

Efthimía Pandís Pavlakis
Dimitrios L. Drosos
Anthí Papageorgíou
(eds.)

ESTUDIOS Y HOMENAJES
HISPANOAMERICANOS

II

Ediciones del Orto

Comité Científico:

Riccardo Campa (Universidad de Siena)
Rodolfo Cardona (Boston University)
Eugenio Chang-Rodríguez (CUNY-Graduate Center)
Carlos Alberto Crida Álvarez (Universidad Nacional y Kapodistriaca de Atenas)
Dimitrios L. Drosos (Universidad Nacional y Kapodistriaca de Atenas)
Ilian Ilinca (Universidad de Timisuara)
Fidel López Criado (Universidad de la Coruña)
Alfonso Martínez Díez (Universidad Complutense de Madrid)
Slobodan S. Pajović (Universidad de Megatrend)
Efthimía Pandís Pavlakis (Universidad Nacional y Kapodistriaca de Atenas)
Anthí Papageorgíou (Universidad Nacional y Kapodistriaca de Atenas)
Liliana Weinberg (Universidad Nacional Autónoma de México)
Tony N. Zahareas (University of Minnesota)

Edición 2014

Ediciones Clásicas S.A. garantiza un riguroso proceso de selección y evaluación de los trabajos que publica.

Este libro ha sido subvencionado parcialmente por el Consejo de Investigación de la Universidad Nacional y Kapodistriaca de Atenas.

© Efthimía Pandís Pavlakis
© Dimitrios L. Drosos
© Anthí Papageorgíou
© Alfonso Martínez Díez, *Editor & Publisher*
© Ediciones Clásicas, S.A.
c/ San Máximo, 31, 4º 8
Edificio 2000
28041 Madrid
Tlfs.: 91-5003174 / 91-5003270
Fax: 91-5003185. E-mail: ediclas@arrakis.es
www.edicionesclasicas.com

ISBN: 84-7923-514-4
Depósito Legal: M-12107-2014
Impreso en España

Imprime: MALPE

ÍNDICE

Nota preliminar	5
ARTÍCULOS	7
ANGÉLICA ALEXOPOULOU - SUSANA LUGO: <i>La literatura en el aula de E/LE</i>	9
VICTOR ANDRESCO: <i>La fotografía como espejo transformador de la identidad del escritor latinoamericano</i>	17
IOANNIS ANTZUS RAMOS: <i>La cultura “oficialista” en la Venezuela de los años 60. El caso de Imagen</i>	23
MARIA CRISTINA CATALDO-HALKIOTI: <i>European influences in the poetic work of Alejandra Pizarnik and Eugenio Montale</i>	35
CLAUDIA COSTANZO: <i>Oswald de Andrade: una tradición moderna</i>	41
DIMITRIOS L. DROSOS: <i>La figura femenina en Conversaciones de alcoba de Carmen Domingo y La novela de Perón de Tomás Eloy Martínez</i>	47
DIMITRIS FILIPPÍS: <i>España y Grecia en el siglo XIX: Un “estudio documental-ilustrado”. Capodistrias y la cuestión española – García de Villalta y la cuestión griega</i>	63
ILINCA ILIAN: <i>La civilización del espectáculo de Mario Vargas Llosa y las aporías del arte elitista</i>	75
VIKTORIA KRITIKOU: <i>Cecilia Valdés o La Loma del Ángel de Cirilo Villaverde: Historia y literatura</i>	83
VIKTORIA KRITIKOU: <i>Las instituciones sociales en la novela Cecilia Valdés o La Loma del Ángel de Cirilo Villaverde</i>	87
ANGÉLICA LARDA: <i>Acercamiento psicoanalítico al cuento de Juan Bosch “La mujer”</i>	91
ANGÉLICA LARDA: <i>Punto de vista narrativo en los cuentos “Dos pesos de agua” Y “El río y su enemigo” de Juan Bosch</i>	97
DOMINGO LILÓN: <i>Literatura y política en América Latina: La fiesta del chivo</i>	103
ALFONSO MARTÍNEZ DÍEZ: <i>Homero en América. Recepción literaria</i>	109
ALFONSO MARTÍNEZ DÍEZ: <i>Pegaso en la literatura española del siglo XX: Segundo “Siglo de Oro”</i>	137
SPYROS MAVRIDIS: <i>Invitación a la muerte: una aproximación a la dramaturgia de Xavier Villaurrutia a partir de la estética de Søren Kierkegaard</i>	165
SPYROS MAVRIDIS: <i>El Gigante Amapolas de Juan Bautista Alberdi: la teatralidad innovadora de uno de los “proscritos”</i>	173
MOSCHOS MORFAKIDIS FILACTÓS: <i>La temática griega en la obra de E. Gómez Carrillo</i>	179

SLOBODAN PAJOVIĆ: <i>El concepto del pensamiento latinoamericano como elemento de la identidad regional</i>	187
EFTHMÍA PANDÍS PAVLAKIS: <i>¿Divertir o enseñar? La recepción de la realidad cultural helénica en La Edad de Oro de José Martí</i>	205
ANTHÍ PAPAGEORGIOU: <i>Valentín García Yebra: su aportación a los estudios metafraseológicos</i>	211
AGLAÍA SPATHI: <i>El marco escénico en “Leonela” de Onelio Jorge Cardoso y “En la sombra” de Inés Arredondo</i>	217
AGLAÍA SPATHI: <i>La figura materna en los cuentos “Estío”, “Canción de cuna”, “Sombra entre sombras” de Inés Arredondo</i>	223
MARÍA TSOKOU: <i>Tradición y Modernidad en el pensamiento de Concha Espina: Simientes</i>	229
ARTURO VARGAS ESCOBAR: <i>La dimensión sociológica de los personajes de Onetti</i>	235
LINA VELLIU: <i>La tradición médica clásica en la ficción de Cervantes</i>	241
LILIANA WEINBERG: <i>El ensayo en Nuestra América</i>	251
ANTONIS N. ZAHAREAS: <i>La Grecia de los españoles (La secularización de mitos griegos en España)</i>	257
ADAMANTÍA ZERVA: <i>Estudio de las formas de tratamiento en las relaciones interpersonales</i>	277

Nota preliminar

Este tomo comprende estudios e investigaciones que abarcan un amplio campo temático que va desde la literatura y la realidad sociocultural en América Latina hasta la presencia griega en el mundo hispanohablante. Este material viene a sumarse a varias celebraciones como la que tuvo lugar con respecto a la realidad sociocultural de Latinoamérica en los siglos XX y XXI o los actos conmemorativos del 150 Aniversario de la Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional y Kapodistriaca de Atenas.

Aunque presentados en orden alfabético, podríamos clasificar sus contenidos en cuatro apartados. El primero y más extenso trata temas literarios entre los cuales encontramos los siguientes: *European influences in the poetic work of Alejandra Pizarnik and Eugenio Montale* (Cataldo-Halkioti), *Oswald de Andrade: una tradición moderna* (Costanzo), *La figura femenina en Conversaciones de alcoba de Carmen Domingo* y *La novela de Perón de Tomás Eloy Martínez* (Drosos), *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel de Cirilo Villaverde: Historia y literatura* (Kritikou), *Punto de vista narrativo en los cuentos "Dos pesos de agua" Y "El río y su enemigo" de Juan Bosch* (Larda), *Literatura y política en América Latina: La fiesta del chivo* (Lilón), *Invitación a la muerte: una aproximación a la dramaturgia de Xavier Villaurrutia a partir de la estética de Søren Kierkegaard* (Mavridis), *El marco escénico en "Leonela" de Onelio Jorge Cardoso y "En la sombra" de Inés Arredondo* (Spathi), *Tradición y Modernidad en el pensamiento de Concha Espina: Simientes* (Tsokou).

En el siguiente apartado se abordan temas socioculturales e históricos: *La fotografía como espejo transformador de la identidad del escritor latinoamericano* (Andresco), *La cultura "oficialista" en la Venezuela de los años 60. El caso de Imagen* (Antzus Ramos), *España y Grecia en el siglo XIX: Un "estudio documental-ilustrado" Capodistriacas y la cuestión española – García de Villalta y la cuestión griega* (Filippis), *La civilización del espectáculo de Mario Vargas Llosa y las aporías del arte elitista* (Ilian), *El concepto del pensamiento latinoamericano como elemento de la identidad regional* (Pajović), *La dimensión sociológica de los personajes de Onetti* (Vargas Escobar), *El ensayo en Nuestra América* (Weinberg).

