nosotros utilizamos la edición adjunta en la bibliografía final.

hablante, inconscientemente hará uso de formas similares a las de su variante dialectal y a su propio idiolecto, directamente influenciado por su estatus social.

Si consideramos los orígenes familiares –en cuanto a posición social se refiere– puede que Pereda trate de alejarse de la lengua común de la Montaña por cuestiones que se acerquen más a un supuesto estatus cercano a la ciudad y lejano del campo. Si a esto le sumamos las ideas comunes que se superponen a la generación de escritores costumbristas de ese momento, encontramos un proceso de literaturización de la lengua de las gentes desde la perspectiva crítica de un grupo de autores pertenecientes a las clases altas. Por tanto, puede unirse un nuevo factor a este hecho: «Pereda siempre se mantuvo distante de las clases populares, como implicaba su linaje hidalgo» (García González, 1977: 461).

Por otro lado, para poder establecer una serie de ideas fijas sobre la supuesta labor lingüística de nuestro autor, se ha de tener en cuenta que desconocía gran parte de la provincia, lo que anula la suposición de que Pereda registrara rigurosamente el habla de la población de la Montaña. Esto se debe a la información que encontramos en algunas de sus misivas sobre los viajes realizados a lo largo de la tierra natal y, sobre todo, al hecho de que José María de Pereda nunca pretendió realizar un estudio lingüístico sobre el habla de sus paisanos:

No está de más aclarar que ni Pereda ni los escritores costumbristas intentaron recoger de modo fidedigno los usos lingüísticos de determinadas zonas de la Montaña y resulta sumamente curioso que el lenguaje empleado por sus personajes populares haya servido como base en estudios que han intentado catalogar los rasgos del «dialecto» montañés, cuando acabamos de reseñar que en el ánimo de estos autores no estaba ni mucho menos la investigación y reproducción filológica, sino otros intereses diversos, y teniendo en consideración sobre todo las claras diferencias que separan el código oral de la lengua del escrito (Gutiérrez Sebastián, 2000: 99).

Además, parece más lógico pensar que lo que muestra de algunas zonas en las que se tiene constancia que no estuvo, lo conociera a través de terceras personas, de quienes usaba los testimonios para construir una realidad cercana a las costumbres y circunstancias de los paisanos.

De esta manera, tampoco Pereda puede conocer con certeza los usos lingüísticos característicos de cada zona más que por otras personas que le testifiquen cómo hablan las gentes de aquellos lugares, lo que se puede deducir también en la falta de coherencia a la hora de representar ciertos rasgos, tal y como señala López de Abiada (1985: 202):

Dichos rasgos dialectales surgen de forma arbitraria y sin que el autor se esfuerce en ser coherente en el uso, o respetar las reglas lingüísticas más elementales. [...]



Pero más extraño es todavía el hecho de que Pereda recurra gratuita y deliberadamente a deformaciones del habla local con el único objetivo de proporcionar al lector cierto sabor a populismo. Ni que decir tiene que con ello logra, precisamente, si se trata de un público versado en la lengua local, todo lo contrario, ya que su supuesta imitación refleja, si no desinterés por el habla de sus conciudadanos, al menos distanciamiento.

Así pues, no podemos determinar que el autor polanquino reflejara de forma fidedigna la realidad lingüística de la Montaña en los discursos de sus personajes, pero sí podemos contrastar los datos que se nos ofrece en su obra con los obtenidos desde la dialectología sincrónica, con el fin de conocer hasta qué grado falseó el dialecto montañés.

En fin, en la obra novelesca perediana constatamos una evidente dicotomía entre la «intención poética» y la «realización literaria», que se manifiesta abiertamente en los prejuicios del novelista frente a algunos de sus personajes y en la marginación a que esos son condenados. Esa dicotomía proviene del “compromiso regionalista” y de la intransigencia ideológica del escritor cántabro (221).

Comprendidas estas cuestiones, debemos señalar que en el caso de los personajes femeninos podemos encontrar amplias diferencias en cuanto a su discurso, ya que algunos de ellos se encuentran más próximos a esa intención dialectal, mientras que otros se aproximan claramente a la lengua estándar, como es el caso de la mujer urbana y la mujer rural.

### **2.1. La mujer urbana**

Para adentrarnos en los dos tipos que vamos a presentar –la mujer urbana, ejemplificada con las sardineras de Santander por un lado y, por otro, las mujeres cosmopolitas; y la mujer rural, ejemplificada con personajes de la Montaña–, resulta esencial, en primer lugar, establecer una idea general de la construcción de los personajes femeninos en la obra de José María de Pereda, ya que, tal y como nos indica Blanco de la Lama (1995: 73):

Los personajes femeninos peredianos se enfrentan ocupando los dos espacios geográficos de la naturaleza y la ciudad. Los tipos literariamente puros no abundarán, sobre todo por lo que se refiere a la mujer cortesana. Más abundantes serán los pertenecientes al tipo idílico. A pesar de ello, Pereda ofrece un amplio repertorio de las dos especies cuyos exponentes más claros los encontramos en Clara de *Pedro Sánchez* y *Sotileza*, representantes de la mujer cortesana e idílica respectivamente (1995: 73).

Encontramos, por tanto, dos tipos muy marcados por su lugar de procedencia –ciudad o campo–, que si bien adquieren diversas subdivisiones en otras múltiples tipologías debido a otros rasgos que tienen que ver con la clase social y el nivel económico, no es objeto de estudio de este trabajo, en el cual se pretende hacer un acercamiento a los dos grandes tipos desde el análisis lingüístico.

Por este motivo, cabe señalar que la mujer urbana carece totalmente de moralidad, lo que la aleja de manera clara del prototipo de mujer que se adecua al ángel del hogar.<sup>2</sup> Se trata de alguien cuya mayor aspiración es poseer un poder adquisitivo que le permita vivir holgadamente, dando placer a sus propósitos e incluso, en muchas ocasiones, dedicándose únicamente a sus relaciones sociales y, con ello, a la construcción de una imagen social que en muchas ocasiones, se aleja notablemente de su realidad.

Un claro ejemplo de ello son doña Epifanía y doña Severa Cueto de Guzmán, mujeres urbanas en su tipología, que nos permiten observar pequeños deslices lingüísticos que las dejan en evidencia en cuanto a su nivel sociocultural real y la imagen que pretenden dar. Con esto queremos decir que, si bien las dos mujeres pertenecientes a *Las visitas* –breve escena de la obra narrativa *Esbozos y rasguños* (1881)– deberían poseer un lenguaje castellano perfectamente estándar y acorde a la norma del momento, no pueden evitar introducir voces específicas de esa variedad montañesa que Pereda intenta reflejar de forma falseada.

De esta manera, encontramos la aféresis en *ivierno* (Pereda, 1881: 18), donde se elide el fonema alveolar ante bilabial sonora, así como el cierre vocálico de [e] a [i] en *intierro* (ibid., 1881: 19) y el fenómeno contrario en *prencipios* (ibid., 1881: 19), donde se genera una apertura vocálica. Estos rasgos son comunes en la obra del cántabro, siempre en personajes que se acercan a ese nivel sociocultural medio-bajo y que nos permiten ver con claridad la ironía con la que Pereda ejercía la creación de sus personajes, siempre desde el punto de vista pictórico, ya que según nuestro autor, su único propósito era reflejar la realidad de la Montaña; esto permite observar la estrecha relación que encontramos en su obra entre la comicidad y el lenguaje popular. Por ello, resulta clarificador que personajes como estas dos mujeres urbanas nos ofrezcan estos rasgos que, si bien se mantienen ocultos en la mayor

2 Virginia Woolf establece el concepto de la mujer ángel del hogar, es decir, lo que para ella era la representación de lo estricto, lo social y lo moralmente aceptado en su condición de mujer dentro del esquema social establecido. Así, el ángel del hogar es quien se responsabiliza de atender las necesidades de los demás, esto es, aquella mujer que se atiene a la tradición del cuidado del hogar y la familia. La autora establece a partir de ello una crítica hacia el concepto femenino de la época, contra el que luchó durante su vida y como bien se refleja en su ensayo *Matar al ángel del hogar* (2021).

parte del diálogo, no pueden evitarlos en un determinado punto de la conversación, lo que contribuye a romper con la imagen que pretenden dar socialmente.

Por otro lado, si atendemos a las famosas sardineras que nos presenta Pere-da en *Escenas montańesas* (1864), no solo asistimos a una crítica de la situación precaria de estas mujeres que convivían en las zonas suburbanas de la ciudad de Santander, sino que además, vemos de manera clara un uso lingüístico bastante alejado del estándar que contribuye al corpus dialectal que, como se ha dicho con anterioridad, pretendía reflejar nuestro autor.

Ahora bien, si es cierto que tanto doña Epifanía como doña Severa Cueto de Guzmán formaban parte de este tipo de mujer urbana, no solo por la localización, sino por sus intentos de crear una imagen de cara a la sociedad que no tiene que ver con su condición verídica, las sardineras que encontramos en *La leva* son mujeres de un nivel sociocultural bajo cuya mayor aspiración es alcanzar ese poder adquisitivo que les permita vivir holgadamente, sin necesidad de crear una imagen que difícilmente pueden construir por sus actos.

Así pues, aunque todas ellas forman parte del tipo de mujer urbana, la mujer del tío Bolina y su nuera no reniegan de su clase social ni pretenden dar una imagen que no sea la de su propia realidad, por lo que no temen hacer uso de los rasgos lingüísticos tan característicos de los que venimos hablando.

Por esta razón, encontramos de manera continua rasgos fónicos muy ilustrativos como la apócope en palabras como *usté* (1864: 77) o *verdá* (1864: 78), así como en la preposición *para* que suele aparecer como *pa* (1864: 77). Además, se observa también la aféresis en el adverbio de lugar *ónde* (1864: 78), rasgo muy común en la variedad asturleonés que se encuentra directamente relacionada con la evolución lingüística de lo que hoy conocemos como Cantabria, del mismo modo que se percibe la caída de la *-d* intervocálica no solo en participios como *quitao* (1864: 77), sino también en sustantivos como *peazo* (1864: 78). Asimismo, resulta esencial señalar la aparición del *-uco* en *San Pedruco* (1864: 78), diminutivo característico de la zona de la Montaña, así como el uso de voces referidas al mar como los animales que se pescaban y les servía de alimento: *bogas* (1864: 77), *magano* (1864: 82) o *parrocha* (1864: 83), entre otras.

De esta manera, vemos que este tipo de mujer se aleja por completo de la visión idílica de la mujer, sirviendo como medio de crítica social de lo que estaba ocurriendo en las ciudades y en las distintas clases sociales. Por este motivo, resulta tan característico el discurso de estas mujeres que nos permiten acudir a la construcción de una lengua falseada que las caracteriza.

## 2.2. *Mujer regional*

La mujer regional se encuentra en el polo opuesto de la urbana, ya que si bien esta última nos muestra la situación crítica de la ciudad, el tipo regional ofrece una visión idílica de la tierra natal del autor. De esta manera, el personaje femenino rural se convierte en vehículo de la sensibilidad, así como en clara muestra de lo poético de su narrativa. Así pues, la mujer regional se encuentra tanto en la montaña como a orillas de la mar Cantábrico, vinculada estrechamente con la naturaleza que le rodea y que incluso logrará reflejar en su carácter y sus actos.

Así pues, el tipo de mujer regional se acerca notablemente a la idea de ángel de hogar, con una práctica moral de corte convencional que refleja siempre las obligaciones a las que una mujer debía atender en aquel momento, siempre impuestas desde la sociedad patriarcal decimonónica. Ellas no necesitan crear una imagen de lo que les gustaría ser, puesto que en sus actos y decisiones se encuentra aquello que se espera de ellas, independientemente de su clase social.

En cuanto al discurso de este tipo literario poco se ha de comentar, puesto que se muestra sin rasgos característicos y se adecúan a la norma del mismo modo que el lenguaje del narrador. Podemos decir, por tanto, que la versión idílica que se pretende recrear en ellas debe realizarse desde todos los aspectos, por lo que un uso adecuado del castellano permite que esto se consiga.

Así, podemos determinar que «la fórmula que [usa] Pereda en su construcción se puede definir como la síntesis, perfectamente conjugada, de realidad y poesía» (Blanco de la Lama, 1995: 87). Para ejemplificar esto podemos atender al siguiente fragmento de *Blasones y Talegas* (1871) en el que asistimos a una conversación entre Verónica, quien hace un uso totalmente estándar de la lengua y su padre:

—Yo, señor padre, verá su merced... Venía de misa, sola, porque su merced se quedó hablando con el señor cura..., y viniendo sola, al llegar a la esquina del solar de Toribio, pasó su hijo y me dio los buenos días... Yo seguí, seguí hacia casa sin reparar en él siquiera..., cuando va y me llama con la mayor cortesía...

— ¡Fuego divino!

— ¡Señor, que me asusta su merced!

— ¡Cortesía! ¡Cortesía!... ¡Cortesía un zamarro como ese!... ¡Cortesía ese cerdo!...

— Sí señor, con mucha cortesía...

— ¡Acaba!

— Primeramente me dijo que tenía que pedirme un favor... y por eso me paré... Entonces, entonces me habló de que sus sentimientos por arriba, y de que su riqueza por abajo..., y que yo... y mis prendas...

[...]

— ¡Señor –respondió ésta casi llorando–, puedo jurar a su merced que ni siquiera me tocó en el pelo de la ropa! (Pereda, 1871)

Por último, cabe destacar que del mismo modo que Verónica sirve de ejemplo para la representación lingüística que hemos destacado, se puede observar el discurso de Ana en *El sabor de la tierruca* (1882), donde tal y como parece caracterizar a la mujer regional, hace uso de un lenguaje totalmente estándar sin necesidad de forzarlo, como ocurría en *Las visitas*.

### 3. Algunas ideas finales

No podemos negar que, a lo largo de los siglos, la literatura ha servido de fuente de conocimiento histórico, social y lingüístico. No obstante, debemos conservar siempre cierto recelo a la hora de analizarla desde cualquiera de dichos ámbitos, puesto que no podemos dejar de lado que cada obra literaria está escrita por uno o varios autores que poseen una ideología, una manera de concebir el mundo y un idiolecto personal. Así, no podemos considerar una obra literaria como muestra lingüística rigurosa, ya que la finalidad de la literatura no es reflejar el habla.

Por ello, como parece lógico pensar, esta perspectiva se debe tener en cuenta a la hora de acercarse a las obras de José María de Pereda, ya que tal y como aseguran algunos autores como Aguinaga (1994: 12):

El lenguaje utilizado por nuestro autor supone una “reinención del registro dialectal, vulgar y coloquial de sus tipos con una finalidad puramente artística. Su lenguaje no es real, sino verosímil, parece real pese a ser reinventado por la genialidad artística de su autor (1994: 12).

Además, no debemos dejar de lado que se pretende, en cierto modo, caricaturizar a los personajes del cuadro con el fin de dotar de cierta comicidad al texto, por lo que podemos intuir que Pereda intenta representar el habla vulgar de una forma algo más exagerada para conseguir sus fines.

En definitiva, no podemos determinar que Pereda confeccionara una muestra dialectal significativa, pero sí podemos contrastar las peculiaridades lingüísticas que caracterizan a sus personajes con otros estudios lingüísticos, de manera que se permita la creación de un corpus de los usos peredianos y sus fines literarios, así como la distinción entre los distintos tipos creados por el polanquino.

Del mismo modo, la distinción entre el grado de uso de los distintos rasgos lingüísticos característicos de la obra narrativa de José María de Pereda nos sirve para establecer distinciones entre los distintos tipos literarios, de manera que no solo se realice esta cretomatía desde un análisis teórico-literario, sino que la lingüística de corpus nos permita observar esas distinciones a través de los dis-

cursos de los personajes, tal y como hemos podido ver entre la mujer urbana y la mujer rural.

## Bibliografía

- ALVAR, Manuel (1996): «¿Qué es un dialecto?», *Manual de dialectología hispánica. El español de España*, ed. Manuel Alvar, Barcelona: Editorial Ariel, pp. 5-15.
- BLANCO DE LA LAMA, M<sup>a</sup> Asunción (1995): *Novela e idilio en el personaje femenino de José María de Pereda*, Santander: Ediciones de Librería Estudio.
- FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, Inés (2011): «La lengua de los documentos del rey: del latín a las lenguas vernáculas en las cancillerías regias de la Península Ibérica», *La construcción medieval de la memoria regia*, eds. Pascual Martínez Sopena y Ana María Rodríguez López, Valencia: Universitat de Valencia, Servei de Publicacions, pp. 323-362.
- GARCÍA GONZÁLEZ, Francisco (1977): «J. M<sup>a</sup> de Pereda y el dialecto montañés», *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 27, pp. 453-484.
- (1978): *El dialecto cabuérnigo (Cuestiones de gramática y vocabulario)*, Universidad de Oviedo, Tesis inédita.
- GARCÍA-LOMAS, Adriano (1966): *El lenguaje popular de la Cantabria Montañesa*, Santander: Aldus.
- GARCÍA MOUTON, Pilar (2020): *Lenguas y dialectos de España*, Madrid: Arco libros.
- GIMENO MENÉNDEZ, Francisco (1990): *Dialectología y sociolingüística españolas*, Alicante: Universidad de Alicante.
- GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel (2000): *Entre el costumbrismo y la novela regional: El sabor de la tierra de José María de Pereda*, Torrelavega: UNED, Centro Asociado de Cantabria.
- LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel (1985): «Las hablas locales montañesas en la obra de Pereda: invención, falseamiento, arquetipos, estereotipos y pseudopopularismo al servicio de la ideología», *Nueve lecciones sobre Pereda*, eds. José Manuel González Herrán y Benito Madariaga, Santander: Institución Cultural de Cantabria, pp. 197-221.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1933): «Un inédito de Pereda. Observaciones sobre el lenguaje popular de la Montaña», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 15, pp. 144-155.
- MORAL DEL HOYO, M<sup>a</sup> del Carmen (2007): «Las hablas montañesas: dudas y posibilidades de la Dialectología histórica», *Cuatrocientos años de la lengua del "Quijote": estudios de historiografía e historia de la lengua española: Actas del V Congreso Nacional de la Asociación de Jóvenes Investigadores de Historiografía e Histo-*

*ria de la Lengua Española*, ed. Secretariado de publicaciones: Universidad de Sevilla, pp. 139-149.

PENNY, Ralph (1970): *El habla pasiega: ensayo de dialectología montañesa*, Londres: Támesis.

— (1978): *Estudio estructural del valle de Tudanca*, Tubinga: Max Niemeyer.

PÉREZ GALDÓS, Benito (1974): Prólogo a *El sabor de la tierruca*, en *Obras completas de José María de Pereda*, Madrid: Aguilar.

WOOLF, Virginia (2021): *Matar al ángel del hogar*, Madrid: Carpe Noctem.

## **La imagen de las ruinas como alegoría del pensamiento sociopolítico en Rosalía de Castro**

GISELLA COSTAS LÓPEZ

*Universidade de Santiago de Compostela*

**Resumen:** La literatura de Rosalía de Castro se sitúa en un momento de transformación sociopolítica que genera tensiones y crea nuevas subjetividades. Esta condición se refleja en sus textos creando un discurso que establece un puente entre el imparable progreso y los modos de vida pasados en declive. En obras como su novela breve *Ruínas* (1866), la autora se sirve de la imagen alegórica de las ruinas con el propósito de visibilizar e introducir una problemática que se desprende de la confrontación entre los antiguos modelos socioeconómicos y la fundación de otros nuevos derivados del incipiente capitalismo y expandidos hasta la periferia gallega. Se propone un acercamiento a la figura espacial y espectral de las ruinas como representante de ese diálogo tensional entre pasado y presente que infunde un doble compromiso político: su pensamiento democrático y revolucionario y la defensa de la especificidad cultural de su comunidad.

**Palabras clave:** Rosalía de Castro, ruina, alegoría, sociología política.

**Abstract:** *The literature of Rosalía de Castro is located at a moment of sociopolitical transformation that produces tensions and creates new subjectivities. This condition is reflected in her literary production, thus creating a discourse that establishes a bridge between the unstoppable progress and the past ways of life that were in decline. In texts such as her short novel Ruínas (1866), the author uses the allegorical image of ruins in order to make visible and introduce a problem that emerges from the confrontation between the old socioeconomic models and the foundation of new ones derived from the incipient capitalism and expanded to the Galician periphery. This paper proposes an approach to the spatial and spectral figure of ruin as a representation of that tensional dialogue between past and present that also generates in the author a double political commitment: her democratic and revolutionary thought and the defense of the cultural specificity of her community.*

**Keywords:** *Rosalía de Castro, ruin, allegory, political sociology.*



Las construcciones cuyas ruinas se elevan  
hacia el cielo resultan a veces doblemente  
hermosas los días claros, cuando la  
mirada se cruza, a través de sus ventanas  
o en sus partes más altas, con nubes que  
pasan. La destrucción reafirma, gracias  
al efímero espectáculo que abre en el  
cielo, la eternidad de aquellas ruinas.  
Walter Benjamin, *Dirección única* (1987)

### 1. Un momento histórico de transición

La voz de Rosalía de Castro se yergue en el seno del contexto decimonónico como una de las grandes voces del momento que conforman el panorama literario gallego y castellano. Esta surge como una figura inaugural de la literatura gallega moderna con la publicación de *Cantares Gallegos* (1863) a la par que epigonal dentro del canon castellano al desajustarse esta de la tradición romántica ya en vías de agotamiento mientras se abría paso la modernidad que representaba el realismo. Como recuerdan las palabras de Carvalho Calero a propósito de la esencia de los textos rosalianos, se aprecia en estos una voluntad por acoger y mostrar los problemas más graves del mundo metaempírico (Calero, 1979: 17). En consecuencia, este hecho apunta hacia uno de los ejes fundamentales de la escritora, esto es, la constatación del carácter intelectual y filosófico que se desprende de su actitud como librepensadora.

Por todo ello, es Rosalía de Castro una autora que traslada en su obra la vida latente de un tiempo histórico marcado por los debates ideológicos y políticos. El siglo XIX constituye, en este sentido, un período en el que tienen lugar significativos cambios que la autora recogerá en sus escritos. En primer lugar, asistimos al momento en el que se inicia y culmina el proceso de integración de Galicia como parte del sistema centralista y protocapitalista implantado en la España decimonónica. Hablamos, así, de un capitalismo incipiente que se expande a la par que se produce el declive del antiguo sistema feudal. No obstante, el proceso de integración en el que se ve inmersa la comunidad gallega supone su adhesión al sistema de manera dependiente, pues por ese momento esta era considerada una región periférica agro-exportadora sin apenas tejido industrial (Rodríguez, 2011: 37).

El atraso de la industrialización de Galicia reside fundamentalmente en la estructura de la propiedad, según sostiene Barreiro Fernández (1986: 358). En consecuencia, la extrema compartimentación de la tierra exige como contrapartida

una población que la trabaje y la sostenga, estando esta formada por campesinos pobres que dependen de un sistema de prestaciones para mantenerse. De esta manera, la sustitución de la estructura agraria de Galicia por una estructura industrial solo será posible si se lleva a cabo la concentración de las propiedades en manos de unos pocos productores con poder adquisitivo, convirtiendo así a los propietarios en trabajadores (361). En efecto, la nueva ideología españolizante y mercantilista se introduce en una sociedad de raigambre tradicional y base eminentemente rural, lo que, sin duda, produce un profundo conflicto. De esta manera, se impondrán una serie de transformaciones socioeconómicas derivadas de ese nuevo sistema, transformaciones que dan lugar a importantes cambios en las estructuras culturales, espaciales y, sobre todo, sociales.

Como cabría esperar, la producción literaria de Rosalía de Castro no es ajena a este proceso, pues sus textos se ven a menudo atravesados por la confrontación entre ambos sistemas que, en última instancia, afectan y condicionan los modos de vida de la comunidad. En efecto, su producción ha destacado, entre otras razones, por su complejidad a la hora de representar el momento de transición social y económica en el que se inscribe tanto su vida como su obra, ya que recoge las tensiones de su realidad no de una forma estática y directa, sino dialéctica y ambivalente. De esta manera, permite una perspectiva crítica más sugestiva y disidente sobre el paso de la sociedad española, y especialmente la gallega, hacia lo que constituirá el futuro modelo capitalista.

La autora describe los conflictos ideológicos propios de este momento demostrando una conciencia que Francisco Rodríguez (1986) ha definido como propia de la filosofía pre-marxista y del socialismo utópico debido a su compromiso con la denuncia social, dada su voluntad por revelar la naturaleza colonizadora de estos procesos sociales donde el mercado se convierte en la piedra angular. Por consiguiente, esta condición se refleja de manera constante en sus textos con el fin de crear un discurso que establezca un puente entre el imparable progreso y los modelos pasados en declive.

## 2. Tres ruinas vivientes

La imagen de las ruinas es recurrente en el imaginario literario de Rosalía de Castro pudiendo rastrearse esta, por una parte, en textos poéticos, como sucede con el poema «Ruínas (harmonías da tarde)» recogido en su obra *Follas novas* de 1880 y, por otra, en sus textos narrativos tal y como evidencia su novela breve *Ruínas*, publicada en 1866, y que de manera muy significativa lleva por subtítulo *desdichas de*

*tres vidas ejemplares*. En efecto, será este texto el que de manera más clara trasluzca este pensamiento a través del símbolo de la ruina. En este sentido, la autora se sirve de la imagen alegórica de las ruinas con el propósito de visibilizar e introducir en la sociedad del momento una problemática que se desprende de la confrontación ya mencionada en el contexto de la periferia gallega.

Esta obra de ficción realiza un retrato decimonónico de tres tipos humanos que surgen de manera sintomática a partir de la desaparición de tres modos de vida a causa de la imposición del nuevo sistema moderno. De esta manera, su historia busca representar los valores y las deficiencias de dos modelos opuestos a través de la semblanza de estas tres vidas ejemplares. Tal y como plantea la caracterización de Áurea Fernández (1986), en primer lugar, destaca la figura de Doña Isabel, descrita con gran carga de ironía, como una mujer soltera de avanzada edad que defiende su independencia frente al resto de la sociedad y que vive con la única compañía de su gato de nombre Florindo. Parte de la crítica ha querido interpretar esta independencia como una reivindicación de la independencia femenina capaz de sobreponerse a los prejuicios que dominaban la ideología burguesa. Esta se distingue especialmente por portar siempre consigo un paraguas, denominado en la obra como su «estimado objeto» (Castro, 2013: 61), que cumple la función no solo de protegerla del sol o del rocío de la noche, sino también de las duras críticas acerca de su edad y aspecto arcaico, pues en palabras de la autora su vestimenta la conformaban «unas ropas hechas a estilo del siglo pasado» (33). Por este motivo, la pérdida de este paraguas es especialmente reveladora, pues anticipa de forma simbólica el final de este personaje al quedar expuesto.

En segundo lugar, se presenta a don Braulio, un antiguo comerciante filántropo que debido a la pérdida de su gran riqueza se ve ahora abocado a compartir mesa con aquellos que le brindan caridad, pero que en su momento fueron sus propios invitados. La generosidad y solidaridad que caracterizaba al personaje en sus inicios para con los más necesitados, que paradójicamente provocaron su ruina, se contraponen ahora a los mecanismos de subsistencia a los que debe recurrir para poder alimentarse. Llama la atención, a este respecto, la opinión que su actitud suscita en los nuevos ricos, pues tachan de «manía» (43) su deseo de hacer el bien y de «locos» (43) a los que comparten su patrimonio. En este tipo de declaraciones se pueden entrever ya los nuevos valores individualistas infundidos por el incipiente capitalismo que comienzan a dominar la mentalidad de la época y que revelan un egoísmo intrínseco. Frente a ello, don Braulio demuestra un código de valores anclados en el pasado mediante el cual acepta su ruina y las causas de esta sin muestras de arrepentimiento, pues tal y como afirma el personaje: «si alguien me arruinase a mí no serían los pobres sino los ricos» (42). De este modo,

en don Braulio y, concretamente, en su extrema beneficencia podemos vislumbrar los ideales propios del socialismo utópico en los que Rosalía de Castro creía y confiaba como camino para la construcción de otro futuro. Es plausible pensar que, por este motivo, de las tres ruinas esta es la única que sobrevive llegado el final de la obra.

Por último, se introduce el personaje de Montenegro, que pese a su juventud es descrito como «un caballero del siglo XVII» (14), descendiente de una de las principales casas nobles del lugar. Este hecho no era ignorado por las familias más importantes del pueblo de tal manera que lo recibían en sus casas igualmente a pesar de que el empobrecido Montenegro manifestase constantemente un deseo por «luchar contra la riqueza y el poder» (21). Consciente de su pobreza, pues tanto él como su madre habitaban «una miserable barraca a orillas del río» (14) no duda en alzarse contra los que él considera usurpadores de sus bienes. Ciertamente, el transcurso de su vida está marcado por la lucha que emprende el personaje para recuperar la herencia que le había sido arrebatada. Esta incesante labor por sobreponerse a una realidad marcada por las estrecheces económicas se ve condicionada, asimismo, por el frustrado enamoramiento del personaje por una muchacha del pueblo que lo desprecia debido a su apariencia y las connotaciones negativas que de esta se desprendían.

La narración se centra a lo largo de sus páginas en los últimos días de vida de los tres protagonistas que, tras la llegada de la modernidad, han caído en la miseria debido a su incapacidad de adaptación a estas dinámicas del cambio. Asimismo, debido a la pérdida de sus riquezas y su alta o incluso noble posición social son marginados en el pueblo tanto por la clase aristócrata como por la nueva y adinerada burguesía. En efecto, en la década de 1840 la burguesía se perfila como la clase hegemónica desplazando a las ancestrales estirpes que sostenían el poder nobiliario. Con el ascenso de la burguesía se impone el poder del dinero, motivo por el cual esta nueva clase fue denominada como «la aristocracia del oro» por Balmes (1950: 949) destacando así de ella su principal insignia: el capital. Se trata, por tanto, de un nuevo concepto de aristocracia definida desde lo mercantil. De esta manera, en lo que se conoció como Nuevo Régimen siguen imperando importantes desigualdades entre los grupos sociales y un afán por asimilar los modos de vida de la clase media (Fernández García, 1986). El tema del aburguesamiento es tratado, precisamente, a propósito de la evolución de la figura de Flavio que, a su vez, da nombre a la obra que protagoniza, publicada por entregas en *Crónica de ambos mundos* durante 1861.

Tal y como ha expuesto Kathleen March (1994: 196-198), por medio de personajes como Montenegro, Rosalía de Castro consigue evidenciar las carencias

éticas y morales de la clase más privilegiada cuya soberbia le había provocado su hundimiento dentro de la jerarquía social del XIX al negarse a integrarse en el nuevo modelo. Destaca sobre el resto de ruinas la actitud de este personaje el cual se niega a someterse a la lógica del nuevo mundo y es su madre la que, por el bien de ambos, se ve obligada a trabajar en el pueblo del que forman parte. Por otro lado, la representación de este pueblo que los desprecia por su apariencia descuidada y anticuada permite revelar, como ya hemos señalado, el individualismo y el materialismo como los dos pilares sobre los que se asienta el nuevo modelo hegemónico. El conflicto interclasista presente en la novela entre estas ruinas y los denominados por la autora como «hombres nuevos» (Castro, 2013: 7) expone, ante todo, la confrontación entre dos subjetividades distintas que derivan de dos modos productivos diferenciados (García, 2015: 341). De esta forma, la autora nos desvela las deficiencias de ambos con el fin de defender un sistema humanitario y compasivo que mire al futuro marcado por el progreso, pero sin olvidar la dignidad de sus raíces y tradición.

Desde el inicio de la novela, estos protagonistas son presentados como ruinas vivientes que perviven en el presente como recuerdos de un mundo perdido, razón por la que siempre aparecen aisladas en un espacio ahora desconocido para ellos. Por consiguiente, sus vidas actúan como alegorías vitales del cese del Antiguo Régimen a la par que de sus principios y convicciones como símbolos, en palabras de Francisco Rodríguez (2011: 203), «da marxinalidade expresiva e didáctica do evoluír da historia». Dichas ruinas se presentan, por tanto, como espectros que sobreviven al progreso representando modos de vida prácticamente perdidos. Estos se transmiten, a su vez, mediante su conducta y desastrada indumentaria no solo con el objetivo de representar las costumbres y las vidas de un pasado cercano sino también como denuncia a que no se les reconozca una dignidad en el presente.

### **3. La alegoría de las ruinas**

Profundizando, a continuación, en el motivo espacial y espectral de las ruinas podemos afirmar que estas históricamente se han relacionado con el espíritu romántico y, por ello, con un movimiento por la libertad. En este sentido, las ruinas en el romanticismo no solo aparecen con el fin de reflejar un sentimiento trágico marcado por la caducidad de la vida y la devastación de la gloria pasada por el peso del tiempo, sino también por un sentimiento de protesta por la falta de ideales en el presente teniendo que retomar imágenes del pasado para revivir dichas glorias.

No obstante, son numerosos los textos románticos que conciben el motivo de las ruinas como un telón de fondo sobre el que ambientar sus obras, casi como un motivo estético más que ético. Por el contrario, en Rosalía de Castro la introducción de la ruina responde a la expresión de un sentimiento íntimo o de una reflexión filosófica y metafísica que se aleja, por tanto, de la idea de que los espacios ruinosos y espectrales son mero *atrezzo*. Así se constata en el ya citado poema «Ruinas» de *Follas Novas* que presenta la función devastadora del paso del tiempo a través de las ruinas de manera próxima a la poesía filosófico-moral quevediana.

Si atendemos, de nuevo, a su texto narrativo de 1866 podemos leer la imagen de las ruinas como representantes de un diálogo tensional entre pasado y presente. Este diálogo infunde en la autora un doble compromiso político, por una parte, con su pensamiento democrático y revolucionario y, por otra, con la defensa de la especificidad cultural de su comunidad. Es posible considerar, por tanto, a estos personajes como elementos de carácter *residual* siguiendo la terminología propuesta por Raymond Williams en su libro *Marxism and Literature* (1977: 144), la cual diferencia, a su vez, entre los conceptos *dominante*, *residual* y *emergente* dentro de los límites de los procesos históricos y culturales. Esto supone entenderlos como elementos formados en el pasado, pero que todavía perviven en el presente pudiendo ser bien absorbidos por la cultura predominante, bien oponerse a esta ejerciendo una posición de resistencia frente a su hegemonía. En consecuencia, estos señalan al pasado como memoria o presencia latente de este en el presente y, de la misma manera, al futuro revelando las contradicciones y deficiencias de ambos modelos socioeconómicos.

La aparición de estos motivos apunta, en cierta manera, al pensamiento de Walter Benjamin, cuyo eje filosófico fueron las ruinas y los fragmentos. En su *Tesis sobre la historia* (2008), el autor reconoció en ellas la capacidad de activar ciertos aspectos relativos al pasado y una voluntad de cambio basada en los principios defendidos durante la Revolución Francesa, tomándose este conflicto como paradigma de una renovación social profunda. Se advierte, por tanto, que las ruinas conectan directamente con los momentos de crisis y, por ende, de transformación (Rábade, 2014: 188-190). Por su parte, Rosalía de Castro reconoce en el motivo de las ruinas la capacidad de revelarnos aquellos elementos de la historia que deben ser redimidos a través de la transformación del proceso revolucionario. Así, el concepto de ruina se entiende aquí como un elemento vinculado a ciertas ideas clave dentro del pensamiento político rosaliano como son la historia, la posibilidad y la revolución. De esta manera, la ruina permite dibujar un camino que une la ya mencionada dignidad de un pasado marcado por la particularidad cultural gallega, defendida especialmente por la autora en sus primeras obras como *Cantares*

*Gallegos* (1863) o *La hija del mar* (1858) y un futuro eminentemente progresista desatado por una revolución social y estética soñada en *El caballero de las botas azules* (1867). En efecto, es esta obra la que constata la culminación de su crítica al mundo burgués representado por la ociosa sociedad madrileña. El propio texto rosaliano actúa como alegoría y presagio de la futura revolución de 1868, comúnmente conocida como la Gloriosa.

En su etapa más madura, Rosalía de Castro presenta un pensamiento político, social y, en definitiva, ideológico marcado profundamente por el concepto de ruina. En este sentido, lo entenderemos como una defensa de la mirada al pasado y a lo que queda de él en el presente para poder construir un futuro que no esté cimentado sobre la utopía política del progreso. En contraposición con el panorama político y social de su época, la autora transmite en sus escritos su propia concepción del progreso y de la modernidad, la cual se desvincula en ciertos aspectos de la visión más idealista de compañeros como Manuel Barros o el propio Murguía de la que primeramente había participado.

Esta desconfianza por la utopía del progreso se irá reforzando con los años originando así un pensamiento más realista y pesimista. A este respecto, sostiene Davies (1986: 299) que el pesimismo rosaliano adquiere tal cuerpo en el espíritu de la autora que se convierte en elemento constituyente de una ideología con entidad propia. Su presencia, por tanto, recorre toda su producción literaria hasta enraizarse profundamente en los versos de *En las orillas del Sar* (1884). Son los acontecimientos del año 1874 los que de manera más significativa desencadenan este sentimiento, pues se produce el fracaso del gobierno de la Primera República y, en consecuencia, del pensamiento liberal progresista-radical que fue sustituido por otro de corte tradicionalista impuesto en el proceso de Restauración y que perdurará hasta las primeras décadas del siglo xx. Se trata de una nueva élite conservadora que encarna las políticas centralistas que apoyan el materialismo capitalista. Frente a ella, Rosalía de Castro defiende una conciencia cultural diametralmente opuesta en la que prima lo popular y el librepensamiento (Davies, 1986: 305). Con el descrédito de las políticas progresistas todavía latente, la autora asiste, asimismo, al fracaso de la causa nacionalista por motivo de las desavenencias entre sus partidarios. A esto se suma el cese de Murguía en 1875 como Director del Archivo General de Galicia y la muerte en el 76 de Adriano, su sexto hijo, a causa de una caída. Este hecho será el germen de su poema «Era apacible el día» (1884) en el que el tono desgarrado de la voz poética vuelca en la poesía todo su dolor. Pocos años después, ya en la década de los 80, la autora enferma terminando por recluírse en soledad en la casa de A Matanza con sus hijos.

#### 4. Consideraciones finales

Los hechos anteriormente referidos constatan, por consiguiente, la íntima relación que guardan el pensamiento sociopolítico, los avatares vitales y los motivos literarios que emplea la autora en sus textos, especialmente el que aquí nos ocupa: las ruinas. Por su parte, es sintomático de la mentalidad inconformista de la autora la ambivalencia presente en sus textos y que conecta con el propio concepto de la ruina también ambivalente. En consecuencia, el complejo sistema de creencias políticas de Rosalía de Castro justifica su caracterización por parte de Rábade Villar (2012) como una autora moderna y antimoderna. La profundidad de su pensamiento político revela una actitud crítica y revolucionaria tal y como reza la definición del término antimoderno propuesta por Antoine Compagnon (2007: 19), pues «[l]os antimodernos –no los tradicionalistas por tanto, sino los antimodernos auténticos– no serían más que los modernos, los verdaderos modernos, que no se dejan engañar por lo moderno, que están siempre alerta».

En definitiva, este crisol de planteamientos junto con la voluntad de abrir un diálogo entre pasado y presente confirman la idea de que la figura de la ruina encierra, de forma alegórica, el pensamiento político de la autora en este momento de transición social. Entendemos, por tanto, el propio cuerpo espectral de las ruinas como un espacio liminal y arqueológico que, en esencia, se erige como un punto de resistencia ante la imposición de los nuevos sistemas a la par que abre la posibilidad de una transformación social.

#### Bibliografía

- BALMES, Jaime (1950): «Cataluña», *Obras completas*, Madrid: BAC.
- BARREIRO FERNÁNDEZ, Xosé Ramón (1986): «Debates ideolóxicos e políticos en Galicia no período 1846-1868», *Actas do Congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*. Tomo III, Santiago de Compostela: Servicio de publicacións da Universidade de Santiago de Compostela (pp. 355-370).
- BENJAMIN, Walter (1987): *Dirección única*, trad. Juan J. Del Solar y Mercedes Allendesalazar, Madrid: Alfaguara.
- (2008): *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, trad. Bolívar Echeverría, Ciudad de México: Editorial Itaca.
- CARVALHO CALERO, Ricardo (1979): *Estudos rosalianos. Aspectos da vida e da obra de Rosalía de Castro*, Vigo: Editorial Galaxia.
- CASTRO, Rosalía de (1858): *La hija del mar*, Vigo: Juan Compañel.
- (1861): *Flavio*, Madrid: Crónica de ambos mundos.



- (1863): *Cantares Gallegos*, Vigo: Juan Compañel.
  - (1867): *El caballero de las botas azules*, Lugo: Imprenta de Soto Freire.
  - (1880): *Follas Novas*, Madrid: La Ilustración Gallega y Asturiana.
  - (1884): *En las orillas del Sar*, Madrid: Tipografía de Ricardo Fe.
  - (2013): *Ruínas*, Madrid: Editorial Eneida.
- COMPAGNON, Antoine (2007): *Los Antimodernos*, trad. Manuel Arranz, Barcelona: Acan-tilado.
- DAVIES, Catherine (1986): «A ideoloxía político-social de Rosalía: raíz do seu pesimismo existencial», *Actas do Congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*. Tomo I, Santiago de Compostela: Servicio de publicacións da Universidade de Santiago de Compostela (pp. 299-306).
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Antonio (1986): «El tiempo histórico de Rosalía: evolución de la sociedad española», *Actas do Congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*. Tomo II, Santiago de Compostela: Servicio de publicacións da Universidade de Santiago de Compostela (pp. 7-44).
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Áurea (1986): «Esbozo dunha lectura de *Ruínas (desdichas de tres vidas ejemplares)* de Rosalía de Castro», *Actas do Congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*. Tomo I, Santiago de Compostela: Servicio de publicacións da Universidade de Santiago de Compostela (pp. 413-417).
- GARCÍA CANDEIRA, Margarita (2015): «La resistencia a la modernidad. *Ruínas* (1866), de Rosalía de Castro, entre lo residual y la emergencia», *Hispanófila* XLIX, 2 (junio), pp. 339-362.
- MARCH, Kathleen (1994): *De musa a literata: el feminismo en la narrativa de Rosalía de Castro*, A Coruña: Edicións do Castro.
- RÁBADE VILLAR, María do Cebreiro (2012): «Rosalía de Castro y el mito del progreso. Elementos para una nueva política del tiempo», *Canon y subversión. La obra narrativa de Rosalía de Castro*, ed. Helena González Fernández y María do Cebreiro Rábade Villar, Barcelona: Icaria, pp. 79-99.
- (2014): «Arqueología y mundo subjetivo en la novela *Ruínas* (1866), de Rosalía de Castro», *Hispanófila*, 171 (junio), pp. 187-200.
- RODRÍGUEZ, Francisco (1986): «A dialéctica da historia e a obra de Rosalía de Castro (patriotismo, populismo e socialismo utópico)», *Actas do Congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*. Tomo III, Santiago de Compostela: Servicio de publicacións da Universidade de Santiago de Compostela (pp. 419-439).
- (2011): *Rosalía de Castro, estranxeira na súa patria (a persoa e a obra de onte a hoxe)*, Santiago de Compostela: Asociación Socio-Pedagóxica Galega.
- WILLIAMS, Raymond (1977): *Marxism and Literature*, Oxford: Oxford University Press.

## **El ciclo novelesco de *La Guerra Carlista* (1908-1910), de Ramón del Valle-Inclán: edición crítica y estudio<sup>1</sup>**

ALBA ALONSO MORAIS

*Universidade de Santiago de Compostela*

**Resumen:** Estudio de las estrategias de escritura y publicación seguidas por Valle-Inclán para su proyecto narrativo de *La Guerra Carlista*, centrado en la génesis y evolución de su proyecto literario a partir del análisis combinado del *corpus* impreso, mediático y manuscrito asociado a este ciclo histórico. A partir del contraste de las publicaciones resultantes del ciclo carlista con todas aquellas declaraciones del propio don Ramón sobre su proyecto, con datos recabados en noticias de prensa o anuncios de terceros sobre los planes del escritor y con los manuscritos de trabajo conservados en el Legado Manuscrito Valle-Inclán Alsina/USC, se pueden diferenciar diversas fases por las que atravesó el plan narrativo de *La Guerra Carlista*, en permanente transformación ya que Valle-Inclán lo sometió a diversas reformulaciones en su afán por trazar un soporte adecuado para novelar la historia de la última contienda carlista.

**Palabras clave:** Ramón del Valle-Inclán, proyecto narrativo, *La Guerra Carlista*, manuscritos.

**Abstract:** *Study of the writing and publication strategies employed by Valle-Inclán for his narrative project of La Guerra Carlista, focused on the genesis and evolution of his literary project from the combined analysis of the printed, mediatic and manuscript corpus linked to this historical cycle. The contrast of the carlist cycle's publications with the don Ramón's declarations about his project, with the information gathered in press releases or journal articles about the writer's plans and with the manuscripts preserved in the Legado Manuscrito Valle-Inclán Alsina/USC, allows us to distinguish different phases of development of La Guerra Carlista's narrative plan, in permanent transformation since Valle-Inclán subjected him to various reformulations in his eagerness to find a suitable support to novel the history of the last carlist war.*

**Keywords:** *Ramón del Valle-Inclán, narrative project, La Guerra Carlista, manuscripts.*

---

1 Este trabajo se inscribe en las líneas de investigación del Grupo de Investigación Valle-Inclán de la Universidad de Santiago de Compostela, financiado con un proyecto de la Xunta de Galicia (GPC: ED 431 B 2020/47). Por otra parte, este artículo conserva el uso de mayúsculas y minúsculas del que Valle-Inclán se vale para los títulos de sus obras, con el propósito explícito de respetar los criterios ortográficos del autor y sus *usus scribendi*.

*La Guerra Carlista* es la primera serie histórica de Ramón del Valle-Inclán. Enmarcadas en el periodo histórico de la tercera guerra carlista (1872-1876), las novelas de este ciclo ofrecen una visión de la España tradicional enfrentada a la liberal a través de un viaje progresivo al centro de la contienda: partiendo de la región gallega, donde llegan mitigados los ecos de la guerra, hasta el propio escenario bélico en las provincias del norte. Pero estas novelas, que hoy conocemos como una trilogía con dos relatos cortos asociados, fueron en realidad parte de un proyecto narrativo mucho más ambicioso que sufrió numerosas transformaciones y que quedó inconcluso. Este ciclo novelesco constituyó el objeto de estudio de mi investigación en los últimos años, dando lugar a la tesis doctoral que defendí el pasado 20 de mayo (Alonso Morais, 2022) y que perseguía un doble propósito:

- por una parte, la elaboración de una edición crítica de *La Guerra Carlista* para suplir la carencia de un texto crítico fiable y actualizado de sus novelas;
- y por otra, el estudio de las estrategias de escritura y publicación de su autor para examinar la génesis y evolución de este proyecto narrativo<sup>2</sup>.

Es en este segundo objetivo en el que centraré mi exposición<sup>3</sup>, para lo cual primero describiré muy brevemente los materiales que constituyen el *corpus* de trabajo de *La Guerra Carlista*, diferenciando tres tipos: impreso, mediático y manuscrito, ya que es su análisis combinado el que permite el acercamiento al proyecto literario carlista de Valle-Inclán.

2 Debo señalar que en ambos casos existían precedentes, como la edición crítica de Alonso Seoane (1979), o la descripción del proyecto carlista realizada por Santos Zas (1993), entre otros. Pero en las últimas décadas se han producido importantes hallazgos documentales que me permitieron profundizar en la cuestión y abordar desde nuevas perspectivas tanto la evolución del proyecto narrativo como la transformación textual de las novelas publicadas, y que justifican el propósito de esta investigación. Estos hallazgos consisten esencialmente en la localización de ediciones con variantes de emisiones y estados, la existencia del Legado Manuscrito del escritor, o el descubrimiento de información documental de prensa con declaraciones del propio autor así como nuevas publicaciones fragmentarias.

3 Elección debida a la brevedad de las intervenciones en estas *I Jornadas Internacionales de Iniciación a la Investigación en Estudios de la Literatura*. No obstante, no quiero dejar de aprovechar la oportunidad de esta publicación para apuntar que, en mi tesis doctoral, mi propuesta editorial consiste en una reproducción de la versión del texto de la primera edición de cada novela respetando el *usus scribendi* de Valle-Inclán –con su peculiar sistema de puntuación y su empleo de mayúsculas– sin apenas intervención más que para solventar algunas erratas evidentes y regularizar la acentuación y la ortografía conforme a las actuales normas de la Academia. El texto crítico de las cinco narraciones, ordenadas conforme a la cronología interna de los hilos argumentales de la serie carlista, figura acompañado de una anotación hermenéutica al final de cada obra y de un aparato crítico que, por primera vez, da cuenta de todas las variantes textuales que Valle-Inclán introdujo en las sucesivas revisiones de sus textos, con la peculiaridad de que se divide en dos secciones que permiten reflejar con mayor claridad la evolución textual, ya que diferencian entre las versiones previas a la *princeps* y los cambios realizados *a posteriori*, que se encuentran en una columna situada a la izquierda del texto y a pie de página respectivamente, y que son la base del estudio crítico de la evolución textual de *La Guerra Carlista*, donde resalto los rasgos y modificaciones más significativas del desarrollo particularizado de cada narración.