Un tercer bloque está integrado por estudios relacionados con la tradición clásica y las conexiones histórico-culturales entre Grecia y España: *Homero en América. Recepción literaria y Pegaso en la literatura española del siglo XX: Segundo "Siglo de Oro"* (Martínez Díez), *¿Divertir o enseñar? La recepción de la realidad cultural helénica en La Edad de Oro de José Martí* (Pandís Pavlakis), *La tradición médica clásica en la ficción de Cervantes* (Velliou), *La Grecia de los españoles* (Zahareas).

Por último, se exponen cuestiones relativas a la enseñanza de la lengua y la traducción: *La literatura en el aula de E/LE* (Alexopoulou - Lugo), *Valentín García Yebra: su aportación a los estudios metafraseológicos* (Papageorgíou), *Estudio de las formas de tratamiento en las relaciones interpersonales* (Zerva).

La obra va dirigida a todos los estudiosos del patrimonio literario-cultural hispánico y espera contribuir a su investigación. Quisiéramos dar las gracias a todos los que han apoyado con sus trabajos la realización de esta edición, pues sin sus aportaciones hubiera sido imposible culminar con éxito este proyecto.

Los editores

ARTÍCULOS

LA LITERATURA EN EL AULA DE E/LE

ANGÉLICA ALEXOPOULOU - SUSANA LUGO
Universidad Nacional y Kapodistriaca de Atenas

1. Introducción

De todos es sabido que enseñar lengua es asimismo enseñar los valores culturales que la lengua en cuestión vehicula de manera implícita o explícita; esto es, que la construcción de la competencia cultural es indispensable para la construcción de la competencia lingüística. En este sentido, la literatura cual reflejo de la realidad en la cual emerge, viene a ser considerada como una herramienta fundamental para el desarrollo de la competencia cultural desde la perspectiva intercultural. De ahí que la inclusión de la literatura en el currículo de lenguas extranjeras se reivindique cada vez con más fuerza.

No obstante, esto no ha sido siempre así pues la literatura ha contado con una mayor o menor presencia en el aula de lenguas extranjeras dependiendo de las corrientes metodológicas y la funcionalidad que le han otorgado las tendencias teóricas del momento.

Hasta aproximadamente la primera mitad del siglo XX la literatura se había convertido en el foco de atención de una metodología centrada en la traducción y en el estudio de las reglas gramaticales. Para el denominado método de Gramática y Traducción, que defendía la preeminencia de la lengua escrita sobre la oral, los textos literarios eran el principal soporte para el trabajo en el aula y constituían el eje vertebrador de la enseñanza, ya que el objetivo era memorizarlos, traducirlos o imitarlos.

Con la llegada de los años 60 y hasta principios de los 70, el nuevo paradigma estructuralista consideraba la lengua como un conjunto de estructuras ordenadas de forma jerárquica en los distintos niveles de descripción lingüística. Los métodos de base estructural daban prioridad a las destrezas orales y la literatura se vio desterrada de las aulas de idiomas por ser considerada innecesaria para el aprendizaje de la lengua, dado que reflejaba un uso lingüístico complejo y de escasa rentabilidad

para sus objetivos. Como afirman Gilroy y Parkinson (1996)¹ “era vista como elitista, remota, desviada e inauténtica”.

En los años 70 aparece el primer intento de renovación metodológica impulsado por el Consejo de Europa con el desarrollo de los programas nociofuncionales. Por primera vez se abandona el criterio de progresión gramatical y la selección de los exponentes se hace con un criterio de agrupación contextual y funcional. En este contexto, la literatura empieza tímidamente a integrarse, aunque de forma asistemática.

Es así que la literatura comienza a suscitar interés en el ámbito de las lenguas segundas y extranjeras a partir de la instauración de los modelos didácticos basados en la enseñanza comunicativa. No obstante, pese a que el enfoque comunicativo exige trabajar con textos auténticos, el carácter utilitario de sus primeras versiones más radicales provoca un rechazo hacia el material literario.

2. La revalorización de la literatura en el aula de E/LE

En el ámbito del español como lengua extranjera (E/LE), la verdadera restauración de los textos literarios tiene lugar en la década de los 90, cuando el proceso de enseñanza, en lugar de la mera asimilación de contenidos, se orienta hacia la activación de procedimientos. Teniendo en cuenta que “lo importante no es tanto la naturaleza del material como el procedimiento didáctico que se lleve a cabo para conseguir la implicación real de los alumnos en su propio proceso de aprendizaje” (Acquaroni, 2007: 53), los enfoques comunicativos colocaron en el centro del proceso de aprendizaje al propio discente, destacando la importancia de la selección textual, de la explotación motivadora de distintos tipos de textos y de la elaboración de un aprendizaje significativo a la medida de sus necesidades.

La renovada valoración didáctica del uso de los textos literarios se establece a partir de las orientaciones postestructuralistas que, traspasando los límites de la oración, abordan el texto como unidad específica de estudio y convergen en el nacimiento de la Lingüística del Texto, disciplina que desde sus inicios recibió la fuerte influencia de la teoría de los actos de habla y de la pragmática lingüística.

2.1. La perspectiva de la pragmática literaria

La Pragmática, que según Charles Morris (1938) se define como el estudio de las relaciones de los signos con sus intérpretes, se ha venido configurando como una perspectiva particularmente útil para el estudio del lenguaje y sus usos. Dicha disciplina atiende a factores tales como los condicionamientos y consecuencias sociales del lenguaje, los mecanismos interactivos de la conducta de los emisores-receptores, las implicaturas convencionales y conversacionales, las presuposiciones, los actos de habla o la estructura de la conversación.

¹ Citado en Mendoza (2004).

La aplicación de estas propiedades al texto literario permite un estudio riguroso de las condiciones que intervienen en la producción y en la recepción del texto, así como del modo en que la obra se relaciona con los contextos reales o literarios. Esta perspectiva que se conoce como *Pragmática literaria* abre el paso, por primera vez, a un análisis pragmático del material literario o, mejor dicho, a un análisis del “uso literario”. La Pragmática literaria “sustituye una poética del mensaje o del texto por una poética de la comunicación” (Calles Moreno, 1999). Como consecuencia, lo literario no se entiende como un conjunto de peculiaridades lingüísticas, como desvío con respecto a la norma, como postulaba el formalismo ruso, sino como un tipo especial de uso lingüístico con marcado carácter social y que responde a una intención comunicativa precisa; son las normas sociales externas al texto las que explican esas características lingüísticas. En otras palabras, los rasgos lingüísticos del texto literario dependen de un contexto de comunicación que va más allá del texto. Es más, una vez superada la pretensión formalista / estructuralista de definir la *literariedad* según la presencia de unos rasgos determinantes, se ha redefinido el discurso literario destacando la continuidad de usos lingüísticos, dicho de otro modo, el uso del lenguaje está regido por unos principios generales que forman un *continuum* que impide fijar delimitaciones entre los usos cotidianos y los literarios. Por ejemplo, ciertos aspectos involucrados en el discurso literario son también utilizados en nuestros actos de habla cotidianos (elipsis, ordenación subjetiva de oraciones, paráfrasis, símiles, etc.) con la finalidad de establecer una comunicación más expresiva y más personal. Por otro lado, en muchas ocasiones el texto literario se vale de recursos que se emplean habitualmente en la lengua oral, lo cual hace difícil su identificación fuera de su contexto lingüístico, que es el único factor que permite reconocer la obra literaria como tal y enfrentarse a su lectura.

Tal y como afirma Van Dijk (1980), ya no se trata de “definir la ‘literariedad’ sólo en términos de las estructuras del discurso literario, sino más bien en términos del papel que desempeñan tales discursos en los *procesos de interacción sociocultural*”.