## 1. Corpus de trabajo

El *corpus* impreso está conformado por las publicaciones que constituyen los distintos testimonios de cada obra, que suponen un total de veintiuna publicaciones de *Los Cruzados de la Causa*, doce testimonios de *El Resplandor de la Hoguera*, otras doce publicaciones de *Gerifaltes de Antaño*, dos textos de *Una Tertulia de Antaño*, y dos reproducciones de «La Corte de Estella». Aunque no me puedo detener a explicar esta compleja casuística editorial, sí quiero señalar que contempla desde primeras versiones periodísticas (tanto de carácter fragmentario y pre-textual como versiones folletinescas), hasta *editio princeps* con diferentes emisiones y variantes de estados, seguidas de sucesivas ediciones en libro (publicadas tanto de forma autónoma como en ediciones conjuntas) entre las que se producen numerosos cambios tanto de carácter estilístico como estructural<sup>4</sup>:

<p>Los Cruzados de la Causa 21 publicaciones: • <i>editio princeps</i> (1908) con 5 emisiones • folletín (1908) • 2 ediciones sueltas (1909 y 1920) con 2 emisiones cada una • 15 fragmentos en prensa y antologías (entre 1909-1930) • 2 ediciones conjuntas de LGC (1929 y 1930)</p>	<p>El Resplandor de la Hoguera 12 testimonios: • folletín (1909) • 1 pre-texto (1909) con 2 reproducciones (1916) • <i>editio princeps</i> (1909) con 6 emisiones y variantes de estado en 4 cuadernillos • 1 edición suelta (1920) con 2 emisiones • 3 fragmentos en prensa • 2 ediciones conjuntas de LGC (1929 y 1930)</p>	<p>Gerifaltes de Antaño 12 publicaciones: • folletín (1909) • 2 pre-textos (1909) • <i>editio princeps</i> (1909) con 5 emisiones y variantes de estado en 2 cuadernillos • 6 fragmentos en antologías (1910 y 1921) • 2 ediciones conjuntas de LGC (1929 y 1930)</p>
--	---	---

<p>Una Tertulia de Antaño 2 publicaciones: • 1 pre-texto (1909) • 1 edición en colección popular (1909) * incorporación posterior de 4 pasajes en una nueva obra (1925)</p>	<p>«La Corte de Estella» 2 testimonios: • publicación en prensa (1910) • reproducción posterior (1912?)</p>
---	---

Por otra parte, el *corpus* mediático está constituido por las declaraciones del propio autor sobre la concepción de su plan narrativo, su génesis y posterior

4 Este complejo panorama motivó la consulta y manejo de un elevado número de ejemplares de cada edición, la mayoría pertenecientes al catálogo de la Biblioteca de la USC o a las colecciones personales de los doctores Serrano Alonso, Santos Zas, Iglesias Feijoo y la mía propia, que ahora se encuentran disponibles en el *Archivo Digital Valle-Inclán (1888-1936)* –<http://www.archivodigital-valleinclan.es>–

evolución, información recabada fundamentalmente en la prensa a partir de entrevistas, conferencias, anuncios de publicaciones, reseñas literarias y otras noticias, así como en la correspondencia personal del escritor. Dicho *corpus* está conformado por un total de 130 documentos —que reproduzco y transcribo en mi tesis—<sup>5</sup>:

<p><b>Declaraciones de Valle-Inclán:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• entrevistas (21)</li> <li>• epistolario (8)</li> <li>• conferencias (3)</li> <li>• discursos (1)</li> </ul>	<p><b>Noticias sobre Valle-Inclán:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• anuncios de publicaciones (~ 40)</li> <li>• información sobre proyectos y otras noticias (8)</li> <li>• reseñas y críticas literarias (~ 50)</li> </ul>
---	---

Por último, el *corpus* manuscrito, que está conformado por las más de trescientas cuartillas conservadas en las carpetas [25], [29] y [60] del Legado Manuscrito Valle-Inclán Alsina/USC<sup>6</sup>:

- Carpeta [25]. Marqués de Bradomín. Estella. Episodios de Portugal. Temas Alfonsinos (187 hojas en 25 subcarpetas)
- Carpeta [29]. *Una Tertulia de Antaño* (10 hojas + 40 páginas de ediciones, en 2 subcarpetas)
- Carpeta [60]. Libreta de Navarra (63 páginas de cuaderno)

Estos manuscritos de trabajo<sup>7</sup> consisten en un conjunto heterogéneo de materiales de diverso origen pues, partiendo de los presupuestos metodológicos de la *critique génétique* con los que trabajamos en el GIVIUS para el estudio del Legado, presentan una gran variedad tipológica que responde a las distintas fases del proceso de escritura: fundamentalmente de carácter endogenético en fase pre-redaccional (notas preparatorias, guiones, esquemas, esbozos de escenas y síntesis argumentales), pero también alguna en fase redaccional (relatos inéditos más o menos textualizados y fragmentos de obra publicada), algún caso de texto impreso con incorporación de anotaciones manuscritas, y otras de carácter exogenético

5 Estas cifras se corresponden con la información documental recabada sobre *La Guerra Carlista*, no con la totalidad consultada que supone un número muy superior ya que tan solo del epistolario del escritor en la actualidad conservamos más de 600 cartas, se conocen unas 200 entrevistas (*vid.* Dougherty, 1983) y medio centenar de conferencias (*vid.* Serrano Alonso, 2017).

6 Sobre el origen y descripción general de este Legado, así como su proceso de transmisión a la USC, véanse Santos Zas (2008, 2012 y 2013).

7 Me refiero a «manuscritos de trabajo» entendidos como borrador, como manuscrito que muestra las trazas de la elaboración textual, diferenciado por tanto del término «manuscrito» en sentido genérico como soporte. Sigo los presupuestos teóricos de Grésillon (1994) y la terminología que la autora propone.

(notas de lectura y referencias bibliográficas). De modo que se puede clasificar el *corpus* manuscrito<sup>8</sup> en cinco grupos conforme a su papel en el proyecto carlista:

1/ guiones macroestructurales, esquemas y resúmenes argumentales que albergan información sobre el plan narrativo de *La Guerra Carlista*;

2/ testimonios de la génesis de las novelas editadas consistentes en esbozos de episodios en fase pre-redaccional con reminiscencias a dichas obras y ensayos redaccionales de pasajes de *Los Cruzados de la Causa* y *Una Tertulia de Antaño*;

3/ información documental sobre el contexto histórico de la última contienda carlista consistente en notas de lectura de fuentes históricas;

4/ episodios inéditos conectados temáticamente con *La Guerra Carlista*; e

5/ impresos anotados para su incorporación en un nuevo proyecto.

## 2. Proyecto narrativo de *La Guerra Carlista*

El análisis combinado de todo el *corpus* de trabajo contrastando, por una parte, las publicaciones resultantes del ciclo carlista –el *corpus* impreso– con por otra parte, todas aquellas declaraciones del propio don Ramón sobre su proyecto que se han conservado y datos recabados en noticias o anuncios de terceros sobre los planes del escritor –el *corpus* mediático–, y, por último, con los guiones y los borradores del Legado consistentes en apuntes preparatorios para el ciclo carlista –el *corpus* manuscrito–, permite plantear varias hipótesis diferenciando diversas fases por las que, en mi opinión, atravesó el plan narrativo de *La Guerra Carlista*, en permanente transformación ya que Valle-Inclán lo sometió a diversas reformulaciones en su afán por trazar un soporte adecuado para novelar la historia de la última contienda carlista:

1/ En primer lugar, es posible hablar de la gestación del ciclo carlista a partir de 1905, pues en este año Valle-Inclán da muestras de una clara voluntad de abordar la historia y la contienda carlista, reflejada sobre todo en la *Sonata de Invierno*, con la que Valle puso fin a su tetralogía de las *Memorias del Marqués de Bradomín*, que no solo enlaza a través de su protagonista, temática y ambientación con *Los Cruzados de la Causa*, sino que además se publicó inicialmente como folletín en *El Imparcial* bajo el título de «La Corte de Estella».

8 Para una descripción del conjunto de los manuscritos de trabajo de *La Guerra Carlista* véase Alonso Morais (2018), donde realizo un primer acercamiento a los materiales relacionados con el proyecto novelístico carlista, que se completa con el estudio particularizado de un ejemplar anotado de *Una Tertulia de Antaño* (Alonso Morais, 2014) y del cuaderno conocido como *Libreta de Navarra* (Alonso Morais, 2019). Todos estos materiales fueron transcritos y analizados en mi tesis doctoral.

En 1906 publicó en prensa cuentos y fragmentos que parecen tentativas de un nuevo proyecto narrativo en gestación (que finalmente constituirían la prehistoria de *Águila de Blasón*), como confirma una noticia ofrecida por Luis Bello en abril de ese año que anunciaba que «Valle-Inclán ha emprendido ahora otra serie de cuatro libros, cuyos títulos serán: “Águila de Blasón”, “Hierro de Lanza”, “Lis de Plata” y “Cruz de Espada”» (Bello, 1906: 3), con la intención de crear un mundo propio con aromas legendarios, evocador de tiempos idos, violentos y heroicos constituido por personajes desde la figura del hidalgo declinante hasta la de los cabecillas, que por fuerza hay que relacionar con el tema carlista que desarrollaría a partir de 1908, y que apuntan a un origen conjunto o vinculado de los dos siguientes ciclos de don Ramón, el teatral de las *Comedias Bárbaras* y el narrativo de *La Guerra Carlista*.

2/ En segundo lugar, una vez decidido en 1908 a llevar a cabo el proyecto narrativo de *La Guerra Carlista*, sabemos que Valle-Inclán lo concibió originariamente como una única novela extensa, como el propio autor confiesa en una carta dirigida a Pérez de Ayala del 12 de marzo de 1909 en la que manifiesta su insatisfacción con el resultado de las dos primeras novelas publicadas:

Querido Ayala: Su carta me trajo una gran alegría. No la contesté antes porque estuve terminando el segundo tomo de «La Guerra Carlista». Este tomo de ahora se titula «El Resplandor de la Hoguera». ¿Ha leído usted el primero, «Los Cruzados de la Causa»?

Son libros de los cuales, al darles fin, quedo muy poco satisfecho. Yo hubiera querido hacer una novela muy larga narrando ese momento de la vida española exaltada y sentimental. Pero esto me llevaría dos años de trabajo, y mi estómago ya no tiene aquella resistencia fabulosa de otro tiempo. Tengo, pues, que hacer la obra en pequeños tomos, dándole a cada uno cierta unidad, y esto me desconcierta un poco (*apud*. Hormigón, 1987: 484-487).

3/ Descartada esta idea inicial, pues por avatares económicos se vio forzado a dividirla en «pequeños tomos», en verano de 1908 el plan narrativo de *La Guerra Carlista* se concretó en el proyecto de una trilogía cuya primera novela publicó con el título de *Los Cruzados de la Causa*, editada en libro en septiembre de ese año y, de manera casi simultánea, en folletín. La primera entrega en el diario madrileño *El Mundo* apareció el 21 de noviembre de 1908 precedida de una reseña de Luis Bello en la que el periodista, al igual que había hecho dos años antes, presentaba en primicia el plan narrativo de don Ramón para esta nueva serie de tres novelas: *Los Cruzados de la Causa*, *Una Historia Galante* y *El Resplandor de la Hoguera*.



Empieza hoy EL MUNDO a publicar en su folletín la primera novela de una serie que acaba de escribir D. Ramón del Valle-Inclán con el título general de *La guerra carlista*.

*La guerra carlista* comprenderá tres novelas –y agradézcame los habituales lectores de Valle-Inclán esta información–. La primera es *Los cruzados de la Causa*. En ella trata de pintar el estado de ánimo de las aldeas, villas y lugares por los años del 60 al 70, fijándose, por razón de origen, en los pueblos de Galicia, donde habitan personajes que nos son familiares, desde el mayorazgo Don Juan Manuel hasta el rebelde Cara de Plata, que tuvo siempre sangre de cabecilla y por fin llega a serlo.

La segunda novela se titula *Una historia galante*, y la última *El resplandor de la hoguera*. En una aparece el Madrid de la Revolución mirado desde la acera de enfrente. La guerra tenía en la corte sus verdaderas raíces, y junto a las camarillas isabelinas y las conspiraciones revolucionarias, una aristocracia legitimista y un militarismo que hoy llamaríamos imperialista clamaba por Don Carlos. La tercera es la novela de la guerra (Bello, 1908: 1).

Testimonio de este plan inicial con *Una Historia Galante* como continuadora de *Los Cruzados de la Causa* parecen ser tres guiones-esquemas que están presentes en la *Libreta de Navarra*, que desarrollan un plan narrativo en cinco partes que ofrece un lento acercamiento al escenario bélico:

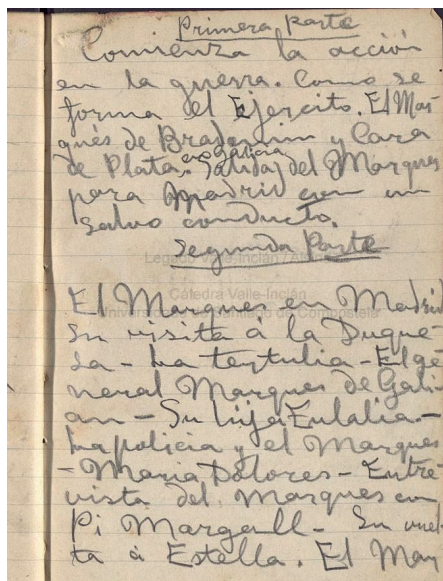


Imagen 1. *Libreta de Navarra* [7r]<sup>9</sup>

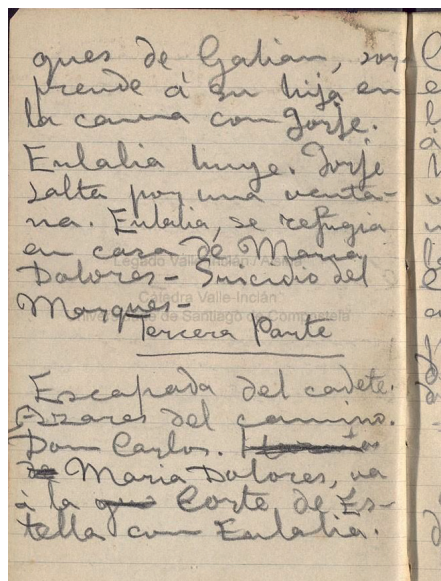


Imagen 2. *Libreta de Navarra* [7v]

9 Los manuscritos autógrafos cuyas imágenes se reproducen en este trabajo, procedentes del Legado Manuscrito Valle-Inclán Alsina/USC, tienen la autorización para dicha reproducción por parte de la Directora de la Cátedra Valle-Inclán, Margarita Santos Zas, responsable de su difusión.



También algunas escenas abocetadas de la *Libreta de Navarra* que coinciden con otras de la *Carpeta* [25], así como el borrador de una versión previa más extensa de los primeros capítulos de *Una Tertulia de Antaño*:

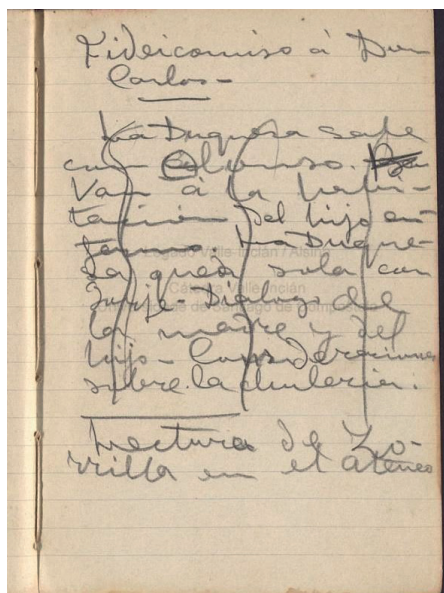


Imagen 3. *Libreta de Navarra* [5r]

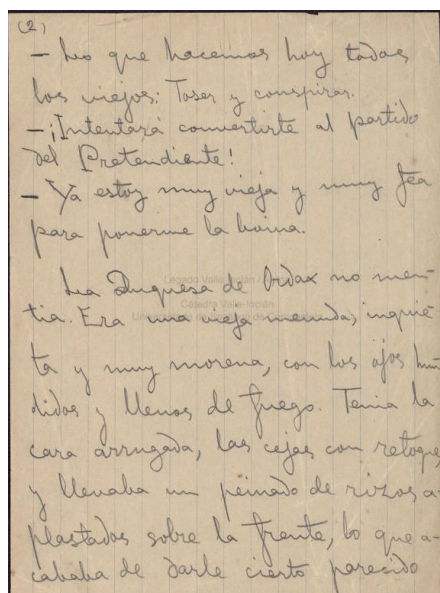


Imagen 4. [29.0103r]

4/ Tras la publicación de *Los Cruzados de la Causa*, existió una breve fase de transición debida a la modificación del plan narrativo anunciado por Bello, pues Valle descartó *Una Historia Galante* como continuación y adelantó *El Resplandor de la Hoguera* como título de la segunda novela (que sería publicado en folletín entre enero y mayo de 1909 y en libro en el mes de junio). Esta alteración de la distribución de los títulos, de manera que en lugar de llevar a cabo un progresivo acercamiento a la guerra como estaba previsto, decide dirigir directamente el foco de atención a la guerra misma, tuvo que producirse a finales de 1908, con anterioridad a la publicación el 1 de enero de 1909 de un texto bajo el peculiar título de «El resplandor de la hoguera (fragmento de una novela carlista que pronto verá la luz)» que finalmente no pasó a formar parte de la edición de *El Resplandor de la Hoguera* como estaba anunciado sino que fue recogido como capítulo XI de *Una Tertulia de Antaño*, aunque con notables variantes. Resultado de esta alteración del plan fue la publicación independiente de *Una Tertulia de Antaño* como reutilización de los materiales preparados para *Una Historia Galante*.

5/ Dirigido el foco de atención a la guerra tras la publicación de *El Resplandor de la Hoguera*, Valle-Inclán manifestó su voluntad de ampliación del proyecto, pues a partir de marzo de 1909 existió otro plan posterior más extenso en el que *La Guerra Carlista* estaría constituida por una serie indeterminada de novelas, como atestigua el guion macroestructural de [25.22.03] que contiene una lista de títulos dividida en cuatro secciones separadas por líneas horizontales.

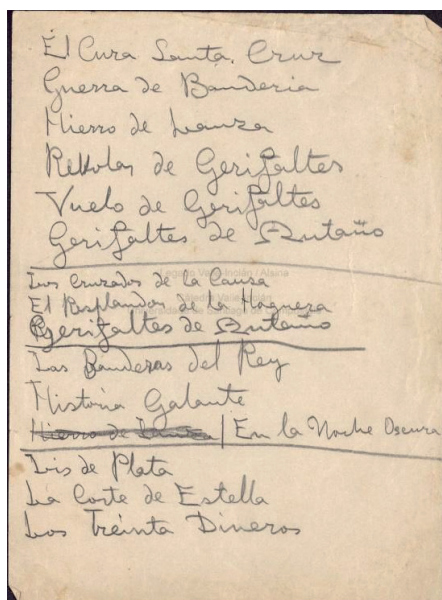


Imagen 5. [25.22.03r]

Este guion, que en la primera sección parece barajar distintas opciones para la tercera novela carlista, finalmente publicada como *Gerifaltes de Antaño*, recoge seis nuevos títulos tras las tres novelas que fueron publicadas: «Las Banderas del Rey», «Historia Galante», «En la Noche Oscura», «Lis de Plata», «La Corte de Estella» y «Los Treinta Dineros». Dicho plan se ve sustentado por los múltiples anuncios de prensa que ofrecieron algunos de estos títulos, especialmente *Las Banderas del Rey* y *La Guerra en las Montañas*, como por ejemplo:

Valle-Inclán seguirá con sus novelas sobre la guerra carlista. Siete u ocho novelas de ellas proyecta publicar («Planes y proyectos», 1909).

El gran escritor regresa bien lleno de Navarra. «Los Cruzados de la Causa» fue el prólogo de una grande obra. «El resplandor de la hoguera», recién publicado, es so-

lamente el comienzo. Seguirán otros volúmenes que quizá se titulen «Las banderas del rey», «Lis de plata», «Hierro de lanza», «La corte de Estella» (A., 1909: 2).

Así como por algunos apuntes sobre Navarra en 1874 que Valle-Inclán tomó en varias páginas de la *Libreta de Navarra*.

6/ En los años diez, Valle-Inclán publicó «La Corte de Estella» (1910) como adelanto de una cuarta novela, como señalaron algunas noticias:

El próximo trabajo que en esta serie de obras de arte sobre motivos de nuestra contienda civil dará a publicidad el autor, verá la luz pública en el número de Enero de la revista mensual *Por Esos Mundos*, cuyas columnas Valle-Inclán ha de honrar frecuentemente. Este trabajo, que resulta un verdadero epílogo de *Los gerifaltes de antaño*, es un boceto cuyo asunto no recordamos haya sido tratado hasta hoy por la gran literatura, y que, sin embargo, resulta de lo más saliente y sugestivo. El bocato (*sic*) llevará por título *La Corte de Estella* (Hache, 1909: 4).

A los *Gerifaltes de antaño* seguirá en breve, y acaso aparezca en los escaparates de las librerías antes que el presente número de esta revista, *Las banderas del rey*, que es continuación de aquel volumen y formará el cuarto de la serie de «La guerra carlista». De este cuarto volumen ya conocen nuestros lectores algunas páginas, pues con sus primicias se honró *Por esos mundos* en su número de enero. [...] fragmento que aquí insertamos con el título de «La Corte de Estella» (H., 1910).

Pero el proyecto quedó indeterminado ya que los títulos anunciados no llegaron a ver la luz, a pesar de numerosas alusiones a su continuación en noticias y entrevistas publicadas en la prensa:

*Las Banderas del Rey*, continuación de *La guerra carlista*, y un poema titulado *Voces de una gesta* (Olmét, 1910: 1).

— Ahora, aparte de mi poema dialogado *Voces de gesta*, tengo en prensa el cuarto tomo de la guerra civil, *Las banderas del Rey* (Vero, 1911).

En prensa tengo *Las banderas del rey*; se pondrá muy pronto a la venta; después publicaré *La guerra en las montañas*, y más tarde otros tomos vendrán a continuar esta serie (Campos, 1911).

En todas ellas se anunciaba que el siguiente título sería *Las Banderas del Rey*, del que sabemos que realmente llegó a existir un manuscrito gracias a una carta que Valle-Inclán escribió a Emilio Ortiz Grognet contándole sus percances en Paraguay, con fecha del 21 de septiembre de 1910:

Llegado al puerto de Asunción los contratiempos fueron en aumento. Desembarqué, recibido por una comisión que me colmó de agasajos, y a un mozo de abordaje le dejé la encomienda de llevarme el equipaje a la aduana. Al día siguiente me presento

en la aduana, y hallo que el equipaje ha desaparecido. ¡Con él se iban los apuntes de mis conferencias, el manuscrito del cuarto tomo de la «Guerra Carlista» «Las Banderas del Rey» y el Primer Canto de «Nueva Gesta» forme usted idea de mi desesperación! Inmediatamente di parte a la policía, y comenzaron las pesquisas (*apud*. Espejo Trenas, 2014: 50-54).

Además, en el epistolario del autor encontramos numerosas indicaciones de que seguía trabajando en las novelas de *La Guerra Carlista*, hasta fechas más tardías como 1913, como es el caso de la carta a Gabino Páez de marzo de ese año donde afirma «tengo que irme a Galicia para trabajar, y terminar allí la *Guerra Carlista* de la cual faltan cuatro tomos», como parece corroborar la presencia de notas de lectura de fuentes históricas sobre el periodo de la contienda carlista en las subcarpetas [25.01] a [25.05], que apuntan a la continuación del ciclo, así como el esquema “Finis Personae” de [25.23] que ofrece un bosquejo de la evolución de los personajes de *La Guerra Carlista*.

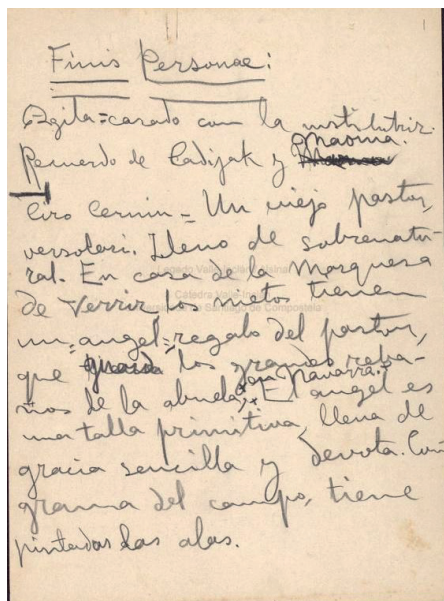


Imagen 6. [25.23.01r]

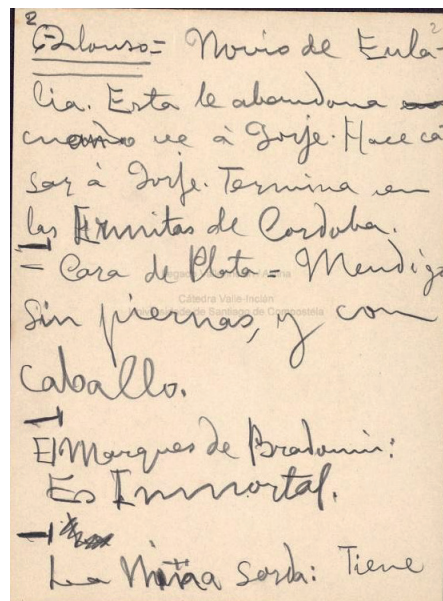


Imagen 7. [25.23.02r]

A partir de este momento, don Ramón se volcó en la publicación de su *Opera Omnia*, siendo él mismo su propio editor en 1913 y 1914, lo que lo tuvo muy ocupado y supuso un fuerte desembolso de dinero, pudiendo ser una de las causas de que

sus demás proyectos se viesen paralizados. Así, a pesar de todas sus declaraciones sobre la continuación del ciclo carlista, ninguno de los títulos anunciados llegó a ver la luz y Valle-Inclán no publicó nada nuevo bajo el marbete de *La Guerra Carlista*.

7/ Por último, a comienzos de los años veinte, don Ramón decidió retomar el tema, llevando a cabo una reformulación sustancial del proyecto, consistente en una importante ampliación del marco histórico de la serie que abarcaría desde la Revolución de 1868 hasta los primeros años de la Restauración, como él mismo declaró en una entrevista de 1923 y recalcó en una carta dirigida a *Andrenio* al año siguiente:

- ¿La obra que usted prepara a qué se refiere?
- Son los episodios de la guerra carlista, comenzando desde el destronamiento de Isabel II hasta la restauración de Alfonso XII.
- ¿Va muy adelantada su labor?
- Tengo hecho mucho, pero es muy poco en relación con lo que he de hacer. («Hablando con D. Ramón del Valle-Inclán», 1923: 3).

He vuelto a la *Guerra Civil* con un plan muy vasto que acaso no podré realizar. – Desde la caída de Isabel II a Mateo Morral. – Estos días terminé *La Corte Isabelina* como un antecedente de la Guerra. Seguiré *La Setembrina* y entraré de lleno en la Guerra (*apud.* Pérez Carrera, 1992).

Esta nueva reformulación conservaría como eje central las tres novelas de *La Guerra Carlista* ya publicadas, como sabemos gracias a dos de los guiones de [25.22] que se complementan y pertenecen a un plan narrativo más extenso que es claramente posterior al de [25.22.03] (imágenes 8 y 9).

Estos guiones dan cuenta de cuatro títulos anteriores a *Los Cruzados de la Causa* («Septembrina», «Novela de la Frontera», «Partidarios y Cabecillas» y «El Marqués de Bradomín») para los que Valle-Inclán se documentó (como atestigua parte de la información documental sobre las partidas recogida en la Carpeta 25) y llegó a elaborar algunos ensayos redaccionales (es el caso de los episodios inéditos de la carpeta 25 sobre el personaje del Marqués de Bradomín emigrado en Portugal), la incorporación de una novela entre *El Resplandor de la Hoguera* y *Gerifaltes de Antaño* («Ultramar»), y otras cuatro entregas continuadoras de *Gerifaltes de Antaño* («Las Banderas», «Sagunto», «Lacar y Valcarlos» y «Los Catedráticos encarcelados») en los que previsiblemente el escritor podría haber querido incorporar el contenido de *Una Tertulia de Antaño* y «La Corte de Estella», como parecen apuntar un ejemplar de *Una Tertulia de Antaño* con nueva numeración y el recorte de «La Corte de Estella» conservados en la Carpeta 29, así como la «Trama Novelesca» de [25.10] (imágenes 10 y 11).





8/ Esta reformulación acabou derivando en 1924 en el nacimiento de una nueva serie histórica mucho más extensa y más ambiciosa que tampoco logró llevar a término, *El Ruedo Ibérico*, donde parece que don Ramón esperaba poder incluir algunos de los materiales que había preparado para su ciclo carlista, como es el caso del ejemplar de *Una Tertulia de Antaño* con anotaciones autógrafas destinadas a la eliminación de referencias históricas posteriores a 1868, o la inclusión de cuatro pasajes de esta novelita en *La Corte Isabelina* (1925).

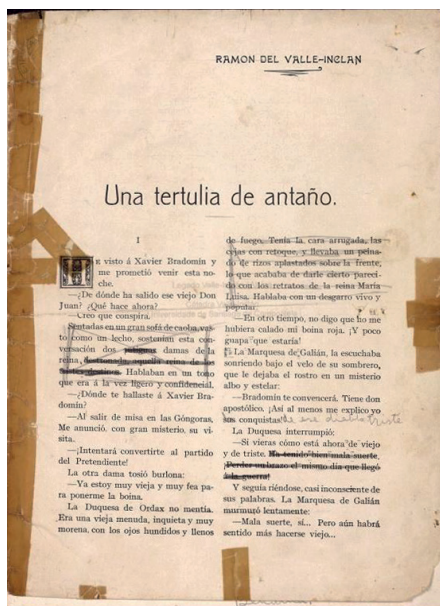


Imagen 12. [29.02.21r]

Esta breve exposición del *corpus* de trabajo de *La Guerra Carlista*, constituido por un conjunto muy heterogéneo de materiales que aquí he presentado cronológicamente para mostrar sucintamente las diversas fases por las que atravesó el proyecto literario carlista en las casi dos décadas que transcurrieron desde su gestación a comienzos de 1905 hasta su reformulación en el ciclo de *El Ruedo Ibérico* en 1924, no es más que una aproximación al estudio de la génesis y estrategias de escritura y publicación de *La Guerra Carlista* que desarrollé en el primer volumen de mi tesis doctoral, a la que remito (Alonso Morais, 2022). Creo que este tipo de estudios con la obra de un autor como Valle-Inclán y, en concreto, esta serie narrativa, nos permite acceder al complejo mundo del taller del escritor, tan famo-

so y tan excepcional como es el caso de don Ramón, que entendía su obra como un perpetuo *work in progress* y que, imbuido por la autoproclamada “fiebre del estilo”, reescribió sus textos incansablemente dando lugar a una compleja casuística editorial de sus obras.

## Bibliografía

- A. [ARGAMASILLA DE LA CERDA, Joaquín] (1909): «De regreso», *El Correo Español*, Madrid, 13 de julio, p. 2.
- ALONSO MORAIS, Alba (2014): «Las anotaciones autógrafas de Valle-Inclán a *Una tertulia de antaño*», *Anuario Valle-Inclán, XIII. Anales de la literatura española contemporánea*, 39, 3, pp. 99-126.
- (2018): «‘El taller carlista’: en torno a los manuscritos relacionados con *La Guerra Carlista* en el Archivo Valle-Inclán Alsina», *Anuario Valle-Inclán, XVII. Anales de la literatura española contemporánea*, 43, 3, pp. 133-168.
- (2019): «La “Libreta de Navarra”, cuaderno de notas inédito de Valle-Inclán, y su conexión con *La Guerra Carlista*», *Anuario Valle-Inclán, XVII. Anales de la literatura española contemporánea*, 44, 3, pp. 73-108.
- (2022): *El ciclo novelesco de “La Guerra Carlista” (1908-1910), de Ramón del Valle-Inclán: Edición crítica y estudio*, Universidade de Santiago de Compostela (Tesis de doctorado).
- ALONSO SEOANE, María José (1979): Edición, introducción y notas a *La Guerra Carlista*, Ramón del Valle-Inclán, Madrid: Espasa-Calpe, “Clásicos Castellanos”, 2 vols.
- BELLO, Luis (1906): «Un libro de cuentos de Valle-Inclán», *El Imparcial*, Madrid, 19 de abril, p. 3.
- (1908): «*Los cruzados de la Causa*», *El Mundo*, Madrid, 21 de noviembre, p. 1.
- CAMPOS, Gregorio (1911): «Nuestros literatos hablando con Valle-Inclán», *El Correo Español*, Madrid, 4 de noviembre, pp. 1-2.
- ESPEJO TRENAS, Antonio (2014): *El eco de la palabra. Claves literarias e intelectuales de Ramón del Valle-Inclán en algunas páginas olvidadas*, Valencia: La Bella Araña.
- DOUGHERTY, Dru (1983): *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid: Fundamentos/Espiral.
- GRÉSILLON, Almuth (1994): *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris: PUF.
- H. (1910): «Qué hacen nuestros novelistas», *Por Esos Mundos*, Madrid, XI, 182, marzo, pp. 348-351.
- «Hablando con D. Ramón del Valle-Inclán» (1923): *El Nervión*, Bilbao, 12 de junio, p. 3.
- HACHE (1909): «Valle-Inclán y la guerra carlista», *Nuevo Mundo*, Madrid, XVI, 833, 23 de diciembre, p. 4.



- HORMIGÓN, Juan Antonio (1987): *Valle-Inclán. Cronología. Escritos dispersos. Epistolario*, Madrid: Fundación Banco Exterior.
- OLMET, Luis Antón del (1910): «Retrepado en su hidalgo sillón, cuenta el marqués de Bradomín sus aventuras en América». *El Debate*, Madrid, 27 de diciembre de 1910: 1.
- PÉREZ CARRERA, José Manuel (1992): *Una carta inédita de Valle-Inclán*, Madrid: Asociación de Profesores de Español.
- «Planes y proyectos. Gacetilla literaria» (1909): *El Mundo*, Madrid, 4 de marzo.
- SANTOS ZAS, Margarita (1993): *Tradicionalismo y literatura en Valle-Inclán (1889-1910)*, Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- (2008): «Los manuscritos de Valle-Inclán: inéditos», *Anuario Valle-Inclán, VIII. Anales de la literatura española contemporánea*, 33, 3, pp. 5-10.
- (2012): «Los manuscritos de Valle-Inclán: el taller del escritor», *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos. Aportaciones a una "poética de transición entre estados"*, eds. Bénédicte Vauthier y Jimena Gamba Corradine, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 159-173.
- (2013): «Editar a Valle-Inclán: del manuscrito al impreso», *Perspectivas críticas para la edición de textos de literatura española*, ed. Ermitas Penas, Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, pp. 271-308.
- SERRANO ALONSO, Javier (2017): *Conferencias completas de Ramón del Valle-Inclán. Edición*, Lugo: Axac.
- VERO (1911): «Nuestra entrevista con don Ramón del Valle-Inclán», *El Correo Catalán*, Barcelona, 11 de junio.

## **Los Papeles de Antonio Machado: propuestas para una revisión de las hojas sueltas**

FRANCESCA FERRI

*Università degli studi di Pavia*

**Resumen:** *Los Papeles de Antonio Machado* es una edición facsimilar de una serie de manuscritos machadianos (*Cuadernos y hojas sueltas*) llevada a cabo en 2004 por la Institución Fernán González. En esta se notan unos aspectos críticos (especialmente en las *hojas sueltas*): faltas en el orden de las hojas, numeración incorrecta y la presencia de textos de otros autores. En primer lugar, me propongo analizar los factores que causaron estas intervenciones críticas. En segundo lugar, voy a sugerir una serie de propuestas de revisión: eliminar las hojas ajenas y aportar variaciones en el orden actual de las hojas para reestablecer su correcta sucesión.

**Palabras clave:** Antonio Machado, hojas sueltas, filología de autor.

**Abstract:** *Los Papeles de Antonio Machado is a facsimile edition of a series of manuscripts by Machado (Cuadernos & hojas sueltas) published in 2004 by the Institución Fernán González. In this edition, we can notice some critical aspects (especially in the hojas sueltas): faults in the order of the sheets, incorrect page numbering and the presence of texts by other authors. First, I propose to analyze the factors that caused these critical interventions. Secondly, I am going to suggest a series of revision proposals: the elimination of the unrelated sheets and the addition of some variations in the current order of the pages to re-establish their correct succession.*

**Keywords:** Antonio Machado, hojas sueltas, authorial philology.

### **1. Premisas**

La obra titulada *Los Papeles de Antonio Machado* es una edición facsimilar de una serie de manuscritos machadianos<sup>1</sup> llevada a cabo en 2004 por la Institución

---

1 Se trata de siete cuadernos, un borrador de Juan de Mairena, un borrador de Juan de Mañara, y cuatro carpetas de hojas sueltas. La mayoría de estos documentos son manuscritos, pero se encuentran

Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes de Burgos. Esta edición fue coordinada por Alberto C. Ibáñez Pérez –entonces director de la Institución– y consta de 2 volúmenes. La mayoría de estos papeles pertenece a dos períodos, el de Baeza (1912-1919) y el de Segovia (1919-1931), épocas en las cuales se puede observar una renovación profunda en la poética del autor, que empezó a depurar sus escritos de las referencias autobiográficas. Partiendo de este nuevo proyecto poético –atestiguado en particular por las *hojas sueltas* contenidas en los *Papeles*– es posible reconstruir el largo y atormentado desarrollo.

Durante mucho tiempo, no fue posible consultar este conjunto de cuadernos y de carpetas, por lo que cabe dedicar unas palabras para resumir los avatares que terminaron con la reproducción. El conjunto de documentos había sido guardado, durante algunos años<sup>2</sup>, por el hermano del escritor, Manuel Machado. Un año después de su muerte la viuda, Eulalia Cáceres, decidió ceder parte de la herencia (que comprendía no solo escritos de los dos hermanos, sino también obras de arte y objetos personales) a don Bonifacio Zamora Usábel –su padre espiritual y fundador y miembro de la Institución Fernán González– que los conservó de 1948 a 1977, cuando los donó a la Institución misma.

Esta edición de las *hojas sueltas*, imprescindible para quien desee acceder a los manuscritos originales machadianos<sup>3</sup>, reproduce fielmente el estado en el que se halló este material. Por consiguiente, los aspectos críticos que se aprecian en el conjunto original son los mismos que se encuentran en la edición facsimilar, esto es, la carencia de un orden específico –bien sea temático o cronológico– entre los papeles, con consiguientes problemas en la numeración de las hojas.

Sin margen de error, el desorden se debe al insólito recorrido de los *Papeles*, que –como ya se ha señalado– al término de la Guerra Civil el mismo Manuel Machado guardó en su propia biblioteca (mezclándolos con sus propios escritos) y que, a su muerte, fueron probablemente manipulados por su viuda (Caravaggi, 2022: 474). Además, una parte del desorden se debería también a Zamora, que, sin escrúpulos de tipo filológico, solía tomar apuntes empleando tinta azul en los

---

también ejemplares mecanografiados e impresos. Este material forma parte del contenido documental del Fondo Machadiano de Burgos (Machado, 2004: XV). En la página web de la Institución Fernán González se pueden consultar los facsímiles de estos papeles (<https://elcirculo.es/fundacion-circulo-burgos/el-fondo-machadiano-en-burgos/?doc=papeles>). Sin embargo, cabe destacar que el material que se ofrece en línea no coincide exactamente con la edición publicada por la Institución: así pues, faltan la introducción de Alberto C. Ibáñez Pérez a la obra y la numeración de los folios facsímiles.

2 Aproximadamente, desde la muerte de Antonio (1939) hasta la muerte del mismo Manuel (1947), lo que da lugar a un lapso de tiempo de ocho años.

3 La importancia de la accesibilidad –desde una perspectiva ecdótica– de los materiales preparatorios de las *HS* se puede demostrar, por ejemplo, tomando como base la cuestión que surgió alrededor de *La Tierra de Alvorgonzález* (para profundizar, véase Caravaggi, 2016).

márgenes de los folios y separaba del conjunto aquellas hojas que le eran de utilidad para sus clases de Literatura en el Seminario Mayor. Sin embargo, más allá de estos motivos, la confusión procede incluso de la manera de trabajar del poeta mismo<sup>4</sup>:

La escritura en el recto y en el vuelto de los cuadernos pudiera estar separada por un lapso de varios años [...]. Machado escribía primero en los rectos de los folios y, cuando había escrito en todos, daba la vuelta al cuaderno y escribía en los vueltos. [...] Si no quedaba contento con el resultado de un texto, lo [...] volvía a copiar [...]. También copiaba en limpio poemas ya acabados [...] e incluso, en ocasiones, pegaba la página impresa de un poema ya publicado en sus cuadernos, para realizar correcciones. [...] Hay correcciones que se producen sobre la marcha, [...] hay otras correcciones que se producen tras la lectura –inmediata o no– de lo que acaba de escribir, bien de detalle, bien de rechazo total (Alarcón, 2008: 338-339).

Por lo que respecta a la numeración de las *HS*, es necesario, en primer lugar, distinguir entre dos tipos: aquellas que se deben a los bibliotecarios, escritas a mano directamente en las hojas originales, y la que aparece en la edición facsimilar, claramente posterior a las demás.

En el primero de los casos, son varias las personas que manipularon los papeles: un primer trabajo de ordenación, hecho a lápiz, se debe al bibliotecario de la Institución, alrededor de 1980, al que se suma, también con lápiz, una foliación posterior y que se atribuye al propio director, llevada a cabo en 1990 (Machado, 2004: XLV). Puesto que la numeración con lápiz negro es la única que aparece de forma sistemática en los papeles<sup>5</sup>, nos centraremos exclusivamente en ella. En esta numeración, sin embargo, es posible percibir algunas incongruencias.

En general, el catalogador (o catalogadores) procede numerando solo el recto de las hojas, mientras el verso se numera únicamente cuando está escrito. Sin embargo, se advierten algunos casos en los que se numera el verso de la hoja, aunque esté en blanco. Otra incongruencia se halla en la carpeta *HS.3*, donde se repite en dos ocasiones el número 20. En contraste con ello, la carpeta *HS.4* no presenta numeración (salvo en algunas hojas, que parecen haber sido numeradas de forma arbitraria). Por todas estas razones, la numeración no coincide con la cantidad real de hojas.

4 Para hacer aún más enrevesado este panorama, cabe mencionar las manchas, las quemaduras de cigarrillo, los dibujos, los tachones y algunos descuidos ortográficos (Alarcón, 2008: 338).

5 Destacamos la huella de otro archivero que numeró las páginas de los cuadernos de forma muy esporádica y con tinta roja. En raras ocasiones, además, algunas hojas presentan, con tinta negra, la numeración autógrafa del propio Machado. Es el caso de las páginas *HS.1*: 10. (n.2), *HS.1*: 34. (n.103), *HS.2*: 10. (n.1), *HS.2*: 22. (n.46), *HS.3*: 6. (n.3), *HS.3*: 13. (n.2), *HS.3*: 15. (n.3), *HS.3*: 18. (n.2), *HS.3*: 25. (n.100), *HS.3*: 37. (n.2), *HS.3*: 38. (n.3), *HS.3*: 39. (n.4). Sin embargo, esta numeración no es respetada por los catalogadores posteriores, que, como veremos, emplean un método diferente.

La edición publicada por la Institución propone, en la esquina inferior izquierda del folio facsimilar, un tipo de catalogación basado en siglas: cada una de ellas está formada por el acrónimo HS (que señala la pertenencia a las *hojas sueltas*), seguido de un número que corresponde a la carpeta, y, al final, de otro número que indica la página. Esta catalogación intenta seguir la numeración asignada por el bibliotecario. Sin embargo, en la edición facsimilar se introdujeron algunos cambios bastante oportunos: se asignó una sigla no solo a cada recto, sino también a cada verso (atribuyendo una sigla a los versos que, por encontrarse en blanco, carecían de numeración)<sup>6</sup>; asimismo, se crearon una serie de siglas para identificar las hojas de la carpeta HS.4, que estaban desprovistas de numeración.

El problema de la catalogación de la versión facsimilar es que mantiene las incongruencias de la numeración de los bibliotecarios (números repetidos y la falta de unidad en la asignación de los números). Con todo, –en aras de no introducir una numeración adicional, que causaría aún más confusión– he decidido basarme en la que ofrece la edición facsimilar.

## 2. Propuestas de revisión

Es evidente que la situación actual de las *HS* es extremadamente problemática y plantea serias dificultades a todo aquel que desee consultar los papeles y profundizar en su estudio. Por lo tanto, me propongo sugerir una serie de variaciones del orden (o desorden) actual de las hojas con la finalidad de reestablecer su correcta sucesión.

### 2. 1. Eliminación de las hojas ajenas

En primer lugar, sería útil, por razones de claridad y de coherencia, descartar del corpus machadiano las hojas ajenas, es decir, aquellas hojas escritas por otros autores e intercaladas de forma aleatoria entre los textos de Antonio Machado. A continuación, se muestra una lista de hojas susceptibles de ser atribuidas a estas manos:

HS.1: 23. contiene una serie de notas en tinta azul (sobre «La tierra de Alvar-gonzález») que Bonifacio Zamora tomó para sus clases de literatura<sup>7</sup>.

Las hojas HS.2: 5., HS.3: 11. y HS.3: 12. componen, de modo certero, una serie (sugerida también por la numeración autógrafa) y presentan poemas meca-

6 La sigla es idéntica a la asignada al recto, con la única modificación de la adición, al final de esta, de una «v» para indicar que se trata del verso de la hoja.

7 Estos apuntes resultan difíciles de fechar: seguramente el lapso de tiempo en el que se escribieron se comprende entre 1948 y 1977, cuando los papeles estaban en manos de Zamora.

nografiados pertenecientes a otro autor, Juan Alcaide Sánchez: «El hombre de la Mancha», dedicado a Julio Antonio; «Una mocica», dedicado a Eugenio Hermoso, y «Molinos», dedicado a Gregorio Prieto (con una cita añadida a máquina procedente de las *Meditaciones del Quijote*, de J. Ortega y Gasset). La atribución de estos sonetos a Alcaide Sánchez es una cuestión que es oportuno aclarar.

Macrí –que en 1988 había publicado las *Poesías Completas* de Antonio Machado– en la *Opera poetica* de 1994 atribuyó erróneamente al poeta estos tres sonetos. En 1995, Chiappini (1995: 2-10), colaborador de Macrí y, probablemente, verdadero responsable de esta atribución, ofreció la misma hipótesis. Pedro Isado Jiménez se dio cuenta del error y, en un artículo de 1995, afirmó que se trataba de sonetos pertenecientes a la pluma de Juan Alcaide: «el propio poeta [...] lo cuenta en la introducción a «Llanura», [...] que termina con la transcripción de la carta de agradecimiento [...] que Machado le envía como respuesta [...] (“Es usted un verdadero poeta”))» (Isado, 1995: 39-42)<sup>8</sup>.

En efecto, como aclara Caravaggi (2014 a: 129-134), Alcaide estimaba a Machado y le había ofrecido una copia de su primera recopilación poética, *Colmena y Pozo* (Valdepeñas, Talleres Diego Hurtado de Mendoza, 1930); Machado lo elogió tanto por su trabajo que Alcaide publicó sus comentarios en el prólogo a su segunda recopilación poética, *Llanura* (Valdepeñas, Talleres Diego Hurtado de Mendoza, 1933). Asimismo, Alcaide volvió a entregar a Machado los poemas en forma de homenaje y, evidentemente, Machado, desde ese momento, los guardó en sus propios cuadernillos.

Las hojas HS.3: 26., HS.3: 26v. (en blanco), HS.3: 27., HS.3: 27v. (en blanco), HS.3: 28., HS.3: 28v. (en blanco), HS.3: 29. y HS.3: 29v. pertenecen a una misma serie en la que se documenta un poema titulado «Pregón que alude a Quijá el floreo (Juan Quijada de Osuna)», y otro conjunto de cuatro poemas titulado “Pregonos de Quijá”. Examinando las características gráficas de los textos, es muy probable que su transcripción<sup>9</sup> se deba a Manuel Machado el cual, a su vez, estaba acudiendo a una recopilación de pregones populares llevada a cabo por su padre, Antonio Machado y Álvarez<sup>10</sup>.

8 Para más información sobre el tema, véanse Isado, 1996 e Isado, 2014.

9 La transcripción parece ser bastante fiel; solo cabe resaltar unas mínimas diferencias en la puntuación, en la acentuación y en la omisión accidental de una palabra. El fenómeno más interesante afecta a los ajustes que Manuel hizo en el plano ortográfico, con el fin de recrear las peculiaridades fonéticas del habla andaluza.

10 En efecto, estos mismos textos se encuentran en Machado y Álvarez (2005, 2: 1913-1920). Será interesante –en futuros trabajos– aclarar cuál fue la recopilación concreta que Manuel Machado tenía en sus manos a la hora de copiar los textos recogidos por su padre.

El primer texto –que en la recopilación encabeza el capítulo dedicado a Quijá– fue escrito, según relata Machado y Álvarez, por un sobrino del «rey de los floreros de Sevilla» y alude, en efecto, a este famoso pregonero y a su actividad. Los demás textos son atribuidos al mismo Quijá, figura destacada del género, que «no pregonaba para vender, sino que vendía para pregonar» (Machado y Álvarez, 2005, 2: 1915).

En cambio, un poema inédito atribuible, esta vez, a la pluma de Manuel<sup>11</sup> es «Pandereta Sevillana», firmado por él mismo y contenido en HS.4: D. (Alarcón, 2008: 337).

La hoja HS.4: E.1. registra un comentario sobre la muerte de Prim que – como nota Alarcón (2008: 334)– es un manuscrito autógrafo de Antonio Machado y Álvarez.

## 2. 2. Agrupación de las hojas contiguas

Por otra parte, nos parece interesante agrupar las prosas y las poesías que fueron separadas accidentalmente y que, sin embargo, y por toda una serie de pruebas textuales (la temática) y de soporte (tipo de papel, tipo de tinta, tipo de grafía), no solo deben considerarse contiguas, sino inseparables.

### 2.2.1. Las prosas

El número de textos en prosa contenidos en las *HS* es bastante reducido. Las hojas HS.1: 1-3. presentan un escrito sobre la *Lógica* que empieza: «Objeto de la *Lógica*: estudio general. – La verdad. – Conocimiento de la verdad». Para confirmar la hipótesis de una única redacción, es preciso destacar que el *éxplícit* de HS.1: 1. «El fin de la *Lógica* es, pues, ayudarnos a formar conocimientos» se relaciona con el *incipit* de HS.1: 3. «verdaderos y afirmarles con los caracteres de la realidad».

Las hojas HS.3: 1. (sobre el futuro perfecto, el condicional pasado y los pronombres relativos *que* y *quien*), HS.1: 8. (sobre los verbos irregulares franceses empleando *aller* como ejemplo) y HS.2: 12. (sobre los tiempos presente, pasado y futuro) contienen apuntes didácticos<sup>12</sup> que Machado empleaba para dar clases de

11 La presencia de poemas de Manuel se debe al hecho de que este guardó los papeles de su hermano junto a los suyos propios.

12 Fechar estos apuntes resulta complejo: Machado ocupó la cátedra de francés en distintos períodos de su vida (Soria, Baeza, Segovia y Madrid) y estos textos podrían pertenecer a cualquiera de estos momentos. He analizado, asimismo, el expediente que Machado entregó a la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas con la finalidad de obtener una beca en París: en este documento presentaba el índice de un futuro proyecto (*Estado actual de los estudios filológicos en*

gramática francesa. Se trata claramente de una serie, confirmada por la presencia de los números de las hojas –1/8/12 respectivamente– escritos en lápiz probablemente por Machado; además, el recto de HS.1: 8. y los versos de HS.3: 1. y de HS.2: 12. presentan redacciones del mismo poema (“Un criminal”).

### 2.2.2. Los poemas

Agrupar los poemas<sup>13</sup> es mucho más laborioso. El poema “Un criminal” (CVIII) de CC se conserva en varias hojas. Las hojas HS.2: 15.<sup>14</sup> y HS.2: 13. parecen conformar una serie única (en efecto, el *éxplícit* de HS.2: 15. «presto a tomar las órdenes menores» se corresponde con el *íncipit* de HS.2: 13. «Fue su crimen atroz. Hartóse un día»). En ellas leemos una redacción, aunque no definitiva, e incompleta, del poema: «Viste de negro. Es pálido y lampiño. / Arde en sus ojos una fosca lumbre [...] / y despertó su natural fiereza».

Por lo que respecta a «Campos de Soria» (CXIII) de CC, una misma redacción del poema –casi definitiva, aunque incompleta– («Es la tierra de Soria árida y fría. / Por las colinas y las sierras calvas, [...] / o acaso estabais en el fondo de ella?») se halla en HS.3: 9. (sección I y parte de la II), en HS.3: 13. (parte de la sección II, sección III y parte de la IV), en HS.3: 15., (parte de la sección IV), en HS.3: 14. (sección VII), en HS.3: 7. (sección VIII) y en HS.3: 8. (parte de la sección IX).

Las hojas HS.3: 3. («Es la tierra de Soria árida y fría. / por las estepas y las sierras calvas [...]») y HS.1: 33. («¡Las figuras del campo sobre el cielo! [...]») –dos borradores con numerosos tachones y enmiendas– forman probablemente una serie porque parecen atestiguar una misma redacción de las secciones I, II, III y IV (el *éxplícit* de HS.3: 3. «con las cumbres de nieve sonrosada» se relaciona con el *íncipit* de HS.1: 33. «¡Las figuras del campo sobre el cielo!»).

---

*Francia*), formado por varias secciones, entre las cuales una titulada «La gramática» que habría tenido que ser la quinta, según el *Epistolario* (Machado, 2009 a: 71) editado por Jordi Doménech (también editor de los *Escritos dispersos machadianos* de 2009). Sin embargo, Machado probablemente entregó a la JAE solo los primeros dos capítulos y ninguno de ellos parece haberse conservado (para mayores detalles véase en línea: <http://ceies.cchs.csic.es/?q=content/machado-ruiz-antonio>. [Fecha de consulta: 28/06/2022]). Por esta razón, descartamos que estos apuntes pertenezcan al período de estancia en París. (Para profundizar en la estrecha, aunque atormentada relación del autor con Francia, léase Caravaggi, 2014 b).

13 Respetaremos la colocación de los poemas que se encuentra en Machado (2010) donde se emplean las siglas CC para referirse a *Campos de Castilla* y PS para hacer referencia a las *Poesías Seltas*. Estas, en particular, son las que exigen mayor atención, ya que «comprenden un conjunto bastante extenso de poemas, algunos publicados por el autor, pero no recogidos en su edición definitiva de las *Poesías Completas*, y muchos otros inéditos» (Caravaggi, 2012: 90).

14 Esta hoja presenta dos versiones, una desordenada y confusa, la otra casi definitiva.



Las hojas HS.2: 8. y HS.3: 16. –por varias razones (entre las cuales destaca la sucesión de los versos: el éxplícit de HS.2: 8. «como el golpe de un hacha sobre un leño» se corresponde con el íncipit de HS.3: 16. «La vieja mira al campo, cual si oyera»)– tienen que ser consideradas dos páginas contiguas y representan, por lo tanto, una única redacción, casi definitiva, de la sección V («La nieve. En el mesón al campo abierto / se ve el hogar donde la leña humea [...] / cuando nacen las blancas margaritas»).

Una misma redacción, pero muy confusa<sup>15</sup>, de «La tierra de Alvargonzález» (CXIV) de CC se encuentra en la serie constituida por HS.1: 37. (esbozo descartado de la sección I, que tacha y vuelve a escribir, y comienzo de la II, ambas secciones en versos dodecasílabos), HS.1: 38. (esbozo de la sección IV en octosílabos), HS.1: 39. (esbozo de la sección I, que vuelve a escribir, y parte de la II de «El sueño», ambas en octosílabos), HS.1: 41. (esbozos, uno en octosílabos y el otro en dodecasílabos), HS.1: 42. (esbozo de parte de «El sueño», sección IV, en octosílabos), HS.1: 43. («El sueño», sección III, casi definitiva, en octosílabos), HS.1: 44. (esbozo tachado de la sección III de «El sueño» en octosílabos), HS.1: 45. (esbozo tachado de la sección II de «El sueño» en octosílabos) y HS.1: 46. (esbozo, tachado, de la sección I de «Aquella tarde» en octosílabos).

Otras redacciones interesantes son las que están relacionadas con «Proverbios y Cantares» (CXXXVI) de CC: en HS.3: 31. (secciones II, III, IV y V), HS.3: 31v. (secciones VI, VII, VIII, IX, X y parte de la XI) y HS.2: 4. (parte de la sección XI) se halla una única redacción del poema –reconocible porque se trata de páginas impresas, arrancadas de la revista «La Lectura»<sup>16</sup>, y pegadas en las hojas– que se considera definitiva («¿Para qué llamar caminos / a los surcos del azar? ... [...] / la espada punce y hienda y el gran martillo aplaste»), salvo algunos retoques y cambios en el orden.

15 En estas hojas deja huella, por un lado, la intención inicial de Machado de escribir el poema en alejandrinos, y, por otro, la reescritura posterior en romance.

16 Las páginas de periódico arrancadas y pegadas en HS.3: 31., HS.3: 31v. y HS.2: 4. se corresponden, como hemos adelantado, con las páginas de la revista «La Lectura», 1, 1909, pp. 167-169. En las *HS* hay otras hojas arrancadas de la misma revista: HS.3: 32. («La calva prematura / brilla sobre la frente amplia y severa; [...] / que envuelve la armadura arrinconada») contiene el poema de CC «Retrato» (luego titulado «Fantasía iconográfica») y procede de «La Lectura», 9, 1908, p. 383. HS.3: 35. (secciones XIV, XV, XVI, XII) y HS.3: 35v. (secciones XIII, XX, XVIII, XIX, XVII) contienen parte del poema de CC «Proverbios y Cantares» («Virtud es la alegría que alivia el corazón / más grave y desarruga el ceño de Catón / para la ajena sea ganzúa de ladrón») y proceden de «La Lectura», 5, 1909, pp. 51-52 (siendo una serie incompleta, en las *HS* faltan los versos que en «La Lectura» se encuentran en las pp. 53-54). HS.3: 34. y HS.3: 34v. («El hombre de estos campos que incendia los pinares / y su despojo aguarda como botín de guerra, [...] / por donde cruza errante la sombra de Caín») contienen el poema de CC «Por tierras del Duero» (luego titulado «Por tierras de España») y pertenecen a «La Lectura», 9, 1910, pp. 375-376.

Las secciones I, II, III, y IV de «La casa de don Gundio» (XXXVIII) de PS («Yendo de Burgos a Salas / hice noche en una venta [...] / y de ojos azules, Mencía morena»), se encuentran, en su forma última, en HS.3: 30. y HS.2: 1., que, por lo tanto, representan una serie, confirmada por el hecho de que el *éxplicit* de HS.3: 30. («dos hijas hermosas: Constanza y Mencía») se relaciona con el *íncipit* de HS.2: 1. («Constanza era blanca como una azucena»).

«El Poema del agua» (LVIII) de PS está presente, pero en forma de fragmentos confusos, en otra serie de hojas: en HS.1: 25. se halla la primera sección («El agua que es la vieja clepsidra del planeta / que escucha el noble, el santo, el niño y el poeta. [...] / que siempre me quisiste cantar, cantarte quiero»), en HS.1: 25v. la segunda, aunque plagada de enmiendas y tachaduras, en HS.1: 26. otra vez la segunda («No piensas cuando miras el campo y de la vida / el arco pintan lluvia y sol de primavera [...] / pero si corre pronto retorna clara y buena»), en HS.1: 12. la tercera («y el agua está sagrada cuando una doncellita / en una fuente limpia un cantarito llena [...] / también el agua dice la angustia universal»), en HS.1: 14. la cuarta («¡El más allá! ¿Quién sabe? ... En un acá infinito / el hombre siente [el] soplo que el universo mueve [...] / puede limar los yerros del miedo y el rencor»).

### 2. 3. Agrupación de las hojas comparables

En esta sección se ofrecerán propuestas de agrupación de otro conjunto de hojas, es decir, de aquellas que registran redacciones distintas del mismo poema. Esta última ordenación responde a una necesidad únicamente práctica: señalar una serie de hojas que, puesto que muestran una temática común, sería interesante comparar entre sí<sup>17</sup>.

Redacciones muy confusas de distintos fragmentos del poema «Por tierras de España» de CC (XCIX) se hallan en HS.1: 16.<sup>18</sup>, HS.1: 24. y HS.2: 6<sup>19</sup>.

Las hojas HS.1: 5. (esbozo incompleto de la sección I: «En su ademán de falsa mansedumbre. / Viste de negro. Es pálido y lampiño; [...] / presto a tomar las órdenes menores»), HS.1: 7. (otro esbozo incompleto de la sección I: «Viste de luto. Es pálido y lampiño. / Arde en sus ojos una torva lumbre. [...] / que forman a la diestra los jurados») y HS.3: 1v. (redacción casi definitiva, pero incompleta de la sección I: «Fue su crimen atroz. Hartóse un día / de los textos profanos y divinos,

17 En efecto, como ha destacado Caravaggi (Caravaggi, 2015), el estudio de los materiales preparatorios de las *HS* puede ofrecernos nuevas perspectivas sobre el proceso compositivo del poeta.

18 Es interesante notar que en HS.1: 16. y HS.2: 6. los versos están mezclados con los de «La tierra de Alvargonzález».

19 Donde, en realidad, aparece un solo verso.

/ [...] y despertó su natural fiereza.») representan tres redacciones distintas del poema «Un criminal» (CVIII) de CC.

Igualmente, resulta interesante analizar el largo recorrido de «Campos de Soria» (CXIII) de CC.

En HS.3: 4. encontramos la sección IV («Las figuras del campo sobre el cielo / Dos lentos bueyes aran [...] / del poniente, las sombras se agigantan») en un estadio relativamente definitivo y que podría ser una reescritura de HS.1: 33.

La sección V es, sin lugar a dudas, la que causa mayores problemas al poeta, que la reelabora en varias ocasiones. HS.1: 11. presenta una redacción preliminar («Él está en un mesón al campo abierto / junto al hogar donde la leña humea [...] / –tal el golpe del hacha sobre un leño–»). Las hojas HS.1: 2. («En el viejo mesón al campo abierto / arde el hogar donde la leña humea [...] / arrancando las blancas margaritas»), HS.1: 4. («En el viejo mesón al campo abierto / se ve el hogar donde la leña humea [...] / para cortar las blancas margaritas») y HS.1: 40. («En el viejo mesón al campo abierto, / arde el hogar donde la leña humea [...] / recogiendo las blancas margaritas») constituyen un grupo de hojas que, por el hecho de presentar una versión parecida de la sección (escritas en tinta y con varias tachaduras) y muchas variantes compartidas, parecen haber sido escritas en un breve lapso de tiempo. La hoja HS.2: 14. presenta parte de la misma sección, desde el comienzo hasta el v. 24 («En el viejo mesón al campo abierto / se ve el hogar donde la leña humea [...] / –tal el golpe de un hacha sobre un leño–»). La hoja HS.2: 16. presenta una redacción de los vv. 21-24 idéntica –y por eso cercana en el tiempo– a la de HS.2: 14. («En torno al fuego hay un lugar vacío [...] / –tal el golpe de un hacha sobre un leño–»), junto a tres redacciones distintas de los vv. 25-28. («La vieja mira al campo cual si oyera [...] / desierto el campo en torno de la casa»). La hoja HS.1: 47. (que presenta un esbozo de la primera parte de la sección V: «En el silencio del hogar poblado / del dolor y el recuerdo y la amargura [...] / en el viejo mesón al campo abierto») es el recto de HS.1: 48., y este último es cronológicamente posterior, por el hecho de presentar la versión en limpio de unos versos («Padres los viejos son de un arriero / que caminó sobre la blanca tierra, / y en Uncala perdió ruta y sendero / y se enterró en las nieves de la sierra») que en el recto aparecían solo en forma de esbozo.

La sección VI se encuentra, en forma bastante definitiva, en HS.1: 29.: «Soria fría Soria pura / cabeza de Extremadura [...] / tan vieja! Bajo la luna».

La hoja HS.2: 6. («Echado Alvargonzález junto a la fuente clara / sobre una piedra justo como Jacob dormía [...]») presenta un esbozo tachado de «La tierra de Alvargonzález» (CXIV) de CC, en concreto parte de la sección IV y de la sección I de «El sueño» en dodecasílabos.

Otra redacción de «La tierra de Alvargonzález» se encuentra en HS.1: 16. («Como los da la tierra con ojos de hombre [...]»), que recoge dos reescrituras preliminares de parte de «El viajero», en dodecasílabos.

La hoja HS.1: 27. («Los hijos de Alvargonzález/ silenciosos avanzaban [...] / envueltos en luz morada») ofrece dos redacciones distintas en octosílabos de la sección I de «Aquella tarde», perteneciente a «La tierra de Alvargonzález».

Por lo que respecta a «Proverbios y Cantares» (CXXXVI) de CC, HS.2: 11. presenta una redacción de la sección IX que parece definitiva, aunque fue evidentemente arrancada y queda solo mitad de la hoja.

Otra escritura de parte del poema se recoge en HS.1: 30. (secciones XXI, XXII, XXIII y esta última, a diferencia de la otras dos, es casi definitiva: «Ayer soñé que veía / a Dios y que a Dios hablaba. [...] / y no te preguntaré»).

Una redacción casi final, a pesar de algunas tachaduras, de la sección XXVI, se encuentra en HS.3: 10.: «Poned sobre los campos / un carbonero, un sabio y un poeta [...] / llena de fantasías la cabeza».

La hoja HS.3: 40v. muestra la sección XXXIII en su versión prácticamente definitiva: «Soñé a Dios como una fragua / de fuego, que ablanda el hierro, [...] / de luz: Libertad. — Imperio».

A PS pertenece «Ya la sierra plumiza se oscurece» (LX), que leemos en tres redacciones distintas (aunque parecen haber sido escritas en páginas adyacentes) en HS.1: 19. (versión definitiva: «Ya la sierra plumiza se oscurece / y la rosa del cielo se amorata. [...] / del agua entre las rocas de ceniza»), en HS.2: 2. (no definitiva: «Más alto que los pinos, donde crece / musgo y no más, el barbullón de plata [...]») y en HS.3: 20A. (no definitiva: «Ya la sierra plumiza se oscurece / y la rosa del cielo se amorata [...] / musgo y no más, hay un surtir de plata»).

Dos redacciones distintas de «Ya es broma pesada», sección I de «Proverbios y canciones de Juan de Mairena» (CXII) de PS se pueden leer en HS.1: 20. (definitiva: «Ya es broma pesada: / todo para mí [...] / devorar lo infinito que me ignora») y en HS.2: 10. (casi definitiva: «Ya es broma pesada: / Todo para mí [...] / devorar lo infinito que me ignora»).

### 3. Proyectos futuros

En este trabajo hemos subrayado la necesidad de agrupar y ordenar las prosas y los poemas contenidos en las *hojas sueltas* de Antonio Machado, una serie de manuscritos autógrafos que se remontan al período comprendido entre 1912 y 1931. Estos documentos carecen de estudios pormenorizados tanto debido a la

problemática que plantea su agrupación, como al hecho de que, durante largo tiempo, no ha sido posible consultarlos.

Confiamos en que el somero análisis llevado a cabo en nuestro estudio nos sirva como punto de apoyo para elaborar, en futuros trabajos, un índice más práctico, orientado a facilitar el manejo de estos valiosos manuscritos machadianos. Asimismo, esperamos que este acercamiento a unos cuadernos tan desatendidos como interesantes ayude a despejar el camino para todos aquellos investigadores que deseen profundizar, desde un punto de vista filológico, en la *labor limae* de Antonio Machado.

## Bibliografía

- ALARCÓN SIERRA, Rafael (2008): «Los manuscritos machadianos de Sevilla y Burgos (historia, descripción, análisis y transcripciones)», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 84, 321-363.
- CARAVAGGI, Giovanni (2014a): «Antonio Machado e il sonetto», *Omaggio a José Luis Gotor*, ed. Loretta Frattale, Matteo Lefèvre, Laura Silvestri, Firenze: Allinea Editrice, 129-134.
- (2014b): «Antonio Machado e il sonetto», *Omaggio a José Luis Gotor*, ed. Loretta Frattale, Matteo Lefèvre, Laura Silvestri, Florencia: Alinea Editrice, pp. 129-134.
- (2014c): «Antonio Machado e la Francia, riflessioni e appunti», *Par les siècles et par les genres, Mélanges en l'honneur de Giorgetto Giorgi*, ed. Elisabeth Schulze-Busacker, Vittorio Fortunati, París: Classiques Garnier, pp. 135-152.
- (2015): «Texto poético y variantes de autor, la reescritura en Antonio Machado», *Analecta Malacitana*, Anejo 102, pp. 114.
- (2016): «Su una “debatida cuestión” machadiana: “La tierra de Alvargonzález”», *Nel laboratorio di Cesare Segre*, ed. Clelia Martignoni, Federico Saviotti, Bologna: Il Mulino, 1, pp. 135-153.
- (2022): «Cadenze di un novembre di Antonio Machado», *Con llama que consume y no da pena, El hispanismo “integral” de Giuseppe Mazzocchi*, ed. Andrea Baldissera, Paolo Pintacuda, Paolo Tanganelli, Como-Pavia: Ibis, pp. 469-483.
- CHIAPPINI, Gaetano (1995): «El fondo machadiano de Burgos. Poesías inéditas», *Ínsula*, 557, 2-10.
- ISADO JIMÉNEZ, Pedro Jesús (2014): «Antonio Machado y Juan Alcaide: Sonetos», *La escondida senda*, Ciudad Real: IES Santa Marí de Alarcos, ediciones Santa maría de Alarcos, 259-292.
- (1996): «Juan Alcaide y Antonio Machado», *Cuadernos de Estudios Manchegos*, 22, pp. 205-214.

- (2014): «Antonio Machado y Juan Alcaide: Sonetos», *La escondida senda*, Ciudad Real: IES Santa Marí de Alarcos, ediciones Santa maría de Alarcos, pp. 259-292.
- MACHADO y Álvarez, Antonio, “Demófilo” (2005): *Obras Completas*, ed. Enrique Baltanás, Sevilla: Diputación de Sevilla.
- MACHADO, Antonio (1988): *Poesías Completas*, ed. Oreste Macrí, Madrid: Espasa-Calpe.
- (1994): *Opera poetica*, ed. Oreste Macrí, Florencia: Le Lettere.
- (2004): *Los Papeles de Antonio Machado*, 1-2, ed. facsimilar, coord. Alberto C. Ibáñez Pérez; Burgos: Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes.
- (2006): *Campos de Castilla*, ed. Geoffrey Ribbans, Madrid: Cátedra.
- (2009a): *Epistolario*, ed. Jordi Doménech, Barcelona: Editorial Octaedro.
- (2009b): *Escritos dispersos (1893-1936)*, ed. Jordi Doménech, Barcelona: Editorial Octaedro.
- (2010): *Tutte le poesie e prose scelte*, ed. Giovanni Caravaggi, Milán: Mondadori.



## **Coser y contar. Miradas sobre Carmen Martín Gaité**

DAVID GONZÁLEZ COUSO

*Universidade de Santiago de Compostela*

**Resumen:** La configuración de un espacio narrativo que evoca distintos aspectos biográficos es una recurrencia en la obra de Martín Gaité. Bajo la denominación de ‘las novelas de Piñor’ analizo tres relatos de desigual extensión que conforman un proyecto coherente. Se trata de *Las ataduras* (1959), *Retahílas* (1974) y *El pastel del diablo* (1985). Comparten un referente real convertido en trasunto literario, la aldea de San Lorenzo de Piñor, en que la autora pasó los veranos de su infancia, y el desarrollo literario de una intención perseguida en toda la obra gaitéana, la búsqueda de interlocutor. El neorrealismo, la conversación como construcción novelesca y la metaliteratura constituyen formas de narrar la experiencia y de evocar la memoria.

**Palabras clave:** Carmen Martín Gaité, lugar literario, metaliteratura, realismo, comunicación, memoria, feminismo.

**Abstract:** *The configuration of a narrative space that evokes different biographical aspects is a common resource in the Carmen Martín Gaité's work. With the name of 'Piñor's novels' three tales of unequal length, which make up a coherent project, have been analyzed. These are Las ataduras (1959), Retahílas (1974) and El pastel del diablo (1985). They share a real reference turned into a literary transcript, the village of San Lorenzo de Piñor, where the author spent the summers of her childhood, and the literary development of a pursued intention in the whole Gaité's work, the search for an interlocutor. Neorealism, conversation as a fictional construction, and metaliterature constitute ways of narrating experience and evoking memory.*

**Keywords:** *Carmen Martín Gaité, literary place, metaliterature, realism, communication, memory, feminism.*



*A Emma Martinell,  
por la visión, la memoria y el sueño*

## Introducción

Aunque como lector mi fascinación por la autora comenzó mucho antes, la dedicación como estudioso alcanza ya las dos décadas en que he publicado diversos libros y numerosos artículos. Desde que por primera vez había visto la melena blanca bajo una boina de un personaje que subido a un ti vivo cerraba la contracubierta del primer libro que de ella había leído, *Caperucita en Manhattan*, fui comprendiendo que Martín Gaité significaba para mí la mirada a un mundo que cada vez me resultaba más familiar. De manera inconsciente, cada lectura que iba realizando zurcía una especie de entramado que nunca finalizaba. Comprendí que la etimología de texto como tejido sostenía muy bien el mundo de Gaité. Ella lo subrayó en muchas ocasiones: «escribir es como coser. Las puntadas son las palabras».

La muerte de la escritora, se han cumplido veinte años, me hizo percibir a través de uno de sus obituarios, que aquel zurcido que yo asumía como próximo, tenía una cercanía mayor de la que me hubiese imaginado. Quien me aproximaba a mundos lejanos tenía sus raíces familiares en mi ciudad. Pero las raíces no bastan. La tela no hace sola un traje. Las vivencias que tuvo en Ourense Carmen Martín Gaité se habrían quedado en su fuero interno si no las hubiese narrado. Dar forma impercedera a través de la escritura a cuantos recuerdos y emociones suscita un lugar o una experiencia es la mayor utilidad de la literatura. Lo es porque crea umbrales de memoria y porque consigue situarnos en el lugar del otro. No es poca cosa construir en mundos cuyos cimientos vemos tambalearse, ofrecer memoria para no empezar de cero una vez que nos vamos quedando solos. Pensemos en la experiencia vivida por un niño y la elocuencia y emoción que transmite su relato. Todo cambia a partir de él.

Lugares y parentescos conforman el sustrato primero de toda experiencia. El rastro de tantos veranos que Carmiña (así llamada cerca y lejos de Galicia) disfrutó en su casa familiar de San Lorenzo de Piñor. Es un rastro literario, un retazo de memoria, porque se pretende componer un relato que otorgue unidad a todo ese mundo de experiencias y emociones que aúna Martín Gaité. Vayamos, como ella decía, «cosa por cosa». Extendamos los patrones sobre nuestra mesa de trabajo, veamos cada tejido, y lo demás será coser y contar<sup>1</sup>.

---

1      Dado que este artículo es una muy apretada síntesis de mi libro (González Couso, 2020) todas las referencias que se incluyen remiten a sus páginas. Allí se encuentra toda la bibliografía que pueda

### Primeros retales: parentescos y ataduras

Un gran poeta de la experiencia concluyó en aquellos versos: «Para que yo me llame Ángel González, / para que mi ser pese sobre el suelo, / fue necesario un ancho espacio/y un largo tiempo...» Para comprender el alcance de Martín Gaité en la ciudad orensana ha sido preciso un largo tiempo que nos hace retroceder al siglo XIX, en que tenemos constancia de los Gaité Lloves.

Sofía Lloves García era la bisabuela orensana de Martín Gaité, hija de Mariano Lloves Padín, de una familia de cereros asentada en la Plaza de Santa Eufemia. Se casó con Joaquín Gaité Núñez, que fue el director de mayor duración en el Instituto de Ourense (hoy Otero Pedrayo). Fue un integrador de las ideas krausistas que conciliaban en la enseñanza los preceptos eclesiásticos con las ideas de corte liberal. Destacó en la ciudad por la fundación del periódico *El Orensano* en 1860, primera publicación no oficial ni administrativa y considerada precedente de los diarios de información general. Su opúsculo titulado *Método contra el cólera* de 1854 comenzaba con unas palabras que podrían haber sido escritas no hace mucho: «Una enfermedad terrible que deja en pos de sí un indeleble rastro de desolación y luto, una calamidad tremenda que cuenta víctimas a millares, que convierte en desiertos las ciudades y que espanta la humanidad entera, amenaza por segunda vez el suelo español...».

Francisco Javier Gaité Lloves, casado con Sofía Veloso (seudónimo con que la escritora optó al Nadal) fue el abuelo de Martín Gaité, también profesor de Geografía en el Instituto. Sus ideas contribuyeron a la integración en la enseñanza secundaria de los estudios impartidos en la Escuela de Artes y Oficios en la Plaza de San Marcial, a la que estuvo muy ligada su figura junto a Marcelo Macías.

A mi abuelo yo no lo conocí pero en las fotografías se le ve muy buena pinta, con su barbita negra recortada y los ojos inteligentes bajo el sombrero de pajilla. No le gustaba afincarse por largo tiempo en ningún sitio, no sé si me habrá venido de él una pizca de bohemia, aunque moderada; era profesor de geografía y siempre anduvo solicitando traslados, rodando por institutos de provincias y llevando de acá para allá el aparador, que conoció por eso muchas ciudades y muchas casas (González Couso, 2020: 101).

Su hermano Antonio Gaité Lloves fundó el Primer Ateneo (llamado por la relevancia de su figura Ateneo de Gaité) en 1914 en la calle del Posío, en el paranin-

---

resultar pertinente, no reproducida aquí en su totalidad por razones de espacio. Se citan además, como excepciones no incluidas allí, dos textos de *Caperucita en Manhattan* (1990) y *Lo raro es vivir* (1996).

fo del Instituto Provincial. De él fue vicepresidente y colaboró con Marcelo Macías. Estuvo arropado por Otero Pedrayo y Florentino Cuevillas, entre otros. En la calle San Miguel 13 se imprimía la revista semanal *La Tertulia*, en la que colaboró. Regentó en el número 6 de la Plaza del Hierro una botica en la que había tertulia. Fue este Gaité un personaje caracterizado por su inquietud científica y cultural. Presidió la comisión pro ferrocarril. Procuró contar con los instrumentos más punteros en su laboratorio (fue profesor de Física en el Instituto). En 1897 se le encargó la iluminación del Pazo Provincial, cuya anécdota fue inmortalizada por el periodista de la época José Adrio (2001: 154)<sup>2</sup>:

Y en una ventana del Instituto, un viejecito encorvado, de enmarañadas cejas y nariz larga, unía reóforos, alimentaba pilas, intentaba contactos, y... ¡todo en vano! La luz negábase a hacerse y el pobre señor sudaba tinta. Pasó una hora... y luego otra, y el público callejero e inculto, comenzó a gritar:

—¡Que salga! ¡Que salga!

Y efectivamente: prodújose un chispazo, después varios; y por último quedó fija una lucecilla, de menos intensidad que un fósforo. Un ramalazo de hilaridad recorrió aquella masa humana, tornándose muy pronto en carcajada general que sobresalía del extrarradio.

Jubilado como catedrático de Física y Química se traslada a Barcelona en 1924, donde murió tres años después.

Poco después de que dejase nuestra autora el mundo real y el literario en el año 2000 se publicaba su novela inconclusa titulada *Los parentescos*. Muchos años atrás, en 1959, había publicado *Las ataduras*, la primera novela corta ambientada en San Lorenzo de Piñor. En este texto, como en todos los posteriores, a través de los parentescos construye Martín Gaité el mundo de la libertad y el de la atadura al pasado: «Las verdaderas ataduras son las que uno escoge, las que se busca uno solo, pudiendo no tenerlas» (p. 253) El abuelo Santiago en este relato es el interlocutor de la niña protagonista, quien la anima a ser ella misma y a quien deja el legado de su memoria. Alina recoge el testigo de lo que ha vivido y aprendido de él. En *Retahílas*, Eulalia reflexiona así ante su sobrino sobre la importancia de los abuelos:

Me he pasado la vida echando pestes contra la familia, pero desde hace poco le veo su sentido, además sean como sean, te crees que los has borrado de un plumazo y te siguen influyendo lo mismo, yo con la abuela me llevo mal y a veces es insoportable, pero aquí estoy y me alegro de haberla conocido, en el fondo al que no ha conocido a sus abuelos yo creo que le falta algo (González Couso, 2020: 108).

2 Sobre esta cuestión, resultan clarificadores los trabajos de Bande Rodríguez (2010); González Couso (2010); Vispo Rodríguez (2011).

El final de una generación, la muerte de la abuela es el desencadenante de toda la acción de la novela, es el motivo que dispone a los personajes a volver a un lugar, el de la infancia, y recoger el testigo ante la pérdida.

La dedicatoria de *Las ataduras* deja constancia de la unión de Carmiña hacia sus padres: «A mi padre, abnegado y tenaz. A mi madre, que nunca me forzó a ninguna cosa, que parecía que no me estaba enseñando nada». Hemos de destacar la figura materna, María Gaité Veloso, hija de don Javier Gaité y Sofía Veloso. Siempre afirmó la autora que ese cincuenta por ciento de sangre gallega que le corría por las venas había condicionado su forma de ser e incluso de concebir la escritura. Su imagen ante la ventana enredada en las tareas de costura es el punto de partida de toda una poética literaria de quien «parecía que no le estaba enseñando nada».

Ponerse a contar es como ponerse a coser. ‘Para las labores –decía mi madre- hay que tener paciencia, si te sudan las manos, te las lavas; si se arruga el pañito, lo estiras. Y siempre paciencia. Coser es ir una puntada detrás de otra, sean vainicas o recuerdos. Se trata de una postura correcta del cuerpo frente al desplegarse de la memoria, una actitud de buena voluntad, empezar poniéndose a bien con uno mismo, con el propio cuerpo. Se precisa una postura alerta y diligente, vertebrada (González Couso, 2020: 86, n. 116).

Mi madre siempre tuvo la costumbre de acercar a la ventana la camilla donde leía o cosía, y aquel punto del cuarto de estar era el ancla, era el centro de la casa. Yo me venía allí con mis cuadernos para hacer los deberes, y desde niña supe que la hora que más le gustaba para fugarse era la del atardecer, esa frontera entre dos luces, cuando ya no se distinguen bien las letras ni el color de los hilos y resulta difícil de enhebrar una aguja; supe que cuando abandonaba sobre el regazo la labor o el libro y empezaba a mirar por la ventana, era cuando se iba de viaje. «No encendáis todavía la luz –decía-, que quiero ver atardecer.» Yo no me iba, pero casi nunca le hablaba porque sabía que era interrumpirla. Y en aquel silencio que caía con la tarde sobre su labor y mis cuadernos, de tanto envidiarla y de tanto mirarla, aprendí no sé cómo a fugarme yo también (González Couso, 2020: 93-94).

La importancia de los parentescos (abuelos, padres, hermanos e hijos) en la literatura de Martín Gaité se relaciona frecuentemente con la pérdida. Cuando escribió *Las ataduras*, la autora había perdido ya con pocos meses a su primer hijo, Miguel. La muerte de sus padres coincide con la publicación de *El cuarto de atrás*. La desaparición de Marta ocurre en el transcurso de escritura de *El pastel del diablo*, cuyo proceso de duelo lleva a la reinención como novelista de Martín Gaité en *Capercita en Manhattan*. La dedicatoria de *Nubosidad variable* certifica el dolor y la necesidad de la literatura como bálsamo: «Para el alma que ella dejó de

guardia permanente, como una lucecita encendida, en mi casa, en mi cuerpo, y en el nombre por el que me llamaba».

La muerte nos detiene, nos cambia. La pérdida de los amigos, de los familiares nos agrieta. Decía el poeta Luis Rosales que los muertos, si son nuestros, no se mueren. Y es así, porque los recordamos, hasta que alguien un día comience a recordarnos a nosotros. Aquí la utilidad de la literatura otra vez.

La rareza de vivir, la búsqueda de la libertad unida al miedo hacia ella, pasa a ser una reflexión constante de sus personajes. Miss Lunatic, en *Caperucita en Manhattan*, confiesa:

Para mí vivir es no tener prisa, contemplar las cosas, prestar oído a las cuitas ajenas, sentir curiosidad y compasión, no decir mentiras, compartir con los vivos un vaso de vino o un trozo de pan, acordarse con orgullo de la lección de los muertos, no permitir que nos humillen o nos engañen, no contestar que sí ni que no sin haber contado antes hasta cien como hacía el Pato Donald... Vivir es saber estar solo para aprender a estar en compañía, y vivir es explicarse y llorar... y vivir es reírse... He conocido a mucha gente a lo largo de mi vida, comisario, y créame, en nombre de ganar dinero para vivir, se lo toman tan en serio que se olvidan de vivir (Martín Gaité, 1990: 92).

Águeda, la protagonista de *Lo raro es vivir*, ha perdido a su madre e indaga en el pasado para buscar alivio:

Es que todo es muy raro, en cuanto te fijas un poco. Lo raro es vivir. Que estemos aquí sentados, que hablemos y se nos oiga, poner una frase detrás de otra sin mirar ningún libro, que no nos duela nada, que lo que bebemos entre por el camino que es y sepa cuando tiene que torcer, que nos alimente el aire y a otros ya no, que según el antojo de las vísceras nos den ganas de hacer una cosa o la contraria y que de esas ganas dependa a lo mejor el destino, es mucho a la vez, tú, no se abarca, y lo más raro es que lo encontramos normal (Martín Gaité, 1996: 73).

### **Casas y paisajes, una proyección emocional**

«Cada uno es su casa, la que se construye, / hasta que se vacía». Resulta muy elocuente la imagen de Joan Margarit que asimila el hogar a la persona. Las casas son refugio. También proyectan la personalidad de las personas, y de los personajes.

Son como las arrugas de la cara las grietas de una casa, que existen cuando empiezan a importar [...]. Me acuerdo de una grande que estuvo dibujada ahí mucho tiempo encima del piano; Juana, Germán y yo nos pasábamos las horas muertas de un verano que fue particularmente lluvioso viendo cómo mudaba de perfil y cómo se

extendía más y más, y decíamos a lo que se iba pareciendo, un juego que también se hace con los dibujos de las nubes a la puesta de sol, pero eso de la gotera lo decíamos medio en secreto y con cierta inquietud, porque la causa venía de una tarde en que habíamos andado por el tejado jugando a juegos bestias y nos producía una emoción peculiar tener la culpa; [...] y así nos unía mucho la zozobra de mirar la gotera de reajo y luego unos a otros, [...] y mirábamos a la abuela con terror cada vez que pasaba; lo que nos hacía más cómplices era sentir rodando aquel castigo suyo que igual podía estallar y ser de los terribles como no producirse porque estuviera distraída dándole vueltas a otra cosa; [...] sin saber que uno mismo se llega a comportar así con los demás, tú de sobra lo sabrás por tu padre, y el ramalazo de tiranía no nos viene de los Sotero, que el abuelo Ramón era de pasta flora, lo mismo que mamá, sino de los marqueses de Allariz; [...] (González Couso: 103-104).

La primera novela de Martín Gaité se titulaba *Entre visillos*, que le valió el Nadal en 1957. En 1998, la novela que publicaba llevaba por título *Irse de casa*. Toda una trayectoria en la que todo ha ido cambiando. La visión desde el interior a través de los visillos al deseo de salir. En este periplo, que es también el de cada persona, irse para ser libre y volver para recordar y conocerse, constituyen dos caras de una moneda. Hay muchas formas de volver.

San Lorenzo de Piñor para Martín Gaité es una de ellas. Ha visitado el lugar cada verano durante su infancia y primera madurez. Cuando comienza a escribir *Retahílas*, en torno al año 1965, la familia vende la casa y desde entonces, pasa a ser materia literaria que mantiene intacto el recuerdo de aquellos años. San Lorenzo de Piñor es, por tanto, un lugar literario. Como Celama, Vetusta, Auria, Vilamorta, etc. Cuenta con una experiencia vivida y el tamiz del recuerdo que la convierte en duradera.

Es una aldea de montaña, donde también mi madre había pasado los veranos de su infancia y donde mi abuelo Javier había mandado construir una casa muy bonita con jardín y huerta, junto al camino. No tenía luz eléctrica ni agua corriente, pero a nosotros nos encantaba estar allí. En ese mismo pueblo veraneaban también los hijos de mi tío Vicente (González Couso, 2020: 87).

Piñor conforma un tramo de la poética de Carmen Martín Gaité en que los aspectos autobiográficos se han diluido en la ficción creándose así un universo original que se traslada al resto de su obra.

Tengo la impresión de que Galicia está dispersa por toda mi obra, aunque unas veces se esconde y otras se destapa. Y no me estoy refiriendo solo a las novelas de clara localización gallega, (...), sino también a mi tendencia —creo que innata— a empinarme sobre las fronteras de lo que me hacen ver como «realidad» y avizorar desde

allí una segunda realidade enigmática y misteriosa que roza los confines de lo ignoto. Tendencia que se agudiza cuando invento una historia, y así se refleja en muchos tramos de mi prosa, igual que el rechazo a admitir el muro de separación que otros levantan entre la literatura y la vida, o entre lo incierto y lo seguro; para mí se teje una especie de gasa, que parece bastante galaica, hecha de creencias sin comprobación, de vislumbres, de apariciones y metamorfosis, y es como si a través de esa gasa entendiera cosas que están al otro lado, regidas por fuerzas que no son las de la lógica con que se registran los hechos durante la vigilia (González Couso, 2020: 123).

Las casas son el lugar familiar, espacios para la introspección, también para el diálogo y para la fuga literaria a través de la ventana. El caserón o pazo de *Retahilas* es un monumento a la conversación, una evocación del pasado (también lingüístico a través de las etimologías). Estas son las herramientas que transfiguran en literatura las experiencias allí ocurridas (pazo de Louredo-Casa Grande)<sup>3</sup>.

Los espacios exteriores son una invitación a la libertad personal. En una infancia sin estridencias, se conjugan los sonidos de la naturaleza, los juegos infantiles, las romerías, las excursiones campestres. Todos son indicios de comunión con lo silvestre, con la exclusión de las ataduras que no elegimos. Ousande, Ervedelo, Santa Ladaíña, junto a las corredeiras que recorrían la aldea, la iglesia de San Lorenzo, el Campo de Roma, la encañada, la capilla de Las Nieves, en fin, la conformación de la verdadera patria que es la infancia. «De la infancia es inútil renegar, es mi tierra, Germán, mi verdadera patria», dice Eulala en *Retahilas*.

¡Qué cosa era la ciudad, vista desde allí arriba! A partir de la gran piedra plana, donde se sentaban, descendía casi verticalmente la maleza, mezclándose con árboles, piedras, cultivos en un desnivel vertiginoso, y las casas de Ourense, la Catedral, el río, estaban en el hondón de todo aquello; caían allí los ojos sin transición y se olvidaban del camino y de la distancia (González Couso, 2020: 124).

Caballero Bonald afirmaba que la verdadera patria es lo que puede ver cada uno desde la ventana de una casa en que se encuentra en paz. La infancia, el recuerdo y la literatura son, pues, patrias también: «Hay quien dice que somos del lugar donde hicimos el Bachillerato, otros opinan que del lugar donde nacieron nuestros padres o nuestros hijos. Pero también pertenece uno –de forma más profunda o secreta– al lugar que tuvo la generosidad de acoger a nuestros seres más queridos y darles tierra» (palabras que la autora pronunció en las fiestas de El Boalo en 1989)<sup>4</sup>.

3      Escartín Gual (2014); Martinell Gifre (1996).

4      Bangueses Cobelas (2011); Calviño Cruz (2003); Carrillo Romero (2010); González Couso (2014)<sup>2</sup>; Martinell Gifre (1995); Martínez Quiroga (2011).

## La mirada femenina de Martín Gaité

La literatura resulta una herramienta necesaria para construir un nuevo horizonte en que los roles asignados a hombres y mujeres se diluyan hasta desaparecer. En *El cuarto de atrás*, ese lugar real y mental atribuido a la memoria, la autora apunta nuevamente a la influencia materna en esta cuestión.

Mi madre no era casamentera, ni me enseñó tampoco nunca a coser ni a guisar, aunque yo la miraba con mucha curiosidad cuando la veía a ella hacerlo, y creo que, de verla, aprendí; en cambio, siempre me alentó en mis estudios, y cuando, después de la guerra venían mis amigos a casa en época de exámenes, nos entraba la merienda y no miraba con envidia. «Hasta a coser un botón aprende mejor una persona lista que tonta» le contestó un día a una señora que había dicho de mí, moviendo la cabeza con reprobación: «Mujer que sabe latín no puede tener buen fin», y la miré con un agradecimiento eterno (González Couso, 2020: 110).

Debe decirse también, como había ocurrido con escritoras anteriores, como Emilia Pardo Bazán, que la contribución de su padre, José Martín López fue también decisiva en la educación liberal e igualitaria de Martín Gaité. Hombres ha habido, no pocos, que desde su posición privilegiada han sabido dejar ser a sus familias prescindiendo de la cuestión genérica.

La inspiración y la convicción en este aspecto la retrata muy acertadamente la autora y la localiza claramente en su patria, o *matria*, infantil.

Ya en mis primeros recuerdos infantiles anida el contraste que yo percibía entre la mezcla de rigidez y sumisión a la norma propia de las mujeres de Castilla y ese despejo e independencia de las aldeanas gallegas que tomaban decisiones sin consultar al marido, trabajaban la tierra, trotaban por los caminos y tenían una moral sexual mucho más amplia. (...) La mujer que se enfrenta a la realidad no frontalmente sino mediante rodeos oblicuos para conquistar algún retazo de independencia se va convirtiendo gradualmente dentro de mi literatura en la mujer sabia, portadora de un mensaje cifrado que no todo el mundo es capaz de entender. En una palabra, es la meiga, que unas veces embruja y otras orienta (González Couso. 2020: 148-149).

Los grandes personajes de la literatura de Martín Gaité son femeninos. Alina, Eulalia y Sorpresa, de las «novelas de Piñor». Sara Allen, Miss Lunatic o la abuela (Gloria Star) hacen de *Caperucita en Manhattan* una precursora en la reescritura de los cuentos tradicionales. Sofía y Mariana, de *Nubosidad variable*. La misteriosa señora de la Quinta Blanca en *La Reina de las Nieves*. Águeda Soler en *Lo raro es vivir*. Amparo Miranda en *Irse de casa*. Todas ellas son libres, o buscan serlo<sup>5</sup>.

5 Prieto Roldán (2009); Johnson, (2011).



Martín Gaité ha estudiado bien cuestiones relativas a la mujer en la vida y en la literatura en tres ensayos: *Usos amorosos del XVIII en España*, *Usos amorosos de la postguerra española* y *Desde la ventana*. Todos ellos contribuciones a épocas y obras apenas estudiadas en el momento en que Martín Gaité los expone al gran público. Las dedicatorias, una vez más, retienen la esencia de muchos de los pensamientos de nuestra autora. Al frente de los Usos del XVIII, ya separada de su marido, escribió: «Para Rafael, que me enseñó a habitar la soledad y a no ser una señora»<sup>6</sup>.

### **El tejido comunicativo como proyecto literario de Martín Gaité**

Si las impresiones de la infancia son las duraderas, la necesidad de narrar toma carta de naturaleza en el lugar que tanta huella ha dejado en la escritora. Así lo certifica en *El cuento de nunca acabar*:

Las palabras puestas en fila. Su gratuidad. ¿Quién me iba a decir a mí cuando tuve aquella primera intuición infantil, siempre presente en mi memoria (yendo en coche a Piñor, antes de la guerra, por Xinzó de Limia sería), que de allí, de la intempestiva perplejidad que me produjo la noción del azar de las letras uniéndose y formando palabras, iban a surgir todas las cuestiones que ahora trato de ordenar y poner de acuerdo? (González Couso, 2020: 75, n. 106).

El poso de la lectura como desahogo, como posibilidad de vivir otros mundos, otras vidas, otros tiempos, también tuvo en Piñor su emplazamiento primigenio:

Recuerdo que en la aldea gallega donde pasé todos los veranos de mi infancia, me reunía con un grupo de niños bastante imaginativos y atiborrados, como yo, de extravagantes lecturas. En nuestros juegos escenificábamos a veces con gran verismo pasajes novelescos de aquellos libros viejos con olor a humedad y huellas de carcoma guardados en la biblioteca que había sido de mi abuelo. Solíamos jugar al atardecer, escogiendo lugares recónditos del monte o de la huerta, sobre cuya caracterización ficticia nos poníamos previamente de acuerdo (...) y una vez marcadas las pautas, amontonando piedras, a horcajadas de leños o esgrimiendo piezas de hierro encontradas en la bodega, nos entregábamos sin asomo de turbación a reproducir ce por be el argumento que nos convertía en aquellos protagonistas de la novela imitada, éramos ellos mismos con nombres o apodos (González Couso, 2020: 77, n. 110).

Carmen Martín Gaité ha diseñado un proyecto literario que consistió en explorar distintas posibilidades comunicativas a través de la literatura. *La búsqueda*

---

6 Calvi (2018); Hermoso (2018); Fernández Hoyos (2012).

*de interlocutor* es, además del título de un conjunto de ensayos, es el objetivo pretendido por ella respecto del hecho literario. Se escribe para comunicar, para trascender, para invitar a salir indemnes de la vida que nos ha tocado en suerte.

A través de sus ensayos, traducciones, conferencias, prólogos y, por supuesto, novelas y cuentos, ha explorado estrategias comunicación. Cada novela es una aportación: la narración de experiencias (*Entre visillos*), la introspección en la mente de un personaje (*Ritmo lento*), la conversación (*Retahílas*), el modo epistolar (*Nubosidad variable*), la metaliteratura (*El cuarto de atrás*, *Caperucita en Manhattan*, *La Reina de las Nieves*), incluso la incursión del ensayo histórico (*Lo raro es vivir*), el cine (*Irse de casa*).

Las «novelas de Piñor» conforman un tríptico en que se suceden el relato de la experiencia de *Las ataduras*, el diálogo entre Eulalia y Germán en *Retahílas*, y la escritura del relato por parte de la niña Sorpresa en *El pastel del diablo*. Entrañan estos textos en su conjunto una indagación en la infancia desde tres modos o estrategias diferentes. Todas necesitan volver a ese lugar donde se buscan las raíces.

Las descripciones impresionistas en *Las ataduras* nos transmiten todo tipo de sensaciones: olores, visiones, sabores, recuerdos. Los personajes caminan, hablan, piensan, viven y se mimetizan con el paisaje. Es este el vehículo comunicativo a través de la palabra. El relato consta de cinco secuencias, cinco estampas, imágenes, recuerdos. Dos transcurren en Piñor la ausencia de Alina, que vive en París con su marido y sus hijos, otras dos en la ciudad francesa. La más extensa es el relato donde Piñor se alza como protagonista, ya que se trata de una retrospectión a la niñez de Adelaida.

Quien se acerca a la lectura de *Retahílas*, lo percibe todo a través de las palabras de cada personaje. Cada capítulo es la intervención de uno de los personajes, tía y sobrino ante la última noche de la mujer centenaria, abuela de Eulalia y bisabuela de Germán<sup>7</sup>. El silencio de uno supone la intervención del otro. Martín Gaité muestra cómo escuchar es tan necesario como hablar en el proceso comunicativo.

*El pastel del diablo* es un cuento en que la protagonista escribe un cuento, o vive en el cuento que escribe. Sorpresa descubre, como lo había hecho Carmiña, en el lugar donde vivió las experiencias más trascendentales, la necesidad de contarlas.