Es evidente que el desarrollo de la Lingüística ha repercutido en los estudios de literatura y de poética literaria. Asimismo, el nuevo paradigma teórico ha contribuido a la revalorización de la literatura en la enseñanza de lenguas extranjeras sin olvidar que su recuperación viene asociada al desarrollo de la competencia comunicativa. Es lo que defienden Gilroy y Parkinson (citado en Mendoza, 2004) cuando afirman que la razón para el regreso de la literatura “parece que es la convergencia de ideas procedentes de dos fuentes principales: la primera, la crítica literaria, incluyendo el debate sobre la naturaleza del lenguaje literario y la teoría de la recepción; la segunda, la enseñanza comunicativa del lenguaje.”

2.2. La construcción de la competencia literaria

El procedimiento de recepción del texto –procedimiento que conlleva comprender, interpretar y valorar el mensaje literario- implica una actividad de descodificación que va mucho más allá de la lectura literal. Este proceso presupone una verdadera comprensión del texto que viene ligada a una serie de operaciones tales como inferencias, procesos de percepción cognitiva, de comprensión de macro y microestructuras. Para ello es preciso crear hábitos de observación y reflexión, dicho de otra forma es necesario fomentar la competencia literaria.

El concepto de *competencia literaria*, acuñado por Manfred Bierswisch en 1965, contempla “la adquisición de hábitos de lectura, la capacidad de disfrutar y de comprender diversos textos literarios y el conocimiento de algunas de las obras y de los autores más representativos”, así como la capacidad de percepción y apreciación estéticas. Dicha apreciación estética presupone, como señala Marta Sanz, una serie de conceptos, como “la comunicación, el lector, las reglas del arte y de la retórica, la manipulación lingüística, la vida, la experiencia del que lee y del que escribe, el contexto humano y social de los emisores y receptores de las producciones literarias e incluso la posibilidad de construir visiones novedosas del mundo o de la realidad” (Sanz, 2010:134).

Como explica Mendoza (1999), “el concepto de competencia literaria surgió como una abstracción paralela a la propuesta generativista de la competencia lingüística; es decir, como concepción ideal de un conjunto de conocimientos interiorizados que habilita para la producción y la recepción de creaciones literarias”. Tratándose de una lengua extranjera, el desarrollo de la competencia literaria del discente se ve favorecida por su experiencia previa como lector, dado que “la formación de la competencia literaria está vinculada muy estrechamente con la lectura, pues leer es la actividad de base que hace germinar la competencia literaria. En la interpretación convergen los saberes que integra la competencia literaria; de lo contrario, interpretar sería sólo aventurar juicios” (*ibid.*).

De modo que la formación de la competencia literaria se produce a través de la actuación, es decir, a través de la actividad lectora. En este sentido, el uso de los textos literarios en clase de E/LE puede fomentar la competencia literaria de los aprendientes.

La recepción del texto literario requiere que se activen conocimientos y habilidades vinculadas con ambas competencias: la literaria y la comunicativa.

3. El texto literario como potencial didáctico en el aula de E/LE

La reivindicación del texto literario como mediador de aprendizaje reside en esa doble dimensión que posibilita trabajar con el material literario de una manera integradora que considera la literatura como medio y como fin.

Como medio para contribuir a un mayor dominio de la lengua y de la cultura, puesto que el trabajo con textos literarios puede constituir un marco apropiado para situar y encuadrar el desarrollo de la competencia comunicativa.

Como fin para promover la competencia literaria, es decir para contribuir a formar lectores competentes y motivados para toda la vida.

Lejos de ser excluyentes, ambas perspectivas se complementan y se retroalimentan, sin olvidar que el texto literario es el punto de confluencia entre lengua, arte y cultura. Aprovechar el enorme potencial didáctico que nos ofrece el texto literario como recurso capaz de incidir favorablemente en los procesos de adquisición de E/LE, significa considerar esta doble dimensión y no limitarnos a los meros aspectos de manipulación formal que equivaldría a una banalización inmerecida del material literario.

De hecho, son muchas las razones que abogan por la utilización sistemática del texto literario como herramienta didáctica en la clase de ELE. Albadajejo (2007) aduce cinco razones:

1. el carácter universal de los temas literarios.
2. el hecho de que la literatura es material “auténtico”, lo que significa que las obras literarias no están diseñadas con el propósito específico de enseñar una lengua, y que por tanto el alumno tiene que enfrentarse a muestras de lengua dirigidas a hablantes nativos.
3. el valor cultural de la literatura, cuyo uso puede ser muy beneficioso en la transmisión de los códigos sociales y de conducta de la sociedad donde se habla la lengua meta.
4. la riqueza lingüística que aportan los textos literarios.
5. el poder potencial de la literatura para involucrar personalmente al lector, para crear un compromiso personal del estudiante con la obra que lee.

4. Literatura y conciencia intercultural

Por último, es importante señalar que uno de los cometidos más importantes a los que se enfrenta un docente de E/LE es fomentar en sus alumnos la conciencia intercultural para la que resulta imprescindible aproximarse a las manifestaciones culturales tanto de la lengua meta como de su propia lengua.

Según Byram y Fleming (2001: 16), el “hablante intercultural” es un usuario de la lengua que a través de la *sensibilización intercultural* es capaz de:

- establecer lazos entre su propia cultura y otras
- mediar y explicar la diferencia y, fundamentalmente
- aceptar esa diferencia y vislumbrar la humanidad subyacente que la compone.

Lograr una comunicación intercultural eficiente requiere tiempo y esfuerzo y sobre todo un cambio fundamental de perspectiva. Para que este proceso sea exitoso, la gran responsabilidad recae en el docente y en su capacidad de potenciar estrategias para estimular la sensibilización intercultural.

Los procedimientos que favorecen la construcción de una competencia intercultural se podrían codificar en los siguientes puntos:

1. Toma de contacto con la alteridad.

2. Identificación con la alteridad y comprensión del otro (comprensión o tolerancia).
3. Análisis y comprensión de la cultura de origen.
4. Análisis / apreciación de similitudes y diferencias entre culturas.

Si el desarrollo de la comprensión de la cultura extranjera incluye el paso por su literatura, esta puede convertirse en un material privilegiado para aplicar las estrategias de observación, contraste y reflexión que permitirán al alumno configurar lo que Marta Sanz ha denominado “esa franja, intermedia y movediza de conocimientos, valores y actitudes que llamamos interculturalidad” (Sanz, 2006).

A pesar de todo lo dicho anteriormente, sigue existiendo una reticencia frente al uso del texto literario en la clase de E/LE. En la mayoría de los manuales se observa que la presencia del material literario es marginal y se limita a pequeños textos situados al final de la unidad didáctica como un apéndice.

5. Conclusiones

Es importante que el alumno de una lengua extranjera se familiarice con una gran variedad de géneros textuales pertenecientes a todas las modalidades discursivas. Dentro de esta variedad, el discurso literario posee un riquísimo potencial didáctico que debe ser explotado al máximo en el aula de E/LE, ya que puede contribuir de la mejor manera al logro de la competencia comunicativa de los discentes. Por otro lado, el contacto con los textos literarios puede repercutir positivamente en la construcción de la competencia discursiva, considerada como competencia clave, puesto que todas las subcompetencias convergen en la producción de textos y de esta manera se convierte en el eje vertebrador del concepto de competencia comunicativa (Celce-Murcia, 2001). Asimismo, en la literatura encontramos un excelente recurso de transmisión cultural, por lo que puede resultar muy útil para fomentar la sensibilización intercultural.

Para una perspectiva educativa encaminada a facilitar el proceso de adquisición de una lengua extranjera, y que además complemente la dimensión instrumental con una dimensión humanística e intercultural, el texto literario puede ser una herramienta valiosa que no debemos desaprovechar.

Referencias bibliográficas

- Albaladejo García, M. D. “Cómo llevar la literatura al aula de ele: de la teoría a la práctica”. *Marcoele* 5 (2007). <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/921/92100503.pdf>
- Acquaroni, Rosana. *Las palabras que no se lleva el viento: literatura y enseñanza de español como LE/L2*. Madrid: Santillana, 2007.
- Almansa Monguilot, A. “La literatura española en un currículo de lengua extranjera. Algunas reflexiones”. *Mosaico* 3 (1999). 4-9. <http://www.mepsyd.es/exterior/be/es/publicaciones/mosaico/mosaico3/mos3d.pdf>
- Byram, M y Fleming, M. *Perspectivas interculturales en el aprendizaje de idiomas*. Madrid: Cambridge University Press, 2001.