## Coda

Bajo la denominación de «novelas de Piñor» se han agrupado tres relatos de diferente extensión. *Las ataduras* (1959), *Retahílas* (1974) y *El pastel del diablo* (1985). Este lugar literario se convierte en referente real que configura un universo literario propio y original de Carmen Martín Gaité. En estos relatos se proyectan y confluyen los aspectos más destacados de su poética narrativa. De ellos parten y en ellos se reflejan. En momentos diversos de su trayectoria, Piñor adopta su nombre original en *Las ataduras*, relato de la experiencia; se denomina aldea de N... con ecos kafkianos en *Retahílas*, novela estructural donde experimenta la autora sobre la importancia de la conversación; como Trimonte se encubre este lugar propio de los cuentos de hadas en *El pastel del diablo*, relato metaliterario.

La memoria evocada a través de los parentescos, el espacio como proyección emocional, la veta femenina como punto de vista axial de sus personajes, así como el proyecto comunicativo que perfila su obra en busca de un interlocutor son los aspectos fundamentales de la poética literaria de Martín Gaité en encuentran su centro en este tríptico novelesco que nos conduce siempre a la infancia como verdadera fuente de evocación y materia literaria imprescindible. Piñor como referente se transfigura en un universo narrativo portador de memoria, emociones, evocador de mundos por vivir.

## Bibliografía

- ADRIO MENÉNDEZ, José (2001): *Del Orense antiguo (1830-1900)*, Ourense: Concellería de Cultura.
- BANDE RODRÍGUEZ, Enrique (2010): *Institucións docentes e grandes mestres en Ourense, 1846-2005*, Vigo: Galaxia.
- BANGUESES COVELAS, Mary Cruz (2010): *O Pazo de Piñor*, Ourense: Diputación Provincial.
- CALVI, Maria Vittoria (2018): «Paratexto y narración autobiográfica en la obra de Carmen Martín Gaité», en Teruel, ed. (2018), pp. 215-236.
- CALVIÑO CRUZ, Justo (2003): *Barbadás. Tradición y modernidad*, Ourense: Diputación Provincial.
- CARRILLO ROMERO, María Coronada (2010): *La visión de lo real en la obra de Carmen Martín Gaité*, Cáceres: Universidad de Extremadura.
- ESCARTÍN GUAL, Montserrat (2014): «Carmen Martín Gaité: la escritura terapéutica», *Revista de Literatura*, LXXVI,152, julio-diciembre 2014 pp. 575-603.
- FERNÁNDEZ HOYOS, Sonia (2012): *Los ensayos de Carmen Martín Gaité*, Granada: Traga-canto.

- GONZÁLEZ COUSO, David (2020): *El rastro del verano. Itinerarios para leer a Carmen Martín Gaité*, Almería: Procompal.
- (2014<sup>2</sup>): Los perfiles gallegos de Carmen Martín Gaité, Almería: Procompal.
- (2010): *O fío da escritura. A pegada cultural dos Gaité en Galicia*, Noia: Toxosoutos.
- HERMOSO, Lara (2018): «Para Carmiña, que nos enseñó a contar», *Jot Down*, 32, mayo 2018, pp. 31-32.
- JOHNSON, Roberta (2011): «El pensamiento feminista de Carmen Martín Gaité», *Ínsula*, 769-770, enero-febrero 2011 pp. 12-19.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1990): *Caperucita en Manhattan*, Madrid: Siruela.
- (1996): *Lo raro es vivir*, Barcelona: Anagrama.
- MARTINELL GIFRE, Emma (2005): «Continuidad y ruptura en la narrativa de Carmen Martín Gaité: el inicio y el final de los capítulos», *Monzón*, 2005, pp. 52-65.
- (1996): *El mundo de los objetos en la obra de Carmen Martín Gaité*, Cáceres: Universidad de Extremadura.
- ed. (1995): *Hilo a la cometa*, Madrid: Espasa.
- (1982): «Un aspecto de la técnica presentativa de Carmen Martín Gaité en *Retahílas*», *Archivum*, XXXI-XXXII, 1981-1982, pp. 463-481.
- MARTÍNEZ QUIROGA, Pilar (2011): «Back to the Local: The Representation of Galicia in Carmen Martín Gaité's *Retahílas*», en WOMACK, MARIAN AND, JENNIFER WOOD, eds. (2011), pp. 159-172.
- PORRO HERRERA, María José y Blas Sánchez Dueñas, coords. (2009): *Mujer y memoria, representaciones, identidades y códigos*.
- PRIETO ROLDÁN, Juan María (2009): «La adquisición de la conciencia femenina a través de la palabra: *Retahílas*, de Carmen Martín Gaité», en Porro Herrera y Blas Sánchez Dueñas, coords. (2009), pp. 247-266.
- TERUEL BENAVENTE, José, ed. (2018): *Historia e intimidad. Epistolarios y autobiografía en la cultura española del medio siglo*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- VISPO RODRÍGUEZ, Arturo (2011): *Crónicas dunha rúa. Collage de la Paz/dos Zapateiros*, Ourense: Duen de Bux.
- WOMACK, Marian and, Jennifer WOOD, eds. (2011): *Beyond the Back Room. New Perspectives on Carmen Martín Gaité*, Bern: Peter Lang.



## Rosa Chacel y su *Teresa*: la excepción a la norma

FEDERICA CONZO

*Università di Napoli "L'Orientale"*

**Resumen:** En los inicios de los estudios del canon literario, las mujeres no aparecían y eso debió considerarse y sigue considerándose como reveladora de una actitud misógina que debe hacernos reflexionar sobre el difícil camino que han tenido que recorrer las escritoras para ser reconocidas como identidades literarias, en ámbitos considerados de dominio exclusivo de los hombres. Eso ocurrió a Rosa Chacel, perteneciente a la Generación del '27. *Teresa* (1941) se presenta como un desafío a los hombres en términos de escritura y de moralización.

**Palabras clave:** Rosa Chacel, *Teresa*, siglo XX, cuestión de género, Generación del 27.

**Abstract:** *At the dawn of cultural studies related to the literary canon, women did not appear in the literary works: this assumption reveals a misogynistic attitude that brings to the surface some serious considerations about the recognition of female writers as literary identities in spheres considered the exclusive domain of men. This is the case of Rosa Chacel, a member of the Generation of 1927. Teresa (1941) is represented as a challenge to men in terms of writing and moralisation.*

**Keywords:** *Rosa Chacel, Teresa, XX century, gender issue, Generation of 1927.*

Hoy en día las críticas feministas han señalado cómo las obras a lo largo de los siglos, producidas por mujeres, han sido a menudo objeto de prejuicios y estereotipos de género. Destacando su pertenencia al mundo femenino, habrían sido analizadas bajo la bandera de la dicotomía racional/irracional, mente/cuerpo, objetividad/subjetividad, y confinadas a los temas del amor, las emociones, el sentimiento, lo cotidiano y lo maternal. La producción femenina, tratada con paternalismo y condescendencia, se habría situado en una jerarquía de valores inferior a las obras literarias y poéticas escritas por hombres, y considerada insignificante desde el punto de vista técnico y estético.

Según esta interpretación, en los inicios de los estudios del canon literario, las mujeres no aparecían y eso debió considerarse y sigue considerándose como reveladora de una actitud misógina que debe hacernos reflexionar sobre el difícil camino que han tenido que recorrer las escritoras para ser reconocidas como identidades literarias, en ámbitos considerados de dominio exclusivo de los hombres.

Eso ocurrió a Rosa Chacel, una de las voces más singulares de la literatura contemporánea española.

«Es cierto que su caso es diferente al de los demás porque se trata de una mujer que tuvo que hacerse un espacio en varios exilios, pero fundamentalmente dos, el que sufrió por la guerra civil y el exilio del orbe masculino» (Bande, 2016: 13).

Las circunstancias de las que habla Ana Bande Bande, dejaron una profundísima huella en la obra de Chacel, convirtiéndose en una correlación directa entre su vida y la de sus personajes marginalizados, al igual que la protagonista de la novela homónima *Teresa* (1941).

La idea de que esto tuvo un efecto significativo no sólo en la obra en sí y en Chacel como escritora y pensadora, sino también en la historia de la literatura española, es el hilo conductor de los argumentos presentados a lo largo del artículo.

## 1. Rosa Chacel: vida y obra

Rosa Clotilde Chacel Arimón nació en Valladolid, el 3 de junio de 1898 y murió en Madrid, el 27 de julio de 1994. Su formación se parte así: asistió a la Escuela de Artes y Oficios, y más tarde se matriculó en la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando.

Amante de la literatura y el arte, y bisnieta del poeta y dramaturgo Zorrilla, Rosa creció en un entorno de amplia cultura literaria, lo que le permitió desarrollar una personalidad muy independiente y una fuerte autonomía de pensamiento.

Rosa se acercó a escritores como Pío Baroja, Azorín, Miguel de Unamuno, Antonio Machado o Ramón María del Valle Inclán, cuyas obras literarias dejarían una huella indeleble en ella y en sus compañeros de la Generación del '27 (Expósito Montes, 2013: 23). Pero Chacel no tardó en distinguirse de su generación por su forma de ser y su creatividad. Además de la Generación, se une al círculo de José Ortega y Gasset, el que se convierte en su mentor.

En abril de 1922, Rosa Chacel se casó con el pintor Timoteo Pérez Rubio. Este último obtuvo una plaza en la Escuela de Arte («Academia de España») de

Roma y decidieron marcharse a Italia. Esta última no fue el único destino al que llegó la escritora; sus viajes por Europa y fuera de Europa, entre Munich, París, Normandía, Nueva York subrayan su espíritu andariego.

Cada destino está marcado por una obra o su desarrollo. Sus viajes son a todos los efectos el motor de la producción y, en algunos casos, de la publicación. Por ejemplo, en 1933 se trasladó a Berlín, en plena agitación nazi, cuya experiencia marcó *La Sinrazón* (1960). Además, aquí entabló una apreciada relación con María Teresa León y Rafael Alberti. Esa relación dio pie a una constante confrontación conmemorativa con la patria perdida. *A la orilla de un pozo* (1936), por ejemplo, es uno de los frutos de su amistad. El libro en cuestión contiene una discusión con Rafael Alberti sobre el entusiasmo. El tema de fondo es la forma clásica del verso, la medida y la rima. Los sonetos «envuelven o enmascaran la corrección académica de su forma en el delirante surrealismo de su contenido».

En los primeros años de la Guerra Civil, Rosa colaboró con La República, firmó el *Manifiesto de Intelectuales Antifascistas* y trabajó como enfermera en la Cruz Roja hasta que tuvo que abandonar Madrid y refugiarse con su hijo en Barcelona, llegando finalmente a Valencia. A lo largo de la Guerra Civil trabajó para revistas como *El Mono Azul* y *Hora de España*.

El largo período de exilio entre Río de Janeiro y Buenos Aires (Jiménez Tomé, 2005: 87) estaría marcado por la publicación en 1941 de *Teresa* y en 1945 de *Memorias de Leticia Valle*, cuya edición en español no apareció hasta 1971. A partir de 1940, Rosa sólo utilizará la pluma para cumplir sus encargos en publicaciones periódicas (*La Nación*, *Realidad* y *Los Anales de Buenos Aires*).

Su nombre empezó a resonar en España a través de periódicos y revistas y sólo a partir del año 1974, se reconoce cada vez más la importante aportación literaria de Rosa Chacel con homenajes, premios y conferencias, cuyo tema principal es la mujer.

Además, este año supuso la vuelta definitiva a una España que reflejaba la participación literaria activa de la propia escritora: participó en debates, exposiciones y colaboró en revistas cuyos artículos más tarde reuniría bajo el título de *Rebañaduras*.

El trabajo de Rosa Chacel es intenso y merece ser conocido y reconocido. De hecho, obtuvo los premios *Castilla y León de las Letras* (1990) y el *Nacional de las Letras Españolas* (1987). Su obra recibió también el título de *doctora Honoris Causa* por la Universidad de Valladolid en 1989, y cuatro años después la *Medalla de Oro al Mérito en Bellas Artes*.



## 2. Teresa (1941)

Rosa Chacel escribe su novela, *Teresa*, una biografía ficcionalizada sobre Teresa Mancha, entre 1930 y 1936, pero no la pública hasta 1941 en Buenos Aires, donde pasará parte de su exilio. En la *Advertencia* que le añade a la novela en 1963, Chacel señala la semejanza entre las vicisitudes políticas y sociales de la España de la época romántica y las de un siglo más tarde.

En realidad, Ortega y Gasset le encargó la tarea de escribir la biografía de Teresa Mancha, la amante de José de Espronceda, para la colección *Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX*. El primer capítulo se publicó en el número especial sobre el Romanticismo en la *Revista de Occidente* en 1928.

Al comenzar a investigar la biografía de Teresa, la escritora se encontró sin datos. Aparte de *Recuerdos del tiempo viejo*, de José Zorrilla y de la biografía sobre José de Espronceda escrita por Carlo Muñoz y el *Canto a Teresa* de Espronceda – que en muchos aspectos habla más de él que de ella –, había muy poca información sobre esta mujer.

Pronto Chacel se dio cuenta de que la realidad de los hechos estaba distorsionada, que la interpretación había sido filtrada y «por pura casualidad» por los hombres.

Así que Rosa tomó los hechos de la vida de Teresa, desprovistos de toda interpretación, y se detuvo en esos versos románticos<sup>1</sup> que parecían cualquier cosa menos haber sido escritos por un hombre romántico. Y lo que es más importante, no se correspondía en absoluto con la imagen real de Teresa. De ella el poeta omitió más de un aspecto, como su muerte cruda y miserable, repudiada por la sociedad y condenada a la prostitución (Scarlett, 1994: 71).

En las últimas estrofas Chacel percibió una contradicción que desmentía todo lo que había denunciado anteriormente. Espronceda asumió la culpa de haber destruido a esa criatura, musa y faro de su vida, de haber proyectado en ella fantasías imposibles, de no haber sido capaz de aceptarla en la dimensión humana, además de abandonarla a su suerte.

1       ¿Por qué volvéis a la memoria mía,  
Tristes recuerdos del placer perdido,  
A aumentar la ansiedad y la agonía  
De este desierto corazón herido?  
¡Ay! que de aquellas horas de alegría  
Le quedó al corazón sólo un gemido,  
Y el llanto que al dolor los ojos niegan  
Lágrimas son de hiel que el alma anegan.  
[...]

Estos son los primeros versos del *Canto a Teresa*.

Chacel tomó esas estrofas y las interpretó de manera poco convencional para reconstruir la personalidad fuerte y anticonvencional de Teresa. Al narrar a esta, Chacel destaca y demuestra que ella encarna los valores del ser romántico, más que su propio amante José de Espronceda. El poeta «romántico» resulta ser el hombre vulgar y corriente, y es Teresa, en realidad la que actúa contra las normas de comportamiento. Teresa no intenta reproducir el comportamiento normativo de una mujer de su tiempo, dicho de otro modo, no pretende adecuarse al papel «correcto».

A partir de ese momento, la falta de información sobre Teresa Mancha se convirtió en una ventaja porque la escritora la sintió hasta el fondo de su alma, siguiendo así, al pie de la letra, la tarea de Ortega: «tomar en serio a una criatura humana hasta el extremo de vivirla, de trasladarse a ella, de serla» (Chacel, 2007: 30).

En *Teresa* se narra la vida de Teresa Mancha, hija de un liberal español exiliado en Inglaterra durante el reinado absolutista de Fernando VII en España, que se casó sin amor con Gregorio del Bayo. Teresa mantuvo una relación amorosa, escandalosa para la sociedad española del siglo XIX, con José de Espronceda. Como explica Rosa, José era mucho más que un amante: era la concreción del espíritu de Teresa, atrapado en su dimensión femenina, «arquetipo –en su mente, se entiende– de poesía, heroísmo y belleza» (Chacel, 2007: 38). La novela comienza con el encuentro de los amantes y termina con la desastrosa muerte de la protagonista poco tiempo después de que su amante la abandonara.

### **3. ¿Por qué *Teresa* es la excepción a la norma?**

El fenómeno de la mujer moderna alcanzó su punto álgido en los años veinte. Una generación de mujeres intelectuales, *las Modernas* (Mangini, 1987: 126), brotó en Madrid. Estas rompieron las barreras de los espacios y roles convencionales y definidos para entrar en ámbitos que hasta entonces les estaban vedados: la política, el arte, la filosofía, las revistas literarias y las aulas universitarias.

Su marginación se convirtió en una lucha por ser escuchadas, habiendo alcanzado una importante conciencia, la de tener autoridad suficiente para opinar sobre cualquier tema.

El objetivo de Chacel es lograr una sofisticación conceptual y una reflexión teórica tan compleja que se aleje de los prejuicios históricamente formulados sobre la incapacidad de las mujeres para pensar de forma abstracta, demostrando que puede entender la filosofía, participar en debates y escribir teóricamente.

Gran parte de la crítica, con respecto a la literatura femenina, subraya en el caso concreto de Chacel el deseo de establecerse no sólo como mujer, sino más bien como una entre iguales, una «no mujer».

La autora no estaba interesada en exponer su extraordinaria individualidad ni en exhibirla; lo que intentaba destacar era la incongruente asociación entre el mundo femenino y la incapacidad de procesar el arte y los pensamientos. De hecho, Chacel ya había experimentado la dificultad de ser escuchada y acreditada durante las conferencias, como la de *La mujer y sus posibilidades*. Aquí la escritora muestra la perfecta coincidencia entre los preceptos del nuevo arte del que hablaba su mentor Ortega y la literatura calificada de «femenina» por su siglo, que ofrecía una contribución indispensable en la renovación del arte y la sociedad.

Con el advenimiento de la Segunda República (1931), se inició un proceso de reformas, desde la política, la laboral, la educativa y, sobre todo, la de género. La *Revista de Occidente* publicó las teorías de Jung, corroboradas por las de Simmel sobre la diferencia de género. Ortega, también influenciado por el krausismo y el positivismo, argumenta su posición sobre el género en *Sobre el amor* (1926), no muy lejos de las de los teóricos mencionados. Es evidente una clara contradicción: Ortega cree en la inferioridad física y mental de la mujer frente al hombre. La mujer, biológicamente, no tiene las estructuras físicas y mentales adecuadas para comprender y tratar el mundo más allá de la superficie. Al mismo tiempo, al desarrollar su teoría de la razón histórica, afirma con firmeza que el ser humano no tiene naturaleza sino historia. Así, divide los períodos históricos en masculino y femenino y en *La deshumanización del arte* orienta el siglo xx por el lado masculino. Rosa Chacel no se quedó callada ante tal atraso y aclaró su idea en una sucesión de debates y obras literarias, empezando por *Estación. Ida y vuelta* (1930), en la que trató de superar la jerarquía sexual, de forma argumentada y narrativa, en medio del avance de la modernidad.

Un ejemplo es su refutación de la tesis de Simmel sobre la diferenciación cultural hombre-mujer, respondiendo que escribir y pensar son dos actividades humanas que no admiten diferencias de género, y por tanto escribir y pensar de forma diferente a un hombre significaría no escribir o no pensar en absoluto.

Su obra *Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor* (1931) no sólo es un paréntesis en la escritura de *Teresa*, sino también la primera manifestación de sus profundos conflictos con su mentor. Las exigencias de Ortega obligaron a la alumna a enfrentarse a *circunstancias y voluntad*, sobre todo después de la desaprobación de la primera novela. Probablemente, ella sabía que su destino literario dependía del éxito de esa tarea, que sólo más tarde reveló el precio de su éxito.

Entre *circunstancias y voluntad*, la escritora tuvo que trabajar con los discursos del siglo XIX sobre el género femenino, además de los publicados en los mismos años en la *Revista de Occidente*.

Los críticos son unánimes en pensar que Ortega había encargado una biografía sobre una mujer precisamente porque la escritora era ella misma una mujer. Y esto implicaba tácitamente una cosa: se trataba de ilustrar las ideas que tenía sobre la femineidad como esencia ligada a los estereotipos de la maternidad, la emocionalidad, el eros y la dimensión privada, oponiéndose a los valores del logos y lo público como atributos viriles. Mangini explica que: «The attitude in Spain had always been [...] that women were not destined to write; but if they did, they should remain within the confines of sentimental realism and themes of love and maternity» (1987: 63).

Al principio, la propia autora definió la novela como un “ejercicio” que le dio su mentor: «Debo empezar por decir que jamás se me habría ocurrido escribirlo si no me hubiera sido propuesto y ya se puede considerar ejercicio la empresa de desarrollar una idea aceptada» (León-Blázquez, 2011: 75).

En una entrevista con Mateo para el *Retrato de Rosa Chacel*, la autora se refirió a la novela con estas palabras:

Teresa no me interesaba nada entonces, me interesó después. Fue un encargo de Ortega para la serie ‘Figuras [sic] extraordinarias del siglo XIX’ de la editorial Calpe. Cuando repartió los personajes a mí me tocó el de Teresa, no lo elegí yo. De hecho me atrajo muy poco su figura, porque lo único que sabemos es que plantó al marido y al hijo y se fue con Espronceda. Después también tuvo que plantar a éste porque su relación con él fue espantosa.

Pero nada de esto debilita la metaliterariedad; al contrario, debe considerarse un texto fuertemente autorreferencial.

Efectivamente, Ortega le encomendó una ardua tarea, la de escribir sobre una mujer casi desconocida -pero protagonista nacional-, recordada sólo por ser la amante de un gran poeta, el romántico José de Espronceda y del que sólo existía una referencia, el *Canto II de El Diablo Mundo*, un poema bastante ambiguo que le dedicó.

Sebastian Faber, en *Can the Female Muse Speak?* (1994), subraya la profunda incomodidad literaria de Chacel con el encargo de su maestro, pero que resultó ser una obra a contracorriente. Eso porque los años veinte se presentan como una instancia política e intelectual revolucionaria, manifestada en la escritura de vanguardia como *stream of consciousness* o monólogo interior y concebida por el filósofo Ortega, como mecanismos masculinos.

Desde el punto de vista narrativo, *Teresa* presenta el contraste crítico contra el que Chacel construye su propia escritura. Esta última demuestra que es perfectamente capaz de escribir canónicamente, es decir, a la manera orteguiana y eso se refleja perfectamente en el «ejercicio» –el primer capítulo de 1928–; pero, a medida que la autora se adentra en la construcción de la novela, le resulta cada vez más difícil escribirla. Por lo tanto, se ve obligada a ceder a la capacidad que tenía no como mujer u hombre, sino como *persona*.

*Teresa* se plantea como un desafío de Chacel a los hombres de su tiempo, para que se atrevan a aceptar a las mujeres en los nuevos términos. Y este es un acto natural: Rosa no puede sustraerse a su capacidad de escritura, a su espina dorsal literaria impregnada de filosofía. A la hora de escribir, Rosa no puede evitar seguir su propia vocación. Según Ortega, en Teresa Mancha residía el alma decimonónica y femenina, ligada al principio maternal de la nación, encarnando el destino hacia el que se dirigía España. Pero Chacel presenta a Teresa bajo una luz diferente, quizás, bajo su verdadera luz. La protagonista siente un fuerte impulso artístico, demuestra una incesante actividad mental, deseosa de participar en la revolución romántica; pero por su condición femenina, su posición es inamovible, puesta ahí para ser contemplada. Y este destino, abrazado al principio con ardor, acaba resultando intolerable para ella.

Las grandes ideas son a menudo recibidas con indiferencia y, en consecuencia, aplastadas precisamente porque desafían décadas, si no siglos, de estrictas tradiciones que se convierten en dogmas. Pero está claro que las innovaciones chacelianas se encuentran entre las más sugerentes y estimulantes del siglo xx, llenas de ingeniosas percepciones y anticipaciones proféticas, centradas en temas fundamentales de la cultura contemporánea. Por ejemplo, el feminismo: Chacel es una de las primeras en romper las condiciones tradicionales de las mujeres, proponiendo nuevas relaciones de género en la esfera privada y una posición social igualitaria en la esfera pública.

## Bibliografía

- BANDE BANDE, Ana (2016): *Rosa Chacel y sus posibilidades*, Universidade de Vigo.
- BORDONS, Teresa y KIRKPATRICK, Susan (1992): «Chacel's "Teresa" and Ortega's Canon. Anales de la literatura española contemporánea», *Society of Spanish & Spanish-American Studies*, 17, <sup>1</sup>/<sub>3</sub>, pp. 283-299.
- CASCALES MUÑOZ, José (1914): *D. José de Espronceda: su época, su vida y sus obras*, Madrid: Biblioteca Hispania.

- CHACEL, Rosa (2007): «Prólogo de Ana Rodríguez Fischer», *Teresa*, Madrid: Comunidad de Madrid. Consejería de Educación/Visor Libros.
- (2000): *Obra Completa*, Valladolid: Ediciones Simancas S.A.
- ESPRONCEDA, José de (1849): *El diablo mundo. Poema*, Madrid: Librería de A. Boix, Hermano y Compañía.
- EXPÓSITO MONTES, María del Carmen (2013): «Escritura autorreferencial en Rosa Chacel», tesis doctoral, Jaén: Universidad de Jaén.
- JIMÉNEZ TOMÉ, María José y GALLEGO RODRÍGUEZ, Isabel (2005): *Rosa Chacel, mujer de palabra. Escritoras españolas e hispanoamericanas en el exilio*, Málaga: Universidad de Málaga.
- JULIÁ, Mercedes (2016): «Rosa Chacel y su exilio. Feminist Literary Theory and Gender Studies», *Spanish Republican Exile Literature*.
- LISSORGUES, Yvan (2009): *Los intelectuales españoles influidos por el krausismo frente a la crisis de fin de siglo (1890-1910)*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- LEÓN-BLÁZQUEZ, Lidia (2011): *Telarañas: Rosa Chacel y la narrativa femenina de la vanguardia española*, Stony Brook University.
- MANGINI GONZÁLEZ, Shirley (2001): *Las modernas de Madrid: las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Península.
- ORTEGA Y GASSET, José (1925): «La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela», *Revista de Occidente*.
- (2006): *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela*, en *Obras completas III*, Madrid: Taurus.
- REQUENA HIDALGO, Cora (2007): «“Teresa Mancha” de Rosa Chacel: personaje histórico y literario», *Letras Hispanas*, 4, p. 2.
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Ana María (1986): «La obra novelística de Rosa Chacel», Universitat de Barcelona, Departament De Filologia Hispànica.
- SEGRE, Cesare (1985): *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino: Einaudi Paperbacks.



## **Biografía de *Papeles de Son Armadans***

LOURDES REGUEIRO FERNÁNDEZ

*Universidade de Santiago de Compostela*

**Resumen:** Tras la guerra civil, España quedó paralizada, con una recuperación difícil en todos los ámbitos. Escritores, pintores..., tuvieron que huir de su tierra para salvar la vida. Recalaron, sobre todo, en países hispanoamericanos debido a la familiaridad del idioma.

Los intelectuales que permanecieron dentro de España lucharon por revivir la cultura. Y entre ellos se alzó una voz disidente y enérgica: Camilo José Cela. Cela realizó una gran labor cultural. Entre todos sus proyectos destaca uno que fue un baluarte tanto para el exilio republicano como para el exilio interior español: la creación de una revista liberal e independiente bajo el nombre de *Papeles de Son Armadans*.

**Palabras clave:** *Papeles de Son Armadans*, Camilo José Cela, revistas literarias de posguerra, *El Extramundi* y los papeles de Iria Flavia.

**Abstract:** *After the civil war, Spain was paralyzed, with a difficult recovery in all areas. Writers, painters..., had to flee their land to save their lives. They landed, above all, in Latin American countries due to the familiarity of the language. The intellectuals who remained within Spain fought to revive the culture. And among them a dissident and energetic voice was raised: Camilo José Cela. Cela did a great cultural job. Among all his projects, one stands out that was a bulwark both for the Republican exile and for the Spanish internal exile: the creation of a liberal and independent magazine under the name of Papeles de Son Armadans.*

**Keywords:** *Papeles de Son Armadans, Camilo José Cela, postwar literary magazines, El Extramundi y los papeles de Iria Flavia.*

### **1. La Fundación Camilo José Cela, depositaria de un legado excepcional**

*Llueve mansamente y sin parar, llueve sin ganas, pero con una infinita paciencia...* Este es el inicio de la novela *Mazurca para dos muertos* de Camilo José Cela. Pero el once de junio de 1991 no llovía en Iria Flavia, la pequeña localidad del ayun-



tamiento de Padrón donde, como dijo el escritor padronés, «tuve la suerte de venir al mundo» (Cela, 2006: 181). Al contrario, ese día fue soleado, caluroso y especial, ya que se inauguraba la Fundación que llevaba el nombre del ilustre paisano.

Desde el día en que una universidad norteamericana le ofreció una ingente cantidad de dinero para llevar su legado a los Estados Unidos (oferta rechazada *ab initio*), Camilo José Cela comenzó a pergeñar la idea de agavillar todos sus recuerdos, vivencias, escritos, etc., y depositarlos en una Fundación ubicada en su tierra gallega. Así lo anunció ante sus vecinos cuando estos le rindieron un homenaje con motivo de su septuagésimo cumpleaños en 1986:

Vuelvo a la tierra de la que no estuve nunca ausente. [...] Para devolver a Galicia lo que no tengo sino prestado, estoy tratando de poner en marcha y buen funcionamiento la Fundación que llevará mi nombre en Iria Flavia y que quisiera ver nacer antes de que mi muerte pudiera dar al traste con los buenos propósitos y antes también de que el inclemente viento de la historia de cada cual pudiera esparcir mis papeles por el mundo adelante<sup>1</sup>.

Como sede de la institución, Cela encontró el lugar idóneo en las Casas de los Canónigos en Iria Flavia, un edificio de ocho viviendas construidas como residencia de los religiosos en el siglo XVIII, frente a la Colegiata de Santa María de Adina.

Ese soleado y caluroso once de junio de 1991 Cela hacía realidad su sueño dando el pistoletazo de salida a un proyecto cultural para el que se auguraba un gran futuro:

Entre estas paredes de piedra, Señor, Señora, queda la huella de cuanto he podido hacer a lo largo de mi ya no breve existencia [...]. Pero no hemos hecho más que empezar. Esta Fundación que hoy nace a la vida pública tiene que crecer<sup>2</sup>.

Y la Fundación creció hasta llegar a ser lo que, en palabras de Darío Villanueva, conforma «la Fundación literaria más rica en contenidos, en materiales, en manuscritos, en anotaciones de un escritor [...] en el mundo entero».

Entre esas paredes de piedra se conserva un legado tan ingente y heterogéneo que describirlo con palabras resulta tarea ardua. En un amplio espacio se imbrican el Museo Camilo José Cela y la Fundación, centro de investigación no solo celiana, sino de toda la vida literaria y socio-cultural española de la segunda

1 AFPGCJC: «Retorno a la tierra»: discurso de Camilo José Cela en el homenaje del ayuntamiento de Padrón (A Coruña) el 11 de mayo de 1986.

2 AFPGCJC: discurso de Camilo José Cela en la inauguración de la Fundación Camilo José Cela (Iria Flavia, Padrón, A Coruña) el 11 de junio de 1991.

mitad del siglo xx. Y sus fines fundacionales se clarifican en sus estatutos: promover y difundir el estudio de la vida y obra de Camilo José Cela, así como conservar su patrimonio cultural, humano y anecdótico.

Ese ingente legado ofrece una poliédrica imagen de Cela, quien, sobre ser escritor, realizó una gran labor cultural, no solo desde el punto de vista de la narrativa, sino a través de la elaboración de proyectos en pro de la cultura española. Entre múltiples y variadas iniciativas, se puede citar la creación de la editorial Alfaguara; la celebración de las Conversaciones Poéticas de Formentor, del Coloquio Internacional de Novela... Y entre todas estas labores destaca una que fue un baluarte, tanto para el exilio republicano como para el exilio interior español: la creación de una revista liberal e independiente bajo el nombre de *Papeles de Son Armadans*.

## 2. El nacimiento de una revista

Deseo editar una revista mensual. Una revista que sea, en lo posible, donde encuentren una mano abierta los escritores que en estos momentos les resulte difícil publicar en España. Una revista que, en cierto modo, ocupe el lugar de la *Revista de Occidente*. [...] Una revista que deseo sirva para algo en las Universidades. Una revista que, a mi entender, hace mucha falta en España (Serra Bauzá, 2006: 23-24).

Estas fueron las palabras que Cela dijo al empresario y editor mallorquín Pedro Serra, y la empresa vio la luz en abril de 1956, fecha en la que nace la revista *Papeles de Son Armadans*, que, según su director, «aspira a ser un poco un cajón de sastre, aunque, eso sí, un cajón de sastre ordenado [...]. *Papeles de Son Armadans* tendrá su ensayo, y su prosa, y su poesía, y su teatro, y su crítica». Camilo José Cela completará esta definición con una frase que resume el carácter de la publicación: «*Papeles de Son Armadans* es una revista mallorquina y liberal». Mallorquina porque nació en Palma de Mallorca, en el barrio que le dio nombre a la publicación: «Son Armadans». Y liberal porque consiguió publicar en nuestro país los textos de aquellos escritores que tuvieron que huir de su patria tras la guerra civil, exiliándose lejos de ella y viendo cómo su voz era acallada por el Régimen franquista. Camilo José Cela recuperó para España las palabras de Rafael Alberti, Max Aub, Luis Cernuda, León Felipe, Francisco Ayala, María Zambrano, Manuel Altolaguirre..., entre otros autores. Así pues, el exilio fue una presencia constante en las páginas de la revista a través de los artículos de los intelectuales de la diáspora.

La independencia de la publicación se consiguió a través del rechazo a toda subvención pública o privada que supusiera una servidumbre hacia cualquier agen-

te externo a la revista. Así lo anunciaba Cela a los escritores a los que les pedía su colaboración:

Los *Papeles de Son Armadans* no tienen –ni quieren– subvención oficial ni particular alguna. La colaboración –por lo menos, en estos primeros números– no he de pagarla por la sólida razón de que no puedo. Pienso, eso sí, corresponder a la confianza que mis amigos podáis depositar en mí, cuidando hasta el límite la dignidad –interna y externa– de la revista y creo que no me han de faltar las ayudas que mejor estimo: la tuya, entre otras<sup>3</sup>.

Por otra parte, *Papeles de Son Armadans* abrió las puertas a la literatura europea e hispanoamericana, toda vez que España había quedado aislada tras la Segunda Guerra Mundial por haber apoyado a las Potencias del Eje.

Finalmente, la revista publicó textos en las lenguas peninsulares cuya presencia en los libros no estaba bien tolerada: gallego, catalán y euskera.

Como definición exacta de lo que fue *Papeles de Son Armadans*, acudimos a las palabras de su director, quien en 1967 escribía a uno de sus amigos:

Quizás merezca ser defendida una revista, como *Papeles*, intelectual, liberal e independiente; que no está inspirada por móvil económico alguno; que luchó, como gato panza arriba, por defender sus honestos principios en la época en que la censura era una verdadera pesadilla, y que reincorporó a la cultura española de «dentro de España» múltiples nombres ilustres desgajados a raíz de la guerra civil: Américo Castro, Rafael Alberti, Jorge Guillén, Max Aub, Serrano Poncela, Luis Cernuda, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, Ramón Sender, Francisco Ayala, Arturo Serrano Plaja y María Zambrano, entre otros. La historia glosará este dato y hará justicia a *Papeles de Son Armadans*, bien lo sé<sup>4</sup>.

La revista se publicó mensualmente desde abril de 1956 hasta marzo de 1979. Quizá este fue su primer gran éxito: conseguir una supervivencia tan amplia en una circunstancia vital tan adversa como fue la etapa de posguerra. La situación que se vivía en España auguraba una corta existencia a una publicación periódica que se definía como «independiente». No obstante, *Papeles de Son Armadans* consiguió convertirse en referente cultural del momento y ser durante veinticuatro años esa plataforma literaria que su director había soñado desde su germen.

---

3      AFPGCJC: Circular inédita enviada por Camilo José Cela el 17 de febrero de 1956 a varios escritores con el fin de solicitar colaboración para *Papeles de Son Armadans*.

4      AFPGCJC: carta inédita enviada por Camilo José Cela a Jesús Huarte el 24 de mayo de 1967.

### 3. *Papeles de Son Armadans* y el exilio exterior e interior

Como apuntaba anteriormente, el exilio fue la razón primigenia para crear la revista. En el año 1968, al ser preguntado sobre la nómina de los colaboradores exiliados presentes en *Papeles*, Cela respondió:

No a «autores de la guerra civil» sino a autores ilustres dispersos por la guerra civil, es a lo que hacía referencia. Su reincorporación a la cultura española es uno de los motivos de orgullo de la revista. La nómina que paso a expresarle no indica que, histórica y rigurosamente, haya sido *Papeles de Son Armadans* la primera tribuna española en que hayan podido estar presentes después del periodo 1936-39, aunque, de hecho –y muy probablemente– haya venido a resultar así. Me refiero a los poetas Jorge Guillén, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre y Arturo Serrano Plaia; a los narradores Max Aub, Francisco Ayala, Ramón Sender y Serrano Poncela, y a los ensayistas Américo Castro y María Zambrano, entre otros. No creo necesaria explicación alguna sobre figuras tan señeras de la literatura española contemporánea<sup>5</sup>.

Preguntado Max Aub por Camilo José Cela Conde, hijo del padronés, sobre su presencia en las páginas de *Papeles de Son Armadans*, el autor de *Campo cerrado* contestó:

¿Por qué colaboré en *Papeles de Son Armadans*? Porque es la revista de su padre. Yo quería (quiero) publicar en España. Lo malo, en 1950, era saber dónde [...]. A veces he dicho algunas verdades, lo que me lleva a suponer que colaboré en *Papeles* porque nunca quise dar mi brazo a torcer, y lo cierto es que no lo intentaron siquiera. De ahí mi feroz agradecimiento [...]. Tal como *Papeles* ha mantenido, durante décadas, la imagen de una España que sólo existe en nuestro pasado y en nuestro porvenir (Cela Conde, 2016: 173).

Efectivamente, *Papeles de Son Armadans* luchó contra viento y marea para que la voz de los escritores de la diáspora volviera a oírse en su patria. Así, en 1958, con ocasión de un homenaje que la revista ofrece a Dámaso Alonso, a Vicente Aleixandre y a Federico García Lorca, Rafael Alberti envía unos poemas para publicar, acompañados de una carta a Cela en la que le confiesa:

Ahí van los dos poemas para el homenaje. Escribo a Vicente [*Aleixandre*] y a Dámaso [*Alonso*] enviándoles copia. Son los primeros poemas que por propia voluntad publico en España después de 20 años (*Correspondencia con el exilio*, 2009: 108).

5 AFPGCJC: carta inédita enviada por Camilo José Cela a Eugenio Tiberi el 23 de mayo de 1967.

No solo el exilio republicano, afincado en países como México, Estados Unidos o Argentina, vio sus textos publicados en España. La revista también volvió su mirada hacia el exilio interior, ese exilio residencial que, en palabras de Paul Ilie, «es un gran vacío que espera ser colmado, en gran medida, de la misma manera en que el exilio territorial es la ausencia que se compensa a sí misma con la nostalgia» (Ilie, 1981: 31). Los escritores que se quedaron en España tras la guerra civil y que se autoexiliaron con la finalidad de no caer bajo la garra del Régimen franquista celebraron con alegría la iniciativa celiana<sup>6</sup>. Así se lo hace saber Miguel Delibes al padronés:

[...] me encuentro [...] con la noticia doblemente satisfactoria de que nace una revista literaria –¡hoy, que cada día muere una!– y que la diriges tú [...]. Eres inspirador de una idea digna en una época en que pasan de ciento las empresas indignas<sup>7</sup>.

Gabriel Celaya, Vicente Aleixandre, José Luis Aranguren, Luis Rosales, Victoriano Crémer o Ángela Figuera Aymerich, por citar algunos nombres, vieron publicados sus trabajos en la mallorquina y liberal revista de Camilo José Cela.

#### 4. *Papeles de Son Armadans* y las artes plásticas

Por otra parte, durante sus veinticuatro años de existencia, en ese «cajón de sastre» que fue *Papeles de Son Armadans* tuvieron cabida trabajos pertenecientes a todas las artes: literatura, pintura, escultura, cine, etc. Una de las artes que más representación tuvo en la revista (exceptuando, claro está, la literatura) fue la pintura. No es extraño: su director había coqueteado con los lienzos en varias ocasiones y esta presencia cromática alcanzó incluso las páginas de sus libros.

Desde sus inicios, *Papeles de Son Armadans* dedicó no pocos trabajos a la reflexión estética, a los adalides de las distintas corrientes pictóricas o a la conjunción entre literatura y pintura. A través de las palabras, los colores iluminaron las páginas de la revista, no solo para analizar la obra de los artistas, sino también para posibilitar que sus pinceles ilustrasen ese «cajón de sastre». En palabras de Cesáreo Rodríguez-Aguilera, uno de los críticos de arte más sobresaliente y de más presencia en la revista:

Desde su primer número, *Papeles* dedicó una atención especial a la pintura y escultura contemporáneas, como fenómeno cultural significativo, como nuevo len-

6 Exilio interior encabezado por Camilo José Cela, quien en 1954 cambió su residencia de Madrid a Palma de Mallorca huyendo de la asfixia que le ocasionaban la persecución franquista y la censura.

7 AFPGCJC: carta inédita de Miguel Delibes a Camilo José Cela de fecha 25 febrero de 1956.

guaje enriquecedor, como vanguardia renovadora en relación y en incidencia con la literatura, con la poesía, con la música, con la sociedad en general (Rodríguez-Aguilera, 1980: 32).

A lo largo de toda la vida de *Papeles de Son Armadans* la relación que se establece entre escritores y pintores es más que evidente. Guillermo de Torre analiza de una manera muy lúcida esa simbiosis en un artículo publicado en *Papeles* en enero de 1963 cuyo texto inicial constituye toda una declaración de intenciones a la hora de equiparar ambas artes:

Poesía, pintura... Literatura, artes plásticas... ¿Cabe poner entre ambas parejas de términos un signo de igualdad matemática o es más prudente separarlas por simples comas, apuntando una aproximación, pero no una identidad? (Torre, 1963: 9).

Esa conjunción entre literatura y pintura está continuamente presente en toda la vida de la revista. Quizás la figura más representativa sea el escritor Rafael Alberti, en cuyo monográfico se analiza su obra literaria junto a su otra pasión: la pintura. Textos que analizan la literatura albertina, como «Sobre el teatro de Alberti» o «La técnica metafórica albertiana», comparten espacio con otros que desglosan la pintura del gaditano, tales «Pintura y poesía en Rafael Alberti» o «A Rafael Alberti por su libro *A la pintura*».

Pero al margen de esta figura literario-pictórica, destaca en *Papeles de Son Armadans* la presencia de escritores en los números monográficos dedicados a pintores. Se asoman a las páginas de la revista para dar sus puntos de vista sobre el arte autores como Vicente Aleixandre, Gerardo Diego, Celso Emilio Ferreiro, José Agustín Goytisolo, etc.

Y, por supuesto, el propio Camilo José Cela, cuyos textos sobre la pintura, el arte en general y determinados pintores salpican constantemente las páginas de *Papeles*. Hay un artículo del escritor gallego que conjuga las letras y los colores a la perfección: «La obra literaria del pintor Solana». Se trata del discurso que Camilo José Cela pronunció el día de su ingreso en la Real Academia Española en 1957, y en el que se aprecia claramente la visión de Cela sobre una perfecta simbiosis entre ambas artes, así como muestra también su enorme pasión por la pluma y el pincel.

## 5. El final de la revista

Tras veinticuatro años de vida, *Papeles de Son Armadans* tuvo que echar el cierre. Los motivos económicos, y no de otra índole, obligaron a su director a dejar morir la revista con gran dolor para todos los que trabajaban en ella y también para sus

suscriptores, fieles lectores de las múltiples páginas publicadas. En el número triple 271-272-273, correspondiente a los meses de octubre, noviembre y diciembre de 1978, en la solapa posterior se incluye el balance económico del año 1977; en él se refleja el déficit de la revista, que es el más alto de todos: -421.102 pesetas. Ante las pérdidas económicas, Cela decide bajar el telón con un número también triple (274-275-276) que corresponde a los meses de enero, febrero y marzo de 1979. En el editorial de ese número, el padronés se despide con estas palabras:

De puntillas y también extenuada, esta humilde revista procura morir con toda discreción y sin querer sacar los pies de la mortaja, que no fuera norma de prudencia el alborotar en los entierros [...]. El balance de los aciertos y los errores de la casi dilatada existencia de esta revista que ahora muere ya lo hará quien tenga paciencia para ello, que a nosotros no nos queda sino despedirnos deseándoles salud y buena suerte y larga vida a todos (Cela, 1979: 3-5).

## **6. Papeles de Son Armadans y su secuela: *El Extramundi* y los papeles de Iria Flavia**

Sin embargo, *Papeles de Son Armadans* no podía terminar así. La publicación dejó otra impronta, además del innegable prestigio con el que contó durante más de dos décadas. Quince años después del cierre de *Papeles* nacía en Iria Flavia una nueva revista, descendiente directa de la mallorquina, pero gallega por los cuatro costados: *El Extramundi* y los papeles de Iria Flavia. La publicación veía la luz en la tierra natal de Camilo José Cela.

En el año 1994 se editó el número 0, publicación no venal que sirvió como botón de muestra. Pero fue en el número I, correspondiente a la primavera de 1995, donde confluyeron la revista mallorquina y la gallega, al igual que confluyen los ríos Sar y Ulla a su paso por Padrón:

Nace hoy *El Extramundi* [...]. Por fuera recordará inevitablemente, también con gratitud a su memoria, a los *Papeles de Son Armadans*, aquella revista que duró veinticuatro años y publicó más números que meses tuvo de vida, y me llenaría de gozo lo que no es probable: que a igualdad de duraciones, yo la siguiese dirigiendo en el 2019, a mis ciento tres años de vida. Para mí tengo que para entonces sería razonable que estuviese ya muerto y enterrado o, al menos, algo cansado y ligeramente harto (Cela, 1995: 5).

No, Camilo José Cela ya no pudo dirigir su revista gallega en el 2019, pero sí lo hizo hasta el día en que volvió a Iria Flavia para fundirse con la tierra del camposanto de Adina, frente a la Fundación. Durante siete años (de la primavera de

1995 hasta el invierno de 2001), *El Extramundi* se publicó ininterrumpidamente, supervisada en todo momento por el escritor, si bien seguiría editándose sin Cela hasta el año 2011, momento en el que se echó el cierre definitivamente. Y el primer editorial de la revista no resultó baladí, ya que las concomitancias entre *Papeles de Son Armadans* y *El Extramundi* aparecen en todos y cada uno de los apartados de la nueva publicación.

Y es que la sombra de *Papeles de Son Armadans* es muy alargada... Pero esa es otra historia.

## Bibliografía

- AFPGCJC: Archivo de la Fundación Pública Gallega Camilo José Cela.
- Camilo José Cela. *Correspondencia con el exilio* (2009): Barcelona: Ediciones Destino.
- CELA CONDE, Camilo José (2016): *Cela, piel adentro*, Barcelona: Ediciones Destino.
- CELA, Camilo José (1979): «Breves palabras de despedida», *Papeles de Son Armadans*, año XXIV, tomo XCII, n<sup>os</sup> CCLXXIV-CCLXXV y CCLXXVI (enero, febrero y marzo de 1979), pp. 3-5.
- (1995): «Enunciado de los buenos propósitos», *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia*, año I, n<sup>o</sup> I (primavera de 1995), pp. 5-7.
- (2006): «Tres facetas del alma gallega», *Retorno a Iria Flavia. Obra dispersa y olvidada (1940-2001)*, Santiago de Compostela: Alvarellos Editora.
- ILIE, Paul (1981): *Literatura y exilio interior*, Madrid: Editorial Fundamentos (Colección Espiral - ensayo).
- RODRÍGUEZ-AGUILERA, Cesáreo (1980): «Las artes plásticas en *Papeles de Son Armadans*», *Homenaje a los "Papeles de Son Armadans"*, Palma de Mallorca: Ediciones Cort, pp. 31-45.
- SERRA BAUZÁ, Pedro (2006): «*Papeles de Son Armadans*», *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia*, año XII, n<sup>o</sup> XLV (primavera de 2006), pp. 23-27.
- TORRE, Guillermo de (1963): «Ut pictura poesis», *Papeles de Son Armadans*, año VIII, tomo XXVIII, n<sup>o</sup> LXXXII (enero, 1963), pp. 9-44.





## CERVANTES, CALDERÓN E A SÚA RECEPCIÓN

### **El amor profano y el amor sacrílego en los relatos intercalados de Cervantes y Fernández de Avellaneda**

GIULIA LUCCHESI

*Sapienza Università di Roma*

**Resumen:** El estudio propone un análisis del sentimiento amoroso descrito por Cervantes en los relatos intercalados de la segunda parte del *Quijote* y por Fernández de Avellaneda en las novelas intercaladas de su novela apócrifa. En su novela, Cervantes incluye seis relatos, en la novela de Fernández de Avellaneda sólo hay dos novelas intercaladas: el amor es el tema que une todas estas historias. En Cervantes el amor es siempre un sentimiento profano (puede ser paterno o sentimental), mientras que Fernández de Avellaneda introduce el tema religioso del pecado (para él la espiritualidad es la única forma de amor positiva), así que podemos distinguir dos tipos de sentimiento amoroso: el amor profano y el amor sacrílego. Esta reescritura contrarreformista (y moralizadora) de Fernández de Avellaneda es un tema fundamental de la España religiosa del siglo XVII.

**Palabras clave:** Cervantes, Fernández de Avellaneda, Quijote, amor, religión.

*Abstract:* This article offers an analysis of the feeling of love in the intercalated stories written by Cervantes in the second part of *Don Quixote* and by Fernández de Avellaneda in his apocryphal novel. The feeling of love is the theme that links all these short stories. In Cervantes love is always a profane feeling (it can be paternal or sentimental), while Fernández de Avellaneda introduces in his novel the religious theme of sin (for him spirituality is the only positive form of love), so we can distinguish two types of love: profane love and sacrilegious love. This counter-reformist (and moralising) rewriting by Fernández de Avellaneda is a fundamental theme of 17th century religious Spain.

**Keywords:** Cervantes, Fernández de Avellaneda, Quixote, love, religion.

En 1614, nueve años después de la publicación de la primera parte del *Quijote* de Cervantes y un año antes de que saliera la segunda<sup>1</sup>, el autor conocido con el seudónimo de Alonso Fernández de Avellaneda publica en Tarragona una novela apócrifa titulada *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras*<sup>2</sup>; esta continuación seguía las pautas de la primera parte cervantina por lo que se refiere a las novelas intercaladas: de hecho, entre los capítulos xv y xx la acción de don Quijote y Sancho queda interrumpida por dos de estas novelas.

Debido a las críticas de sus contemporáneos, que el propio Cervantes recuerda en los capítulos III<sup>3</sup> y XLIV de su segunda parte, el autor no quiso seguir utilizando este recurso literario, sino que enriqueció la trama con episodios o relatos amorosos (si queremos utilizar la expresión de Martín de Riquer<sup>4</sup>) directamente conectados con la acción principal. En el capítulo XLIV el narrador explica:

por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta de don Quijote, por parecerle que siempre había de hablar dél y de Sancho, sin osar estenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos; y decía que el ir siempre atendido el entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo incomportable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que por huir deste inconveniente había usado en la primera parte del artificio de algunas novelas, como fueron la del Curioso impertinente y la del Capitán cautivo, que están como separadas de la historia, puesto que las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo don Quijote, que no podían dejar de escribirse (Cervantes, 2008, 2: 386).

Y añade:

También pensó, como él dice, que muchos, llevados de la atención que piden las hazañas de don Quijote, no la darían a las novelas, y pasarían por ellas o con priesa o con enfado, sin advertir la gala y artificio que en sí contienen, el cual se mostrará

- 
- 1      Se hace referencia a la edición de John Jay Allen de Miguel de Cervantes, *Segunda parte del ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha* (2008). En adelante, cito la obra por esta misma edición como Cervantes (2008, 2).
  - 2      Las citas de Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras* corresponden a la edición de García Salinero (2005). Cito la obra como Fernández de Avellaneda (2005).
  - 3      «—Una de las tachas que ponen a la tal historia—dijo el bachiller— es que su autor puso en ella una novela intitulada El Curioso impertinente, no por mala ni por mal razonada, sino por no ser de aquel lugar, ni tiene que ver con la historia de su merced del señor don Quijote» (Cervantes, 2008, 2: 57).
  - 4      «La narración del *Quijote* se expone en riguroso orden cronológico, sin retrocesos de la acción, y cuando es preciso explicar acontecimientos pasados [...], ellos se ponen en forma de relato hecho en primera persona por los interesados o por testigos de los sucesos» (Riquer, 2010: 241).

bien al descubierto, cuando por sí solas, sin arrimarse a las locuras de don Quijote ni a las sandeces de Sancho, salieran a la luz. Y, así, en esta segunda parte no quiso ingerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece, y aun estos limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos; y pues se contiene y cierra en los estrechos límites de la narración, teniendo habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar del universo todo, pide no se desprecie su trabajo, y se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir (Cervantes, 2008, 2: 386-387).

Los relatos cervantinos y las novelas de Fernández de Avellaneda presentan diferencias significativas entre sí: mientras en Fernández de Avellaneda las novelas están intercaladas en el texto y llevan títulos como si fueran cuentos independientes (es decir *El rico desesperado* y *Los felices amantes*) y hasta están narradas por personajes ajenos a los acontecimientos, en Cervantes los relatos no tienen título, porque estos episodios son funcionales a la trama general de la novela y están insertados en el texto; sus protagonistas cuentan sus vicisitudes de las que don Quijote y Sancho son meros testigos.

Otra diferencia sustancial entre las dos narraciones es el tratamiento del tema amoroso por parte de ambos autores. Así como en Cervantes el amor es un sentimiento positivo, libre y humano, en Fernández de Avellaneda el amor carnal es objeto de castigo divino de manera que el amor es solo en apariencia el tema principal de las novelas, porque es la religión el verdadero núcleo temático<sup>5</sup>.

Si, por un lado, Fernández de Avellaneda trata con un cierto grado de partidismo contrarreformista acerca de los acontecimientos religiosos acaecidos en Europa en los primeros años del siglo XVII, por otro Cervantes utiliza diferentes técnicas narrativas para expresar con ambigüedad<sup>6</sup> su personal punto de vista sobre las cuestiones coevas religiosas y sociales de España<sup>7</sup>, frecuentemente con ironía

5 «Los dos cuentos intercalados en el Quijote apócrifo plantean dos casos de conciencia y tienen la misma "moraleja": el castigo que recibe aquel que rompe los votos religiosos.» (Riquer, 2010: 486).

6 Para este tema, véase Serés (2005: 21-34).

7 «Don Quijote no es un *caballero feudal*, sino un *caballero actual idealizado* en el interior de una sociedad sin ideales, arbitraria, de una realidad *detestable*.» (Olmos García, 1968: 107).

«Por lo mismo, don Quijote *no lucha nunca contra moros y judíos*, enemigos del caballero feudal, sino *siempre contra la injusticia actual y ante hechos históricamente identificables*, tanto en el plano del funcionamiento de las instituciones como en el de la equidad. Es decir, en su combate contra la injusticia en su doble vertiente, don Quijote *actúa siempre dentro del tiempo de su autor sobre hechos de la mayor vigencia*.» (Olmos García, 1968: 107).

En la introducción a su edición de la Primera parte del *Quijote*, John Jay Allen subraya el papel jugado por la sátira y la parodia en la visión barroca de "íntima sensación de desilusión y desengaño" de la realidad del mundo contemporáneo a Cervantes: «El agotamiento de las posibilidades de expresión de las formas literarias renacentistas coincidió con el fracaso nacional, y los escritores del Barroco pugnaban por encontrar formas adecuadas a la nueva sensibilidad. En el *Quijote*, Cervantes

patente, a veces a través de los célebres sinónimos voluntarios o el “artificio del silencio”, como lo define Olmos García<sup>8</sup>, parodiando de esta forma los hechos históricos de su tiempo sin expresar completamente y de manera abierta su posición.

En el capítulo vi de la segunda parte, el auto da fe, uno de los más usuales actos de defensa del dogma católico por parte de la Inquisición<sup>9</sup>, está parodiado por boca de la sobrina del protagonista que, preocupada por el estado de la salud mental de su tío, afirma<sup>10</sup>:

— ¡Ah, señor mío! –dijo a esta sazón la Sobrina–. Advierta vuesa merced que todo eso que dice de los caballeros andantes es fábula y mentira, y sus historias, ya que no las quemasen, merecían que a cada una se le echase un sambenito, o alguna señal en que fuese conocida por infame y por gastadora de las buenas costumbres (Cervantes, 2008, 2: 76).

La irónica crítica de Cervantes prosigue. Según Ricote, el paisano morisco de Sancho Panza, la lucha católica para lograr la limpieza de sangre y la expulsión de todos los moriscos de España es simplemente una “delicadeza<sup>11</sup>” de la sociedad católica de la península que intenta limitar la libertad de conciencia de su pueblo, a diferencia de la protestante Alemania<sup>12</sup>:

---

parece haber logrado la asimilación de las características esenciales de las dos sensibilidades en un equilibrio y una serenidad renacentistas que abarcan toda la problemática barroca sobre este mundo de engaños y decepciones.» (Cervantes, 2008, 1: 23).

8 «De entre todos los artificios cervantinos merece especial mención el silencio» (Olmos García, 1968: 110), y además: «Observamos con qué consumado arte el silencio se incorpora al interrumpido discurso, prolonga el razonamiento con la convivencia o complicidad del lector, sabiamente solicitada por el autor; sirve como un medio de llamar la atención del lector sobre algo que Cervantes considera importante; o denuncia los peligros que se ciernen sobre el escritor inconformista, viniendo a ser como una acusación directa contra la censura.» (Olmos García, 1968: 111).

9 Sobre la irónica actitud de Cervantes respecto de la Inquisición, véase Castro (1957: 191-192).

10 «En tales circunstancias cabe pensar que el auto de fe, del que, como hemos visto, había gente que se salvaba por dinero, según el propio cronista del rey y numerosos documentos contemporáneos, acaso no tuviera para Cervantes, que estaba al corriente de esas transacciones, el sentido sagrado que se le atribuía, como tampoco la distinción que entonces se establecía entre «cristianos viejos» y «cristianos nuevos» [...]. El mero hecho de que Cervantes convierta un acto supremo de defensa del dogma en parodia parece indicar que en el auto de fe veía en particular el lado humano no sólo en el sentido del sufrimiento, sino también en el de la creación y funcionamiento del Santo Tribunal. Esa misma propensión a separar lo humano divinizado de lo divino le había llevado ya en capítulos anteriores a escribir: «...que la santidad consiste en la caridad, humildad, fee, obediencia y pobreza; pero, con todo eso, digo que ha de tener mucho de Dios el que se viniere a contentar con ser pobre”.» (Olmos García, 1968: 83).

11 Cervantes (2008, 2: 482).

12 «Ricote, digo, no se limita a la defensa de la libertad individual o interior, preconiza la defensa de la libertad colectiva y de culto, sin imposiciones, con el grado de asimilación que se quiera a la cultura o religión oficiales» (Serés, 2005: 22).

Pasé a Italia, y llegué a Alemania, y allí me pareció que se podía vivir con más libertad, porque sus habitadores no miran en muchas delicadezas: cada uno vive como quiere, porque en la mayor parte della se vive con libertad de conciencia (Cervantes, 2008, 2: 482).

A pesar de la aparente posición crítica del autor contra las decisiones tomadas por las autoridades religiosas, Cervantes es un hombre de su tiempo que vive los hechos históricos como protagonista activo y recuerda con orgullo su adhesión como soldado a las milicias que lucharon en Lepanto en 1571, la mayor victoria católica contra los turcos. Según Serés, su actitud indulgente y su experiencia de soldado y de cautivo en Argel a la vez califican de “ambigua” su posición respecto a la expulsión de los moriscos de los años 1609-1614, considerándola una decisión santa («con justa razón») y drástica («la más terrible») al mismo tiempo<sup>13</sup>:

Y forzábame a creer esta verdad saber yo los ruines y disparatados intentos que los nuestros tenían, y tales, que me parece que fue inspiración divina la que movió a su Majestad a poner en efecto tan gallarda resolución, no porque todos fuésemos culpados, que algunos había cristianos firmes y verdaderos; pero eran tan pocos, que no se podían oponer a los que no lo eran, y no era bien criar la sierpe en el seno, teniendo los enemigos dentro de casa. Finalmente, con justa razón fuimos castigados con la pena del destierro, blanda y suave, al parecer de algunos; pero al nuestro, la más terrible que se nos podía dar (Cervantes, 2008, 2: 481).

la postura de Cervantes es a primera vista ambigua, aunque sólo sea porque Ricote se presenta con un grupo de pseudoperegrinos extranjeros que han venido a España para reunir cierta cantidad de dinero. Con todo, Cervantes cree en la buena intención de Ricote y en la posibilidad de haberse podido integrar a los moriscos, en vez de recurrir a la drástica medida de la expulsión (Serés, 2005: 24).

La presencia en su novela de personajes convertidos (la bella Zoraida, protagonista de la novela intercalada del *Capitán cautivo*, presente en la primera parte, capítulos xxxix-xli), de moriscos expulsados de España (como el ya citado Ricote) o la inserción en la segunda parte de relatos amorosos que tienen como deseado final las bodas entre los jóvenes protagonistas católicos e islámicos (la historia de amor entre la morisca Ana Félix y el cristiano don Gaspar Gregorio, por ejemplo) demuestran la tolerancia y la comprensión del autor para una comunidad conside-

13 «Como contradictoria es la postura del mismo Cervantes, quien, a pesar de la obvia comprensión hacia Ricote, a quien pinta igual que Sancho en todo (habla la misma lengua, es del mismo pueblo, su mujer e hijas son “católicas cristianas”, España es su patria natural, etc.), no duda en considerarlo parte de una comunidad que para el reino de España fue como una “sierpe en el seno”» (Serés, 2005: 23).

rada al mismo tiempo «una sierpe en seno<sup>14</sup>» e injustamente expulsada en cuanto integrada en la comunidad cristiana desde el momento en que habían sido bautizados<sup>15</sup>. En particular, es importante subrayar el hecho de que en todos los relatos intercalados, Cervantes nunca hace referencias a su posición ideológica y no tanto la crítica social sino el amor es el objeto principal de estas narraciones amorosas del texto cervantino, a veces sin fronteras religiosas.

Todos los relatos de Cervantes afrontan el tema amoroso desde la perspectiva de géneros novelescos diferentes: las bodas de Camacho (capítulos XIX-XXI<sup>16</sup>) son un ejemplo de novela pastoril donde el amor de los dos jóvenes, Quiteria y Basilio, tiene buen fin, con la bendición del mismo don Quijote. El padre de la esposa había ordenado casar a su hija con el rico Camacho, no pareciéndole bien casarla con el pobre Basilio, pero al final, con un engaño, Basilio conseguirá casarse con su amada.

En el relato de Ana Félix (capítulos LXIII-LXV<sup>17</sup>), que sería una suerte de novela morisca, ella, hija de moriscos, y don Gaspar Gregorio, cristiano viejo, se reúnen en Barcelona tras un período de cautiverio en Argel, con alivio de todos los presentes, sin preocuparse del hecho de que ella, en cuanto morisca, no podría quedarse en España, según los bandos de expulsión de los años 1609 y 1610<sup>18</sup>.

Las dos aventuras ingeniadas por los Duques, es decir la de la condesa Trifaldi (capítulos xxxvi-xli<sup>19</sup>) y la de la hija de doña Rodríguez (capítulos XLVIII, LII, LVI<sup>20</sup>), están inspiradas en la literatura caballerescas, y don Quijote se ve obligado a enfrentarse con el gigante Malabruno o con el lacayo Tosilo para restablecer el orden y cumplir su deber de caballero andante.

Dice don Quijote, respecto al engaño gracias al cual Basilio llega a casarse con su amada Quiteria:

— No se pueden ni deben llamar engaños — dijo don Quijote — los que ponen la mira en virtuosos fines. Y que el de casarse los enamorados era el fin de más excelencia, advirtiéndole que el mayor contrario que el amor tiene es la hambre y la continua necesidad, porque el amor es todo alegría, regocijo y contento (Cervantes, 2008, 2: 210).

14 Cervantes (2008, 2: 481).

15 Resulta imposible no recordar el *Tratado acerca de los moriscos de España* del humanista Pedro de Valencia, publicado en 1606, donde el autor indica las razones por las cuales un diálogo entre las dos comunidades religiosas (y hasta las bodas interreligiosas) sería todavía posible, en completo contraste con la decisión tomada por las autoridades españolas solamente tres años después. Para este tema, véase Martinengo (2016: 1-9).

16 Cervantes (2008, 2: 184-209).

17 Cervantes (2008, 2: 557-579).

18 Véase Elliott (2014: 351).

19 Cervantes (2008, 2: 335-373).

20 Cervantes (2008, 2: 420-429, 461-468, 494-499).

Por lo tanto, el amor descrito por Cervantes en cada novela resulta ser un sentimiento positivamente humano o, por lo menos, merecedor de compasión, incluso cuando su naturaleza es exagerada, como en el relato de don Diego de la Llama (capítulo xlix<sup>21</sup>), hidalgo que acaba de enviudar, y que tiene a su hija encerrada en casa con miedo de perderla.

En Fernández de Avellaneda, por el contrario, el amor representa un pecado mortal, sistemáticamente castigado por Dios. De hecho, la religión tiene un papel primordial en la narración y es un tema que está muy presente a lo largo de todo el texto, a través de citas de textos sacros como del *Génesis*<sup>22</sup>, el *Flos sanctorum*, los *Evangelios*, las *Epístolas* de San Pablo, la *Guía de pecadores* de Fray Luis de Granada<sup>23</sup>, las *Horas de Nuestra Señora*<sup>24</sup> o de referencias a la cuestión religiosa de su tiempo, como el uso despectivo de la palabra “luteranos”:

¿piensa que aquí no le entendemos? A otro hueso con ese perro, que aquí todos somos cristianos, por la gracia de Dios, de pies a cabeza, y sabemos que tres y cuatro son nueve; que no somos bobos porque nos habemos criado en el Argamesilla, junto al Toboso; y si no quiere creernos, méтанos el puño en la boca, y verá si le mamamos. Dese por vencido, digo, él y todos esos luteranos que le rodean, si no quiere que se nos suba el humo a las narices; echemos pelillos en la mar, y con esto tan amigos como de antes (Fernández de Avellaneda, 2005: 348).

de fórmulas religiosas en latín, como *gloria tibi, Domine*<sup>25</sup> y de referencias a la imagen religiosa de la que Fernández de Avellaneda parece ser más devoto, es decir a Nuestra Señora del Rosario (que tiene un papel muy importante también en la segunda novela intercalada):

Tenemos también una iglesia que, aunque es chica, tiene muy lindo altar mayor, y otro de Nuestra Señora del Rosario con una Madre de Dios que tiene dos varas en alto, con un gran rosario alrededor, con las padres nuestros de oro, tan gordos como este puño. Ello es verdad que no tenemos reloj; pero a fe que ha jurado el cura que el primer año santo que venga, tenemos de her unos riquísimos órganos (Fernández de Avellaneda, 2005: 138).

21 Cervantes (2008, 2: 430-441).

22 «Pero yo sospecho que *nondum sunt completa peccata Amorrhaeorum*» (Fernández de Avellaneda, 2005: 151). Es una cita del Génesis XV, 16, con alteraciones. Literalmente es: «*Necdum enim completae sunt iniquitates Amorrhaeorum usque ad praesens tempus*».

23 «la cual, por consejo del cura Pedro Pérez y de maese Nicolás barbero, le dio un *Flos sanctorum* de Villegasy, los *Evangelios* y *Epístolas* de todo el año en vulgar, y la *Guía de pecadores*, de Fray Luis de Granada». (Fernández de Avellaneda, 2005: 58)

24 «Comenzó tras esto a ir a misa con su rosario en las manos, con las *Horas de Nuestra Señora*, oyendo también con mucha atención los sermones» (Fernández de Avellaneda, 2005: 59).

25 Fernández de Avellaneda (2005: 85).



Finalmente, la religión es el verdadero tema alrededor del cual los protagonistas (siempre hombres y mujeres de Iglesia) y la acción están contruidos: podemos afirmar que el amor es una estratagemata con la que Fernández de Avellaneda trata del dogma católico. Fernando García Salinero en la introducción de su edición del texto apócrifo se concentra en la función didáctica y de catequesis (a través del tropos renacentista del *docere et delectare*) que las novelas intercaladas tienen para el autor, fielmente conforme a las resoluciones del Concilio de Trento<sup>26</sup>:

Hay diálogo llevado con naturalidad, caracteres bien perfilados y episodios que sostienen el interés del lector y se revisten acertadamente de tintes dramáticos para llevar a éste al fin propuesto de inferir fácilmente una norma de conducta. En una palabra, el deleitar aprovechando de la pragmática renacentista es palmario y demuestra que el tal de Avellaneda puede figurar entre los primeros de segundo orden de la novelística de su tiempo (Fernández de Avellaneda, 2005: 22).

Del mismo aviso es Luis Gómez Canseco, que comenta la diferente perspectiva de los dos autores, una fundamentalmente «literaria» y la otra «moral»:

Quien se escondiera tras de la máscara hubo ser un hombre culto, asentado en la sociedad de la época, de convicciones sólidas y poco dispuesta. a cuestionarlas, Esas creencias salieron a las claras en su Obra y dieron como resultado una novela por completo alejada del original cervantino. De hecho, el libro apócrifo es un síntoma excelente de la recepción crítica que hubo de tener el primer *Quijote* entre no pocos lectores contemporáneos. Cervantes había enfocado el problema de la locura no como una cuestión moral, sino desde una perspectiva esencialmente literaria (Fernández de Avellaneda, 2014: 39).

Por eso, si Cervantes, fiel a las ideas neorristotélicas, hace que estos libros se conviertan en clave para la inverosímil e ingeniosa alteración que don Quijote hace del mundo, Avellaneda, por el contrario, no se acuerda de ellos sino para amonestar, con aires de preste tridentino, sobre los peligros morales que encerraban. No es casual que la curación de don Quijote al comienzo de la novela se atribuya a la lectura del *Flos sanctorum* de Villegas, de los *Evangelios y epístolas* y de la *Guía de pecadores*, o que mosén Valentín impute a la lectura de las historias caballerescas la capacidad de engendrar «secretamente en los ánimos malas costumbres» y recomiende a don Quijote, como régimen terapéutico, gastar su hacienda «en servicio de Dios y en hacer bien a pobres, confesando y comulgando a menudo, oyendo cada día su misa, visitando enfermos, leyendo libros devotos y conversando con gente honrada y, sobre

---

26 «Ambas novelitas, escritas con la mentalidad postridentina de dar una lección de cristiana ejemplaridad» (Fernández de Avellaneda, 2005: 21).

todo, con los clérigos de su lugar, que no le dirán otra cosa de lo que yo le digo». La religión frente a la invención caballerescas; el moralista frente al hombre de acción; el clérigo frente al caballero (Fernández de Avellaneda, 2014: 39).

En *El rico desesperado* (capítulos xv-xvi<sup>27</sup>), dos jóvenes novicios de Lovaina, persuadidos por «el general adversario<sup>28</sup>» (es decir, el demonio), abandonan la vida monástica y, enamorados, se casan. Viven felizmente hasta el día en el que la esposa es víctima de los deseos de un soldado, amigo de su marido. Los dos esposos no soportan el dolor causado por aquel abuso sexual y se arrojan a un pozo, tras una escena trágica final. Las almas de los dos suicidas no tienen posibilidad alguna de salvación y hasta sus cuerpos son quemados en un bosque a las afueras de la ciudad.

Fernández de Avellaneda comenta la triste novela por boca de uno de los canónigos allí sentados con don Quijote y Sancho, y escribe:

— No dice mal Sancho —dijo uno de los canónigos—; porque muy de temer es el fin triste de todos los interlocutores de esta tragedia. Pero no podrán tenerle mejor (moralmente hablando) los principales personajes della, habiendo dejado el estado de religiosos que habían empezado a tomar, pues, como dijo bien el sabio prior al galán cuando quiso salirse de la religión, por maravilla acaban bien los que la dejan (Fernández de Avellaneda, 2005: 235).

El mismo pecado es cometido por los protagonistas de *Los felices amantes* (capítulos xvii-xx<sup>29</sup>): don Gregorio, rico joven con el vicio del juego, se enamora de una Priora de un monasterio de religiosas, doña Luisa. Los dos se escapan juntos a Portugal con una carta falsa de matrimonio. Pero, después de dos años vuelven a su patria, pobres, a causa de las deudas de él, y se separan. Desde su separación, los dos amantes se enfrentan con su culpa y sus conciencias y gracias al propio arrepentimiento y a la milagrosa intervención de la Beata Virgen María (que incluso se le aparece a doña Luisa) y salvan sus almas entrando en un convento.

En este caso, la culpa, es decir el rechazo de la vocación monacal, no está castigada con la muerte, sino que es perdonada por la Beata Virgen, a condición de que los dos amantes vuelvan a la vida religiosa.

Cuantos han estudiado el *Quijote* apócrifo, aunque sea superficialmente, han destacado la profunda religiosidad de su autor (lo que ha llevado a muchos a sostener que era un clérigo), su gran simpatía por la orden de Santo Domingo y su devoción por el rosario (Riquer, 2010: 481).

27 Fernández de Avellaneda (2005: 211-236).

28 Fernández de Avellaneda (2005: 212).

29 Fernández de Avellaneda (2005: 236-280).

En conclusión, a lo largo de la lectura de las dos novelas, encontramos por lo tanto dos opuestas visiones de amor, uno profano, el de Cervantes, y uno sacrílego (que no sacro), el de Fernández de Avellaneda.

La ideología religiosa de Fernández de Avellaneda es evidente gracias a las frecuentes citas de textos sacros puestas a lo largo de todo el texto, juntas al asunto religioso de las dos novelas intercaladas: él abraza ciegamente el espíritu contrarreformista de la España postridentina del siglo xvii y se atiene al paradigma de la utilidad moral de la literatura de ficción, dándole una dimensión moral y teológica que en Cervantes no encontramos jamás.

Cervantes, en efecto, en los relatos intercalados separa el ámbito literario de lo teológico: no encontramos las numerosas referencias religiosas utilizadas por Fernández de Avellaneda y tampoco hay un juicio moral o religioso de los sentimientos de sus protagonistas. En sus relatos amorosos no hay culpa (en el sentido religioso del pecado), solo ironía mezclada con la clemencia. Para él, el amor no es un pecado mortal, sino un rasgo fundamental de la naturaleza humana.

Con estas premisas, no sorprende el hecho de que Fernández de Avellaneda haga declarar a don Quijote, ya en el capítulo tres de su obra, que él «pensaba olvidar a la ingrata infanta Dulcinea del Toboso<sup>30</sup>», privando a su protagonista del amor, el requisito necesario de todo caballero andante.

No puede ser casualidad el hecho de que el don Quijote cervantino sea un caballero enamorado y el de Fernández de Avellaneda lleve el título de “caballero desamorado<sup>31</sup>”.

## Bibliografía

- CASTRO, Américo (1957): *Hacia Cervantes*, Madrid: Taurus. [1960, 2.<sup>a</sup> reimpr.].
- CERVANTES, Miguel de (1977): *Primera parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, ed. John Jay Allen, Madrid: Cátedra. [2008, 27.<sup>a</sup> reimpr.].
- (1977): *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, ed. John Jay Allen, Madrid: Cátedra. [2008, 27.<sup>a</sup> reimpr.].
- ELLIOTT, John H. (1982): *La Spagna imperiale 1496-1716*, trad. Alessio Ca' Rossa, Bologna: il Mulino. [2014, 2.<sup>a</sup> reimpr.].
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso (1971): *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Man-*

30 Fernández de Avellaneda (2005: 86).

31 «aquí está en vuestra presencia el Caballero Desamorado» (Fernández de Avellaneda, 2005: 94) y «diciendo que cualquier caballero natural o andante que dijese que las mujeres merecían ser amadas de los caballeros, mentía» (Fernández de Avellaneda, 2005: 113).

- cha, que contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras*, ed. Fernando García Salinero, Madrid: Clásicos Castalia. [2005, 3.<sup>a</sup> reimpr.].
- (2014): *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid: Real Academia Española.
- MARTINENGO, Alessandro (2016): «L'espulsione dei moreschi nel *Quijote*. L'utopia negata», *Orillas. Rivista d'ispanistica*, 5, pp. 1-9.
- OLMOS GARCÍA, Francisco (1968): *Cervantes en su época*, Madrid: Ricardo Aguilera.
- RIQUER, Martín de (2010): *Para leer a Cervantes*, Barcelona: Acontilado.
- SERÉS, Guillermo (2005): «La realidad histórica en la Segunda parte del *Quijote*», *Guaragua*, 9, 21, pp. 21-34.



## **Recepción literaria y sociología editorial: los Excesos amorosos (1681) de Pizarro y Cuña**

MIRIAM ORTEGA ÁLVARO

*Universidad de Jaén*

**Resumen:** En este artículo se presenta un análisis del contexto literario y la transmisión editorial de la obra *Excesos amorosos en cuatro novelas ejemplares* (1681) de Antonio Vital Pizarro y Cuña. Esta obra está compuesta por cuatro novelas cortas que siguen las directrices del género literario, que se considera como tal desde la publicación en 1613 de las *Novelas ejemplares* del autor alcalaíno Miguel de Cervantes y que tanto éxito cultivó en el siglo XVII. *Excesos amorosos* es la única obra que conocemos del autor portugués, que nunca ha sido reeditada. Se analizarán brevemente los aspectos más característicos de las obras que pertenecen al género: la temática principal de las novelas, el amor, además de otros rasgos interesantes como son la ejemplaridad de este tipo de obras.

**Palabras clave:** novela corta, siglo XVII, amor, ejemplaridad.

**Abstract:** *This work deals with a critical analysis of the literary context and diffusion of the literary work Excesos amorosos en cuatro novelas ejemplares (1681) by Antonio Vital Pizarro y Cuña. This literary work is made of 4 short novels which accomplish the literary genre guidelines, which emerged when Miguel de Cervantes published Novelas ejemplares in 1613, which was highly successful during the XVII century. Excesos amorosos is the only well-known literary work by this Portuguese author and it was never republished. Throughout this work, love as main theme will be analysed, as well as other interesting traits such as the exemplariness of such pieces of literature.*

**Keywords:** *short novels, XVII century, love, exemplariness.*

### **1. Introducción**

El género de la novela corta, legitimado por Cervantes con sus *Novelas ejemplares* (1613), vive su momento de consolidación y esplendor en los años veinte y treinta

del Seiscientos<sup>1</sup>. Es necesario, en este sentido, entender si a finales del siglo xvii aún el género levantaba expectación entre el público o el género vive un momento de ocaso. Se trata de un asunto con muchas aristas que merece ser atendido no solo con una mirada desde los principios de la estética literaria, sino también desde los fundamentos de la sociología editorial. Si atendemos a los principales repertorios de novelas cortas del siglo xvii (como los de Bourland [1927], Formichi [1976] o Pacheco-Ransanz [1986]), se observa claramente cómo las obras originales pierden presencia en las imprentas, pero en cambio las reediciones de viejas obras o la elaboración (y reedición) de antologías palió la ausencia de textos originales, síntoma claro de que el género seguía siendo demandado por el público<sup>2</sup>. Un caso excepcional, en esta etapa final del siglo xvii, lo representa *Excesos amorosos en cuatro novelas ejemplares*, una colección de novelas compuesta por Vital Pizarro y Cuña y publicada en Lisboa en 1681.

En este estudio nos proponemos analizar, en el espacio disponible, la transmisión editorial de la obra de Pizarro y Cuña y su conformación literaria. El conjunto narrativo de Pizarro y Cuña suscita interés por varios motivos. Por un lado, no ha sido reeditado de forma íntegra hasta el día de hoy, aunque algunas novelas sueltas sí han tenido una difusión posterior, lo que indica que ha estado en el punto de mira de algunos editores durante los siglos xviii y xix. Sin embargo, no cuenta con ningún estudio de conjunto consagrado específicamente a analizar sus coordenadas estéticas y tampoco resulta fácil encontrar, en los trabajos panorámicos, referencias concretas a sus novelas. Por otra parte, desconocemos otros datos importantes sobre el libro y su autor: no sabemos en qué taller se imprimió y sobre su autor apenas conocemos un par de datos, como su origen y profesión<sup>3</sup>.

- 
- 1      En los años treinta suceden dos hechos determinantes para que la producción del género decaiga. Sus dos principales cultivadores, Salas Barbadillo y Castillo Solórzano, dejan de componer; el primero por fallecimiento (1635) y el segundo por un viraje a géneros diferentes (comienza a cultivar el picaresco y el histórico) y de lugar de residencia (de Madrid pasa a Aragón hacia 1633 y posteriormente se cree a Italia, pero de esta etapa ya no tenemos datos biográficos seguros, ni siquiera de su muerte, que se cree que pudo ser en 1648). Véase, sobre esta etapa, el trabajo de González Ramírez (2019).
  - 2      Sobre la precaución que hay que tener al manejar estos repertorios, por sus incongruencias o incompleteces, véase González Ramírez (2020: 315, n. 7).
  - 3      En cuanto a los preliminares legales de la edición, indicamos que carece de licencias y aprobaciones, textos administrativos que podrían suministrarnos una información utilísima (podríamos saber, si los trámites administrativos se gestionaron en una fecha próxima a su publicación, lo que nos daría pistas sobre la fecha de composición). De Pizarro y Cuña, los catálogos e índices consultados no han arrojado más obras suyas. En cuanto a la bibliografía consultada para poder indagar en su perfil biográfico, nos hemos visto muy limitados a la hora de poder realizar una reconstrucción razonada, por la carencia de datos.

Para afrontar el estudio de la obra, nos centraremos en los principales aspectos que definen el género, empezando por la supuesta ejemplaridad que envuelve a las novelas cortas. Se trata de un asunto muy debatido desde el siglo xvii; tanto Cervantes como Avellaneda o Lope de Vega se refirieron a este tema en los paratextos de sus novelas. Por otro lado, no hemos podido obviar la temática general de estas novelas, el amor, epicentro de la mayoría de las novelas cortas. Veremos cómo se ha tratado el amor de diferentes formas en el género y comprobaremos que el tipo preferido para los escritores del Barroco era el amor prohibido (de larga tradición italiana, desde el *Decamerón* de Boccaccio hasta los *Hecatommithi* de Giraldu), que generaba una trama propia de estas novelas, con una acción verdaderamente rica.

## 2. Rasgos de un perfil biográfico inasible: Vital Pizarro y Cuña

De Antonio Vital Pizarro y Cuña la historia nos ha reservado escasísimos datos biográficos. Del volumen *Excesos amorosos en cuatro novelas ejemplares* sabemos que era su primera obra («el primer fruto de mi pluma», f. 3), que él se reconocía de origen portugués y que ejerció la soldadesca («Compuestas por un soldado lusitano, el capitán don Antonio Vital Pizarro y Cuña»)⁴. Su procedencia no se oculta al leer las cuatro piezas narrativas que integró en *Excesos amorosos*, pues casi todas se sitúan en el ámbito de Portugal («mi patria», según la alusión que hace el autor en la dedicatoria), cuyas ciudades reciben, siguiendo un tópico de larga tradición y muy arraigado en la novela corta, su riguroso encomio. Valgan estos dos botones de muestra: «En Setúbal, villa famosa de Lusitania, celebrada así por sus jaspeados muros como por su famoso puerto, edificios y maravillosas fortalezas, que dista de aquí legua y media [...]» (f. 2) o

Llegué a la corte de Lisboa, segunda Babilonia del orbe, mapa de señores, asombro de puertos, pasmo de ciudades, erario de diamantes, mar inmenso de plata y oro y, últimamente, emulación de Atenas, invidia de Chipre, afrenta de Flandes y crédito del mundo (f. 7v).

A propósito de su oficio, de la lectura atenta del texto podemos descubrir toda una terminología específica relacionada con la marinería, que solo puede conocer quien ha viajado mucho por mar; pudo ser, en este sentido, miembro de un tercio de la infantería marina, aunque esta es solo una hipótesis. Lo que es, en cambio, una constatación, es el conocimiento técnico que tiene de las partes de

4 Citamos siempre el texto por la príncipes (1681), indicando tan solo el folio.



un barco, del comportamiento del mar, de los vientos, etc. Menciona varios vientos, como el «austro y el noto», o el «fresco y apacible favonio» (ff. 50-50v). Para referirse al barco utiliza diferentes términos que dan riqueza a su discurso, como «urca» o «bajel», pero también se sirve de metáforas, como «pájaro de madera» o «movible alcázar»<sup>5</sup>. En este sentido, el mar tiene mucha importancia en alguna de sus novelas; en una de ellas, *La torre encantada*, se inicia precisamente con una especie de maremoto.

### 3. Transmisión editorial

*Excesos amorosos en cuatro novelas ejemplares* de Vital Pizarro y Cuña se publicó en 1681, en Lisboa. Según hemos indicado, no contamos con datos sobre la imprenta ni el editor, pues la edición apareció sin tal información. A pesar de esto, no quiere decir que la obra saliese ilegalmente, pues sabemos por los estudios de Reyes Gómez (2000) que a estas alturas del siglo la legislación vigente sobre el control del libro era mucho más laxa y si en la portada se indicaba, como en este caso, que la obra contenía «todas las licencias», era de esperar que así fuese<sup>6</sup>.

La obra de Vital Pizarro y Cuña cuenta con una única impresión durante el siglo en el que vio la luz y no ha sido nunca reeditada. No obstante, durante los siglos siguientes, cuando se dejaron de componer novelas cortas a la manera de Cervantes y sus continuadores, el público lector siguió demandando este género, con lo que proliferaron las antologías. No llegó a salir durante el siglo XVIII en su totalidad el proyecto ideado por Pedro Joseph Alonso y Padilla, quien concibió un ambicioso *Catálogo de libros entretenidos de novelas, cuentos, historias y casos trágicos para divertir la ociosidad* (Ripoll y de la Flor, 1991; Baker, 2003). Trató Alonso y Padilla de rescatar, en la década de los años veinte del siglo XVIII, las cien mejores obras en prosa de los siglos XVI y XVII (principalmente, en lo que concierne a Seiscientos, colecciones de novelas breves). En su catálogo, que sufrió variaciones en las sucesivas ediciones que se han localizado, estaba contemplada la reedición de los *Excesos amorosos* de Pizarro y Cuña, pero la empresa editorial se malogró y este texto no vio la luz.

5 En la novela «movible alcázar» no hace referencia a una fortaleza, sino al conjunto de mástiles del barco.

6 Aún estaba vigente la pragmática de 1558, por la que los impresores estaban obligados a indicar en la portada de los libros el nombre del autor y del impresor, el taller en el que se había compuesto el libro y el año de publicación (Lucía Mejías, 1999). Además, todos los libros tenían que pasar un exhaustivo control y en el paratexto debían publicarse las licencias y aprobaciones (además del privilegio, si se hubiese solicitado), y, finalmente, la fe de erratas y la tasa, que eran los últimos documentos en expedirse, una vez que el cuerpo del libro ya se había impreso (Amezúa, 1951).

En la antología más importante publicada en el siglo XVIII, titulada *Colección de novelas escogidas, compuestas por los mejores ingenios españoles* (1887-1891), se recogieron en su último volumen las tres primeras novelas —de las cuatro que compone su colección— de Pizarro y Cuña. En el mismo también se insertaron tres piezas narrativas de Cervantes y una de Alcalá y Herrera. La curiosidad reside en que las de Pizarro y Cuña son las únicas novelas de las más de cincuenta que compone la colección en las que se oculta el nombre de su autor, sustituyéndose por la popular rúbrica «Un ingenio de esta corte»<sup>7</sup>. La justificación que asume González Ramírez (2013:171) es que fue esta la única obra de las seleccionadas para la antología «que se imprimió en un taller extranjero», por lo que el editor de la Colección pudo, «con el propósito de “nacionalizar”» la colección, encubrir el nombre del escritor portugués.

Esta antología supuso, en palabras de González Ramírez, una recanonización de la novela corta, pues contó con autores marginales tales como Andrés de Prado, Luis de Guevara, Matías de los Reyes o Baltasar Mateo Velázquez. Su difusión en el siglo posterior fue determinante, pues, para que se releyese a los cultivadores de la novela corta y para mantener vivos a autores que difícilmente hubiesen soportado el rigor del tiempo. Esta *Colección* tuvo un importante impacto en el siglo posterior y fue punto de partida para otros proyectos de antologías. Eugenio de Ochoa, en el siglo XIX, cuidó tres tomos, bajo el título *Tesoro de novelistas españoles antiguos y modernos* (1847), en los que recogió un buen manojo de novelas cortas, entre las que incluyó una de Pizarro y Cuña (*No hay desdicha que no acabe*), con la que se clausuraba la colección (1847: 99-113). Pocos años después, la editorial preparó un único volumen, con idéntico título, en el que reeditó una selección de obras, entre las que volvió a salir la del escritor portugués. Desde esta fecha, la obra de Pizarro y Cuña, que nunca se ha reeditado tal y como su autor la dispuso para la imprenta, no ha visto de nuevo la letra de molde<sup>8</sup>.

#### 4. Contexto literario

A través de la catalogación de las obras del género que presentó Bourland (1927), se advierte cómo los autores desde los años 40 dejan de componer colecciones de novelas originales, pero sin embargo el público sigue asumiendo una alta demanda

7 Otras son erróneamente atribuidas a Isidro de Robles, librero madrileño, pues se tomaron de su antología de 1666.

8 El proyecto doctoral que hemos emprendido tiene como objetivo la edición crítica de esta colección de novelas.

del género. En consecuencia, los librereros reeditan colecciones y empiezan a componer antologías, como las de Alfay y Robles. Surgen, no obstante, algunas composiciones originales, como *Sala de creación* (1649) de Castillo Solórzano, *Merienda del ingenio* de Prado, *Navidades de Madrid* (1663) de Carvajal, *Rumbos peligrosos* (1683) de Penso de la Vega o *Intercadencias de la calentura de amor* (1685) de Guevara. Con todo, se intuye que esta demanda del público también decreció notablemente en el último tercio del siglo<sup>9</sup>. La inestabilidad del género en cuanto a éxito se refiere es bastante clara, aunque tendrá algunos repuntes en años posteriores; por ejemplo, la buena acogida de los *Varios efectos de amor* (1666), antología preparada por Robles y varias veces reeditada, permitió que el género se mantuviese en las librerías durante el siglo XVIII.

Tomaremos como referencia dos de las principales peculiaridades narrativas de la novela corta (la ejemplaridad y la temática amorosa) para afrontar este primer acercamiento a la obra de Pizarro y Cuña. Lo que más llama la atención en esta colección de novelas es la ausencia del marco narrativo. En *Excesos amorosos* encontramos cuatro novelas que no guardan relación entre sí ni contienen una *cornice* que les de coherencia estructural. Esto nos acerca mucho más al complejo narrativo creado por Cervantes que al universo temático ideado por Boccaccio (cada uno de ellos tuvo una larga estela en el siglo XVII)<sup>10</sup>. Se puede afirmar, con carácter general, que cuando había un marco en la obra era más fácil evidenciar a través de los narradores la ejemplaridad de las novelas; en los casos en los que el marco no existe, lo habitual era resaltar la ejemplaridad en los títulos, prólogos o dedicatorias (o incluso a veces se añadía una moralina al final de la novela). Todo, en la mayoría de los casos, era una manifestación retórica para mantenerse en una tradición, pero es evidente que las novelas tenían más de entretenimiento que de enseñanza (González Ramírez, 2018:62).

En *Excesos amorosos*, de la misma forma que ocurre en la obra de Cervantes, no encontramos una línea moral que resalte notablemente y que haga que el lector entienda que está leyendo una obra con un sentido moralizante. No obstante, podríamos afirmar que tampoco se defienden vicios deshonestos, aunque sí aparecen algunos comportamientos desaprobados en la época y es ahí, en el tratamiento por parte del autor de esos personajes que realizan acciones inmorales, donde po-

9 Por una parte, las publicaciones en la segunda mitad del siglo se distancian en muchos años y además no se advierte una concentración geográfica, como ocurrió en las imprentas madrileñas durante la década de los veinte.

10 Bonilla Cerezo (2010: 18) apuntó que existen «dos “artes nuevos” de hacer novelas», divididos por la elección del marco aglutinador o su exclusión.

dríamos extraer la ejemplaridad de la obra. Hagamos un repaso, por tanto, de este tipo personajes y qué desenlace tienen en la obra.

En la primera novela, *No hay desdicha que no acabe*, destaca por su maldad el padre de la amada de Cardenio, que a la vez es tutor del protagonista y quien administra su herencia. Cuando el personaje sale de prisión, él le da una parte muy pequeña de su dinero y el propio Cardenio admite lo siguiente: «él vivía ya con la mala intención de negarme la cantidad que mis padres me dejaron» (f. 5). No conocemos cómo acabará este personaje y si su mezquino comportamiento tendrá represalias, pero al mostrar al protagonista como una víctima el lector entenderá que esa conducta no es ejemplar.

En la segunda novela, *Amar y aborrecer a un tiempo mismo*, César se nos presenta desde el primer momento como una persona deshonesta a causa de ser rechazado por Camila:

Quien entre todos se le ofreció por más amigo fue César, un caballero mozo, mayorazgo rico de aquella ciudad. Este era tan amante rendido de Camila cuanto aborrecido sujeto a sus hermosos ojos y era la causa que en él había más partes de soberbia que entendimiento, más de liviano que de constante, más de mudable que de firme (f. 27v).

Sabemos, por tanto, que este personaje muestra un comportamiento que el autor pretende denunciar. Sin embargo, aunque no se le castiga «ejemplarmente», su principal reprimenda será no conseguir a la mujer que ama, la cual terminará feliz con Lisardo, que actúa de forma totalmente contraria a César.

En *La torre encantada* es reseñable el personaje Tiberio, quien se nos presenta como un preso de la torre; allí conoce al protagonista Tibaldo, a quien le cuenta la historia por la que se encuentra en esa situación: la torre es un espacio que un sabio ha encantado para conocer al verdadero amor de Hismenia, la hija del rey, que se muestra enamorada de una persona a la que no conoce. Es decir, quien pueda tomar la espada que allí dispusieron es el elegido. Al término de su narración se dan cuenta de que ese caballero es Tibaldo, quien ya había cogido la espada antes de llegar a ese lugar, por lo que se casará con la joven. Cuando todo el reino está celebrando en la torre el amor de Tibaldo e Hismenia, el padre de esta le dice al joven que le concederá un deseo y él pide que liberen a Tiberio. Este, en lugar de estar agradecido con Tibaldo, se muestra celoso y despechado:

[...] entró Tiberio libre y sin presiones, y, después de besar las manos al rey por la permitida libertad, miró a Hismenia tan cerca de Tibaldo y a los dos con tal afecto, bebiéndose los alientos en el vaso de amoroso fuego, que —como la pasión amante

no puede disimularse— empezó la mortal furia de los celos a tomar posesión de su pecho; bien sabía él que su libertad debía al cuidado de Tibaldo, mas puede más aquel dolor que este reconocimiento (f. 64).

El personaje, a pesar de reconocer todo lo que debe a Tibaldo, es víctima de los celos y quiere sabotear esa relación, lo que le llevará a un trágico final.

Por último, nos centraremos en el tema más representativo del género: el amor. La *novella* italiana es la principal influencia de la novela corta y esta puede tener dos concepciones de la temática amorosa según Amezúa (1951): un amor idealizado y casto —pero que puede acabar cayendo en la tentación de la pasión— y un amor más sensual y lascivo. Según Colón (2001: 79), el amor en las novelas del siglo XVII se presenta con una mezcla de teorías y tradiciones literarias: el amor cortes, el petrarquismo y el neoplatonismo. Por su parte, en cuanto a la proyección del amor en la novela corta, Rodríguez Cuadros (1987:28) observa una dicotomía entre la teoría amorosa y la práctica literaria, es decir, entre lo que expresan los personajes sobre el amor y el verdadero comportamiento en las relaciones, que demuestran cierta rebeldía hacia esa teoría. La base de esta novela es el amor vivido como secreto y en transgresión; en este sentido, los personajes sienten y se enamoran de lo que la sociedad circunstante de alguna manera no aprueba, por lo que sufren.

El tipo de amor más común en la novela corta del siglo XVII es el amor prohibido (jóvenes que tienen relaciones prematrimoniales, casos de adulterio o incesto, etc.), el amor que tendrá que superar muchos obstáculos para tener un final feliz, si es que llega a tenerlo<sup>11</sup>. En cuanto a la dicotomía sensualidad/sexualidad, la primera está presente en las novelas a través del tacto, el oído, pero sobre todo a través de las miradas, como vemos en este fragmento de *Excesos amorosos*:

El caballero volvió a llamar y conociendo no haber nadie en el aposento, abrió con una llave maestra una cuadra de su cuarto, tomó una luz que en ella esperaba luciente todas las noches su venida y volvió a examinar la estancia de doña Mayor, a quien halló de la manera que oísteis, siendo luego conocida por mujer, aunque en traje diferente, porque la nieve y delicadeza de sus manos la grana de sus labios, las perlas de sus dientes, el rizado cabello que con disimulación encogía no dieron lugar a la duda [...] Así, llevado más del fuego en que se abrasaba que de la averiguación de sus dudas, fue a tocar la blanca mano (Vital, 1681: 19).

11 Para desaprobando estos amores prohibidos, los autores recurren a la muerte de los personajes al final de la obra o su entrada en un convento (en el caso de las mujeres, especialmente en casos de adulterio). El incesto, en cambio, a veces es aceptado, como en *La mayor confusión* de Montalbán, y otras veces castigado por el autor, como ocurre en *Los hermanos amantes* de Guevara (Colón, 2001: 87). En cuanto a la homosexualidad, suele estar implícita y muy ligada a la transformación de los personajes en personas del sexo opuesto, por lo que se persigue la ridiculización.

La segunda, la sexualidad, no queda explícita. Como indica Colón (2001), esto podría deberse al decoro que exigía el género, pues si el sexo se tratase de forma muy clara las novelas no superarían la censura<sup>12</sup>.

En cada una de las novelas de Pizarro y Cuña se presenta un amor y unos enamorados con matices diferentes, pero se puede afirmar que triunfa el amor y la felicidad de los protagonistas. En la primera novela, *No hay desdicha que no acabe*, aunque no consideramos que el amor es el único tema principal, es muy importante; se trata de un amor no correspondido. Por lo tanto, el caballero que ama, Cardenio, se nos presenta como un sufridor porque ama a Fenisa pero esta no siente nada por él, como muestran sus palabras:

No puedo negarte que lo siento, pero quiero ganar esta disculpa a costa de tu desengaño, en lo demás, ¿de qué te quejas? No puedo darte satisfacción alguna, que supuesto que no soy tuya, ni tu suerte quiere que lo sea, no hay para qué solicitarla (f. 4v).

Aunque él llega a buscar la muerte, no podemos tildar a Fenisa de ser una mujer malvada, pues ejerce su libertad (a la manera de la Marcela del *Quijote*) de no amarlo. Esta reacción producirá en el protagonista celos en más de una ocasión y comportamientos cercanos a la locura. No obstante, Cardenio encontrará el amor al final de la novela y pondrá fin a sus desdichas, aunque no leeremos en ningún momento la percepción que tiene de esa dama, doña Serafina, la cual sí sabemos que lo ama perdidamente.

En la segunda novela, *Amar y aborrecer a un tiempo mismo*, en cambio, sí es un amor correspondido y los protagonistas, aunque tendrán que superar contrariedades, tendrán un final feliz. Es un amor en el que el caballero se mostrará celoso en alguna ocasión y en el que se intuye que han tenido relaciones, acción que no era digna antes del matrimonio y que llevará al padre de Camila, Octavio, a retar a Lisardo a un duelo para defender su honor. Este hecho será el principal nudo de la historia, pues desembocará con la muerte de Octavio y el consecuente dolor de su hija Camila, que quiere venganza del asesino, que no es otro sino su gran amor.