- Calles Moreno, J.M. “La renovación del paradigma de la teoría literaria: algunas notas sobre pragmática, semiótica y comunicación literaria”. *Mosaico* 3 (1999). 23-27. <http://www.mepsyd.es/exterior/be/es/publicaciones/mosaico/mosaico3/mos3d.pdf>
- Cassany, D. *et.al.* Enseñar lengua. Barcelona: Graó, 1997.
- Celce-Murcia, M. “Language teaching approaches: An overview”. M. Celce-Murcia (Ed.), *Teaching English as a second or foreign language (3rd ed.)*. Boston: Heinle & Heinle, 2001.
- Martínez Sallés, M. “Los retos pendientes en la didáctica de la literatura en ELE”. *Mosaicos*, 3 (1999). 19-22. <http://www.mepsyd.es/exterior/be/es/publicaciones/mosaico/mosaico3/mos3d.pdf>
- . “Libro, déjame libre. Acercarse a la literatura con todos los sentidos”. *RedELE*, 0 (2004). http://www.educacion.es/redele/revista/pdf/martinez_salles.pdf
- Martín Peris, Ernesto. “Textos literarios y manuales de enseñanza de español como lengua extranjera”. *Lenguaje y Textos*, 16 (2000). 101-131
- Mendoza, A. “Los materiales literarios en la enseñanza de ELE: funciones y proyección comunicativa redELE: Revista Electrónica de Didáctica ELE, ISSN-e 1571-4667, N° 1, 2004.
- . “Función de la literatura infantil y juvenil en la formación de la competencia literaria”. *Literatura infantil y su didáctica / coord. por Pedro César Cerrillo Torremocha, Jaime García Padrino*, 1999. 11-54.
- . “Literatura, Cultura, Intercultura: reflexiones didácticas para la enseñanza de español lengua extranjera”. *Lenguaje y textos*, 3 (1993). 19-42
- Sanz, Marta. “la construcción del componente cultural: enfoque comunicativo y literatura”. *Marcoele* 10 (2010). http://marcoele.com/descargas/expolingua_2006.sanz.pdf
- . “Didáctica de la literatura: el contexto en el texto y el texto en el contexto”. *Carabela*, 59 (2006). 5-23
- Van Dijk, T. A. “El procesamiento cognoscitivo del discurso literario”. *Acta Poética* (Universidad Autónoma de México) 2 (1980). 3-26

LA FOTOGRAFÍA COMO ESPEJO TRANSFORMADOR DE LA IDENTIDAD DEL ESCRITOR LATINOAMERICANO

VÍCTOR ANDRESCO
Instituto Cervantes. Atenas

Me gusta imaginar a Lezama Lima en su despacho de la calle Trocadero en La Habana. Puedo hacerlo por varios motivos: el primero, porque al leerlo –durante mucho tiempo y desde hace mucho tiempo, podríamos decir *copiosamente*-- me preguntaba también cómo sería el lugar donde escribía; porque cuando estuve en Cuba visité su casa y porque conozco –casi “desde siempre”– las fotografías de Lezama rodeado de libros, fumando sus grandes tabacos ante su mesa de trabajo, leyendo mientras su hermana lo mira desde la puerta del despacho o de charla con Julio Cortázar y otros escritores y admiradores.

No puedo separar la imagen de Antonio Machado, cuando pienso en el poeta, de una de sus fotografías en un café de Madrid –quiero pensar que el café Comercial de la Glorieta de Bilbao–. Se conservan muchas fotos pero la primera que me viene a la mente es esa. He visitado su tumba en Collioure y releo a menudo algunos de sus pasajes, siempre luminosos, y su rostro siempre es claro, afable y sereno gracias a esa fotografía. No sé por qué su última foto, la que le hizo Corpus Barga al cruzar la frontera de Port Bou en enero de 1939, desmejorado y triste, está menos presente en mi imaginación cuando es un testimonio tan premonitorio y desolador de lo que les sucedería a él y a España.

Algo parecido, aunque las sensaciones sean diferentes en cada caso, me pasa con otros escritores queridos. Con Manuel Vázquez Montalbán y con Romain Gary, con Luis Cernuda o Fred Vargas.

Con Max Aub, sin embargo, sucede algo diferente. Su imagen icónica es para mí una colección de naipes dibujados por su heterónimo Jusep Torres Campalans, tal vez porque hay algunas afinidades visuales que no se eligen, que surgen directamente de un lugar intermedio entre *memoria* y *deseo* (título, por cierto, de la obra poética completa de MVM). Tal vez la fotografía –la imagen fotográfica– no siempre es capaz de imponerse. O que nosotros no queremos que lo haga.

El retrato de Valle-Inclán de perfil con sus botines de piqué. Severo Sarduy hecho un ocho en un sillón de orejas. Gombrowicz siempre cerca de un espejo. Onetti en la cama con un vaso de whisky... Hay tantos escritores inseparables de sus retratos que apetecería preguntarse por el fenómeno del retrato. Cómo y por qué se retratan los escritores y cómo “se retratan” ellos en sus libros. Y creo que valdría la pena reflexionar sobre los tipos de retratos de escritores. Los retratos clásicos –¿se “acuerdan” de Oscar Wilde?–, los retratos de generación –en el Café de Pombo, cuadro y foto de la madrileña calle Carretas–, los autorretratos –aunque técnicamente no lo fuera, Nabókov “tuvo que hacerse retratar” en pantalón corto y con su cazamariposas–, los retratos de escritores saltando –Truman Capote, el autor de *A sangre fría*, como un niño feliz dando botes bajo el sol de Marruecos–, los retratos de escritores con humo –Sartre, Laforet, Julio Ramón Ribeyro, nuestro querido Márkaris–, los retratos “invisibles” de pájaros solitarios como Salinger, Pynchon o Juan Goytisolo, los retratos de autores que dejaron atrás las sombras –solo de Argentina vemos ya a Juan Gelman, a Roberto Juarroz, a Ernesto Sábato... Pero no es este el propósito de estas breves notas sobre el papel de la fotografía como espejo del escritor latinoamericano.

Algunas imágenes pero apenas quinientas palabras sobre América Latina

Además de alejar de mí la tentación de explicar las fotografías, de interpretarlas más allá de lo que cada uno de nosotros quiera ver al contemplarlas, quisiera justificar por qué no se ven aquí. Hoy en día habría sido fácil utilizar un ordenador y mostrar estas fotos de las que hablamos, la mayoría de ellas universalmente conocidas. Me gustaría, sin embargo, que esta modesta reflexión sobre la fotografía y sobre los retratos de escritores, particularmente en América Latina, gire en torno a la misma palabra que sirve de materia a los autores y que *vehicula* (perdón por el verbo), identifica o vertebrata una posible identidad iberoamericana. A mi juicio es un fenómeno, este, que va más allá de una lengua común y tiene que ver con los procesos sociales y políticos transformadores. Creo que en esos procesos –que en efecto pueden ser transformadores pero también regresivos, estancados o “de aceleración del tiempo histórico”, como dicen los historiadores– siempre se ven involucrados –por acción y por reacción– los escritores, pues no en vano son parte esencial de la sociedad (incluso por exterminio), y que otra cosa son los diferentes grados de compromiso o implicación que asumen (o dicen asumir) en esos procesos.

¿Es coherente, tiene sentido circunscribir a América Latina un proceso de transformación vinculado al retrato fotográfico de sus escritores, pensadores o intelectuales? Sin duda podría extrapolarse el fenómeno. O reducirlo al ámbito concreto de países pequeños como la República Dominicana o Nicaragua, dos pequeños estados que en los últimos tres o cinco años parecen haber cobrado conciencia de lo que representan sus creadores y dedican una parte importante de sus esfuerzos, ministeriales y privados, a la reflexión y difusión del papel de los escritores, cantautores o poetas, quiero creer que con independencia de la trayectoria –más o

menos difícil, con mayor o menor éxito— de cada uno de ellos. Exposiciones, congresos, ferias y publicaciones monográficas se dedican a recoger el trabajo de sus escritores a partir de sus retratos, como parte de una recuperación que está directamente relacionada con la vocación —mestiza de escritura y de divulgación— de autores/políticos como José Rafael Lantigua o Sergio Ramírez. Y nos consta que en otros lugares, empezando por Gales y su mundialmente famoso Hay Festival, se presta una especial atención al fenómeno de identificación del escritor por parte de la sociedad civil, tanto en encuentros directos —charlas, conferencias con preguntas del público o participación en ferias— como gracias a la difusión de su imagen icónica. Si en América Latina en su conjunto puede hablarse de un fenómeno de estas características con alcance global es gracias a la lengua compartida por centenares de millones de personas. El español es el vehículo de unión —mercantil, desde luego, pero también espiritual, en el menos litúrgico de los sentidos— entre autores de un continente tradicionalmente obligado a una lucha continua por la defensa de sus intereses —y de sus fronteras— frente a las potencias exteriores, ya sean europeas o de los Estados Unidos de Norteamérica.