En la tercera novela, *La torre encantada*, la relación amorosa entre los protagonistas es la menos problemática de todas las novelas, ya que Hismenia encontrará a su enamorado gracias a un sabio y a su magia, que les hará todo más sencillo. Esta

12 Sí está presente de forma satírica en algunas obras en los poemas intercalados y en ocasiones está presente la violación o el intento de violación a la mujer (que aparecen en Cervantes o en Salas Barbadillo), asunto que se relaciona con el honor, pero esto también puede estar tapado mediante la insinuación y la metáfora.

relación amorosa la podríamos calificar de apasionada, pues los amantes se desean en mayor grado de lo que se demuestra en el resto de las novelas. Sin embargo, en esta novela el amor se manifiesta en otras direcciones, pues aparecen personajes celosos del amor de los protagonistas, que los llevan a trágicos desenlaces.

Por último, en la cuarta obra, *La industria del amor*, volvemos a ver un amor parecido al de la segunda novela, un amor correspondido entre Laura y don Luis pero que tiene dificultades procedentes de terceras personas, que además son miembros de la familia. En este caso es don Alonso, el hermano de Laura, quien es el principal enemigo del enamorado, don Luis, y ambos tienen varias disputas durante la novela. No obstante, se muestra la bondad del hermano de Laura al final de la novela al perdonar a don Luis y olvidar el pasado con tal de que su hermana sea feliz con aquel a quien ama, cumpliéndose así la norma que vemos en las cuatro novelas de un final feliz.

## Conclusión

La edición en las últimas décadas del siglo xvii de *Excesos amorosos* demuestra que los escritores todavía seguían manifestando interés por el género de la novela corta y que esta gozaba de cierta aceptación entre impresores y público. Falta aún un estudio específico que ilumine esta etapa de la novela corta, tan desconocida hoy día por el desdén que ha sufrido al ponerla en comparación con la década de los años veinte, cuando el género eclosiona y conoce su mayor esplendor. Debería realizarse un panorama completo, analítico y catalográfico, sobre este periodo literario y este género que nos permita conocer con mayor exactitud el interés que hubo en los siglos posteriores por la novela corta, qué novelas llegaron más a la imprenta y por qué autores se sintió más predilección. Además, no podremos alcanzar un estado de conocimiento total sobre la historia literaria mientras no consideremos también las obras compuestas por autores marginales, que a menudo aportan aspectos distintos y siempre enriquecedores sobre los temas canónicos.

Del estudio y análisis de las novelas que componen la obra hemos podido constatar que se dan algunas de las peculiaridades del género de la novela corta. Por un lado, la ejemplaridad que se anuncia en el título de la obra, aunque no es explícita, podemos extraerla en todas las novelas. Se ha hecho notar en este trabajo que la moralidad está patente en los comportamientos de los personajes que transmiten malas intenciones, pues tienen un final desdichado o no alcanzan su principal objetivo. De esta forma, el autor podría estar enseñando al lector cómo debe o no debe actuar en ciertas situaciones.

Por otro lado, en todas ellas el tema principal es el amor, aunque desarrollado este de diversas formas. En la primera novela se nos presenta el único protagonista que no conseguirá a su amada, aunque acabará con otra mujer, por lo que podemos afirmar que todas las piezas narrativas tienen un final feliz. En el resto de novelas se da un deseo/amor mutuo entre los protagonistas, pero tendrán que superar ciertas vicisitudes, ya sean por rechazo de la familia al protagonista (novelas segunda y cuarta) o porque no se conocen y tiene que actuar la magia (novela tercera). Pizarro y Cuña demuestra cierta soltura para desarrollar un tema tan complejo como el del amor, ajustándose, eso sí, a las convenciones que imponía el género desde inicios de siglo.

## Bibliografía

- BAKER, Edwar (2003): «El impresor Alonso y Padilla y el *Cathálogo de Libros Entretenidos de 1737*», *Orígenes culturales de la sociedad liberal (España siglo XIX)*, ed. J. A. Martínez Martín, Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 65-83.
- BONILLA CEREZO, Rafael, ed. (2010): *Novelas cortas del siglo XVII*, Madrid: Cátedra.
- BOURLAND, Caroline B. (1927): *The Short Story in Spain in the Seventeenth Century, With A Bibliography Of The Novela From 1576 To 1700*, Northampton: Smith College.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel (2001): *La novela corta del siglo XVII*, Madrid: Laberinto.
- FORMICHI, Giovanna (1976): «Bibliografía della novella seicentisca», *Lavoce ispanistica* III, pp. 5-105.
- FRADEJAS LEBRERO, José (1985): *Novela corta del siglo XVI*, Barcelona: Plaza y Janés.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín (1951): «Cómo se hacía un libro en nuestro Siglo de Oro», en *Opúsculos histórico-literarios*, I, pp. 331-373.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David (2013): «La novela corta del siglo XVII reeditada: el rescate de los *minori* en la *Colección de novelas escogidas, compuestas por los mejores ingenios españoles (¿1785-1791?)*», *La literatura del Siglo de Oro en el siglo de la Ilustración. Estudios sobre la recepción y el canon en la literatura española (I)*, coord. J. Lara Garrido y B. Molina Huete, Madrid: Visor, pp. 153-180.
- (2018): «La novela corta del Siglo de Oro en tela de juicio: la *ejemplaridad* y su función retórica (a propósito de los *novellieri* y de las *Novelas ejemplares* de Cervantes)», *eHumanista Cervantes* [Número monográfico: *‘España mi natura, Italia mi ventura’: Cervantes e Italia*, ed. I. Colón Calderón], 6, pp. 56-92.
- (2020): «La novela corta en su campo literario. La legitimación de un género de consumo», *Ámbitos artísticos y literarios de sociabilidad en los Siglos de Oro*, coord. E. Martínez Carro y A. Ulla Lorenzo, Kassel: Reichenberger, pp. 309-338.



- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (1999): «La Pragmática de 1558 o la Importancia del Control del Estado en la Imprenta Española», *Indagación: revista de historia y arte*, 4, pp. 195-220.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2016): «Cervantes no fue el creador de la novela corta española», *Anuario de estudios cervantinos*, XXXIV, 12, pp. 271-282.
- PACHECO-RANSANZ, Arsenio (1986): «Varia fortuna de la novela corta en el siglo XVII», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, X.3, pp. 407-421.
- PALOMO, Pilar (1976): *La novela cortesana. Forma y estructura*, Barcelona: Planeta / Universidad de Málaga.
- REYES GÓMEZ, Fermín de los (2000): *El libro en España y América. Legislación y censura (siglos XV-XVIII)*, I-II, Madrid: Arco/Libros.
- RIPOLL, Begoña y F. Ricardo DE LA FLOR (1991): «Los cien *Libros de novelas, cuentos, historias y casos trágicos* de Pedro Joseph Alonso y Padilla», *Criticón*, 51, pp. 75-97.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, ed. (1987): *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, Madrid: Castalia.
- TRUJILLO, José Ramón (2012): «Apuntes para una colección de narrativa barroca», *Novela corta y teatro en el barroco español (1613-1685): studia in honorem prof. Anthony Close*, coord. R. Bonilla, B. Rodríguez y J. M. Trujillo, Madrid: Sial, pp. 185-211.
- VITAL PIZARRO Y CUÑA, Antonio (1681): *Excesos amorosos en cuatro novelas ejemplares*, s.i., Lisboa [En línea: <http://bdhrd.bne.es/viewer.vm?id=0000249931&page=1>]

## Los personajes de *La vida es sueño* e *Historia de Nanke*: estudio comparativo

LINYUAN XU

*Universidad Normal de Harbín y Universidad de Santiago de Compostela*

**Resumen:** *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca, e *Historia de Nanke*, de Tang Xianzu, son dos ejemplos de obras basadas en el tema «la vida es como sueño», que pertenecen a dos culturas muy lejanas y distintas. En cierto modo, estas obras muestran la percepción propia de cada cultura en una misma época histórica. En este trabajo, mostramos las coincidencias y divergencias entre los personajes en grupos: el galán y *sheng*, el tutor, el padre, la dama y *dan*<sup>1</sup>, intentando profundizar y revelar la esencia de cada cultura.

**Palabras clave:** Personaje; cultura; sueño

**Abstract:** *La Vida es Sueño*, by Pedro Calderón de la Barca, and *The Nanke Dream*, by Tang Xianzu, are two examples of works based on the theme “life is like a dream”, which belong to two very distant and different cultures. In a certain way, these works show the perception of each culture in the same historical period. In this paper, we show the coincidences and divergences between the characters in groups: the lead actor and *sheng*, the tutor, the father, the lead actress and *dan*, trying to deepen and reveal the essence of each culture.

**Keywords:** Character; culture; dream.

Pedro Calderón de la Barca nace en 1600, el mismo año en el que Tang Xianzu termina *Historia de Nanke*, y muere en 1681. Tang Xianzu nace en 1550 y muere en 1616, año de fallecimiento de Shakespeare, lo que ha precipitado cierta cantidad de

---

1 *Sheng, dan, wai, tie, chou, jing* y *mo*, son de la clasificación general de la división profesional de los actores en las agrupaciones de xiqu, que refleja los atributos naturales y sociales de los personajes y también tiene en cuenta las características estéticas de estilización de la representación.

estudios comparativos sobre sus obras<sup>2</sup>. Diecinueve años después de la muerte Tang Xianzu, en 1635, se estrena *La vida es sueño* en las tablas de un corral de comedias español. Ambas obras pertenecen a ámbitos dramáticos con convenciones bastante distintos, es decir, el *chuanqi*<sup>3</sup> de la dinastía Ming y la comedia del Siglo de Oro, por lo tanto, aunque se basan en el mismo tema, existen muchas divergencias tanto en la composición como en la representación. En este artículo nos concentraremos en los personajes.

La distinción entre drama cerrado y abierto<sup>4</sup> afecta a los personajes en ambas obras tales como el listado de personaje y la clasificación de personajes.

En *La vida es sueño* se marca los nombres y clasificación de personajes, y son relativamente reducidos debido al carácter cerrado y concentrado, en cambio en *Historia de Nanke* se limita a la división en *chu*<sup>5</sup>, con el marcador de cada título, o sea, los temas de *guanmu*<sup>6</sup>, que se corresponden con las acciones o argumentos.

En cuanto a la clasificación de personajes, desde la aparición de *nanxi*<sup>7</sup> y *chuanqi* hay un sistema ordenado de siete clases: *sheng*, *dan*, *jing*, *mo*, *chou*, *wai* y *tie*. En la comedia barroca también hay clasificación de personajes tales como: el galán, la dama, el rey, el poderoso y el anciano etc. Aunque los personajes en ambas obras no puedan identificarse de manera exacta, será útil para el estudio de ambas obras agruparlos con aquellos con los que tienen mayor similitud.

## 1. El galán y *sheng* (Segismundo y Chunyu Fen)

Primero, tanto Segismundo como Chunyu Fen aparecen por primera vez tristes, deprimidos y angustiados, ambos se lamentan de su situación adversa.

En su monólogo inicial, Segismundo reflexiona amargamente sobre su encierro, que lo ha sido impuesto como castigo al delito de nacer, tópico platónico habitual en el teatro de Calderón<sup>8</sup>:

2 Del mismo modo, la obra de Calderón ha sido comparada a menudo con la del dramaturgo inglés.

3 *Chunqi*, un género literario dramático en la dinastía Ming y Qing.

4 Esta oposición parte de los conceptos de Wölfflin sobre el arte del Renacimiento, aplicados al teatro del Siglo de Oro por Roaten y Sánchez Escribano (1952, citado en Labarta de Chaves, 1968). Estas formas no suelen encontrarse en estado puro (García Barrientos, 2007:77), sino que son dos polos hacia los que se orientan las obras.

5 *Chu*, el elemento básico del *xiqu* chino clásico.

6 *Guanmu*, trama importante en *xiqu* o novela clásica.

7 *Nanxi*, género dramático de la dinastía Song, del que surgió *chuanqi*.

8 Otros personajes en situaciones similares a esta son Semíramis en *La hija del aire*, Narciso en *Eco y Narciso* o Aquiles en *El monstruo de los jardines*. Sobre esta cuestión véase Ana Suárez Miramón (2003).

¡Ay mísero de mí! Y ¡ay infelice!  
 Apurar, cielos, pretendo,  
 ya que me tratáis así,  
 qué delito cometí  
 contra vosotros naciendo.  
 Aunque si nací, ya entiendo  
 qué delito he cometido:  
 bastante causa ha tenido  
 vuestra justicia y rigor,  
 pues el delito mayor  
 del hombre es haber nacido<sup>9</sup>.  
 (vv. 102-112)

Chunyu, en su *bai*, repasa la historia de su familia desde su abuelo, pasando por su padre, hasta su propia situación:

En cuanto a mí, soy experto en artes marciales y no vivo sujeto por las normas. Gasto mi dinero en ayudar a héroes vagos como yo a hacerse un nombre entre la caballería del territorio entre Wu y Chun. Fui vicecomandante del Ejército del Sur de Huai y estuve a punto de obtener la fama en Hebei, pero perdí la confianza de mi comandante tras emborracharme un día. Por eso, dejé mi carrera y estoy aquí, desolado (Xu, 1999: 2287)<sup>10</sup>.

Ambos se encuentran tristes por su aislamiento y abandono. Segismundo ha sido apartado de todos por su padre, y Chunyu, alejado del ejército pierde sus esperanzas, su aspiración de fama y sus amistades. Además, ambos experimentan cambios en su jerarquía social a lo largo de la obra: Segismundo, un prisionero-príncipe-prisionero-príncipe perfecto, y Chunyu, un hombre vago-el yerno real-un hombre vago-buda.

### 1.1. El conflicto entre padres e hijos

La diferencia radical entre los galanes es la rebeldía y la obediencia, mostrado en la relación entre padres e hijos. Segismundo es un hijo rebelde, e incluso después de la reclusión del rey, todavía siente respeto y amor filial hacia los reyes. Hoing (1976: 749) señala el paralelismo entre la relación de Basilio y Segismundo con el

9 En el estudio utilizamos la edición de Fausta Antonucci (2008) de *La vida es sueño* y la de Xu Shuofang (1999) de *Historia de Nanke* como nuestra base para el análisis.

10 “至于小生，精通武艺，不拘一節，累散千金。養江湖豪浪之徒，為吳楚遊俠之士。曾補淮南軍裨將，要取河北路功名。偶然使酒，失主帥之心；因而棄官，成落魄之像。”

mito de Zeus y Crono. Y Freud (1939: 10) analiza cómo se desarrolla este arquetipo de Edipo en *Moisés y la religión monoteísta*, poniendo de relieve las características comunes en las distintas versiones de esta historia. Cai Xiang (1991: 44-45), por medio del análisis de una serie de mitos tales como el mito de Houji<sup>11</sup>, la batalla entre Zhurong (padre, el dios de fuego) y Gonggong (hijo, el dios de agua)<sup>12</sup> y la batalla entre Chiyou y la alianza del Emperador Amarillo y el Emperador Yan<sup>13</sup>, indica la distinción es que «en el mito chino, el padre es el vencedor final, y tiene la autoridad absoluta indestructible, lo que justamente es la divergencia entre la cultura china y occidental» (44). La devoción filial es el núcleo de la ética familiar del confucianismo.

Aunque el conflicto padre-hijo se termina con una reconciliación final, pero en *La vida es sueño* se reconoce el error del padre, Basilio. Y en la cultura confuciana, el padre nunca falla, el hijo no tiene derecho a oponerse, sino que debe aceptarlo. En este sentido, Chunyu Fen no puede oponerse al rechazo del Rey de Hormigas.

Esta devoción filial de los hijos a sus padres se puede extender a la lealtad de los vasallos a su emperador, lo que constituye la base del gobierno del país. Así, se pone de relieve la diferencia principal entre las dos culturas y religiones: mientras que la cristiana aprecia al individuo, la confuciana prefiere al colectivo, dejando la individualidad a un lado.

## 1.2. Valor

La valentía es una característica fundamental de los protagonistas en el teatro de la época barroca, y ambos protagonistas poseen esta característica. La osadía de Segismundo puede percibirse desde el primer momento, en el que está más cerca de una fiera que de un hombre. Su valentía se muestra en su disposición a enfrentarse a los demás, como hace con Rosaura cuando está disfrazada de hombre, o al criado que le impide tomar la mano de Estrella. Aunque Chunyu es un hijo obediente, muestra también su valentía. Originariamente era militar, y en el país de las hormigas

---

11 Según la leyenda, su madre lo concibió tras pisar la huella del pie de Tiandi y, tras su nacimiento, fue abandonado tres veces, por orden de su padre, pero logró sobrevivir. Su madre lo adoptó, creyendo que se trataba de un dios. Se convirtió en un adulto fuerte y valiente, que intentó vengarse de su padre. Pero Houji abandona el intento de luchar contra su padre y reconoce su identidad como hijo y su padre lo perdona y ayuda generosamente.

12 Gonggong, vencido por su padre, golpea con la cabeza el Monte Buzhou, uno de los pilares que sostenían el cielo, de manera que lo rompe y crea un agujero. A partir de ahí surge la leyenda de Nüwa, quien repara el cielo con piedras de cinco colores distintos.

13 En esta batalla al principio Chiyou vence al abuelo –que se puede entender como una deformación de padre–, el Emperador Yan, o sea, Shennong. Pero su rebelión enoja a todos los padres, que contraatacan y le dan muerte.

se arriesga a enfrentarse al príncipe enemigo para salvar a la princesa. El valor se presenta a través de dos puntos concretos: el duelo y la guerra.

En *La vida es sueño*, Segismundo se aparece siempre dispuesto a enfrentarse en duelo. En primer lugar, quiere dar muerte a Clotaldo cuando este le impide violar a Rosaura. Cuando Astolfo interviene para salvar a Clotaldo, Segismundo lo ataca a él de inmediato, e incluso se muestra sin miedo a la opinión de Basilio. Segismundo se siente deshonrado, frustrado. Su padre le ha arrebatado su lugar legítimo como heredero al trono, le ha negado una posición y un honor que le corresponden por sangre. El sentimiento de rabia, frustración e injusticia hacen que Segismundo sienta deseos de venganza.

En *Historia de Nanke*, no hay enfrentamientos en duelo. Sin embargo, en el *chu* dos, se indica que «Sale el sheng, llevando una espada a su espalda» (2287). Esto indica al público que el personaje sabe artes marciales, ya que la espada es el símbolo estándar de un personaje valiente en el *xiqu* chino.

Otro recurso para mostrar la valentía de los galanes son las escenas de guerra. Segismundo, liberado por los soldados rebeldes, decide a luchar contra su padre. Si en los duelos Segismundo aparecía como un hombre osado y temerario, ahora aparece valiente, apoyado por el pueblo, que reclama a su príncipe natural. Su valentía militar se presenta en una luz más positiva, pues se trata de un medio para recuperar el trono que le corresponde por derecho. En *Historia de Nanke* hay también episodios de guerra: Chunyu va a la Ciudad de Jade a salvar a la princesa, que ha sido atacada por el príncipe enemigo. Hay un enfrentamiento entre Chunyu y Tanglang, con una descripción breve. (*Sale el sheng, encabezando el ejército... Se pelean... siguen peleándose. El príncipe enemigo, vencido, escapa*) (2375). Tras recibir noticia del asedio, Chunyu no tarda en ir a salvar a la princesa, lo que muestra no solo el amor de su matrimonio, sino también la valentía de Chunyu frente a los enemigos.

La diferencia es que en *La vida es sueño*, el valor de Segismundo es la osadía, que tiene una connotación negativa, relacionada con su 'fiereza'. Sin embargo, el valor de Chunyu es la valentía, con un carácter más positivo y templado.

### 1.3. Amor

El amor se considera también un tema inevitable para la historia de los galanes. Tanto Segismundo como Chunyu se ven fascinados por la belleza de una dama. Segismundo ve la belleza de Rosaura bajo el traje de hombre, y Chunyu admira las horquillas y el joyero de Yaofang. En ambas obras, los amores son imposibles. *La vida es sueño* concluye con dos matrimonios, el de Segismundo y Estrella, y el de

Astolfo y Rosaura, a quien debe restaurar el honor. En *Historia de Nanke*, Chunyu y Yaofang se enamoran, se casan, tienen hijos y viven felizmente durante veinte años. Sin embargo, no es más que un sueño del que Chunyu acabará por despertar. Aunque los veinte años parecen un tiempo largo, no son más que un fragmento comparado con la eternidad. El matrimonio feliz de Chunyu es un obstáculo secular para la conversión en buda. Cuando finalmente el maestro Qixuan corta con la espada a Chunyu y Yaofang, se revela que el amor mundano no es más que un espejismo o ilusión.

A pesar de su amor hacia las protagonistas femeninas, los galanes expresan también deseo por otras mujeres. Segismundo admira la belleza de Estrella y Chunyu es seducido por tres damas: la Duquesa Qiongying, la Cuñada Real Trufa y la taoísta Shangzhen.

Segismundo dirige las alabanzas con una serie de preguntas<sup>14</sup>, mostrando su admiración por la belleza de Estrella. Al igual que a Rosaura, la compara con el sol<sup>15</sup>. Pretende cortejarla, dominado por su naturaleza fiera, mientras que Estrella permanece pasiva. Chunyu, frente a la tentación activa de las tres damas, finge rechazarlas pero acaba por aceptar. Aunque parece pasivo, está dispuesto a dar rienda suelta a los placeres. Qionying planea la invitación al banquete y la seducción con las otras dos. Chunyu está ansioso por estar con las mujeres, lo que muestra su degeneración. En el banquete, congenian enseguida, divirtiéndose. A altas horas de la noche, Chunyu y las damas llegan a un acuerdo tácito. Frente a la fiereza de Segismundo, Chunyu actúa de manera cortesana y gentil, sucumbe a la tentación y acaba por actuar de manera indecorosa, lo que contribuirá a su desgracia final<sup>16</sup>.

## 2. El Rey-padre (Basilio y el Rey de Hormigas)

El rey es un tipo de personaje común tanto en el teatro barroco como en el *kunqu* de la dinastía Ming. Ambos cuentan con este tipo de personaje, Basilio y el Rey de las hormigas, que además tienen otras características comunes. De avanzada edad, todos están preocupados por asuntos relacionados con el gobierno. Y también ambos tienen como primer interés su estado, por encima de su hijo (yerno). Tanto Basilio como el Rey de Hormigas intentan hacer frente a la desgracia de sus reinos, ejerciendo la prudencia y tratando de prevenir el horóscopo nefasto que los amenaza. Sin embargo, la prudencia es contraproducente.

14 Véase los vv. 1384-1389.

15 Véase los vv. 1391-1403

16 Sobre los detalles de degeneración de Chunyu con las tres damas, véase el *chu* treinta y siete y treinta y ocho.

Suárez (1999: 26) cree que los errores de Basilio muestran una crítica de Calderón a las filosofías de su época: el apriorismo del racionalismo (el encierro de Segismundo debido a los augurios) y el experimentalismo. En realidad, la prudencia de Basilio frente al hado no tiene tanta importancia como el libre albedrío de Segismundo, quien acabará por vencerse a sí mismo, a pesar de los augurios. En *Historia de Nanke*, el Rey de las hormigas intenta ser prudente ante la advertencia de los astros, que se toma muy en serio. Por este motivo, sigue el consejo del ministro Duan Gong y decide expulsar a Chunyu, lo que precipita el desengaño final del protagonista y la destrucción del País de Sófora.

### 2.1. El horóscopo

En las dos obras hay una profecía relacionada con el horóscopo, que lleva a los reyes a expulsar a los galanes. En *La vida es sueño*, Basilio encarcela a Segismundo, debido a su horóscopo y a las visiones de su madre «entre ideas y delirios del sueño» antes del parto<sup>17</sup>. En *Historia de Nanke*, el rey no sabe de astrología, pero confía en ella para gobernar el estado, a modo de reflejo de la costumbre china. Las profecías del horóscopo se cumplen en ambas obras. En cierto modo, tanto Basilio como el Rey de las hormigas facilitan el cumplimiento de las profecías con sus intentos por evitarlas. Se trata de destinos inevitables. Sin embargo, las dos obras divergen en este punto. Segismundo se vence a sí mismo y a sus instintos, gracias al libre albedrío, pero Chunyu ha cometido realmente los errores, o sea, la expulsión está justificada y el horóscopo se cumple de forma inevitable.

Los argumentos de cada obra reflejan concepciones filosóficas de su tiempo y su entorno. En la España barroca habían surgido ya reflexiones sobre la importancia del libre albedrío frente al hado, mientras que en China la astrología se tomaba muy en serio y se utilizaba para el gobierno del reino. Xu Shuofang (1983: 101-102) reflexiona:

Mateo Ricci reconoce que el número de planetas observados por los astrónomos chinos supera en cuatrocientos el número de los observados por los estudiosos europeos. Sin embargo, señala también que la superstición feudal arbitraria de que los bienes y males del mundo se deben a la astrología ha llevado a la astronomía china por mal camino. No es accidental, tras tomar un cometa como «advertencia celestial», Tang Xianzu entregase el memorial *Lun fuchen kechen shu*<sup>18</sup>.

17 Véase los vv. 680-699.

18 «Sobre las faltas de secretarios y oficiales de supervisión», “利玛窦承认中国天文学家观察到的星球数超过欧洲学者观察到的星球数达四百个之多，但是他也指出妄以一切人间吉凶都取决于星象的那种封建迷信已把中国天文学引入歧途。并不偶然，正是由于把彗星出现当作‘天戒’，汤显祖才上了那一道《论辅臣科臣疏》。”



## 2.2. La prueba

En la trama principal de *La vida es sueño*, Basilio somete a su hijo a una prueba, a modo de experimentar la fiabilidad de los astros. El resultado de la prueba se muestra desde dos etapas: un primer Segismundo cruel y, finalmente, un príncipe magnífico. De este modo, Calderón transmite que lo importante es vencerse a uno mismo, por medio del libre albedrío, y no sucumbir a los propios instintos.

En *Historia de Nanke*, Chunyu también experimenta las pruebas. Por un lado, su experiencia completa en el país de las hormigas es una prueba, conocida desde el principio por el Maestro Qixuan. Por otro, la tentación de las damas en los *chu* treinta y siete y treinta y ocho puede considerarse una segunda prueba al yerno real, después de la muerte de la princesa y su regreso a palacio. El resultado de esta última prueba será la causa de su expulsión.

Ambos reyes están firmemente convencidos de sus dictados. Basilio, en la segunda jornada, interpreta las acciones de Segismundo en palacio como «la manifestación de la inevitabilidad del destino anunciado por los astros» (26). Del mismo modo, el Rey de las hormigas rechaza a Chunyu, convencido por la astrología, sin tener en cuenta la persuasión de la reina o las peticiones del *sheng*.

## 3. El tutor (Clotaldo y el maestro Qixuan)

Pérez-Rasilla (1994: 40) apunta en su edición que Clotaldo funciona como «intermediario entre esos dos ámbitos contrapuestos que son el palacio y la torre, pero realiza además una verdadera función de preceptor del príncipe, a quien aconseja en el momento de su prueba decisiva». En *Historia de Nanke*, el Maestro Qixuan es, junto con Chunyu, el único personaje que aparece durante todo el drama. Según Wu Mei (2002: 286), es el verdadero dueño de la obra y Chunyu no es más que una marioneta, manejada con el hilo de su mano. Mientras que Qixuan domina y muestra el desengaño en *Nanke*, en *La vida es sueño* se trata de una revelación de Segismundo. Clotaldo ya no aparece como ayo de Segismundo en la tercera jornada, pues ni él ni Basilio pueden dirigirlo hacia la conclusión final. *La vida es sueño* pone el peso en la propia voluntad, en *Historia de Nanke*, el Maestro Qixuan juega un papel de semidiós y representa el poder ilimitado del budismo.

Ambas obras son una expresión de las preocupaciones de su respectivo período histórico, el libre albedrío en *La vida es sueño*<sup>19</sup> y el *qing*<sup>20</sup> en *Historia de Nanke*. Maestro Qixuan inventa un sueño en el que Chunyu encuentra el *qing* y pasa a eliminar sus obstáculos para mostrar el vacío.

#### 4. La dama y dan (Rosaura y la princesa Yaofang)

##### 4.1. Belleza

Como muchas protagonistas femeninas, Rosaura y Yaofang presentan ambas una belleza incomparable, que se presentan a través de métodos muy similares, como un nombre bello, la admiración del galán y el asombro del resto de personajes.

Rosaura es un nombre femenino que procede de los términos latinos *rosae* y *auram*, lo que significa «rosa de oro». Y el nombre cortés de Yaofang es la Princesa de la Rama de Oro. *Yao* significa jade precioso, mientras que *fang* hace referencia al aroma de las flores. Tanto Rosaura como Yaofang tienen nombres relacionados con las flores y el oro, de modo que se enfatiza su belleza y su feminidad.

Su belleza también puede percibirse en sus interacciones con los galanes y con otros personajes. En *La vida es sueño* no hay menciones explícitas de la belleza de Rosaura, pero esta se revela cuando Segismundo se enamora de ella nada más verla. En sus tres encuentros, Rosaura aparece siempre «en diverso traje y forma» (v. 2715), y Segismundo la admira. De un modo similar, Chunyu se interesa por la princesa antes de verla, después de escuchar la Duquesa Qiongying expresa: «¡Increíble esta mujer» (2310)<sup>21</sup>. Tras a ver a sus dos damas y sus horquillas y joyero, Chunyu exclama: «Las mujeres y las cosas no pertenecen a este mundo» (2310)<sup>22</sup>. Además, la duquesa Qiongying y el príncipe Tanlang también expresa admiración por la princesa.

Rosaura es la persona que trae la luz a Segismundo que está encerrado en las sombras, como analiza Whitby (1960: 637) los tres encuentros de la pareja:

En el primer acto, entonces, cuando Segismundo está sumergido en las sombras de su noche espiritual, Rosaura despierta en él el deseo de ver. En el segundo acto

19 En el caso de *La vida es sueño*, Eugenio Frutos (1981: 49) señala sobre los problemas filosóficos del siglo XVII que «Al lado de las cuestiones sobre el intelecto se levantan las que plantea la voluntad. Acaso ninguna época tan preocupada por el problema del libre albedrío, que vive tanto en la tensión de bañecistas y molinistas como en la forma popular del teatro».

20 La noción de *qing* –sentimiento amoroso– practicada por Tang Xianzu tiene su origen en los pensamientos del filósofo Wang Yangming, que entran en conflicto con el *li* –la razón– que domina la jerarquía de la sociedad china durante la dinastía Song.

21 “奇哉此女!”

22 “人與物皆非世間所有。”

trata él de conservar la luz que la presencia de ella le proporciona. Pero es incapaz de lograrlo basándose, como lo hace, no en la razón, sino en la fuerza física. En el tercer acto, cuando él «llega al día de sus hazañas desde la noche de sus sombras», la luz que recibe de Rosaura tiene allí fuerza cegadora.

Whitby atribuye a Rosaura la capacidad de despertar conciencia de su naturaleza en Segismundo (630), de modo que juega un papel decisivo en la perfección del príncipe.

Por el contrario, en *Historia de Nanke*, Yaofang es la causa de que el *sheng* entre en el sueño y gracias a su matrimonio pueda gozar de la fama y riqueza que no ha logrado en el mundo exterior. Si Rosaura suponía un despertar para Segismundo, Yaofang representa un obstáculo secular en el camino de Chunyu hasta convertirse en buda.

#### **4.2. Dedicación amorosa**

Tanto Rosaura como Yaofang muestra su dedicación amorosa. Rosaura permanece pasiva, leal a su amor con Astolfo, aunque la haya engañado y pretenda abandonarla por un matrimonio más beneficioso con Estrella. Rosaura está obsesionada con su honor y no hace caso de la admiración de Segismundo.

El disfraz varonil, un recurso muy popular en la comedia áurea<sup>23</sup>, revela no solo la dedicación firme de Rosaura, sino también su valor. Rosaura no es la única mujer vestida de hombre en las comedias calderonianas, sin embargo, es significativa porque su disfraz y venganza conforman el tema principal de la segunda intriga de *La vida es sueño*. En *Historia de Nanke*, hay una escena famosa en la que la princesa Yaofang cambia de vestuario y apariencia. Al saber de la cercanía de los enemigos, Yaofang se preocupa mucho, ya que no sabe hacer la guerra y espera que su marido llegue a salvarla. Dada la situación, la princesa urde una estrategia para calmar al enemigo con bienes materiales. Cuando se encuentra con el príncipe enemigo, Yaofang va vestido en cota de guerra, con arco y flechas. Esta descripción muestra a una mujer bella, con maquillaje encantador, pero indumentaria de guerrera. Li Jianjun (2016: 156) cree que Tang Xianzu da mucho respeto y alabanza

23 En la literatura y cultura china aparecen también los personajes femeninos en traje de hombre, como Hua Mulan, que se viste de guerrera y lucha contra los hunos; Huang Chonggu, que gana el examen estatal y Zhu Yingtai, que se disfraza de hombre para estudiar en la misma escuela que su amor trágico Liang Shanbo. Las mujeres varoniles empiezan a abundar en la cultura china hacia finales de la dinastía Ming y principio de la dinastía Qing (Wu Xiuhua, 1997: 135). Aunque el motivo del disfraz es múltiple, suele relacionarse con la limitación de actividades y comportamientos a las mujeres en la época.

a las mujeres en sus obras, y señala que en ellas se ven temperamentos y virtudes que muchos hombres no poseen. En su resistencia, Yaofang se muestra como un personaje firme y fiel, delicada, pero sin miedo ante la fuerza maligna de Tanlang.

Tanto Rosaura como Yaofang estiman su honor y están dispuestas a ofrecer su vida, una para restaurarlo y otra para no perderlo. Las dos se mantienen firmes. Rosaura desea la muerte de Astolfo o el matrimonio; mientras que Yaofang exige que Chunyu la trate con la misma lealtad que ella ha demostrado.

### **4.3. La audacia**

Tanto Rosaura como Yaofang muestran su audacia y valor en momentos de las obras. En el caso de Rosaura, sus acciones resultan casi temerarias. Desde su aparición, en traje de varón, comienza una intervención violenta con el famoso verso «Hipogrifo violento». Su caída del caballo refleja la falta de control en las pasiones.

En la discusión entre Rosaura y Clotaldo sobre la restauración de su honor (vv. 2492- 2655), Clotaldo le reprocha su «loca temeridad» (v. 2526) y su «ciega pasión» (v. 2648). Dada la negativa de Clotaldo a ayudarla, le pide ayuda a Segismundo en el campo de batalla, con una apariencia binaria. Rosaura apela a Segismundo desde las dos posiciones, marcadamente diferentes, de hombre y mujer. Además, Rosaura muestra su audacia y sabiduría a la hora de impedir las trazas de Astolfo y restaurar su honor.

La audacia de Yaofang se muestra, además del enfrentamiento con Tanlang, en la estrategia política que aconseja a Chunyu en los círculos oficiales y en cómo gestiona su casa. Tras su matrimonio, Yaofang plantea la posibilidad de pedir un cargo oficial para Chunyu. Por sí mismo, este no tiene ambición política. Gracias a Yaofang, le nombran gobernador de Nanke. Aunque ejerce un buen gobierno, no puede dejar de tenerse en cuenta la ayuda de su esposa. Yaofang posee el ingenio y audacia política, incluso más que su marido. Tras el gobierno de veinte años en Nanke y la derrota militar de Zhou Bian, Yaofang se preocupa por el futuro de su marido y sus hijos, mientras Chunyu está confuso y alicaído. La advertencia a Chunyu después revela claramente su sabiduría y perspicacia política, sus refuerzos y prevenciones para su marido y su casa. Chunyu no puede comprenderlos, hasta que sus preocupaciones se cumplen.

Hay, además, notables diferencias, como el atrevimiento temerario de Rosaura, joven y apasionada, frente a la disposición más sensata y calmada de Yaofang, que permanece en todo momento más femenina y delicada.

En la comparación de los personajes de ambas obras, se han descubierto coincidencias en los caracteres y situaciones tales como el amor de los galanes, la

belleza y audacia de las damas. En este sentido, no deben menospreciarse los conceptos relacionados estrechamente con ciertos personajes, como el tratamiento entre padres e hijos encarnado por Segismundo y Chunyu de maneras opuestas; o la prudencia contraproducente de los reye-padres ante los horóscopos. Segismundo es un hijo rebelde, que tiene su prototipo de Edipo en la cultura occidental; y Chunyu, un hijo obediente, con amor filial, que también tiene sus modelos en los mitos tradicional chinos; Clotaldo es un tutor que tiene la función de la básica educación del príncipe y, el maestro Qixuan es dominante en la conversión de Chunyu; Basilio simboliza a la generación anterior por superar, y el Rey de Hormigas y el padre de Chunyu representan a una generación anterior que debe respetarse a pesar de sus errores. Rosaura es la dama que comparte muchas situaciones con Segismundo tales como el agravio y la venganza, con la excepción de que es su interés amoroso; la princesa Yaofang, es el amor, aunque más bien simboliza la fama y riqueza para Chunyu y, por lo tanto, la barrera para su conversión. Las similitudes y diferencias nos llevan a descubrir las divergencias culturales enraizadas en la ideología, la filosofía y la religión. Bajo la influencia de la filosofía occidental y el cristianismo, se cree en la superación de los antepasados. Sin embargo, la ideología china, llevada por el confucianismo, promulga el respeto obediente a los ancestros.

## Bibliografía

- CAI, Xiang/蔡翔 (1991): 父与子——中国文学中的“父子”问题. [«Padre e hijo—el problema entre Padres e hijos en la literatura china»], *Contención literaria y artística* 文艺争鸣 (5), 13, pp. 43-55.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1994): *La vida es sueño*, ed. Eduardo Pérez-Rasilla, Madrid: Editorial Magisterio Español y Editorial Casals.
- (2008): *La vida es sueño*, ed. Fausta Antonucci, Barcelona: Crítica.
- FREUD, Sigmund (1991): *Moisés y la religión monoteísta Esquema del psicoanálisis y otras obras (1937-1939)*, Buenos Aires / Madrid: Amorrortu editores.
- FRUTOS, Eugenio (1981): *La filosofía de Calderón en sus autos sacramentales*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico (CSIC).
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2007): *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid: Editorial Síntesis.
- HONIG, Edwin (1976): «El príncipe magnánimo y el precio de la conciencia moral en *La vida es sueño*». *Calderón y la crítica: Historia y antología*, II., ed. Manuel Durán y Roberto González Echevarría, Madrid: Gredos, pp. 747-768.
- LABARTA DE CHAVES, Teresa (1968): «Forma cerrada y forma abierta en el uso del espacio y del tiempo en el teatro español de los siglos XVI y XVII», *Hispanófila*, 34, pp. 27-45.

- LI, Jianjun/李建军 (2016): 并世双星: 汤显祖与莎士比亚 [*Dos estrellas del mundo: Tang Xianzu y Shakespeare*], Nanchang: Grupo Editorial del Siglo XXI.
- MELCHER WHITBY, William (1960): «El papel de Rosaura en la estructura de *La vida es sueño*». *Calderón y la crítica: historia y antología*, II. ed. Manuel Durán y Roberto González Echevarría, Madrid: Editorial Gredos, pp. 629-646.
- SUÁREZ, Juan Luis (1999): «Los tres problemas de Segismundo: acción dramática y existencial en *La vida es sueño*», *Bulletin of the Comediantes*, LI, pp. 21-36.
- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana (2003): «La correspondencia de las esferas en el universo de Calderón», Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [En línea: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-correspondencia-de-las-esferas-en-el-universo-de-calderon/> Fecha de consulta: 28/06/2022]
- TANG, Xiangzu/汤显祖 (2016): *El Pabellón de las Peonías o Historia del que regresó*, ed. Alicia Relinque Eleta, Madrid: Trotta. [Obra original de 1598]
- WU, Mei/吴梅 (2002): 中国戏曲概论 [*Introducción al drama chino*], ed. WANG, Weimin /王卫民, 吴梅全集·理论卷 [*Obras completas de Wu Mei. Teoría*], Shijiazhuang: Editorial de Educación de Hebei, pp. 273-316. [Obra original de 1926]
- WU, Xiuhua/吴秀华 (1997): 明末清初小说戏曲中的女性形象研究 [*Estudio sobre los personajes femeninos en xiqu y novela del Ming tardío a dinastía Qing temprana*], [Tesis de doctorado], Universidad Normal de Nanjing.
- XU, Shuofang/徐朔方 (1983): 汤显祖和利玛窦 [«Tang Xianzu y Mateo Ricci»], 论汤显祖及其他 [*Sobre Tang Xianzu y otros*], Shanghai: Editorial de Libros Clásicos de Shanghai.



## RECEPCIÓN DA LITERATURA CLÁSICA

### **La «*Expositio Virgilianae continentiae*» de Fulgencio y su proyección medieval**

EKAITZ RUIZ DE VERGARA OLMOS

*Universidad Complutense de Madrid*

**Resumen:** La *Expositio Virgilianae continentiae* de Fulgencio ofrece la primera interpretación alegórica global de la *Eneida* en clave cristiana, planteando un diálogo entre un poeta pagano, el propio Virgilio, y un lector cristiano, el propio Fulgencio. Este último trata de comprender los textos clásicos latinos desde la óptica de un contexto social y cultural completamente distinto que él percibe como decadente. El planteamiento hermenéutico-literario presente en la *Expositio* ejercería su influencia en algunos autores medievales y en su lectura de Virgilio. El caso más notable es el de Dante Alighieri, cuya *Commedia* aparece muy determinada por el esquema fulgenciano.

**Palabras clave:** Fulgencio, Virgilio, *Eneida*, Edad Media, Alegoría.

**Abstract:** *Fulgentius' Expositio Virgilianae continentiae offers the first global allegorical interpretation of the Aeneid in a Christian key, posing a dialogue between a pagan poet, Virgil himself, and a Christian reader, Fulgentius himself. The latter tries to understand the classical Latin texts from the perspective of a completely different social and cultural context that he perceives as decadent. The hermeneutic-literary approach present in the Expositio would exert its influence on some medieval authors and their reading of Virgil. The most notable case is that of Dante Alighieri, whose Commedia appears very much determined by the Fulgentian schema.*

**Keywords:** *Fulgentius, Virgil, Aeneid, Middle Ages, Allegory.*



## 1. Fulgencio, un autor entre los *antiqui* y los *moderni*

De todos los textos exegéticos tardoantiguos que hemos conservado sobre la obra de Virgilio sin duda la *Expositio Virgilianae continentiae* de Fulgencio<sup>1</sup> es uno de los más interesantes y, junto al comentario de Servio, el más influyente en los siglos posteriores. La relevancia del texto no radica solamente en que constituya la primera interpretación cristiana global de la *Eneida*, sino, sobre todo, en algunos aspectos formales de su planteamiento literario que aquí destacaremos para trazar su recorrido posterior en la Edad Media. Particularmente, nos referiremos al característico planteamiento hermenéutico-literario que individualiza la *Expositio* fulgenciana frente a otros textos exegéticos que se ajustan más bien al modelo del comentario o de la glosa y que resultan, por tanto, más tradicionales en cuanto a su formato.

La originalidad que reviste, en este sentido, la obra que nos ocupa y que la diferencia de otras obras exegéticas coetáneas se puede apreciar desde sus primeras líneas, cuando el narrador, identificable con el propio Fulgencio, empieza por justificar el tema escogido. La intención manifestada por Fulgencio en este momento inicial consiste en hacer accesibles a su época los contenidos de la *Eneida*, que se concretarían en ciertos secretos sobre el mundo natural: «Virgilianae continentiae secreta phisica» (*Exp.* 83, 6)<sup>2</sup>. Siguiendo un tópico que proviene de las *Saturnalia* de Macrobio, Virgilio queda caracterizado como el poeta *doctissimus* por excelencia y sus obras, además de ser grandes poemas, son presentadas además como recipientes de una sabiduría infinita que involucra los secretos más recónditos de la naturaleza. Innova, sin embargo, nuestro autor cuando emplea este tópico en relación exclusiva con su época, a la que considera incapaz de desvelar tales secretos contenidos en la *Eneida*. Esta época es, seguramente, la de las últimas décadas del siglo V, durante el reinado de Guntamundo, en el norte de África. Fulgencio se abstiene de adentrarse en los misterios de las *Bucólicas* de Virgilio, porque contienen doctrinas que resultarían excesivas para la mediocridad de su tiempo: «Ergo doctrinam mediocritatem temporis excedentem omisimus» (*Exp.* 84, 17)<sup>3</sup>.

1 La identidad de nuestro Fabio Placidas Fulgencio se ha confundido históricamente con la de Fulgencio de Ruspe, uno de los padres de la Iglesia africana. Precisamente esta confusión, que todavía se puede apreciar en algunos estudiosos modernos, fue una de las razones de la fortuna medieval de la *Expositio Virgilianae continentiae*. A los lectores medievales este texto se les aparecía investido de toda la autoridad propia de un gran teólogo del siglo VI. Sobre el «problema de los dos Fulgencios», véase Langlois (1964).

2 Seguimos en todo momento la edición crítica de Helm (1898).

3 Existe cierta ambigüedad aquí a propósito de la noción misma de «tiempo». Whitbread (1971: 144) ha planteado que el pasaje citado puede referirse en realidad al tiempo biográfico de su autor, y no tanto al tiempo histórico que le ha tocado vivir. Por el contexto, sin embargo, parece más verosímil

Es pertinente, llegados a este punto, señalar el contraste que hay entre esta postura de Fulgencio y la que muestran otros autores cercanos en el tiempo. Hans Robert Jauss llevó a cabo un estudio sobre las nociones de antiguo y de moderno cuyo origen ha sido localizado en autores de finales del siglo v y principios del vi, contemporáneos de Fulgencio. Analizando una de las primeras apariciones del término *modernus* en una epístola de Casiodoro, Jauss observa lo siguiente:

Formulaciones como la de su carta a Simmaco: «Antiquorum diligentissimus imitator, modernorum nobilissimus institutor» [«Diligentísimo imitador de los antiguos, maestro nobilísimo de los modernos»] revelan sentimientos de admiración hacia los «antiguos», admiración que sin reparo alguno puede compaginarse con la afirmación de la pretensión histórica de los «más nuevos», porque aquí aún no se ha planteado la cuestión relativa al progreso, decadencia o renacimiento. Pero, precisamente por esto, la relación entre modernidad y *antiquitas* en Casiodoro se diferencia de los posteriores «renamientos», así como también de la concepción histórica que tienen de sí mismos los *moderni* medievales, basada en la creencia en la igualdad, e incluso en la superioridad de los *tempora Christiana* (Jauss, 2013: 30-31).

Ciertamente, Fulgencio no hace referencia a la idea de *modernus*, pero muestra una aguda conciencia de cambio de época. Esta conciencia, sin embargo, a diferencia de los autores estudiados por Jauss, está fraguada sobre una clara preocupación por la decadencia histórica. Fulgencio tiene la certeza de vivir en un tiempo no solo distinto de la época clásica del latín, a la que pertenece Virgilio, sino peor, mediocre, declinante. Un tiempo en que ya las enseñanzas de los grandes autores clásicos, cuyo paradigma es Virgilio, resulta ininteligible. Por todo ello, siente la necesidad de volver a la *Eneida*, de presentarla a sus contemporáneos mediante el desvelamiento de sus secretos. Pero para ese fin no se plantea realizar un comentario o una serie de glosas a la obra (en la tradición de Servio), sino que su planteamiento es más bien literario.

## 2. El planteamiento hermenéutico-literario de la *Expositio*

Nuestro autor empieza invocando a las musas virgilianas y les pide que traigan al poeta mantuano, que enseguida se hace presente ante él bajo la apariencia de un

---

la tesis de Rosa (1997: 83), para quien no hay duda de que se refiere a su época histórica. En cierto modo, esta ambigüedad podría ser algo buscado por el propio Fulgencio: no hay que olvidar que su comentario a la *Eneida* consistirá precisamente en poner de relieve la concordancia entre el tiempo vital de Eneas (las diferentes fases de su vida) y el tiempo histórico (las diferentes etapas de la vida de todo hombre).

vate inspirado, ebrio del licor de la fuente Acrea, según el tópico del μουσικός ανήρ. Fulgencio, de esta manera, interpela directamente a la figura de Virgilio, estableciendo un diálogo con él. Le pide, en primer lugar, que le ofrezca sus argumentos al modo en que lo hacen los maestros de escuela (los *grammatici*, entre los que se contaba el propio Fulgencio), aludiendo de esta forma al puesto central que la obra de Virgilio ocupaba en el currículo escolar latino. La respuesta de Virgilio resulta muy significativa, porque su intervención comienza señalando de nuevo la incapacidad de la época de Fulgencio para entender su obra. No se trata, por tanto, de una torpeza personal de su interlocutor (a quien se refiere mediante el apelativo de *homuncule*, «homúnculo», «hombrecillo»), sino de un problema más general. En efecto, lo que le hace ver Virgilio es que el obstáculo para aprender tales doctrinas no se encuentra en su ingenio, sino en la peligrosa decadencia de su época: «In his tibi discendis non adipata grassedo ingenii quam temporis formido periculosa reluctat» (*Exp.* 86, 14-15).

Hecha esta observación preliminar, el discurso de Virgilio se centra ya en la explicación de los contenidos de la *Eneida*, obra presentada como una alegoría que de forma figurada («sub figuralityatem») viene a mostrar el completo desarrollo de la vida humana: «plenior humanae vitae monstrassem statum» (*Exp.* 87, 3)<sup>4</sup>. En el diálogo que ahora se establece entre Virgilio y Fulgencio, este último solo toma la palabra en alguna ocasión para tratar de relacionar las enseñanzas explicadas por el poeta con otros contenidos extraídos de la Biblia. Así, por ejemplo, cuando el mantuario explique que el conocido principio de su poema («Arma virumque cano...») indica que la virtud (las armas) es previa a la sabiduría (el hombre), nuestro autor se apresurará a relacionar esa tesis con la doctrina que él encuentra también en el primer Salmo de la Biblia. Virgilio agradece al hombrecillo que ilumine su mente ofuscada («stultis mentibus») que no ha podido contemplar el bien y tener así el acceso a la verdad: «non nobis de consultatione bonae vitae veritas obtingit» (*Exp.* 89, 11-12). Justifica de este modo el poeta pagano su desconocimiento de las verdades reveladas del cristianismo, ante las que no obstante se muestra totalmente receptivo.

Estos intentos de Fulgencio por relacionar las enseñanzas de Virgilio con el cristianismo, así como la receptividad mostrada por este último, han hecho que algunos intérpretes modernos hayan leído la *Expositio* como un texto esencialmente paródico, como una crítica a los excesos cometidos por los exégetas cristianos tar-doantiguos en su empeño por hacer encajar la cultura pagana grecolatina con su fe:

4 Con ello Fulgencio no hace sino trasladar a la interpretación de la *Eneida* una perspectiva exegética que algunos, principalmente los filósofos neoplatónicos, ya habían ensayado con la *Odisea*. Así, Porfirio en *El antro de las ninfas* atribuye a Numeo la idea de que las peripecias de Ulises representan las diferentes fases de la vida humana. Véase la edición de Ramos Jurado (1989: 246).

En esta encrucijada de tradiciones y contextos, Fulgencio parece encontrar su Virgilio: un sabio reducido a gramático, y un gramático parodiado a través de la constante frustración de sus instintos didácticos, frente a un *discipulus* que no desea aprender, sino obtener la receta rápida de interpretación de la *Eneida*, para con igual premura «traducirla» a términos cristianos. El efecto de esta parodia —de muy largo alcance, por cierto— parece ser, en primera instancia, una crítica a la tendencia cristiana de «conciliar» mundos que, en la lectura de Fulgencio, parecen irreconciliables. De manera más amplia, parece apuntar a la crítica de los métodos de apropiación: la lectura alegórica, los tecnicismos lingüísticos, una escuela que sigue anclada en el ya obsoleto pasado romano, un «afuera de la escuela» que tampoco logra cumplir su función como es debido, una exégesis cristiana que lo admite casi todo en función de su objetivo (Cardigni, 2020: 368).

Esta lectura sería plausible si efectivamente Fulgencio tratara a toda costa de hacer encajar la *Eneida* con el dogma cristiano, pero no es ese el caso. Fulgencio es muy consciente de que en el gran poema virgiliano hay también elementos paganos que de ningún modo pueden ser asimilados mediante una interpretación cristiana y así se lo hace saber a su interlocutor. Ocurre esto cuando la exposición llega a uno de los pasajes de la *Eneida* más discutidos por sus intérpretes antiguos y medievales: cuando, en el libro VI, en el contexto del descenso a los infiernos de Eneas, este tiene una conversación con su difunto padre Anquises, quien le explica que los espíritus que allí se encuentran volverán después de un tiempo a la vida, encarnándose en otros cuerpos (*Aen.* VI, 748-751). La doctrina de la reencarnación de las almas provoca comprensiblemente el escándalo de Fulgencio, quien se pregunta en voz alta cómo es posible que el clarísimo ingenio de Virgilio se haya dejado ofuscar por doctrinas tan delirantes: «itane tuum clarissimum ingenium tam stultae defensionis fuscare debuisti caligine?» (*Exp.* 102, 19-20). La justificación de Virgilio vuelve a ser la misma: no habría sido pagano si entre tantas verdades estoicas no hubiera introducido algo de locura epicúrea: «Si, inquit, inter tantas Stoicas veritates aliquid etiam Epicureum, paganus non essem» (*Exp.* 103, 8)<sup>5</sup>.

5 Despierta no poca sorpresa el que aquí Fulgencio relacione por boca de Virgilio la doctrina de la reencarnación de las almas con el epicureísmo, cuando los epicúreos se destacaron por afirmar que el alma perece con el cuerpo. Whitbread (1971: 143) sugiere que se trata de una consecuencia de la mezcla de sectas filosóficas que había en época de Fulgencio, así como por el conocimiento de segunda mano que se tenía de las fuentes. Sin negar esto, nosotros creemos más bien que la confusión se deriva del comentario de Servio, que al ocuparse del libro VI de la *Eneida* también deja traslucir cierta confusión entre tesis epicúreas y tesis pitagórico-platónicas (*ad Aen.* VI, 127).

No hay cabida para una lectura paródica<sup>6</sup> de la *Expositio* ante esta evidencia: Fulgencio no pretende simplemente cristianizar a Virgilio como sea, sino que sus propósitos son mucho más complejos. Su propósito consiste en establecer con él un diálogo productivo que ponga de manifiesto tanto las convergencias como las divergencias que hay entre ambos. Esto es lo que nos invita a describir el planteamiento de su obra no solo como literario, sino como genuinamente hermenéutico-literario. En él, dos individuos de épocas diferentes, y limitados cada uno de ellos por la pertenencia a esas épocas, tratan de poner en común sus conocimientos y de entenderse mutuamente. Tal y como ha señalado Rodríguez Beltrán (2013: 166), la perspectiva de Fulgencio parece muy cercana a la que ensayará Gadamer en el siglo xx, al formular su hermenéutica filosófica como una «lógica de pregunta y respuesta» que se produce entre dos horizontes de expectativas entre los que termina habiendo una suerte de «fusión». Pero para apreciar esto en el caso que nos ocupa es necesario fijarse primeramente en la concepción antropológica que subyace a la obra, puesto que a fin de cuentas la interpretación que propone (la alegoría que estaría representada en la *Eneida*) tiene que ver precisamente con la constitución de la vida del hombre.

En la *Expositio*, Fulgencio pone en boca de Virgilio una determinada doctrina sobre la constitución del hombre que está tomada fundamentalmente de San Agustín (*De civitate Dei*, XI, 25). Según esta concepción, en el hombre se pueden distinguir por un lado ciertas dotes naturales (*natura*), ciertas nociones adquiridas (*doctrina*) y su uso práctico (*usus*). Cada una de estas partes constituyentes del hombre están reguladas por una determinada facultad: la *natura* está regida por el ingenio (*ingenium*), la *doctrina* lo está por la sabiduría (*scientia*) y el *usus* por el resultado (*fructus*). En su particular planteamiento hermenéutico-literario, Fulgencio ha sido capaz de poner en juego estas nociones para establecer un sutil paralelismo entre su personaje y el del poeta mantuano que constituye el núcleo mismo de la *Expositio*. En efecto, como ya hemos visto, lo primero que Virgilio señala a propósito del hombrecillo que le interroga es que su falta de comprensión no se deriva de una carencia de ingenio, sino de la mediocridad de su tiempo. Fulgencio, por tanto, posee *ingenium* (*natura*), pero, por el marco histórico y cultural

6 La *Expositio* también ha sido interpretada en clave paródica por Valero Moreno (2005), autor de la única traducción española de la obra que nos ocupa. Valero Moreno hace hincapié, para defender el carácter paródico de la *Expositio*, en el frecuente recurso a las etimologías que la caracteriza. Sin embargo, esta característica también se encuentra en otros textos de Fulgencio, como las *Mythologiae*, obra mitográfica que nada tiene de irónica. Por otro lado, la etimología no era para el pensamiento antiguo y medieval el objeto de una disciplina científica o lingüística como lo es hoy. Lo que hoy para nosotros es una falsa etimología para los antiguos era una forma de desvelar la esencia de la cosa nombrada. Véase la conocida exposición de Curtius (1995: 692-699) al respecto.

en que se mueve, le falta *scientia* (*doctrina*). Virgilio, por su parte, posee también naturalmente ingenio (su propósito confeso es hacer partícipe a Fulgencio de su «torrente de ingenio»), pero en algunos casos éste se habría visto ofuscado por las doctrinas de su época, por la *scientia* de los paganos. Así se lo reprocha el hombrecillo cuando alude a la reencarnación de las almas en el libro VI de la *Eneida*, como ya hemos indicado.

Este esquema contiene un mensaje evidente: del mismo modo que Fulgencio no puede entender ciertas cosas (la sabiduría contenida en la *Eneida* o en las obras clásicas latinas) por efecto de la época en la que vive, tampoco el mismo Virgilio puede haber llegado a comprender otras cosas (las verdades reveladas del cristianismo contenidas en la Biblia) a causa del tiempo en que le tocó vivir. El planteamiento hermenéutico-literario de Fulgencio introduce de este modo un cierto principio de relativismo histórico: todos los individuos están limitados por las coordenadas históricas y culturales en que les toca vivir, todos están determinados por su época. El apelativo de hombrecillo o de homúnculo no encierra, según esto, ninguna intención irónica por parte de Virgilio: alude más bien al reconocimiento explícito de que su interlocutor no es un hombre completo, porque le falta algo para llegar a serlo. Para completar la unidad antropológica no basta pues con el *ingenium*, sino que a este debe añadirse la *scientia* y del uso que se haga de ellos derivará luego el *fructus*. Es precisamente para la adquisición de esta doctrina, y por tanto para completarse como ser humano, para lo que es necesario el diálogo, la voluntad expresa de entenderse mutuamente, entre individuos pertenecientes a épocas y marcos ideológicos distintos. Pero la lección de Fulgencio es recíproca: no solo él es un hombre incompleto, un hombrecillo carente de doctrina, sino que Virgilio en cierto modo también lo es, porque le faltó conocer el cristianismo. De este modo, se hace manifiesto que cada uno tiene las carencias propias de su tiempo y que solo la «fusión» entre los horizontes de las distintas épocas puede ayudar a completar la unidad truncada entre *natura* y *doctrina*.

Desde esta perspectiva, Fulgencio, aunque no utilizó el término, se nos aparece como un auténtico *modernus* en el sentido medieval de la expresión, por cuanto exhibe una plena conciencia de que solo podrá elevarse sobre la mediocridad de su época subido «a hombros de gigantes», es decir, a hombros de los autores clásicos, cuyo representante por antonomasia es Virgilio. Merece la pena por ello dirigir nuestra atención al proceso de recepción que experimentó la *Expositio* en la Edad Media. Naturalmente, no pretendemos ser exhaustivos en esta tarea, sino que nos conformaremos con realizar tres calas significativas en la fortuna medieval de nuestro autor.

### 3. Proyección medieval de la exégesis fulgenciana

La primera cala obligada para estudiar la proyección medieval de la *Expositio* debe corresponder al *Commentum super sex libros Aeneidos* atribuido a Bernardo Silvestre<sup>7</sup>. Este comentario tiene, por un lado, una clara impronta macrobiana por cuanto parte también de la idea de que Virgilio es un sabio experto en todas las materias, razón por la que su *Eneida* ofrece, aparte de un elevado contenido poético, una gran cantidad de enseñanzas filosóficas y teológicas sobre el mundo natural y moral. También encontramos elementos propiamente medievales: es el caso, sobre todo, de la lectura de ciertos pasajes del libro VI de la *Eneida* como alegoría de la organización jerárquica de los saberes, según el esquema de las siete artes liberales procedente de Marciano Capella. Pero, en general, el planteamiento global del comentario tiene un carácter inequívocamente fulgenciano por cuanto el hilo conductor que toma para la exposición de la *Eneida* es el de las sucesivas etapas de la vida humana. Así, los seis primeros libros del poema virgiliano vienen a representar respectivamente el nacimiento, la niñez, la adolescencia, la juventud, la edad viril y la madurez (que corresponde a la sabiduría). Este es prácticamente el mismo esquema de Fulgencio, a quien Bernardo cita en varias ocasiones, aunque reducido a la primera mitad de la *Eneida* (las razones por las que el comentario de Bernardo se interrumpe al final del libro VI constituyen un misterio).

Parece claro que Dante Alighieri tuvo conocimiento, directa o indirectamente, de los autores neoplatónicos de la escuela de Chartres y de sus comentarios alegóricos de los textos de la Antigüedad clásica. Es posible que el comentario a la *Eneida* de Bernardo también llegara a sus manos directamente, como supuso Curtius (1995: 508-509)<sup>8</sup>. Sea como fuere, la impronta fulgenciana en el autor de la *Commedia* no puede limitarse sencillamente a la comprensión alegórica de las peripecias de Eneas como un peregrinaje vital, interpretación que efectivamente pudo haber tomado de Bernardo Silvestre o de cualquier otro comentarista medie-

7 Aunque habitualmente se mantiene la atribución de este comentario a Bernardo Silvestre, profesor de gramática en Tours, pero ligado por su formación a sus maestros de la escuela neoplatónica de Chartres, hay testimonios medievales según los cuales el autor sería más bien Bernardo de Chartres, una atribución que hoy no puede descartarse del todo (Mora-Lebrun, 1994: 93-97). Lo cierto es que la identidad de los dos Bernardos, como hemos visto en el caso de los dos Fulgencios, ha tendido a confundirse históricamente y todavía Comparetti (1872: 156) da muestras de no distinguirlos. En cualquier caso, el comentario suele fecharse entre 1125 y 1130, aunque algún autor (como Pike, 1998: 344) lo sitúa más bien hacia 1150. La edición moderna de referencia del comentario de Bernardo es la de Jones y Jones (1977).

8 La argumentación que despliega Curtius para sostener esta tesis resulta, sin embargo, muy insuficiente, como han hecho ver Courcelle (1984: 432) o Padoan (1987: 221). La posición más verosímil parece la de Padoan (1970), quien considera seguro que Dante tuvo conocimiento del *Commentum*, pero probablemente tal conocimiento no fue directo, sino de segunda mano.



val que conociera a Fulgencio. A nuestro modo de ver, lo decisivo en la influencia fulgenciana que experimentó Dante se encuentra precisamente en el planteamiento hermenéutico-literario de la *Expositio*, un aspecto que el poeta florentino no pudo haber tomado de ningún otro sitio más que del original de Fulgencio<sup>9</sup>. No existe, en efecto, ningún otro precedente, salvo el de Fulgencio, para el diálogo que Dante escenificará con el personaje de Virgilio en la *Commedia*. De este modo se establece entre los dos autores una importante ligazón que ha sido advertida por críticos como Fabio Rosa:

Non è forse arbitrario vedere in questo atteggiamento di Fulgenzio un'anticipazione di quel paradosso, che è alla base della *Commedia* dantesca e che R. Dragonetti ha definito «le tragique de Virgile», ossia il fatto che l'homunculus cristiano supera chiaramente il suo auctor in materia di fede e d'altra parte questa fede si è alimentata di letture virgiliane, per cui da una parte se ne esalta il contenuto morale, il valore di «lucerna» e dall'altra se ne censurano le «more selvatiche», la «follia epicurea». Come nel poema dantesco, anche nella continentia Fulgenzio si pone di fatto come discepolo e giudice del poeta (Rosa, 1997: 22).

En la *Commedia*, como en la *Expositio*, Virgilio y su interlocutor se enriquecen mutuamente a través del diálogo: un diálogo que los coloca ante posturas culturales e ideológicas irreconciliables en ciertos puntos. Sin duda Dante tenía a la vista la dilatada tradición tardoantigua y medieval que veía en Virgilio a un profeta del cristiano (a través, sobre todo, de la interpretación mesiánica de la cuarta *Bucólica*), pero tampoco era ajeno a los problemas que suscitaban ciertos pasajes de la *Eneida* para el dogma católico. Virgilio es para Dante el más querido y apreciado de los poetas, pero no deja de ser un pagano, razón por la que no puede seguir actuando como guía más allá del Purgatorio. Se trata de un faro poético e intelectual para Dante, pero esta condición no impide que el poeta florentino, como antes nuestro Fulgencio, sea capaz de apreciar sus limitaciones de época, la imposibilidad de reducirlo completamente a los esquemas cristianos. Por ello será el propio Dante quien, a través de la *Commedia*, se postule a sí mismo como el nuevo Virgilio. Su obra, de esta manera, podrá ser vista con toda justicia (y así lo ha subrayado certeramente Italia, 2012) como una reescritura de la *Eneida* o, más concretamente, como la escritura de la *Eneida* cristiana. Pero esa reescritura, tal es lo que hemos tratado de mostrar, solo puede entenderse a la luz de la mediación de la *Expositio* fulgenciana.

9 Hay cierto consenso entre los estudiosos al suponer que Dante tuvo que conocer directamente a Fulgencio: «It is widely thought to go without saying that Dante knew Fulgentius» (Damon, 1990: 123). También hay, sin embargo, algún autor que lo ha puesto en duda: es el caso de Pizzani (1971).



Esta tradición virgiliana medieval, tan decisivamente mediada por la interpretación de Fulgencio, no pudo ser ajena tampoco al ámbito hispánico y es aquí donde nos gustaría hacer brevemente una última cala que nos sirve también para cerrar este veloz repaso por el período medieval. La *Expositio* de Fulgencio aparece por primera vez en las letras castellanas de la mano de don Enrique de Villena, que en 1428 completó su romanceamiento en prosa de la *Eneida*. No será ocioso señalar también que Villena realizó la primera traducción de la *Commedia* simultáneamente, por encargo del Marqués de Santillana (lo que da buena cuenta de la recepción compartida que en los últimos siglos medievales experimentaron Virgilio y Dante), así como un dato lingüístico que resulta muy significativo para la trayectoria que venimos trazando: en su obra mitográfica sobre *Los doce trabajos de Hércules*, don Enrique de Villena introduce por primera vez en el léxico castellano el término «moderno». Así, de nuevo, la recepción de Virgilio y la aparición de una cierta conciencia de la modernidad se nos aparecen como fenómenos simultáneos y afines.

Pero lo más interesante de la imperfecta traducción de Villena son las glosas que alcanzó a poner a los tres primeros libros de la *Eneida*, que contienen eruditas explicaciones sobre el poema virgiliano. En ese comentario se incluye, naturalmente, toda la tradición de exégesis alegóricas tardoantiguas y medievales, entre las que no podía no aparecer Fulgencio. Es de señalar, sin embargo, que Villena se confunde cuando alude a la interpretación alegórica de la *Eneida* como un peregrinaje vital cuyos libros van desgranando sucesivamente las diferentes etapas de la vida. Esta tesis, que como sabemos procede de Fulgencio y fue repetida por numerosos autores medievales, entre los que destaca Bernardo Silvestre, es atribuida a Servio en el comentario villenense. Lo que esto puede indicarnos es que el códice de Virgilio que manejaba Villena a principios del Cuatrocientos contenía «un comentario bastante completo» (en palabras de Cátedra, 1989, 1: 115) que seguramente compaginaba múltiples tradiciones exegéticas de diferentes procedencias, fundiendo a Servio y a Fulgencio, aunque probablemente también a Macrobio, a Bernardo Silvestre y a otros muchos comentaristas.

Así pues, en el «dintel del Renacimiento» las enseñanzas de Fulgencio parecen haberse disuelto en la gran corriente del virgilianismo medieval y figuran ya como un saber general sobre el poeta mantuano heredado de la Antigüedad, de tal modo que el recurso a la alegoría del peregrinaje vital, reforzado por el modelo dantesco, pasará sin solución de continuidad a ser patrimonio común del inminente Humanismo.

## Bibliografía

- CARDIGNI, Julieta (2020): «Tres versiones tardoantiguas de Virgilio: Servio, Macrobio y Fulgencio», *Myrtia*, 35, pp. 347-370.
- CÁTEDRA, Pedro Manuel, ed. (1989): *Enrique de Villena. Traducción y glosas de la Eneida*, Salamanca: Diputación de Salamanca, 2 vols.
- COMPARETTI, Domenico (1872): *Virgilio nel Medio Evo*, Livorno: Francesco Vigo.
- COURCELLE, Pierre (1984): *Lecteurs païens et lecteurs chrétiens de l'Énéide. 1. Les témoignages littéraires*, Paris: Gauthier-Villars.
- CURTUIS, Ernst Robert (1955): *Literatura europea y Edad Media latina*, México/Madrid/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2 vols. [1995, 5.ª reimpr.].
- DAMON, Philip (1990): «Allegory and Invention: Levels of Meaning in Ancient and Medieval Rhetoric», *The Classics in the Middle Ages*, ed. Aldo Bernardo y Saul Levin, New York: Center for Medieval & Early Renaissance Studies, pp. 113-127.
- GADAMER, Hans-Georg (1977): *Verdad y método*, Salamanca: Ediciones Sígueme [1996, 6.ª reimpr.].
- HELM, Rudolf, ed. (1898): *Fulgentii Opera*, Leipzig: Teubner.
- ITALIA, Sebastiano (2012): *Dante e l'esegesi virgiliana. Tra Servio, Fulgenzio e Bernardo Silvestre*, Roma: Bonanno.
- JAUSS, Hans Robert (2013): *La historia de la literatura como provocación*, Madrid: Gredos.
- JONES, Julian W., Elizabeth Frances JONES, eds. (1977): *The Commentary on the First Six Books of the Aeneid of Vergil Commonly Attributed to Bernardus Silvestris. A New Critical Edition*, Lincoln/London: University of Nebraska Press.
- LANGLOIS, Pierre (1964): «Les oeuvres de Fulgence le Mythographe et le problème des deux Fulgence», *Jahrbuch für Antike Christentum*, 7, pp. 94-105.
- MORA-LEBRUN, Francine (1994): *L'Énéide médiévale et la naissance du roman*, Paris: PUF.
- PADOAN, Giorgio (1970): «Bernardo Silvestre», *Enciclopedia Dantesca, vol. 1*. coord. Istituto della Enciclopedia italiana, Roma: Treccani, pp. 606-607.
- (1987): *Il pio Enea, l'empio Ulisse. Tradizione classica e intendimento medievale in Dante*, Ravenna: Longo Editore.
- PIKE, David (1998): «Bernard Silvestris' Descent into the Classics: The "Commentum super sex libros Aeneidos"», *International Journal of the Classical Tradition*, 4, 3, pp. 343-363.
- PIZZANI, Ubaldo (1971): «Fulgencio», *Enciclopedia Dantesca, vol. 3*. coord. Istituto della Enciclopedia italiana, Roma: Treccani, pp. 71-72.
- RAMOS JURADO, Enrique Ángel, ed. (1989): *Sobre la vida y la poesía de Homero. El antro de las ninfas de la Odisea. Sobre los dioses y el mundo*, Madrid: Gredos.

- RODRÍGUEZ BELTRÁN, Joaquín (2013): «La Eneida como modelo: entre Macrobio y Fulgencio», *Myrtia*, 28, pp. 155-174.
- ROSA, Fabio, ed. (1997): *Fulgenzio. Commento all'Eneide*, Milano/Trento: Luni Editrice.
- VALERO MORENO, Juan Miguel (2005): «La *Expositio Virgiliana* de Fulgencio: poética y hermenéutica», *Revista de Poética Medieval*, 15, pp. 112-192.
- WHITBREAD, Leslie George (1971): *Fulgentius the Mythographer*, Columbus: Ohio State University Press.

## **Un motivo amoroso de la *Antología griega* en Ronsard, Jamyn y De Brach**

EDUARDO ACEITUNO MARTÍNEZ

*Universidad de Granada*

**Resumen:** Ronsard y dos de sus discípulos más sobresalientes, Amadis Jamyn y Pierre de Brach, escriben en la misma época varios sonetos claramente vinculados por su tema central: la emoción del enamorado al recibir de manos de su amada una copa en la que ella acaba de beber. Sin pasar por alto el parentesco que une a estos poemas con dos epigramas de la *Antología griega*, trataremos de hacer hincapié en el papel que desempeña la emulación entre los tres poetas franceses. Dicha emulación se refleja no solo en una serie de componentes que comparten los sonetos, sino también en la palpable búsqueda de rasgos ingeniosos y atrevidos que permitan a cada uno de estos poemas distinguirse del resto.

**Palabras clave:** beso; emulación; soneto amoroso; *Sonnets pour Hélène*.

**Abstract:** *Ronsard and two of his most outstanding disciples, Amadis Jamyn and Pierre de Brach, wrote at the same time several sonnets which are clearly linked by the main theme: the emotion of the lover when receiving from his beloved the glass from which she has just drunk. Without disregarding the similarity between these poems and two epigrams from the Greek Anthology, we will focus on the role played by emulation between the three French poets. This emulation is reflected not only in a series of components that the sonnets share, but also in the evident search for witty and audacious features that allow each of these sonnets to stand out from the rest.*

**Keywords:** *kiss; emulation; love sonnet; Sonnets pour Hélène.*

En este artículo, comentaremos cuatro sonetos franceses de finales del siglo XVI que tienen en común su tema principal: el motivo de la dama que tiende a su enamorado una copa en la que acaba de beber. Aunque desconocemos su fecha exacta de composición, podemos situarla aproximadamente entre 1570 y 1580. Dos de ellos son obra de Ronsard, ya por entonces un poeta consagrado, mientras que los otros dos fueron escritos por poetas jóvenes, admiradores del líder de la *Pléiade*, y hoy

en día prácticamente olvidados: Amadis Jamyn y Pierre de Brach. No nos consta que se haya efectuado con anterioridad un análisis comparativo de estos poemas, a pesar de que constituyen una rara y valiosa muestra de emulación entre poetas franceses del Renacimiento. Trataremos de señalar no solo los elementos compartidos o imitados que pueden apreciarse en estos logrados sonetos, sino también las particularidades más destacadas que caracterizan a cada uno de ellos.

Los editores modernos de los tres poetas mencionados coinciden en señalar, en sus comentarios<sup>1</sup>, la imitación del siguiente epigrama de Agatías, recogido en la *Antología griega*:

No soy un amante del vino, pero cuando quieras embriagarme después de haber probado tú antes, ofrécame la copa y yo la recibo. Si la has rozado con tus labios, permanecer sobrio ya no es fácil ni evitar al dulce copero. Me traspasa la copa de tu boca el beso y me cuenta el favor que te debe<sup>2</sup>.

La mayoría de estos editores también hacen referencia a las similitudes que presentan los sonetos con otro epigrama, que figura asimismo en la *Antología griega*, y que debemos a Paulo el Silencioso:

Ayer Hermonasa, cuando entrelacé su puerta con mi corona, después de una ronda de vino puro, vertió sobre mi cabeza el agua de su copa; estropeó mi melena, que con trabajo trencé para tres días. El agua me inflamó todavía más, pues la copa había tomado el fuego secreto de su boca<sup>3</sup>.

Recordemos que, a lo largo del siglo XVI, fueron apareciendo en Europa varias ediciones de la *Antología griega*, que reproducían la que había llevado a cabo Juan Láscaris en 1494. En concreto, la edición de Henri Estienne, en 1566, podría explicar la influencia que ejerció esta antología en la poesía francesa durante las últimas décadas del siglo.

Cabe preguntarse cuál de los tres poetas franceses fue el primero en imitar el epigrama de Agatías, y si los tres lo tomaron realmente como punto de partida. Lo cierto es que el soneto de Jamyn, incluido en sus *Oeuvres poétiques* de 1575,

1 Es el caso de Carrington (1978: 91), que ha dado a conocer una parte de las obras de Jamyn; de Dezeimeris (1861: 118-119), editor de De Brach; o de Laumonier, Silver, Lebègue (1959: 224, 312), Céard, Ménager, Simonin (1993: 1374, 1388) y Roudaut (2021: 547, 560), en lo que respecta a Ronsard. Podría decirse que, a raíz del estudio de Hutton (1946), se acepta de forma unánime la consideración de la *Antología griega* como una fuente manejada a menudo por los poetas franceses de finales del siglo XVI.

2 *Antología Palatina*, Libro V, poema 261. Ofrecemos aquí la traducción de Galán Vioque y Márquez Guerrero (2001).

3 *Antología Palatina*, Libro V, poema 281. Traducción de Galán Vioque y Márquez Guerrero (2001).

fue publicado tres años antes de que lo hicieran por primera vez los dos sonetos de Ronsard. Sin embargo, hay que tener en cuenta que Ronsard y Jamyn mantenían una relación de amistad muy estrecha, llegando incluso a convivir y a trabajar codo con codo<sup>4</sup>, por lo que no podemos descartar por completo que Jamyn se inspirase en una versión manuscrita de los poemas de su mentor. La hipótesis de que ambos decidieran de común acuerdo reescribir, en forma de soneto, el epigrama original de Agatías nos parece igualmente plausible.

En cuanto al poema de Pierre de Brach, que forma parte del segundo libro de los *Amours d'Aymée*, permaneció en un manuscrito inédito hasta que el volumen fue editado en 1861 por Reinhold Dezeimeris. Esta mera circunstancia hace improbable que Ronsard y Jamyn decidieran seguir el ejemplo de De Brach; la emulación debió de seguir más bien un sentido inverso. Otro dato parece corroborarlo: los *Poèmes* del autor, publicados en 1576, comprendían el primer libro de los *Amours d'Aymée*, pero no el segundo, escrito sin duda más adelante. Recordemos que, para entonces, Jamyn ya había dado a conocer su soneto, incluido en el libro de *Oriane*, y que comentaremos en primer lugar:

Je n'aime l'eau breuvage trop humide :  
 Mais quand tu veux que j'en boive d'autant,  
 Tu prens un verre, et premiere y tastant  
 Tu me le tends à fin que je le vuide.  
 J'aïmerois mieux cette liqueur qui guide  
 Vers Apollon, mais le verre apportant  
 Un doux baizer qui me va confortant,  
 Me fait aimer cet element liquide.  
 Tel Echançon refuser je ne puis,  
 Doux Echançon charme de mes ennuis :  
 Car le beau verre ainsi qu'un bateau passe  
 Ce chaud baizer qu'il a receu de toy,  
 Et de sa levre il le redonne à moy,  
 Si que telle eau tout le nectar efface.

Aquí la imitación del epigrama de Agatías es manifiesta, ya que Jamyn retoma fórmulas e ideas muy precisas del poema bizantino, como la declaración inicial (v. 1), a la que se opone el deseo de la dama de que su amante beba aquello que no le gusta (v. 2); también la imposibilidad de resistirse al «doux echançon», expresión tomada del original (v. 9); y por supuesto la copa que lleva un beso al enamorado.

4 Jamyn, por ejemplo, se encarga de redactar los «argumentos» intercalados en los libros de la *Franciade* (Graur, 1929: 142).

El guiño hedonista del primer verso resulta aún más cómico para los iniciados que conocen el poema original, los cuales pueden comprobar que se ha sustituido el vino por el agua, precisamente para recalcar el gusto por el vino. Muchos sonetos de Jamyn parten de la descripción de un encuentro entre el enamorado y su amada, en el cual se establece una comunicación silenciosa y cargada de emoción. Sin necesidad de aportar ningún detalle acerca de las circunstancias del encuentro, el poeta logra recrear aquí la atmósfera de familiaridad cómplice y el juego psicológico sugeridos en el epigrama de Agatías.

Este soneto presenta una progresión poco marcada, típica en Jamyn, quien suele optar por una estructura basada en la articulación de variaciones de una idea o imagen. El segundo cuarteto, por ejemplo, contiene una oposición que aclara y completa la oposición de la estrofa anterior. Esta insistencia permite que los cuartetos se cierren con una inversión llamativa de la situación inicial. Del mismo modo, la predilección por el agua frente al amado néctar, expresada en el segundo cuarteto, se reformulará en el impetuoso verso final; lo cual permite aclarar, al mismo tiempo, el significado de la perífrasis mitológica de los versos 5 y 6. También la imagen central del beso se introduce en la segunda estrofa y se retoma en los tercetos.

En el plano rítmico, destaca la maestría con que Jamyn se sirve del encabalgamiento para acrecentar la sorpresa (vv. 6-7 y 11-12), recurso raro en la poesía amorosa francesa de la época. Resulta igualmente llamativa la importancia de los ecos sonoros: el caso más evidente se halla en los versos 9 y 10, ya unidos por la rima, con la repetición de «eçançon» antes de la cesura. Jamyn también recurre a la paronomasia («vers»-«verre») y a la rima interna («prens»-«tastant»-«tends»).

El símil del barco y el vaso, que amplifica la metáfora central del beso transportado, encierra cierto carácter cómico por su carácter contradictorio, ya que el barco por definición no contiene agua sino que está contenido en ella. Pero mucho más osada resulta la imagen del vaso recibiendo y entregando el beso con sus propios labios: Jamyn hace así coincidir el punto álgido de fantasía y de sensualidad con el final del poema.

Gisèle Mathieu-Castellani da por sentado que Jamyn imita el soneto 34 del primer libro de los *Sonnets pour Hélène*, sin llegar a justificar dicha suposición y sin mencionar el otro soneto de Ronsard sobre el mismo tema. A pesar de ello, la autora se muestra sensible a los aciertos del joven discípulo: «il est remarquable qu'imitant un sonnet précieux du maître, il sache s'en écarter pour traiter avec plus d'humour que Ronsard, et une familiarité plus souriante, un thème qui, chez lui, allie le naturel à la subtilité» (1975: 126). Más adelante trataremos de mostrar que el soneto «preciosista» de Ronsard no merece un juicio tan severo.

Todo parece indicar que el gran poeta de la *Pléiade* también tiene presente el epigrama de Agatías al componer el siguiente soneto, incluido inicialmente en el libro de *Les Amours diverses* (son. 31, edición de 1578), antes de ser incorporado, en la edición de 1584, a los *Sonnets pour Hélène*:

Ma Dame beut à moy : puis me baillant sa tasse,  
 Buvez, dit-ell', ce reste où mon cœur j'ay versé :  
 Et alors le vaisseau des lèvres je pressay,  
 Qui comme un Batelier son cœur dans le mien passe.

Mon sang renouvelé tant de forces amasse  
 Par la vertu du vin qu'elle m'avoit laissé,  
 Que trop chargé d'esprits et de cœurs, je pensay  
 Mourir dessous le fais, tant mon ame estoit lasse.

Ah, Dieux, qui pourroit vivre avec telle beauté,  
 Qui tient tousjours Amour en son vase arrêté !  
 Je ne devois en boire, et m'en donne le blâme.

Ce vase me lia tous les Sens dés le jour  
 Que je beu de son vin, mais plus tost une flame,  
 Mais plus tost un venin qui m'en-yvra d'amour.

A diferencia de Jamyn, Ronsard retoma la idea original de la copa de vino, lo que le permite jugar igualmente, justo al final del poema, con la analogía entre la embriaguez provocada por la bebida y aquella que se apodera del enamorado. Esta analogía justifica en sí misma, a fin de cuentas, la circunstancia escogida en el poema, y queda aquí sintetizada en la bella fórmula de cierre. Sin embargo, Ronsard se aparta tanto del epigrama de Agatías como del soneto de Jamyn en un aspecto fundamental: no solo no utiliza como principal ornamento la metáfora del beso, sino que la omite (si bien podríamos considerar que aparece casi implícita en la sensual referencia a los labios del verso 3). Conviene analizar, pues, cómo compensa el poeta la ausencia de esta imagen, que en principio podría parecer indispensable.

Destaca en primer lugar la sugerente situación que se expone al comienzo del soneto. En un alarde de concisión, se enumeran rápidamente una serie de acciones que llevan a cabo la dama y el enamorado, cargadas de significado. El poeta no se detiene a mencionar la circunstancia que propicia este encuentro, ni describe el entorno que rodea a los personajes, pero el brindis inicial remite a un banquete de celebración. Se trataría por tanto de un escenario en el que los protagonistas han de disimular sus sentimientos ante las personas presentes y apenas pueden hablar a solas; sin embargo, no por ello renuncian a comunicarse de forma secreta. Así pues, la exaltación amorosa evocada aquí también está ligada a lo prohibido, al peligro, al juego de la seducción. A los gestos insinuantes de la dama, el brindis por



su pretendiente y la entrega a este de la copa en la que ella acaba de beber, sucede la declaración sin ambages del verso 2. Estas palabras se refieren hábilmente en estilo directo, para hacer más sensible el impacto que provocan en el enamorado.

Otro aspecto notable del poema es el modo en que Ronsard va completando de forma inesperada las imágenes, especialmente a lo largo de los cuartetos. La imagen del corazón vertido por la dama en la copa al beber (verso 2) se prolonga con la llegada, por ese medio, de dicho corazón hasta el corazón de él (verso 4). La idea de un nuevo corazón explica a su vez las imágenes del segundo cuarteto (la sangre renovada y la fatiga provocada por la carga de tantos corazones y espíritus), que conforman en conjunto una insólita fantasía fisiológica.

En los tercetos, el contenido simbólico de la copa cambia: ya no es el corazón, sino Amor (primer terceto), una llama y un veneno (segundo terceto). Nótese la doble rectificación («mais plus tost une flame, / Mais plus tost un venin») que da brillo a estos dos últimos tópicos ligados al enamoramiento. En la reflexión del primer terceto, el gesto mismo de la dama que tiende su copa al amante se convierte en un símbolo de la seducción permanente, y no solo acotada a esa circunstancia precisa. A partir de la autoacusación del verso 11, se alude al contenido de la copa como si se tratara de un brebaje mágico que ha suscitado el amor, lo cual puede interpretarse como una reminiscencia de la leyenda medieval de Tristán e Isolda.

Mencionemos por último un par de rasgos que ya veíamos en Jamyn y que se encuentran con poca frecuencia en la poesía amorosa de los inicios de la *Pléiade*: el recurso puntual al encabalgamiento con fines expresivos (vv. 7-8) y la importancia de la sonoridad, con rimas internas como «vin»-«venin» (vv. 13-14).

Pasemos ahora a analizar los rasgos principales que presenta el soneto 34 del primer libro de los *Sonnets pour Hélène* (edición de 1578):

J'avois, en regardant tes beaux yeux, enduré  
Tant de flames au cœur, qu'une aspre seicheresse  
Avoit cuitte ma langue en extreme destresse,  
Ayant de trop parler tout le corps alteré.  
Lors tu fis apporter en ton vase doré  
De l'eau froide d'un puits : et la soif qui me presse,  
Me fit boire à l'endroit où tu bois, ma Maistresse,  
Quand ton vaisseau se voit de ta lèvre honoré.  
Mais le vase amoureux de ta bouche qu'il baise,  
En reschaufant ses bords du feu qu'il a receu,  
Le garde en sa rondeur comme en une fournaise.  
eulement au toucher je l'ay bien apperceu.  
Comme pourroy-je vivre un quart d'heure à mon aise  
Quand je sens contre moy l'eau se tourner en feu ?

Este soneto y el anterior son poemas esencialmente narrativos, que comparten un mismo principio de composición: se parte de una situación anecdótica, en la que el «yo» se encuentra en compañía de su amada y esta le tiende el vaso en el que ha bebido. Aquí, no obstante, el vaso contiene agua, como en los poemas de Paulo el Silencioso y de Jamyn. Ronsard recurre de nuevo a una serie de imágenes cuidadosamente elaboradas a fin de evocar las emociones que despierta el elocuente gesto de la amada. En los dos últimos versos, el relato deja paso a una reflexión del «yo» sobre su propia situación, muy similar a la exclamación que encontrábamos en el anterior poema, al referirse de nuevo a la fatalidad del amor inspirado por la dama, dotada de un poder sobrenatural de seducción.

Sin embargo, en esta ocasión, la anécdota, reducida a su mínima expresión en el soneto previo, se extiende prácticamente hasta el final del poema. Ronsard opta por pormenorizar las circunstancias que rodean la tentadora entrega de la copa. Al alargarse el relato se genera suspense, pero el verdadero acierto del poeta reside en la multiplicación de detalles realistas, pintorescos, que confieren a la escena un carácter único. Los adjetivos sensoriales («aspres seicheresse», «vase doré», «eau froide») no tienen otro objeto que contribuir a ello. Ronsard vuelve a asociar aquí con ingenio y humor un lugar común (el de las llamas en el corazón) con un fenómeno fisiológico, como es la sed que perturba al enamorado incapaz de cesar de hablar a su amada, suponemos que dirigiéndole innumerables dulzuras.

En los tercetos, se vuelve a recurrir a la imagen del fuego, en este caso procedente de la dama, para explicar un fenómeno peculiar perteneciente al plano real: el extraño calentamiento del agua fría en la copa. A pesar de la evidente continuidad entre cuartetos y tercetos, no es menos cierto que en estos últimos las imágenes pasan a ser el componente esencial. Tanto la audaz personificación de la copa enamorada como el símil paradójico que la asimila a un horno, además de la graciosa metamorfosis que cierra el poema, aúnan la exaltación y la fantasía.

El planteamiento general del soneto, con una simpática anécdota seguida de la explicación encomiástica del agua ardiente, es similar al de Paulo. Además, en esta ocasión, Ronsard sí utiliza de forma explícita la imagen del beso, como Agatías y Jamyn, aunque paradójicamente el poema en su conjunto exhiba un erotismo más contenido que en el texto previo. En cualquier caso, cabe concluir que Ronsard, al igual que Jamyn, utiliza como fuente los epigramas de la *Antología griega*, y que por tanto ninguno de los dos se limita a tomar como modelo el soneto escrito por su amigo.

Veamos por último el soneto de Pierre de Brach, que figura, como ya hemos mencionado, en el segundo libro de los *Amours d'Aymée* (son. 3):

Que j'ayme ce beau vase, où l'argent de coupelle,  
D'or mat et d'or bruni vermeille tout autour,  
Vaze hanap de ma Dame, où je prins l'autre jour  
Un baizer amoureux en beuvant apres elle.

Amour de ce baizer inventa la cautelle,  
Affin de me piper, et, sous un lâche tour,  
Me faire, au lieu de l'eau, boire du feu d'amour,  
Prenant à le porter ce vase pour nacelle.

C'estoit eau, c'estoit feu : de l'un je fus esprits,  
Et l'autre me noia suffoquant mes esprits :  
Se noier, se brusler sont effects bien contraires ;

Toutefois se noier aveques si peu d'eau,  
Et se brusler sans feu, l'effect est plus nouveau :  
Mais ce sont de l'Amour les merveilleus misteres.

Dezeimeris (1861: 118-119) destaca las similitudes entre este soneto y los epigramas de Agatías y Paulo el Silenciaro, limitándose a mencionar de pasada los sonetos de Ronsard y Jamyn. En nuestra opinión, la huella directa de los epigramas bizantinos es más difícil de demostrar en el soneto de De Brach que en los casos anteriores, a pesar de la evidente coincidencia en el tema principal. La razón es simple: resulta innegable que el poeta tiene en mente, ante todo, el soneto 34 de los *Sonnets pour Hélène*, en el que Ronsard ya integraba, como vuelve a hacer él, la imagen del beso a través de la copa y el desarrollo final de la paradoja del agua convertida en fuego. Algunos elementos del soneto 31 de *Les Amours diverses* también reaparecen aquí, como el símil con el barco o la imagen de Amor contenido en el vaso. De Brach logra condensarlos en una sola estrofa (vv. 5-8). Teniendo en cuenta estas muestras de una imitación manifiesta de los sonetos de Ronsard, lo cierto es que ningún rasgo específico permite sostener que De Brach había de conocer de primera mano los textos bizantinos; sin que por supuesto podamos tampoco descartarlo. Dawkins parece compartir nuestra opinión, ya que solo menciona las similitudes del soneto de De Brach con los poemas de Ronsard y Jamyn, sin hacer referencia a los epigramas (1971: 209-210). Además, en la introducción de su edición de los *Amours d'Aymée*, llega a sugerir que De Brach no dominaba el griego (13).

El poeta emplea una serie de recursos que no encontramos en los sonetos comentados hasta ahora, pero que, a pesar de ello, atestiguan igualmente el nuevo rumbo que toma la poesía amorosa francesa auspiciada por Ronsard y Jamyn en aquellos años<sup>5</sup>. La descripción minuciosa de la copa y de los ricos materiales que

5 Vianey (1909: 192-284) estima que las obras de este período representan una tercera fase del petrarquismo francés, marcada por una influencia renovada de Tebaldeo y otros poetas *quattrocentistas*.

la componen no está tan alejada del énfasis que Ronsard ponía en ciertas cualidades sensoriales. Para tratar de reflejar una impresión de conjunto del objeto, sin renunciar al gusto particular por cada hermoso detalle, De Brach opta por la acumulación vertiginosa de tecnicismos. El poeta sitúa además esta descripción atípica al comienzo del soneto, sin desvelar hasta el verso 3 («Vase hanap de ma Dame...») en qué radica realmente la importancia del vaso. La narración propiamente dicha se introduce en este mismo verso de forma paralela al inicio de la descripción en el verso 1: mediante un pronombre «où» que sucede a la mención del vaso, en una muestra de virtuosismo sintáctico. Se podría decir que la suntuosidad de la copa viene a reemplazar la evocación sensual de la dama, a la que apenas se alude. También el contexto del encuentro entre los amantes brilla por su ausencia. La imagen misma del beso es tratada con una concisión poco sugerente, sin mención alguna a los labios o al momento en que la dama tiende su vaso.

Si la metáfora del «baizer amoureux» aparece reducida a su mínima expresión, lo contrario sucede con la antítesis del agua y el fuego, introducida ya en el verso 7<sup>6</sup> y a la cual se dedican por entero los tercetos. Tal insistencia lleva aparejada una serie de contradicciones lógicas, indispensables para ir alimentando las paradojas ingeniosas hasta el final del poema, y cuya recurrencia, por otra parte, refleja en sí misma un espíritu lúdico que recuerda al humor del que hacen gala Jamyn y Ronsard. Para empezar, si bien en la imagen del verso 7 el fuego sustituye al agua, en la nueva antítesis que da inicio a los tercetos («C'estoit eau, c'estoit feu»), ambos elementos parecen asimilados, convertidos milagrosamente en uno solo. A continuación, vuelve a producirse un giro sutil y sorprendente, ya que se describen por separado los efectos provocados por el agua y el fuego, como si efectivamente ambos coexistieran en el interior del vaso y cada uno de ellos conservara su propia esencia. Lo que podíamos considerar hasta este punto como una simple paradoja galante en la estela de Ronsard y de Paulo el Silencioso, da lugar entonces a un considerable despliegue de fantasía. Al contraponer los dos efectos («se noier, se brusler»), el poeta se complace en subrayar el carácter insólito de la antítesis concebida por él mismo (v. 11), antes de hacer lo propio con su contenido hiperbólico (vv. 12-13). Una vez más, la explicación se apoya en ligeras contradicciones: ya no solo el fuego se relaciona con el amor, como en los cuartetos, sino también el agua misma, en vista de sus propiedades «mágicas». Por otra parte, la ausencia de fuego apuntada en el verso 13 («se brusler sans feu») desmonta por completo la lógica de la imagen desarrollada en los versos anteriores. De este modo, De Brach confiere

6 En este verso, la imagen aparece un tanto deslucida debido a la redundancia: «Amour» (v. 5) es el que hace beber al enamorado «du feu d'amour» (v. 7).

paulatinamente a la paradoja una dimensión alejada del planteamiento compartido por Paulo y Ronsard: aquí no se trata tan solo de enaltecer el poder cósmico de la seductora dama, sino también de asociar al encomio una descripción novedosa e inesperada de los síntomas contradictorios del amor. La ligereza de la *pointe*, en el último verso, se muestra acorde con el juego conceptual desarrollado en los tercetos.

### Bibliografía

- BRACH, Pierre de (1971): *Les Amours d'Aymée*, ed. Jasmine Dawkins, Genève: Droz.  
— (1861): *Œuvres poétiques* (I), ed. Reinhold Dezeimeris, Paris: A. Aubry.  
GALÁN VIOQUE, Guillermo, Miguel Ángel MÁRQUEZ GUERRERO, eds. (2001): *Epigramas eróticos griegos. Antología Palatina (libros V y XII)*, Madrid: Alianza Editorial.  
GRAUR, Theodosia (1929): *Un disciple de Ronsard. Amadis Jamyn (1540-1593), sa vie, son œuvre, son temps*, Paris: Classiques Garnier.  
HUTTON, James (1946): *The Greek Anthology in France and in the Latin Writers of the Netherlands to the Year 1800*, Ithaca: Cornell University Press.  
JAMYN, Amadis (1978): *Les œuvres poétiques. Livres II, III et IV (1575)*, ed. Samuel M. Carrington, Genève: Droz.  
— (1577): *Les œuvres poétiques*, Paris: Mamert Patisson.  
MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle (1975): *Les thèmes amoureux dans la poésie française: 1570-1600*, Paris: Klincksieck.  
RONSARD, Pierre de (2021): *Les Amours et autres poèmes*, ed. François Roudaut, Paris: Le Livre de Poche.  
— (1993): *Œuvres complètes* (I), ed. Jean Céard, Daniel Ménager, Michel Simonin, Paris: Gallimard.  
— (1959): *Œuvres complètes* (XVII. Deuxième partie), ed. Paul Laumonier, Isidore Silver, Raymond Lebègue, Paris: Librairie Marcel Didier.  
— (1578): *Les œuvres de P. de Ronsard (I)*, Paris: Gabriel Buon.  
VIANEY, Joseph (1909): *Le pétrarquisme en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Montpellier/Paris: Coulet/Masson.

## **La bucólica clásica y la preceptiva literaria: Quevedo ante la trayectoria y los rasgos de género<sup>1</sup>**

SAMUEL PARADA JUNCAL

*Universidade de Santiago de Compostela*

**Resumen:** La literatura pastoril es uno de los géneros más difíciles de clasificar. Su ausencia en las poéticas clásicas manifiesta la complejidad interpretativa de una modalidad que apenas recibe la atención suficiente. La presente comunicación pretende aproximarse a los diferentes tratados que intervienen en la delimitación del género desde la Antigüedad hasta el Barroco, incluyendo las novedades que aporta la crítica moderna. A este estudio cabría añadir un apunte sobre su caracterización según la pastoral de Quevedo. Solamente aproximándonos a sus textos se podrá apreciar la evolución del bucolismo y su progresivo declive dentro de una tradición en vías de agotamiento.