Si decimos Pablo Neruda difícilmente podemos imaginar sus versos antes que su oronda figura, su generosa risa o, con frecuencia, su voz derramándose por sonetos y cordilleras. No es raro que Borges sea tanto una oferta imprescindible en los kioscos o un anciano ciego de perfil tanto como sus versos de perfecta factura o la voz cavernosa que escuchamos durante años repetida en grabaciones de radio y televisión. Los medios de comunicación han aquilatado la imagen de algunos autores tanto como sus lecturas en la imaginación de la gente. Las novelas —a ratos maravillosas— de Osvaldo Soriano pueden cambiar con cada nueva lectura pero su imagen es inseparable de los tremendos habanos y la sonrisa franca que lo acompañaron en cada una de las fotografías que de él se conservan. Nadie que lea hoy *Las venas abiertas de América Latina* puede ignorar la elegante, imparable mirada clara del ‘mutilado capilar’ uruguayo Eduardo Galeano.

Vivir leyendo, morir mirando

Tomo del fotógrafo Alberto García-Alix el título de sus textos reunidos (*Moriremos mirando*) para avanzar en esta pequeña indagación sobre la fotografía como espejo de los autores, y en alguna medida subsecuente, de la literatura o de la creación. Mirar es casi siempre inevitable; ver y mirar son dos funciones complementarias de la inteligencia humana, o que pueden serlo al menos. Leer es una “derivación compleja” de las anteriores y nos permite, acaso con una asistencia pautada por el autor a lo largo del texto, viajar por mundos que las otras artes —la música, la pintura, la arquitectura, la danza— insinúan de distinta manera. Es indudable, además, que hay tantas versiones de un libro como lecturas. Lo más positivo de la fotografía de escritores como fenómeno colectivo es que ha situado, o ha comenzado a situar en un corpus fácilmente identificable a los autores de textos (ya sean novelas, poemas, traducciones o piezas teatrales) que sin este nexa iden-

tificador tendrían una mayor dificultad para ser considerados global, colectivamente como escritores. Que esto sea bueno o malo es ahora lo de menos. Hasta hace algún tiempo publicar era el requisito indispensable para que un escritor fuera considerado como tal; ahora, además, necesita ser retratado como escritor, y a ser posible por Daniel Mordzinski.

Importa que la consideración social del escritor haya aumentado para el conjunto de la sociedad y, en el caso de la América hispanohablante de los últimos treinta años, haya servido –como parece indicar la creciente presencia de los escritores en los medios de comunicación y en los mercados de la cultura– para mejorar la comunicación entre autores y lectores y para progresar en la transparencia de la información, en la actitud crítica de la sociedad civil y en la mejora del bienestar cultural de la sociedad. Sé que esto es “mucho decir”, pero también creo que las buenas fotos de escritores son “mucho decir” de los retratados. Jesse Fernández, legendario fotógrafo y pintor cubanofrancés, decía que le causaba tristeza no haber llegado a fotografiar a escritores como Ortega o Azorín. “Creo que sacarles fotos –decía– sería escarbar en lo más recóndito de aquella época. La fotografía otorga una información no intercambiable con la que nos deparan otras fuentes”. Fernández, que retrató a personalidades como Lezama, Marlene Dietrich, Susan Sontag o Marcel Duchamp, decía también que a través de un buen retrato “uno puede sentir el pulso de la época. Entrar en relación profunda con el personaje, recibir el estímulo para leer su obra. Es un aliciente muy fuerte, porque informa por medio de lo simbólico. La pintura, por el contrario, nunca informa. El fotógrafo ve, el pintor es visionario”.

Testigo de un medio/siglo XX trepidante, a Fernández le impresionaba que la imagen fotográfica se hubiera convertido, hace ya casi otro medio siglo, en un sólido emblema para el imaginario universal: [...] “la fotografía es ya la realidad. Hay nuevas generaciones que han aprendido a leer una foto. En nuestro tiempo, la gente se ha vuelto drogadicta de la imagen. En Francia se ha llegado a presentar una tesis doctoral, defendida por Roland Barthes, consistente en treinta fotos. Esto da una idea muy precisa y gráfica del fenómeno. El problema, entonces, es lograr una fotografía concentrada que no se conforme con el rostro, que atienda paralelamente al fondo, que sea eficaz y, al mismo tiempo, sigilosa; que sea rotunda, pero que respire por su fragilidad”.

Eficaz y sigiloso, el mercado sigue imponiendo sus leyes y la fragilidad de los creadores poco puede contra la lógica de los beneficios. Unido al de los medios de comunicación, el mercado global de la literatura tiene parcelas aparentemente a salvo de los rigores comerciales –pensemos en la Universidad, en las bibliotecas, en las antologías– pero necesita canales de distribución eficaces. Como un arma de doble filo, la fotografía de escritores se ha ido erigiendo en herramienta utilísima para la definición del producto editorial (incluso cuando la creación literaria es preponderante). Sus virtudes no están solo en dependencia de la calidad o fortuna de cada retrato, también en función del uso que se haga de ellas. Queremos creer que en su conjunto tienen –los retratos de escritores– un papel necesario y positivo que ha ido poniendo “cara y ojos” a los autores de las ficciones que los

lectores amamos (o detestamos). Los intentos por suplantar, barnizar o corregir determinadas proyecciones públicas de escritores acaban viniéndose abajo ante las fotografías definitivas de esos mismos autores, que “se retratan”, sin remedio y para siempre, en cada una de sus textos y en el conjunto de sus obras, para gran consuelo de lectores.

Hemos dejado para otra ocasión, junto a las distintas plataformas que amparan y se alimentan de la fotografía de escritores –pienso en festivales, ferias, congresos–, los diferentes tipos de libros de fotografía con los que este proceso de identificación social de los escritores ha ido cobrando carta de naturaleza. Libros de viaje, catálogos generacionales, libros de exposiciones, antologías de festivales, libros de homenaje a un autor...

Al final se trata, al menos en una parte sustancial, de una tensión entre información y mercado, de tratamiento de la materia fotografiada –los escritores– y por ello también, necesariamente, de la fotografía. La fotografía de escritores transforma la percepción de estos por parte de la sociedad y, en condiciones regionales precisas, como las de América Latina en la frontera de los siglos XX y XXI, modifica la consciencia de los propios escritores sobre su papel público.

“Entre las muchas maneras de combatir la nada, una de las mejores es sacar fotografías”, dejó escrito Julio Cortázar. *El resto es literatura... y fotos de escritores*. Fotos que a veces amamos tanto como los libros porque les pasa como a aquellos días de los que habló otra poeta: “valen oro y no pesan nada. / Y van siempre con nosotros”...

LA CULTURA “OFICIALISTA” EN LA VENEZUELA DE LOS AÑOS 60. EL CASO DE *IMAGEN*

IOANNIS ANTZUS RAMOS
Universidad de Salamanca

Cuando cayó finalmente la dictadura de Marcos Pérez Jiménez a principios de 1958, la democracia venezolana comenzó un proceso de consolidación institucional, para lo cual tuvo que combatir los extremismos políticos (tanto la guerrilla comunista como el golpismo militar) que se oponían a la estabilidad del sistema. La problemática que Venezuela estaba viviendo en ese momento a nivel nacional era inseparable de la situación internacional, pues sus enemigos en política interior eran secundados por países vecinos como Cuba o la República Dominicana. De este modo, también en su gestión exterior, el Estado venezolano se convirtió en un firme defensor de la democracia. Esta defensa incondicional de “la libertad” frente a la amenaza del totalitarismo convirtió a Venezuela durante este período en un aliado fundamental de los EEUU, que, como consecuencia del triunfo de la Revolución cubana (1959), se había visto forzado a cambiar su estrategia continental. Entre el final de la Segunda Guerra Mundial y la llegada al poder de Fidel Castro, la política exterior de los EEUU hacia el continente había sido más bien pasiva. Sin embargo, el triunfo de la Revolución en Cuba y, sobre todo, el temor a su expansión, hizo imprescindible la adopción de una nueva política hemisférica, que se centró en impulsar el desarrollo económico de América Latina. El programa “Alliance for the Americas” puesto en marcha por el gobierno de Kennedy a partir de 1961 es en este sentido emblemático, pues con él los EEUU pretendían invertir en América Latina la suma de 20.000 millones de dólares durante diez años con el objetivo de promover la mejora económica de la región y frenar el auge de los movimientos revolucionarios. De este modo, mientras que en los años cincuenta EEUU había dado su apoyo a regímenes dictatoriales como los de Pérez Jiménez o Batista (por citar sólo dos), a partir de los sesenta se empezó a interesar por gobiernos reformistas y moderados, es decir, por aquellos que, como era el caso

de la Venezuela democrática, “buscasen reformar, pero también preservar, la estructura de relaciones económicas y sociales existente”¹. El carácter centrista y consensual de la democracia venezolana, su inspiración liberal, el apoyo decidido al empresariado y a los intereses norteamericanos y sus avances en políticas sociales, la convirtieron a ojos de los EEUU en el modelo político perfecto que oponer a la Revolución cubana.

La cercanía entre las posiciones políticas de Venezuela y de los EEUU durante este período de máximo apogeo de la Guerra Fría dio lugar asimismo a una coincidencia en las estrategias ideológicas de ambos países². Ello motivó que el Estado venezolano favoreciera el mismo concepto de la cultura y de las artes que durante este período estaba promocionando a nivel internacional el Congreso por la Libertad de la Cultura (organismo cultural fundado por la CIA en 1953 cuyo objetivo primordial era contrarrestar la influencia comunista durante la Guerra Fría). Ya desde finales de los años 50, este Congreso venía suavizando la imagen anticomunista que había asumido en los comienzos de esa década³ y “destinó todos los recursos disponibles” a impulsar la “desmilitarización de la cultura”⁴. Su objetivo fundamental (como en el caso de la “Alliance for the Americas”) era lograr el “apaciguamiento ideológico” e impedir que se produjeran nuevos alzamientos revolucionarios. Para ello, el Congreso adoptó la consigna del “fin de las ideologías”, con la que pretendía “generar la desilusión con respecto al socialismo [...], demostrar lo innecesario de la revolución, probar que se puede llegar a los mismos fines sin pasar por ninguna ruptura violenta, desalentar de este modo todo impulso revolucionario y, subrepticamente, convalidar el statu quo”⁵.

En la Venezuela de los años sesenta, lograr este “apaciguamiento ideológico” y generar el máximo consenso posible en torno a la democracia se convirtió en uno de los objetivos fundamentales de la política interior. Con el Pacto de Punto Fijo (1958) la democracia venezolana se conformó a sí misma como un régimen político que, al mantener satisfechos a todos los grupos políticamente significativos del país, resumiría las aspiraciones políticas del pueblo venezolano. Ello implicaba una igualación entre el fin de la política y el sistema democrático que, al presentarse a sí mismo como la norma consensual, se erigía en el estandarte de la

¹ Fernando Coronil, *The Magical State: Nature, Money, and Modernity in Venezuela*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 1997, p. 229. Traducción mía.

² Esto no era producto de la casualidad, pues ya en los años 40 Rómulo Betancourt, el primer presidente de la nueva Venezuela democrática, se había inspirado políticamente en el *Discurso de las cuatro libertades*, pronunciado por Roosevelt en 1941 y en la *Carta del Atlántico*, suscrita en agosto de 1941 entre Roosevelt y Churchill. (Vid. Naudy Suárez Figueroa, “Pensar, plantar, curar la democracia en Rómulo Betancourt”, prólogo a Rómulo Betancourt, *Selección de escritos políticos (1929-1981)*, Caracas: Fundación Rómulo Betancourt, 2006, p. 13.)

³ A lo largo de los años 50, este organismo intervino en esa batalla de ideas que fue la Guerra Fría lanzando una “ofensiva liberal a escala internacional” y tratando “por todos los medios de contrarrestar los mitos prosoviéticos.” (María Eugenia Mudrovcic, *Mundo Nuevo. Cultura y Guerra Fría en la década del 60*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1997, p. 14.)

⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁵ Ángel Rama, “Los intelectuales en la época desarrollista”, en *Marcha*, Montevideo, 27 de mayo de 1966, p. 31.

moderación y la cordura ante los extremismos de derecha y de izquierda. Por homología estructural, en el contexto de radicalización política pero también cultural y estética de los años sesenta, el Estado venezolano impulsó una cultura liberal y occidentalista que se presentaba a sí misma como la norma, con lo que denunciaba implícitamente cualquier orientación que se alejase de sus postulados. Para lograr la desmilitarización cultural de los bandos contrarios al consenso democrático, los medios culturales del Estado se ocuparon de exaltar “las bondades prácticas del diálogo” y “la tolerancia”⁶, y establecieron una separación radical entre la cultura y la política que les llevó a impulsar una estética de modernidad, fundada en los conceptos de autonomía y universalismo.

La intervención del Estado venezolano en la cultura alcanzó una dimensión verdaderamente importante a partir del momento en que Simón Alberto Consalvi asumió la presidencia del INCIBA (Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes) en 1965. Del mismo modo que el gobierno de Raúl Leoni (1964-1968) había cambiado de estrategia con respecto a la guerrilla tratando de reintegrar a los antiguos combatientes a la política parlamentaria, el INCIBA intentó desmilitarizar la cultura y lograr la progresiva unificación del campo literario en torno al sector oficialista. Para alcanzar la unanimidad en torno a la posición consensual, los organismos culturales del Estado “hicieron esfuerzos por tender el puente roto entre la izquierda cultural y el resto del mundo venezolano”⁷. Adoptaron para ello una actitud inclusiva y dialogante que, bajo la bandera de la tolerancia y de la solidaridad, implicaba en realidad el apoyo a una idea esencialista y desideologizada de la cultura⁸. Al mismo tiempo, el vínculo del INCIBA con las posiciones artísticas más avanzadas de Occidente –cuyas características eran el internacionalismo cultural, el vanguardismo estético, la autonomía literaria y el componente crítico- fue un gancho atractivo para la izquierda cultural⁹. Al apoyar a la literatura internacionalista y vanguardista propia del canon liberal defendido también por el Congreso

⁶ María Eugenia Mudrovcic, *Mundo Nuevo...op.cit.*, p. 19.

⁷ Rafael Arráiz Lucca, “Las tareas de la imaginación. (La cultura en el siglo XX venezolano)”, en Carrera Damas, Germán et al.: *Comprensión de nuestra democracia*, Caracas: Fondo Editorial 60 años de la Contraloría General de la República, 1998, p. 190.

⁸ La estrategia adoptada por el INCIBA levantaba sospechas ya en 1970. Como afirmó Chacón en ese año: “La «amplitud» con que la nueva administración del INCIBA resuelve su problema político de limar las antiguas asperezas con la izquierda para dotar al Gobierno de un parapeto cultural que hasta entonces le había sido negado, le permite dar la impresión de que esta organización es la gran auspiciadora de *lo nuevo* en la cultura y que no hay contradicción entre las expectativas de los intelectuales y los favores del Gobierno, o como muchos sin duda preferirán, el Estado venezolano. La culminación de este proceso ocurre con la fundación de la Editorial *Monte Ávila*, una empresa que se declara abierta a todas las corrientes.” (Alfredo Chacón, “Trayectoria ideológica de la izquierda cultural venezolana 1958-1968”, “Prólogo” a *La izquierda cultural venezolana 1958-1968*, Caracas: Editorial Domingo Fuentes, 1970, p. 18. La cursiva corresponde a la negrita del original.)