**Palabras clave:** preceptiva literaria; género pastoril; Quevedo; poesía.

**Abstract:** *Pastoral literature is one of the most difficult genres to classify. Its absence in classical poetics shows the interpretive complexity of a modality that barely receives enough attention. This communication aims to approach the different treatises that intervene in the delimitation of this genre from Antiquity to Baroque, including the novelties provided by modern criticism. We should add to this study a note about its characterization according to Quevedo's pastoral. Only by approaching his texts we will be able to appreciate the evolution of bucolicism and its progressive decline inside a tradition in the process of exhaustion.*

**Keywords:** *literary precepts, pastoral genre, Quevedo, poetry.*

---

1 Esta comunicación se inscribe en la tesis doctoral *La poesía pastoril de Quevedo*, dirigida por los profesores María José Alonso Veloso y Alfonso Rey Álvarez, y financiada con la Ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU20/03773) del Ministerio de Universidades. Esta tesis es resultado de los proyectos de investigación «Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 1: Las silvas» (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, PGC2018-093413-B-I00; AEI/FEDER, UE) y «Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 2: *Las tres musas*» (Ministerio de Ciencia e Innovación, PID2021-123440NB-I00), así como de la ayuda del Programa de Consolidación y Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas de la Xunta de Galicia para el año 2021, Grupo GI-1373, «Edición crítica y anotada de las obras completas de Quevedo» (EDIQUE), con referencia ED431B 2021/005.

## 1. La preceptiva literaria y la crítica moderna: la bucólica clásica

La complejidad definitoria de un género radica en el grado de atención que la crítica le haya dedicado a su estudio. Desde los albores de la literatura pastoril esta modalidad no ha recibido un interés suficiente por parte de los estudiosos, que han preferido otorgarles preeminencia a otros géneros más celebrados. De forma casi unánime, la crítica fija el inicio de la pastoral clásica en la primera mitad del siglo III a. C., con los primitivos pastores de Teócrito<sup>2</sup>. Si la poesía pastoril nace en Grecia, resulta razonable rastrear en primer lugar las ideas de los grandes pensadores helénicos. No obstante, el estudio de esta parcela no reviste en grandes hallazgos, pues los teóricos griegos no se acercan al género bucólico. Platón no menciona la poesía pastoril, pero sí delimita el conjunto de géneros literarios a través de una división tripartita que después popularizarán Aristóteles y los teóricos renacentistas y barrocos:

hay, en primer lugar, un tipo de poesía y composición de mitos íntegramente imitativa —como tú dices, la tragedia y la comedia—; en segundo lugar, el que se produce a través del recital del poeta, y que lo hallarás en los ditirambos, más que en cualquier otra parte; y en tercer lugar, el que se crea por ambos procedimientos, tanto en la poesía épica como en otros muchos lugares (Platón, *República* 394b-c).

Esta idea complica su clasificación, pues la pastoral presenta diferentes estructuras enunciativas: composiciones en las que solo aparece el diálogo (modalidad activa); otras en las que la narración es la forma exclusiva (modalidad exegética); y otras en las que se combinan ambas posibilidades (modalidad mixta).

Aristóteles (*Poética* 1459b, 31-37) tampoco aborda la modalidad pastoril, pero propone la escritura en hexámetros para la épica, lo que permitirá vincular ambos géneros, pues desde sus inicios la bucólica se escribía bajo el mismo metro. En consecuencia, algunos críticos renacentistas utilizarán estas ideas para justificar la adhesión de la pastoral al género épico<sup>3</sup>.

Al igual que en Grecia, en Roma apenas tratan esta cuestión los comentaristas de las *Bucólicas* virgilianas. Entre los principales teóricos y retóricos, quizá Quintiliano sea el único en estudiar algún asunto perteneciente a la órbita pastoril. En su *Institutio oratoria* menciona a Teócrito como un escritor admirable, pese a reconocer que su musa agreste no tendría cabida en el contexto civilizado de

2 Para la diferencia entre el inicio y el origen de un género, véanse Said (1975) y Derrida (1980). Sobre la consciencia creadora en la pastoral, remito a Brioso Sánchez (1998).

3 En páginas inmediatas trataré este asunto encabezado por las ideas de Minturno. Por ahora, véase Spingarn (1954: 107-124).

la urbe: *Admirabilis in suo genere Theocritus, sed musa illa rustica et pastoralis non forum modo, verum ipsam etiam urbem reformidat* (Quintiliano, *Institutio oratoria* X, I, 55-56). De su breve comentario se infiere que el canon occidental superpone distintas clases de géneros literarios y que el bucólico se encuentra en uno de los escalafones inferiores.

Ante la ausencia de grandes teóricos en la Antigüedad, los comentaristas virgilianos se convierten en una importante fuente de información. Sobre todo, cabría centrarse en las figuras de Donato y Servio. En su prefacio a las *Bucólicas* Donato (1997: 46) destaca, entre otros asuntos, el origen rural del género. Además, parece que desea aludir a las creaciones virgilianas cuando se refiere a los *pastores* (*Bucólicas*), *agricolas* (*Geórgicas*) y *bellatores* (*Eneida*). Esta tríada se mantendrá en su famosa distinción estilística:

*cum tres modi sint elocutionum, quos χαρακτήρας Graeci uocant, ἰσχνός qui tenuis, μέσος qui moderatus, ἄδρός qui ualidus intelligitur, credibile erit Vergilium, qui in omni genere praeualeret, Bucolica ad primum modum, Georgica ad secundum, Aeneidem ad tertium uoluisse conferre* (1997: 47)<sup>4</sup>.

El otro gran exégeta virgiliano es Servio, uno de los primeros estudiosos en captar la heterogeneidad de las *Bucólicas*. Al igual que Platón, Servio (1961: 29) diferencia tres posibilidades para las églogas: la modalidad exegética (*in quo tantum poeta loquitur*), la modalidad activa (*in quo nusquam poeta loquitur*) y la modalidad mixta (*nam et poeta illic et introductae personae loquuntur*). Así, las diez composiciones del poeta latino presentan distintas posibilidades que vinculan su obra a un género u otro, motivo que dificulta su clasificación, pues en un mismo libro pueden aparecer poemas afines a diferentes modalidades<sup>5</sup>.

Durante el Renacimiento italiano los dos estudiosos más importantes serán Marco Girolamo Vida y Julio César Escalígero<sup>6</sup>. En 1527 Vida publica *De arte poetica*, preceptiva en la que menciona algunas ideas relacionadas con el bucolismo. La primera de ellas alude a la pastoral, haciendo hincapié en el origen del género, mediante la referencia al autor siciliano y a la metáfora de la flauta de caña:

4 Cicerón (*Retórica a Herenio* IV, II, 8) ya diferencia tres niveles de estilo. Durante la Edad Media Juan de Garlandia divulga estas ideas junto al dibujo de una rueda, gráfico que desde entonces se conocerá como la *rota Virgilio* (Faral, 1924: 87). Sobre este asunto, puede verse Curtius (1976: 328) y López Estrada (1987: 184-189).

5 Remito a Cristóbal López (1998: 261) para una clasificación genérica de las *Bucólicas*.

6 La falta de espacio me impide mencionar a algunos precedentes como Bade, Vadiano, Nausea o Varchi, entre otros. Sobre ellos, véanse Nichols (1969: 97) y Halperin (1983: 31).



*Tu uero ipse humeros explorans consule primum, atque tuis prudens genus elige uiribus aptum. Nam licet hic Diuos, ac Diis genitos heroas in primis doceam canere, et res dicere gestas, haec tamen interdum mea te praecepta iuuabunt, seu scenam ingrediens populo spectacula praebes, siue elegis iuuenum lacrimas quibus igne medullas urit amor, seu pastorum de more querelas et lites Siculi uatis modularis auena; siue aliud quodcumque canis quo carmine cumque, nunquam hinc, ne dubita, prorsum inconsultus abibis* (Vida, *De arte poetica* I, 39-49).

Las siguientes referencias son menos importantes: en la segunda, recomienda la escritura pastoril a aquellos autores novatos que todavía son unos legos en la materia poética (I, 459-461); y en la última, comenta ciertos motivos bucólicos, como el retiro del sabio, la Edad de Oro, el *locus amoenus* y la mención de ciertos personajes mitológicos como Pan, los faunos o las ninfas (I, 486-496).

Tras la poética de Vida emergen en la península itálica infinidad de preceptistas que realizan alguna alusión acerca de la pastoral. Resulta imposible aproximarse a todos ellos<sup>7</sup>, así que me centraré en la figura de Escalígero.

Los *Poetices libri septem* (1561) se convierten en la primera poética que dedica varios apartados al estudio de la pastoral. Al final del capítulo tercero Escalígero se aleja de las ideas de Minturno, cuando reconoce a la pastoral como la forma más antigua de la poesía dramática: *Dramatici autem genera complura, quae mox suis locis digeremus. Antiquissimum, pastorale; proximum, comicum; e quo natum, tragicum* (Escalígero, *Poetices libri septem* I, 3).

El humanista se aproxima al estudio de la bucólica en tres libros diferentes (Weinberg, 2003: 109-139). En el primero (*Historicus*) se ocupa de la historia de los géneros, que distribuye según el orden de nobleza. Recalca que estudia en primer lugar la bucólica porque representa una modalidad literaria primigenia: *Vetustissimus igitur poematis genus ex antiquissimo viuendi more ductum esse par est. Tria uero saeculorum genera: pastoris, venatoris, aratoris* (I, 4). Además, Escalígero insiste en que la antigüedad de la pastoral se vincula con el tema amoroso, el asunto literario más arcaico.

Después, retoma el capítulo de la *Pastoralia* al final del libro tercero (*Idea*). Menciona su heterogeneidad, incidiendo en los múltiples personajes que aparecen en estas composiciones:

7 Pueden consultarse sus textos en Weinberg (1970-1974). Sintetizando la cuestión, algunos teóricos intentan clasificar la pastoral según los principales géneros literarios. Para Trissino (1970: 13), la pastoral debe insertarse en el género dramático, debido a su carácter dialogal; para Minturno (1559, II: 105; 2009, I: 159-160), la bucólica forma parte de la épica por su coincidencia métrica en hexámetros, aunque la ubica en el escalón más bajo debido a su rusticidad.

*Pastoralia continent, uti suo loco dictum est, bucolica, arationes, messes, foenisechia, lignatoria, viatoria, capraria, ouilia, holitoria, quibus magnus vir Sanazarus ex Theocrito etiam addidit piscatoria: nos etiam villica. Quorum omnium argumenta inter se sunt varia. Commune autem illud habent: vt cuiuscunque generis negotium semper retrahant ad agrorum naturam* (III, 99).

Para él, cualquier asunto que recurra a la naturaleza agreste puede ser considerado paradigma de la poesía pastoril. Así, en la literatura bucólica cabría todo, desde pastores que apacientan su ganado hasta agricultores e incluso pescadores.

Por último, en el libro quinto realiza una comparación entre los *Idilios* y las *Bucólicas*: *Comparatur cum Theocrito Virgilius* (V, 5), llegando a la conclusión de que la obra virgiliana es superior en todos los aspectos a la de Teócrito.

Tras la poética de Escalígero aumentan las preceptivas literarias, pero no será hasta mediados del siglo XVII cuando aparezca en Europa el primer estudio exclusivo sobre el género pastoril: *De bucolico carmine* (1647), de Gérard Vossius. El neerlandés comienza su análisis aludiendo a las ideas de Minturno, esto es, la pastoral como una épica inferior escrita en hexámetros (Vossius, *De bucolico carmine* III, 8, 1§), pero comparte con Escalígero el origen primitivo del género (III, 8, 3§). También resalta la heterogeneidad de la poesía pastoril, que puede presentar cualquiera de las tres modalidades discursivas (III, 8, 7§). En definitiva, entiende la bucólica como un compendio de acciones protagonizadas por personajes rústicos en un espacio agreste: *Res item sunt rusticae, eoque nihil hic urbanum, nihil declamatorium. Imo similitudo etiam ac comparatio a re rustica sumitur* (III, 8, 8§).

En esta centuria también resultan relevantes los estudios que desde Francia se vierten a propósito de la pastoral<sup>8</sup>. Entre los críticos galos destacan Colletet, Boileau y, sobre todo, Rapin, quien en su *Dissertatio de carmine pastorali* (1659: 105) ofrece una sencilla definición del género bucólico en relación con la mimesis aristotélica: *Est imitatio actionis pastoralis, vel quae sit ad modum pastoralis*. Esta explicación fue muy imitada por los teóricos ingleses posteriores e incluso por estudiosos modernos; sin embargo, se comprobará que resulta insuficiente cuando se aborden algunas composiciones de Quevedo<sup>9</sup>.

La península ibérica no fue un territorio ajeno a las innovaciones europeas, aunque es cierto que, siguiendo las palabras de Egido (1985: 45): «La poética de la égloga en España no sólo es tardía sino pobre». Realmente, las ideas literarias acerca de la bucólica llegan al territorio peninsular a finales del siglo XVI, cuando la

8 Sobre la teoría poética francesa, el grupo de la Pléyade y el influjo italiano, consúltese Spingarn (1954: 171-250).

9 Para más información acerca de las ideas poéticas de Rapin, véase Congleton (1952: 53-71).

mayoría de escritores renacentistas ya habían muerto y escrito infinitud de versos pastoriles. Descartando los preliminares literarios de Juan del Encina (*Bucólicas*) y Juan Luis Vives (*Geórgicas*), y excluyendo a algunos críticos que apenas profundizan en el género, considero que los teóricos más importantes del panorama bucólico castellano son Fernando de Herrera, Alonso López Pinciano y Francisco Cascales.

En 1580 Herrera publica sus *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, en las que expone sus reflexiones sobre la bucólica. Entre los asuntos principales<sup>10</sup>, destaco sobre todo la ascendencia del género pastoril, evocando las ideas de Escalígero e insistiendo en su heterogeneidad: «son el más antiguo género de poesía. I aunque la materia d'ellas es varia, parece que es más antigua la amatoria» (Herrera, 2001: 687-688)<sup>11</sup>.

El siguiente tratadista es López Pinciano, quien en 1596 publica su *Filosofía antigua poética*. El preceptista advierte de la dificultad para clasificar la pastoral siguiendo las modalidades platónicas e insiste en delimitarla como un género menor:

Vos, señor compañero, habéis dividido al poema por el modo diverso prudentemente y, después de haber hecho mención de los cuatro poemas principales y fuente de todo lo demás (digo heroica, trágica, cómica y ditirámica), habéis hablado de otras seis menos principales, dichas pastoral, satírica, lírica, mimo, apólogo, epigrama (López Pinciano, 1973, I: 287).

También aborda asuntos pertenecientes a la métrica o al estilo, pero son menos interesantes desde el punto de vista teórico<sup>12</sup>.

Por último, Cascales publica sus *Tablas poéticas* en 1617. Realiza una pequeña definición del género que se asemeja a la que popularizará Rapin: «La égloga es imitación de una breve acción de personas rústicas en estilo humilde, sin baile ni canto» (Cascales, 1975: 173). También incide en la presencia amorosa como motivo indisoluble y en la dificultad de clasificación de la pastoral. Finalmente, muestra una alternativa métrica novedosa, incluyendo el verso libre en el ideario pastoril: «O en verso suelto como lo hizo el Paterno en sus *Piscatorias*» (1975: 176). Propone que algunos versos puedan quedar libres de rima, introduciendo de manera indirecta la variedad formal de la silva, tan del gusto barroco, a la bucólica.

10 Si se desea profundizar en las *Anotaciones*, remito a sus comentarios completos (Herrera, 2001: 687-740).

11 La irrupción del petrarquismo facilita la adhesión de la materia amorosa a la égloga; véase López Bueno (2002: 9).

12 Acerca de los géneros literarios, la métrica, el estilo y la égloga como modelo, véase López Pinciano (1973, I: 284; II: 189, 291-292; III: 245).

En definitiva, los grandes tratadistas antiguos coinciden en alcanzar unas conclusiones similares en cuanto a la pastoral: a la falta de aceptación crítica cabría sumarle la dificultad definitiva de un género heterogéneo, que presenta múltiples posibilidades en el plano enunciativo, formal, estilístico y en el del contenido, en consonancia con el proceso inherente a su evolución literaria.

Precisamente, una de las consecuencias derivada de esta indeterminación genérica radica en que los críticos actuales tampoco hayan logrado alcanzar una definición convincente. Halperin (1983: 70-71) ofrece cuatro puntos teóricos que resultan insuficientes; Rosenmeyer (1973: 104) y Kegel-Brinkgreve (1990: 141) optan por definir el género desde un punto de vista retórico, pero la alegoría no es un recurso exclusivo de la pastoral<sup>13</sup>; Gutzwiller (1991: 13) reconoce que algunos críticos han decidido estudiar la oposición por contrastes<sup>14</sup>, pero no en todas las composiciones pastoriles aparece la antítesis; incluso los sencillos planteamientos de Cristóbal López (1980: 6) y López Bueno (2002: 10), que definen el género a través de esta sencilla propuesta: «cosas de pastores», presentan inconvenientes, como se comprobará en el caso de Quevedo. Quizá Walker (1987: 1) apunta hacia la dirección correcta, resaltando la imposibilidad de definir un género que está expandiéndose de forma constante: «The body of literature called “pastoral” is quite extensive; indeed, it is increasing all the time».

## 2. La poesía pastoril de Quevedo

Todos estos inconvenientes desembocan en que la bucólica quevediana sea particular. Quevedo se adhiere a una tradición clásica que apenas posee una apariencia nítida; de ahí que su poesía pastoril presente algunas novedades con respecto a la tradición anterior.

Con respecto a la edición de su poesía bucólica, Quevedo dispersa el conjunto de sus composiciones a lo largo de su obra poética. Tradicionalmente se ha considerado a la musa VII, *Euterpe*, como la principal representante de la pastoral en la lírica quevediana, bien por los paratextos que la acompañan, bien por contener en su interior los 23 sonetos pastoriles (Candelas, 2007: 211-249); no obstante, también se pueden discernir poemas bucólicos en las musas *Erato*, *Calíope* y en algunos poemas de difusión manuscrita que Alonso Veloso (2008) etiquetó como

13 La idea no resulta del todo descabellada según las condiciones simbólicas del poema pastoril. Recuérdese la definición de Tuve (1957: 109) sobre la estética bucólica: «continued figure».

14 Destacan Tayler (1964: 5), Dorangeon (1974: 12) y Dubrow (1982: 117-118), quienes hablan de discrepancias binarias (rural/ urbano, campo/ corte, natural/ artificial, etc.).

«la musa décima»<sup>15</sup>. Además, esta musa séptima habita en una amalgama textual constante, ya que presenta poemas diversos, desde composiciones morales hasta satírico-burlescas, e incluso al final se incluyen de forma errónea cuatro entremeses. Quevedo, a diferencia de lo que hace con otras modalidades líricas, no se preocupó por reunir un corpus estrictamente pastoril y dedicarlo a una de sus musas. Quizá quiso plasmar la variedad del bucolismo, pues en un contexto de disolución del género, disuelve él también su no muy abigarrada producción pastoril, evidenciando la aptitud proteica de la bucólica para adaptarse a diferentes circunstancias. Seguramente, el momento histórico-literario le llevó a desencantarse de este género y a otorgarle preeminencia a otros más interesantes a su juicio<sup>16</sup>.

En relación con lo anterior, ahora cabría indicar cuáles son las principales características de su poesía pastoril. Para Quevedo, la bucólica es sinónimo de concentración expresiva. En sus composiciones no aparecen grandes parlamentos que describan la belleza de la naturaleza, la idiosincrasia de los pastores o sus desdichados cantos amorosos. Pretende condensar la materia bucólica en pocos versos (a veces incluso la relega al epígrafe). Sobre todo, focaliza su atención en dos motivos: los personajes y el espacio. Los protagonistas de la bucólica quevediana no suelen ser descritos, sino que se alude a ellos a través de su nombre, un antropónimo que suele remitir a los pastores de las *Bucólicas* y los *Idilios*. Por ejemplo, en el soneto «¿Ves gemir sus afrentas al vencido» (564) se menciona a «Coridón, pastor ausente» (v. 10)<sup>17</sup>, rival de la voz poética en su pugna por enamorar a Flor; y en «¿No ves, piramidal y sin sosiego» (566) solo se alude al oficio pastoril en el epígrafe: «Con el ejemplo del fuego, enseña a Alexi, pastor; cómo se ha de resistir al amor en su principio». En cuanto al espacio, la técnica es idéntica: pretende identificar un lugar pastoril por medio de un topónimo. Así, en «Rizas en ondas ricas del rey Midas» (573) ubica la acción en el Hibla siciliano: «cuando Hibla matiza el mármol paro» (v. 7); y en «Miro este monte que envejece enero» (577) alude desde el epígrafe a la «nieve de los Alpes», en una clara reminiscencia a la égloga X virgiliana, para denotar el frío desdén de Lisi<sup>18</sup>.

Tal vez la característica más sorprendente de su bucólica sea la eliminación de motivos inherentes al género, como el canto de los pastores, el tañido de los

15 Para un posible corpus pastoril de Quevedo, véase Parada Juncal (2022).

16 El cambio de mentalidad barroca lo refrenda Holloway (2017: 2), quien advierte que la idealización platónica renacentista se trunca en el XVII en detrimento del realismo aristotélico.

17 Los números entre paréntesis, al igual que los versos quevedianos, proceden de la edición de Rey y Alonso Veloso (2021).

18 Candelas (2003: 293-294) advierte que la onomástica masculina posee resonancias clásicas, pero la femenina presenta reminiscencias petrarquistas.

instrumentos e incluso la propia figura de los zagales. Esta particularidad es exclusiva de este autor, que, en su afán por sintetizar la materia pastoril, termina por suprimir sus rasgos más reconocibles. Así, en los poemas de Quevedo los pastores no se reúnen en coro para cantar sus desamores al compás de la melódica zampoña, sino que la voz poética suele describir una situación en la que de forma habitual la pastora le es esquivo a su amante; en realidad, muchas de sus composiciones que se consideran pastoriles podrían vincularse con la poesía de corte petrarquista. Es cierto que en algunos poemas el enunciador lírico reconoce el canto del pastor, pero es un mero pretexto, al igual que sucedía con los antropónimos y topónimos, para enmarcar la acción pastoril. Así sucede en la silva «¡Oh Floris! Quién pudiera» (653), en la que el locutor reconoce que su canto acrecienta el caudal del río Guadalén: «donde una vez los ojos, otra el canto, / pararon y crecieron ese río» (vv. 4-5)<sup>19</sup>; o en el romance burlesco «Admitan vueseñorías» (818), en el que se descubre el canto del pastor al final de la composición: «Esto cantaba un pastor» (v. 41). Lo inconcebible es que en ocasiones Quevedo es capaz de eliminar la figura del pastor. En sus sonetos pastoriles, que él mismo se preocupa por clasificar bajo este marbete<sup>20</sup>, hay momentos en los que el lector no sabe si la amada es o no una pastora: «Fuente risueña y pura —que a ser río» (561), «Pues ya tiene la encina en los tizones» (562) o «Amor, preven el arco y la saeta» (565), entre otros. Seguramente, si estas composiciones no se hubiesen incluido en esta sección y se trasladasen a la musa amorosa, no desentonarían; pero la intención de Quevedo fue insertarlas en un corpus pastoril.

Por último, otra de las novedades consiste en la reducción drástica del epíteto renacentista en detrimento del concepto barroco. Esta característica no es exclusiva de Quevedo, ya que otros autores como Góngora o Lope realizan procedimientos similares, aunque es cierto que la técnica del vate madrileño descuella por encima de la de sus contemporáneos (Pozuelo Yvancos, 1979: 249). Quevedo anula el componente semántico y colorista que solía acompañar a los textos renacentistas para ofrecer en forma de conceptos destiladas dosis de su ingenio literario. Así, el *cabello dorado* de la pastora es sustituido por las *ondas ricas y rizadas del rey Midas* (573, v. 1); el *crystal sonoro*, por el *crystal riendo* (575, v. 8); el *monte blanco* o *nevado*, por un *monte que envejece enero* (577, v. 1); y ya no se derraman

19 De hecho, el tópico del amante lloroso que acaudala el río es de raigambre petrarquista; véase Schwartz (1997: 281).

20 Candelas (2003: 290) ratifica la labor editorial de Quevedo en los sonetos pastoriles, quien desea configurar una pequeña colección específica al igual que sucede en otros apartados de su poesía. Recuérdense las palabras de Salas que anteceden a esta agrupación: «Sonetos que llamó el autor pastoriles y los dedicó a la musa *Euterpe*» (Quevedo, 1670: 11).

lágrimas por los *rojos labios* de la amada, sino que *se ofrecen en sacrificio al claustro de rubíes* (558, v. 11). Incluso hay poemas en los que Quevedo apenas emplea adjetivos: «En este sitio donde mayo cierra» (574), en el que solo aparecen cinco y concentrados en los cuartetos; o «Esta fuente me habla, mas no entiendo» (575), en el que no hay ni uno.

## Conclusiones

Como conclusiones, cabría distinguir las dos partes de esta comunicación. En primer lugar, ni los estudiosos antiguos ni los modernos han sido capaces de hallar una definición convincente para la pastoral clásica debido a su heterogeneidad; sin embargo, el eclecticismo supone una de sus riquezas más interesantes, pues este género no se anquilosa en un conjunto de normas inamovibles. La bucólica no debe ser estudiada desde un punto de vista único, ya que resultaría inabarcable acoger todas sus posibilidades. Siguiendo estas ideas, Auerbach (2005: 813) propone en investigación la especialización en un campo determinado del saber para alcanzar axiomas universales: «Quien, consecuentemente, no se limite a un reducido ámbito de especialización y al universo conceptual de un pequeño círculo de colegas, vivirá en una maraña de exigencias e impresiones prácticamente imposibles de satisfacer». Por lo tanto, la problemática en torno a la pastoral debe finalizar en este punto. Ya no se debe intentar ofrecer una definición aglutinante, sino que resulta necesario estudiar las diferentes alternativas que ofrece este género en cada escritor particular.

En consecuencia, la segunda parte de estas conclusiones deriva hacia la bucólica quevediana. Su poesía pastoril es tan compleja como el propio género, pues presenta un corpus disperso a lo largo de las diferentes musas que componen su obra poética. Además, la sección que debería estar dedicada a la bucólica es la que más problemas editoriales ofrece, pues contiene textos de dudosa atribución, interpolados y hasta apócrifos. Con respecto a sus características, hay una que descuella por encima del resto: la condensación de la materia pastoril. Quevedo pretende sincretizar, sustituir e incluso eliminar la mayoría de elementos inherentes al género: el canto, los instrumentos, el epíteto e incluso la figura del pastor. La novedad en sus versos bucólicos consiste en la aparición de breves chispazos pastoriles que evocan a la bucólica clásica y a los maestros renacentistas para enmarcar una acción amorosa en la órbita pastoril. Así, basándose en la tradición anterior, intenta ofrecer algunas novedades que conviertan en originales sus versos pastoriles. No se puede discutir que su interés lírico se aleja de la esfera bucólica, pues otorga



preferencia a otras modalidades más acordes con sus gustos poéticos; sin embargo, tampoco se puede negar que haya alcanzado su propósito de ofrecer una bucólica condensada, novedosa y propia.

## Bibliografía

- ALONSO VELOSO, María José (2008): «La poesía de Quevedo no incluida en las ediciones de 1648 y 1670: una propuesta acerca de la ordenación y el contenido de la “Musa décima”», *La Perinola*, 12, pp. 269-334.
- ARISTÓTELES (1974): *Poética*, ed. Valentín García Yebra, Madrid: Gredos.
- AUERBACH, Erich (2005): «Filología de la literatura universal», *Teorías literarias del siglo XX: una antología*, ed. José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Heffernan, Madrid: Akal, pp. 809-820.
- BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo (1998): «De nuevo sobre los orígenes de la poesía bucólica: ¿Teócrito εὐρητής?», *Cuadernos de literatura griega y latina*, 2, pp. 221-245.
- CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel (2003): «“Gusto i tormento”: los sonetos pastoriles de Francisco de Quevedo», *Romeral: estudios filológicos en homenaje a José Antonio Fernández Romero*, ed. Inmaculada Báez y María Rosa Pérez, Vigo: Universidade de Vigo, pp. 287-304.
- (2007): *La poesía de Quevedo*, Vigo: Universidade de Vigo.
- CASCALES, Francisco (1975): *Tablas poéticas*, ed. Benito Brancaforte, Madrid: Espasa-Calpe.
- CICERÓN, Marco Tulio (1997): *Retórica a Herenio*, ed. Salvador Núñez, Madrid: Gredos.
- CONGLETON, James Edmund (1952): *Theories of pastoral poetry in England, 1684-1798*, Gainesville, Florida: University of Florida Press.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente (1980): *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid: Universidad Complutense.
- (1998): «La poesía bucólica romana», *Cuadernos de literatura griega y latina*, 2, pp. 247-266.
- CURTIVS, E. Robert (1976): *Literatura europea y Edad Media Latina*, trad. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2 vols.
- DERRIDA, Jacques (1980): «The Law of Genre», *Glyph*, 7, pp. 176-232.
- DONATO, Elio (1997): «Praefatio comm. in Verg. Eclogas», *Vitae vergilianae antiquae*, ed. Giorgio Brugnoli y Fabio Stok, Rome: Ist. Poligrafico dello Stato, pp. 41-56.
- DORANGEON, Simone (1974): *L'églogue Anglaise de Spenser à Milton*, Paris: Didier.
- DUBROW, Heather (1982): *Genre*, London: Routledge.
- EGIDO, Aurora (1985): «“Sin poética hay poetas”. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro», *Criticón*, 30, pp. 43-77.



- ESCALÍGERO, Julio César (1561): *Poetices libri septem*, Lyon: Apud Antonivm Vincentivm.
- FARAL, Edmond (1924): *Les Arts Poétiques du XI<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris: Honoré Champion.
- GUTZWILLER, Kathryn J. (1991): *Theocritus' Pastoral Analogies. The Formation of a Genre*, Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Presses.
- HALPERIN, David M. (1983): *Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*, New Haven: Yale University.
- HERRERA, Fernando de (2001): *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid: Cátedra.
- HOLLOWAY, Anne (2017): *The Potency of Pastoral in the Hispanic Baroque*, Woodbridge: Tamesis.
- KEGEL-BRINKGREVE, Elze (1990): *The Echoing Woods: Bucolic and Pastoral from Theocritus to Wordsworth*, Amsterdam: J. C. Gieben.
- LÓPEZ BUENO, Begoña (2002): «La égloga. Género de géneros», *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, coord. Begoña López Bueno, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 9-21.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1987): *Introducción a la literatura medieval española*, Madrid: Gredos.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1973): *Philosophia antigua poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid: CSIC, 3 vols.
- MINTURNO, Antonio Sebastiano (1559): *De poeta*, Venecia: Apud F. Rampazetum.
- (2009): *Arte poética*, ed. María del Carmen Bobes Naves, Madrid: Arco/ Libros, 2 vols.
- NICHOLS, Fred J. (1969): «The Development of Neo-Latin Theory of the Pastoral in the Sixteenth Century», *Humanistica Lovaniensia*, 18, pp. 95-114.
- PARADA JUNCAL, Samuel (2022): «El corpus pastoril de Quevedo», *Quevedo en su contexto poético: la silva. Actas del Congreso Internacional*, ed. María José Alonso Veloso, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, pp. 531-549.
- PLATÓN (1988): *Diálogos IV: República*, ed. Conrado Eggers Lan, Madrid: Gredos.
- POZUELO YVANCOS, José María (1979): *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia: Universidad de Murcia.
- QUEVEDO, Francisco de (1670): *Las tres musas últimas castellanas [...] En Madrid: En la Imprenta Real. Año de 1670. A costa de Mateo de la Bastida, mercader de libros, enfrente de las gradas de san Felipe*.
- (2021): *Poesía completa*, ed. Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, Barcelona: Castalia.
- QUINTILIANO, Marco Fabio (1986-1996): *Institutio oratoria*, ed. Harold E. Butler, London: William Heninemann / Cambridge: Harvard University Press, 4 vols.
- RAPIN, René (1659): *Eclogae cum dissertatione de carmine pastorali*, Paris: Apud Sebastianvm Cramoisy.

- ROSENMEYER, Thomas G. (1973): *The Green Cabinet: Theocritus and the European Pastoral Lyric*, Berkeley: University of California.
- SCHWARTZ, Lía (1997): «Las voces del poeta amante en la poesía de Quevedo», *Quevedo a nueva luz: escritura y política*, ed. Lía Schwartz y Antonio Carreira, Málaga: Universidad de Málaga, pp. 271-295.
- SERVIO HONORATO, Mario (1961): *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii Bucolica et Georgica commentarii*, ed. Georgivs Thilo, Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, vol. III, tomo 1.
- SAID, Edward W. (1975): *Beginnings: Intention and Method*, New York: Basic Books.
- SPINGARN, Joel Elias (1954): *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, New York: Columbia University Press.
- TAYLER, Edward W. (1964): *Nature and Art in Renaissance Literature*, New York: Columbia University Press.
- TRISSINO, Gian Giorgio (1970): *La Poetica (I-VI)*, ed. Bernard Weinberg, *Trattati di Poetica e Retorica del' 500*, ed. Bernard Weinberg, Bari: Laterza, vol. 2, pp. 5-90.
- TUVE, Rosemond (1957): *Images and Themes in Five Poems by Milton*, Cambridge: Harvard University Press.
- VIDA, Marco Girolamo (1990): *Arte poética*, ed. Arnaldo M. Espírito Santo, Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica.
- VOSSIUS, Gérard J. (1647): *De bucolico carmine: Poeticarum institutionum libri tres*, Amsterdam: Apud Ludovicum Elzevirium.
- WALKER, Steven F. (1987): *A Cure for Love: A Generic Study of the Pastoral Idyll*, New York: Garland.
- WEINBERG, Bernard, ed. (1970-1974): *Trattati di Poetica e Retorica del'500*, Bari: Laterza, 4 vols.
- (2003): *Estudios de poética clasicista*, ed. Javier García Rodríguez, Madrid: Arco/Libros.



## Autores

### **CLAUDIA KOZAK**

Doutora em Letras, investigadora principal CONICET e profesora nas carreiras de Comunicación e de Letras pola Universidad de Buenos Aires. Coordina *Ludión. Exploratorio latinoamericano de poéticas/políticas tecnológicas* e a *Red de Literatura Electrónica Latinoamericana*. Integra o Consello de Directores da Electronic Literature Organization. Tamén é directora da Mestría en Cruces de Narrativas Culturales na Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) que integra o Erasmus + Masters Crossways in Cultural Narratives. Algúns dos seus libros son: *Antología Lit(e)Lat Vol. 1 (Antología de Literatura Electrónica Latinoamericana y Caribeña, 2020; Fobias - fonias - fagias. Escritas experimentais e electrónicas ibero-afro-latinoamericanas, 2019; Tecno-poéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología, 2012; Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo xx, 2006; Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas, 2004.*

### **MAURIZIO PERUGI**

Professor emérito da Universidade de Genebra, onde leccionou Filología Românica (e Portuguesa). Entre as suas publicacións, destacan-se a edición crítica da *Vie de saint Alexis* (2000), a que se seguiu em 2014 o volume *Saint Alexis, Genèse de sa légende et de la Vie française*; e a das rimas completas de Arnaut Daniel (*Canzoni*, 2015). Em colaboración com G. Scentoni, editou os 'laudari' úmbrios ditos Assisano, Vallicelliano e Perugino (2007 e 2011), sendo da sua autoria o estabelecimento do texto e o comentário. É autor, juntamente com B. Spaggiari, dos *Fundamentos da crítica textual* (Rio de Janeiro, 2004), que serão a breve publicados numa 2a. edição revista e ampliada. Dirigiu o Centre d'Études Lusophones de l'Université de Genève, e coordenou a revista *Filologia e literatura*. Actualmente, apronta a edición crítica das *Obras Completas* de Luís de Camões, sendo responsável pelos volumes seguintes: *Sonetos* (2020), *Canções* (2021), *Filodemo* (2018), *Églogas e Elegias*.

### **BARBARA SPAGGIARI**

Ex-professora catedrática de Filología Românica, dedica-se actualmente à pesquisa no âmbito da crítica textual e da edição de obras literárias. Entre as publicações em volume, distinguem-se *Il «Testamentum» alchemico attribuito a Raimondo Lullo* [co-autor M. Pereira], 1999; Camilo Pessanha, *Clepsidra* (1997 e 2014); *Fundamentos de crítica textual* [co-autor M. Perugi], 2004; *Obras de André Falcão de Resende*, 2 vol., 2009; *Camões e o Outono do Renascimento*, 2011; Luigi Groto, *Le Rime*, 2 vol., 2014. É autor da edição diplomática e crítica do *Cancioneiro Juromenha* (2018). Dirige o *Centre International d'Études Portugaises* de Genève (CIEP), que, entre outros, organiza o projecto da nova

edición crítica das *Obras Completas* de Luís de Camões, no ámbito da qual será responsable pelos volumes seguintes: *Redondilhas* (2021), *Oitavas*, *Odes* e *Cartas*.

### **XOSÉ ALBERTE ALONSO CARBALLEIRA**

Nado en Vilalba en 1977. En 2010 obtén un Máster Artes, Letras, Linguas, con finalidade de investigación, Mención Artes e especialidade en Estudos Teatrais na Universidade Lumière Lyon 2. O seu traballo de fin de carreira aborda o tema do xogo na formación do actor. Desde 2016 prepara unha tese na Universidade de Vigo sobre a teoría do xogo de Jacques Henriot e a interpretación.

### **KATHERINE ELIZABETH LOUREIRO ÁLVAREZ**

Graduada en Lingua e Literatura españolas e máster en Estudos teóricos e comparados da Literatura e a Cultura, actualmente comezou o seu doutoramento no mesmo programa da Universidade de Santiago de Compostela. O seu traballo céntrase, dende a súa disertación de Fin de Grao, na obra de Angélica Liddell. Ten participado en congresos internacionais como o *IV Performa* (2019) e en revistas como *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas* (2019) ou *Tropelías* (2021). Na súa tese pretende botar luz sobre a faceta de directora de escena desta dramaturga.

### **MANUEL MACERA FUMIS**

Doutorando en Estudos Hispánicos na Universidade CY Cergy París en co-dirección coa Universidade de París 8. Despois de completar un mestrado en Literatura Comparada na Universidade da Sorbona en París, Manuel Macera Fumis prepara unha tese dende xuño de 2020 baixo o título «Julio Cortázar en Francia. Construcción de su imagen de autor, traducción, edición y recepción de su obra entre 1951 y 1984». Participa no seminario MEDET LAT e nos cadernos LIRICO. Actualmente imparte clases de lingua española na Universidade de Jean Monnet e é tradutor para a EHESS.

### **BAIHUI JIA**

Baihui Jia é mestrado de tradución de español na Universidade de Estudos Extranxeiros de Tianjin. O seu traballo fin de mestrado foi un estudo sobre a tradución da novela *Largo Pétalo de Mar* de Isabel Allende. Ten unha dobre licenciatura en filoloxía hispánica pola Universidade de Qingdao en China e pola Universidade Internacional de Florida. Foi profesora de chino no programa de Aulas Confucio de Andalucía. Actualmente é doutoranda no programa de doutorado de estudos de literatura e de cultura na USC.

### **WANG CHENCHEN**

Graduado destacado da Escola de Linguas Occidentais (CISISU), secretario xeral da Asociación China Universitaria de Santiago de Compostela (Galiza) e tradutor da Asociación de los poetas chinos de la Península Ibérica, Wang Chenchen realiza a súa tese

de doutoramento na USC co Prof. César Domínguez Prieto (asesor do Instituto de Literatura Mundial da Universidade de Harvard). Traballa sobre a tradución do mandarín ao castelán e estudo crítico da obra de 殘雪 Can Xue 解博尔赫斯 Interpretación de Jorge Luis Borges.

### **SOPHIE MARTY**

Normalista da Escola Normal Superior en Francia, Máster na Universidade da Sorbona e doutoranda en Literatura Latinoamericana (español e portugués) pola Universidade de Orleans e a Universidade da Sorbona. A súa investigación titúlase “Cuerpos disfóricos: agonía y delincuencia en la novela contemporánea latinoamericana”. A súa publicación máis recente é “Polyphonie et dialogisme dans La novela de mi vida de Leonardo Padura”, *Crisol*, N°3, Paris-Nanterre, 2021. <https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/398/444>.

### **YAN YAN**

Licenciada en Filoloxía Hispánica pola Universidade de Heilongjiang de China e máster en Literatura Española e Latinoamericana pola Universidade de Linguas e Culturas de Beijing. Foi investigadora visitante na Universidad de Colima de México. Actualmente é doutoranda no Programa de Doutoramento en Estudos da Literatura e da Cultura da Universidade de Santiago de Compostela. O seu principal campo de investigación é o teatro contemporáneo e o seu emprego para a adquisición do español polos estudantes chineses.

### **PAU CONDE ARROYO**

Estudou o Grado de Filoloxía Hispánica na Universitat de Barcelona, con mención en Literatura Española, e o Máster Oficial de Construcción y Representación de Identidades Culturales na mesma universidade, na especialidade de Literatura, Género e Identidades. Actualmente está cursando o Grado de Filosofía e prepara unha tese doutoral sobre as representacións do homoerotismo na literatura española de comezos do século XX.

### **LEONARDO BLANCO NOVOA**

Nado en Ourense en 1975, é Profesor Superior de Violín e Música de Cámara polo CONSUMPA «Eduardo Martínez Torner» de Asturias. Foi profesor do Conservatorio Superior de Música de Vigo dende 1998 até 2018 e actualmente exerce no Conservatorio Profesional da mesma cidade. En 2017 finaliza o Mestrado de Teatro e Artes Escénicas na Universidade de Vigo e actualmente é doutorando no Programa de Doutoramento en Estudos Literarios desta universidade baixo a tutela da Doutora Carmen Becerra Suárez.

### **DAVID LEA**

Graduado en Linguas e Literaturas Modernas con mestrado en Estudos da Literatura e da Cultura pola USC. Actualmente desenvolve a súa tese doutoral ao abeiro do programa de doutoramento en Estudos da Literatura e da Cultura na mesma Universidade, vinculado ás liñas de investigación do Grupo de referencia competitiva Teoría da Literatura e Literatura Comparada (GI-1371). A súa investigación céntrase nos estudos fílmicos e a teoría da adaptación, e máis concretamente na adaptación posliteraria e a influencia dos novos medios dixitais. Ademais, asume no presente a dirección da revista de filoloxía *Fósforo*.

### **ANA NIETO CARRERA**

Graduada en Belas artes con mención en escultura pola Universidad de Salamanca, adentrada no arte textil, a pintura contemporánea e a escritura creativa, os intereses de Ana Nieto son desenvoltos a través do pensamento crítico e derivaron en tratar de investigar acerca dos límites entre arte e realidade, persoa e personaxe ou relixión e política e internet. Todo elo unido por semellanzas que se apoian tanto en movementos artísticos como nos propios artistas non exclusivos ao século XX ou XXI, sen perder nunca o enfoque na contemporaneidade.

### **EVA DOLORES PRIETO CRUZ**

Natural de Santander, estudou Filoloxía hispánica na Universidad de Salamanca, pasando un ano na Universidade de Santiago de Compostela como intercambio SICUE. Realizou o Máster en Formación del Profesorado de Educación Secundaria na especialidade de Lengua castellana y Literatura na Universidad de Cantabria, na cal se atopa actualmente realizando o Programa de Doctorado de Historia y Geografía no departamento de filoloxía xunto a Raquel Gutiérrez Sebastián. A súa investigación aúna a análise lingüística cos estudos literarios e coa análise da linguaxe empregada polas personaxes da obra narrativa de José María de Pereda.

### **GISSELLA COSTAS LÓPEZ**

Graduada en Lingua e Literatura Inglesas con Mestrado Universitario en Estudos da Literatura e da Cultura pola Universidade de Santiago de Compostela. Actualmente, leva a cabo unha Tese Doutoral no Programa de Doutoramento en Estudos da Literatura e da Cultura en dita universidade, onde ademais imparte clase de Teoría e Crítica Literarias. A súa área de coñecemento céntrase na produción literaria de Rosalía de Castro, así como no contexto sociocultural da España do século XIX, no marco do grupo de investigación en Teoría da Literatura e Literatura Comparada (GI-1371).

### **ALBA ALONSO MORAIS**

Licenciada en Filoloxía Hispánica pola Universidade de Santiago de Compostela e recentemente doutora por esta mesma Universidade no Programa de Estudos da Litera-

tura e da Cultura. Integrante do Grupo de Investigación Valle-Inclán da Universidade de Santiago dende 2013, no que actualmente está contratada como investigadora, así como colaboradora externa no proxecto Cantigas de Santa María del Centro Ramón Piñeiro dende o seu contrato no periodo 2018-2020.

### **FRANCESCA FERRI**

Doutoranda en Scienze del Testo Letterario e Musicale (Literatura e Filoloxía Hispánicas) na Università degli Studi di Pavia, donde realizou todos os seus estudos (grao e mestrado), enfocados nas linguas e as literaturas estranxeiras. A súa investigación céntrase fundamentalmente no estudo de autores e obras españois, con particular atención ao século de Ouro e cun enfoque rigurosamente filolóxico. Preparou edicións críticas (na estela do método neolachmaniano) de textos poéticos e teatrais barrocos. Estase ocupando tamén dos fondos documentais machadianos, concretamente dos *Cuadernos de Burgos*.

### **DAVID GONZÁLEZ COUSO**

Profesor e investigador, publicou numerosos libros sobre Martín Gaité. O último, *El rastro del verano* (2020), propón itinerarios turísticos e didácticos dende a súa obra literaria. Escribiu artigos en revistas especializadas e participou no documental para TVE sobre a autora *La Reina de las Nieves* (2021). Tamén traballou en outros eidos como a edición e a tradución. É colaborador do proxecto BIESES e impartiu seminarios sobre autoras clásicas.

### **FEDERICA CONZO**

Estudiante de doutorado en Estudios Literarios, Lingüísticos y Comparados na Universidade de Nápoles L'Orientale, con un proxecto de investigación en Literatura Española: La reinterpretación crítica y creativa del Romanticismo en la España de los años 20 y 30. La mirada de las mujeres. Obtivo un Máster en Literatura y Culturas Comparadas (español e ruso), con matrícula de honra, pola citada Universidade, con unha tese (realizada na Universidad Complutense de Madrid) en Literatura Española. É membra da AISPI (Associazione Ispanisti Italiani) y da ALEPH (Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica). Forma parte do consello de redación de *Cuadernos Aleph* (área maquetación).

### **LOURDES REGUEIRO FERNÁNDEZ**

Licenciada en Filoloxía Hispánica pola Universidade de Santiago de Compostela e estudante do grao de Periodismo pola UDIMA (Universidad a Distancia de Madrid). Actualmente realiza a súa tese doutoral na USC. Foi membra do equipo de traballo do proxecto de investigación «Hacia la obra completa de Camilo José Cela» da Universitat de Barcelona e actualmente d equipo «Los campos literario, cultural y político de Camilo



José Cela» de la misma Universidad. También ejerce como coordinadora de actividades culturales de la Fundación Pública Gallega desde el año 1997.

### **GIULIA LUCCHESI**

Licenciada en Linguas e Literaturas Estranxeiras en Roma, Giulia Lucchesi é actualmente doutoranda en Literatura Española na Universidade La Sapienza. O seu traballo de tese examina o concepto de «enseño feminino» na Idade Moderna nas obras dos dous médicos Juan Huarte de San Juan e Pompeo Caimo. As súas áreas de investigación inclúen a literatura do Século de Ouro (cun enfoque na figura de Avellaneda e o «Don Quixote»), a literatura científica, a Santa Inquisición e a censura da Idade Moderna.

### **MIRIAM ORTEGA ÁLVARO**

Graduada en Filoloxía Hispánica (2012-2016) pola Universidad de Jaén, onde tamén cursou o Máster en Profesorado de Enseñanza Secundaria Obligatoria y Bachillerato no ano 2017 e posteriormente o Máster en Lengua Española y Literatura no ano 2019. Actualmente realiza a súa tese de doutoramento tamén na Universidad de Jaén. Dende o ano 2018 traballa como profesora de Lengua Castellana y Literatura en ESO e Bache-relato no IES El Valle de Jaén.

### **LINYUAN XU**

Licenciada en Filoloxía Española polo Instituto de Linguas Estranxeiras de Jilin con máster en Lingüística Cultural do Español pola Universidade de Estudos Estranxeiros de Tianjin. Actualmente é doutoranda en Estudos da Literatura e da Cultura pola USC con tese defendida o 29 de marzo de 2022 e título: *Sueño y desengaño: análisis comparativo entre Historia de la rama del sur y La vida es sueño*. Ademais é profesora de español na Universidade Normal de Harbín.

### **EKAITZ RUIZ DE VERGARA OLMOS**

Graduado en Literatura general y comparada (UCM) e en Filosofía (UNED). Máster interuniversitario en Filoloxía clásica (UCM/UAM/UAH). Persoal en formación no proxecto de investigación Diccionario Hispánico de la Tradición Clásica (FFI2017-83894-P) e actualmente doutorando en Estudios del Mundo Antiguo (UCM). Recientemente publicou «Consideraciones en torno al “siglo virgiliano”» (2021). *Minerva. Revista de filología clásica* 34, pp. 187-203.

### **EDUARDO ACEITUNO MARTÍNEZ**

Profesor sustituto de filoloxía francesa na Universidad de Granada. Actualmente realiza un doutorado na Universidade de Santiago de Compostela, preparando unha tese sobre o poeta francés Amadis Jamyn. Tamén publicou diversos artigos sobre escritores franceses do século xx e contemporáneos.

**SAMUEL PARADA JUNCAL**

Graduado en Lingua e Literatura Españolas (Universidade de Santiago de Compostela) e mestrado en Estudos da Literatura e da Cultura (USC). Tamén é membro do Grupo de Investigación Francisco de Quevedo e PDI (Persoal Docente e Investigador) na Universidade de Santiago de Compostela. Actualmente conta coa Beca FPU (20/03773) do Ministerio de Universidades. A súa tese doutoral titúlase *La poesía pastoril de Quevedo* (dende 01/12/2021).

C U R S O S   E   C O N G R E S O S

Nº 270