⁹ Como afirma el pensador Rancière, la concepción del arte moderno como arte de la autonomía fue establecida por teóricos marxistas porque “se trataba de demostrar que, si la revolución social había sido confiscada, en el arte se había mantenido en cualquier caso la pureza de la ruptura con lo que ella comportaba de promesa de emancipación.” Sin embargo, “más tarde esta complicada dialéctica se borró en un dogma simple sobre el arte moderno como arte de la autonomía.” (Jacques Rancière, *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*, Barcelona: Herder, 2011, p. 204.)

por la Libertad de la Cultura, el Estado venezolano, según vemos en esta cita, representaba un tercer estilo de acción cultural que le distinguía de la estrategia adoptada por otros Estados latinoamericanos:

Frente al intervencionismo cultural y al estrangulamiento económico que propició el Estado autoritario argentino, o frente al agresivo disciplinamiento encarado por el estado nacionalista mexicano, la política oficial que adoptó el Estado venezolano en los 60 representa, sin duda, un tercer estilo de acción cultural. A mediados de la segunda mitad de la década, cuando el resto de los oficialismos latinoamericanos asistían perplejos a los procesos de politización de la vanguardia artística y se resistían a seguir patrocinándola, el Estado venezolano no sólo premia (liberal y ostentosamente) al *boom* de novela latinoamericana, sino que encara también un explosivo proyecto de modernización y expansión de toda su industria cultural.¹⁰

Al regresar a Venezuela en 1962, Guillermo Sucre se encontró con que el Estado comenzaba a ceder espacios y recursos para promocionar una concepción cultural y estética que él mismo compartía. Su estancia de tres años en París (1959-1962) le había familiarizado con las revistas de corte liberal que se editaban en Francia y le había permitido además adentrarse con profundidad en la tradición de la literatura moderna. Por eso, en las revistas que editó o en las que colaboró entre 1962 y 1968, Sucre adoptó muchos de los “ideogemas” de la prensa “libre” y defendió un canon estético de modernidad, en que “la promesa de emancipación” no se sostiene más que al precio de “mantener la distancia entre la forma disensual de la obra y las formas de la experiencia ordinaria”¹¹. Esto confirma que Guillermo tomó partido en esa “guerra”¹² que fueron los años sesenta y que en ella promovió explícitamente la cultura liberal y “despolitizada” que en ese momento le interesaba impulsar al Estado venezolano. Con ello no queremos decir que Sucre se sometiera a una estrategia ajena: lo que sucedió más bien fue que él concebía el arte y la literatura en términos semejantes a los que a las instituciones estatales les interesaba favorecer en ese momento.

A este respecto es paradigmática la revista *Imagen. Quincenario de arte, literatura e información cultural*, que Guillermo Sucre fundó y dirigió entre mayo de 1967 y julio de 1968. Esta publicación nació enteramente financiada por el INCIBA, lo que le concedió una estabilidad económica gracias a la cual pudo prescindir de la publicidad privada. En el primer editorial de la publicación, titulado “Presentación. Nuestro propósito”, se indicaba que el propósito fundamental de *Imagen* fue cumplir una labor

de diálogo y de comunicación de ideas; de expresión, de información crítica vivaz, de ponernos al día en todo cuanto al dominio de la Cultura ocurre o acontece en el mundo,

¹⁰ *Ibid.*, pp. 161-162.

¹¹ Jacques Rancière, “Políticas estéticas”, en *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, MACBA, 2005, p. 34.

¹² En una entrevista, Juan Liscano afirmó a propósito del primer quinquenio de los sesenta: “Se trataba de una guerra, y hay que tener eso muy claro. Y en esa guerra todos tomamos partido.” (Entrevista hecha por Tomás Eloy Martínez: “Un hombre nunca se despierta de la misma manera”, en “El Papel Literario” de *El Nacional*, Caracas, 4 de abril de 1976.)

no sólo en Venezuela, sino en toda América Latina donde hoy se experimenta una actividad artística extraordinaria, hasta el punto de que ya estamos llegando a mostrar mayoría de edad.¹³

El objetivo del quincenario era poner a la cultura venezolana al día de lo que acontecía en “el mundo” y, para lograrlo, la revista trató de “suscitar un diálogo entre lo venezolano, lo latinoamericano y lo europeo, estableciendo verdaderos vasos comunicantes entre la inteligencia creadora de todos los países”¹⁴. La cultura venezolana, se pensaba desde *Imagen*, alcanzaría su “mayoría de edad” cuando lograra entroncar, desde sus presupuestos particulares, con el discurso estético de la modernidad¹⁵. Por eso, la revista presentó esta tendencia como la única forma válida de expresión cultural y la estableció como modelo para el lector nacional al que la publicación iba dirigida. Además de defender una estética autónoma y universalista, la noción de la literatura que planteó *Imagen* se basó en dos puntos fundamentales. El primero fue la reivindicación de la crítica como actividad imprescindible para crear una conciencia estética y construir una literatura sobre bases fundadas¹⁶. El segundo punto es la creencia de que la literatura es sobre todo y ante todo lenguaje¹⁷, y que esa autonomía con respecto a lo real le confiere “una dimensión de *gratuidad* que, por sí misma, encierra un carácter crítico y aun explosivo”¹⁸. En consecuencia, la estética promocionada por *Imagen* impugnaba todas aquellas obras que no reconocían la radical autonomía del lenguaje, es decir, aquellas que se esforzaban por representar ingenuamente la realidad empírica o que ponían la literatura al servicio de propósitos que excedían lo artístico. Así, la revista marcó una distancia tanto con los nacionalismos o los pintoresquismos literarios que tanta fuerza tenían todavía en Venezuela, como con el arte utilitario, que perdía su carácter crítico en favor de la recompensa o del éxito¹⁹. Guillermo Sucre consideraba que Borges y la literatura que de él procedía eran el ejemplo a seguir:

¹³ Guillermo Sucre, “Presentación. Nuestro propósito”, en *Imagen*, Caracas, núm. 1, 15/30 mayo 67, p. 2.

¹⁴ Guillermo Sucre, “Primer aniversario”, *Imagen*, Caracas, núm. 24, 1/15 mayo 68, pp. 2-3.

¹⁵ Vid. Guillermo Sucre: “La prueba de fuego”, en *Imagen*, Caracas, núm. 8, 1/15 de septiembre de 1967, p. 2. Y también Guillermo Sucre, “En el umbral de una nueva literatura”, en *Imagen*, Caracas, núm. 20, 1/15 de marzo de 1968, p. 2.

¹⁶ Vid. Guillermo Sucre, “Presencia de la crítica”, en *Imagen*, Caracas, núm. 7, 15/31 de agosto de 1967, p. 2.

¹⁷ Esta idea aparece, por ejemplo, en la introducción al Suplemento dedicado a la joven narrativa venezolana, que para Sucre “No es una narrativa que se defina por una temática sorprendente [...], sino por la conciencia del lenguaje. Queremos decir, simplemente, que no es el tema concebido como “historia” o “argumento” lo que importa en estos relatos. Su validez les viene sobre todo de la perspectiva que asume el narrador: la libertad con que se mueve su mirada, la capacidad de conferir a lo significativo un halo de resonancia más profunda, el don de descubrir en la realidad otros hilos más sutiles que no están en la simple apariencia de las cosas.” (Guillermo Sucre, “En la línea más cercana”, *Imagen*, Caracas, núm. 24, 1/15 mayo 1968, p. 9)

¹⁸ Guillermo Sucre, “La nueva literatura”, en *Imagen*, Caracas, núm. 27, 15/30 junio de 1968, p. 2. En otro editorial Sucre indicaba, “Toda obra literaria auténtica encierra una crítica social, propone incluso una requisitoria más profunda de la condición humana. [...] La literatura es revolucionaria a partir de sus propios valores y no de aditamentos que le son ajenos.” (Guillermo Sucre, “La opción de la literatura”, en *Imagen*, Caracas, núm. 9, 15/30 de septiembre de 1967, p. 2)

¹⁹ De esta manera Sucre se distanciaba tanto del realismo socialista como de la cultura de masas. (Vid. Guillermo Sucre, “El arte y la moda”, *Imagen*, Caracas, núm. 25, 15/30 mayo 68, p. 2.)

el hecho concreto y significativo es que lo mejor de la literatura latinoamericana ha dado el salto: ni realismo superficial, ni modelos o cánones del pasado, ni mala conciencia de preocupación social. No por azar la obra de Jorge Luis Borges [...] es la que mayor influencia ejerce en los escritores de este continente. Dominada por un sentido lúdico, esa obra es también la que ha expresado más profundamente nuestro mundo espiritual. Conciencia de esa influencia la tienen el propio Fuentes, Cortázar, Lezama Lima, Carpentier, Vargas Llosa, Cabrera Infante, Sarduy, es decir, todo lo que actualmente es más creador entre nosotros. El último libro de Cortázar [...] es una clara demostración de ello: lo impregna ese espíritu borgiano que ve en la literatura una pura creación del lenguaje donde, sin embargo, se dilucida la propia realidad. Y es que ya el nuevo escritor latinoamericano no se deja chantajear por dudosas pretensiones ideológicas. Su obra sí expresa nuestra realidad, pero en una dimensión estética y no vagamente sociológica. La expresa, pero no la refleja simplemente.²⁰

La concepción de la literatura que se defendía en *Imagen* presenta un vínculo evidente con la que en ese mismo momento estaba siendo promocionada por la revista *Mundo Nuevo*, publicada en París y dirigida por Emir Rodríguez Monegal²¹. La relación entre ambas publicaciones empezó a hacerse visible cuando ya había salido a la luz el escándalo sobre la financiación de *Mundo Nuevo* por parte del ILARI²² (es decir, por la CIA) y por ello el vínculo de *Imagen* con la revista parisina suponía una toma de partido explícita en el polarizado contexto cultural de los años sesenta.

De todos los mitos que circularon en la publicación de Monegal, María Eugenia Mudrovic señala tres que “lograron proyectar cierta organicidad a su programa editorial: la imagen espectacular del escritor latinoamericano, la independencia ideológica del discurso literario y la fe en el lenguaje como estructura universal de sentido”²³. Precisamente fueron estas tres características las que se filtraron en la publicación de Sucre, pues además de la autonomía literaria y de la fe en el lenguaje, *Imagen* dio cabida en sus páginas a los autores del *boom*, sobre todo a Carlos Fuentes y Vargas Llosa. Estos dos autores encarnaban esa “imagen espectacular”²⁴ del escritor latinoamericano que promovía la revista parisina, y así se puede apreciar, por ejemplo, en estas afirmaciones que hace Vargas Llosa sobre su amigo mexicano:

²⁰ Guillermo Sucre, “El arte y la realidad”, en *Imagen*, Caracas, núm. 21, 15/30 marzo de 1968, p. 2. La cita sigue: “La constituye: revela sus significados más secretos, traduce sus claves, que no están dadas tan sólo en la apariencia de los conflictos sociales, sino en todo el comportamiento del hombre. Justamente, es una literatura revolucionaria porque tiene conciencia de la palabra, de su autonomía y de su validez. Y no deja de ser importante que esa conciencia estética traduzca paralelamente una conciencia social, incluso más despierta e incisiva. [...] El arte como reflejo de la realidad o de la sociedad es una teoría de perezosos, esto es, de conservadores.”

²¹ Para la relación personal de Emir Rodríguez Monegal con Guillermo Sucre se puede consultar el texto de Emir Rodríguez Monegal, “Diario de Caracas”, en *Obra selecta*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2003, pp. 241-276.

²² Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales, sucesor del Congreso por la Libertad de la Cultura.

²³ María Eugenia Mudrovic, *Mundo Nuevo...op.cit.*, p 171.

²⁴ *Ibid.*, p. 61. “el carácter homogéneo del *boom* no está dado por el modelo de escritura que el *boom* postula sino por el modelo de escritor que *Mundo Nuevo* institucionaliza.” (*Ibid.*, p. 65.)

Hay en Fuentes, siempre, una especie de irremediable optimismo que resulta contagioso. Cuando habla de lo que está escribiendo, o de lo que acaba de leer, o de lo que hará mañana, parece que estuviera diciendo me saqué la lotería.” Y más adelante: “Él se las arregla para leer todo lo que importa –libros, revistas y artículos de periódicos– para ver todos los espectáculos de interés, viaja constantemente y mantiene una correspondencia amazónica, y nada de esto lo aparta de su trabajo de escritor, al que dedica cuatro o cinco horas diarias ¿Cómo hace? Él claro, se ríe: es un secreto profesional, dice.²⁵

Como se advierte ya por la presencia de estos autores, el quincenario dirigido por Guillermo actuó como “caja de resonancia” del canon de *Mundo Nuevo* y reivindicó a aquellos autores que habían sido respaldados por esta publicación de Rodríguez Monegal. Esta labor de amplificador que cumplió *Imagen* se aprecia bien en el caso de los novísimos –Severo Sarduy, Gustavo Sáinz²⁶, Manuel Puig y Néstor Sánchez–, que habían sido “inventados” por *Mundo Nuevo*. Es evidente, además, que al hablar sobre estos autores, en *Imagen* se colaron las interpretaciones de sus obras que habían sido establecidas por Monegal. Así, por ejemplo, en la Nota introductoria al suplemento del número 25, que consistió en un capítulo de *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig, Sucre destacaba que “lo que interesa a Puig, y lo que sin duda es su aporte más sorprendente, es el tratamiento del lenguaje. En este sentido *La traición de Rita Hayworth* lleva a cabo una suerte de exploración hacia dentro, hacia la esfera misma de la forma narrativa en donde el lenguaje se ha despojado de cualquier conformidad retórica y aborda la palabra en un desplazamiento más dinámico, esto es, coloquial”²⁷. La afinidad de criterio entre *Imagen* y *Mundo Nuevo* se advierte asimismo en el hecho de que los únicos

²⁵ Mario Vargas Llosa, “Carlos Fuentes en Londres”, en *Imagen*, Caracas, núm. 12, 1/15 de nov. 1967, p. 3. El escritor peruano publicó también un texto sobre Asturias (“Un hechicero maya en Londres”, en *Imagen*, Caracas, núm. 3, p. 3) y un ensayo sobre los cuentos de González León (“7 relatos de cataclismo y poesía”, en *Imagen*, Caracas, núms. 14-15, 15/30 de dic. 1967, p. 32.) Especial atención recibió el “Premio Rómulo Gallegos” de 1967, concedido al propio Vargas Llosa, al que se dedicó el suplemento del núm. 7. Sobre Fuentes se publicaron en *Imagen*: Jaime López Sanz: “Carlos Fuente: *Zona Sagrada*”, núm. 9, 15/30 sep. 67, supl., s/p. S/f: “Carlos Fuentes y la censura española”, núm. 11, 15/30 oct. 1967, p. 21; Edras Parra: “Fuentes y la pasión por la palabra”, núm. 19, 15/28 feb. 1968, p. 24. Además, el suplemento del núm. 16 fue dedicado enteramente a la obra de Fuentes, con un texto de Rodríguez Monegal, “El mundo mágico de Carlos Fuentes”, en *Imagen*, Caracas, núm. 16, 1/15 de enero de 1968. También se dio cabida en la revista de Sucre a Juan Carlos Onetti y a Julio Cortázar.

²⁶ Sobre Gustavo Sáinz en *Imagen* se publicó un artículo de Edras Parra, “Un paraíso perdido: la adolescencia”, en *Imagen*, Caracas, núm. 14-15, 15/30 dic. 67, p. 4.

²⁷ [Guillermo Sucre] s/f, “Nota introductoria al Supl. núm. 25”, en *Imagen*, Caracas, 15/30 mayo 1968. Aunque apareció sin firma, la nota pertenece a Sucre. Una consecuencia del acercamiento a las formas de leer de *Mundo Nuevo* fue la reproducción de los errores que había cometido la revista parisina. Al imitar a la publicación de Monegal, *Imagen* cayó en el mismo error que la crítica ha señalado a propósito de la lectura de los novísimos emprendida por la publicación parisina. Según dice Mudrovic, la generación de los novísimos “fue mal leída por la revista parisina porque Rodríguez Monegal evaluó el *post-boom* con los mismos paradigmas que había usado para medir al *boom*.” (María Eugenia Mudrovic, *Mundo Nuevo...op.cit.*, p. 76.)

autores cubanos que tuvieron repercusión en la revista caraqueña fueron José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante²⁸ y Severo Sarduy, precisamente los mismos que estaban siendo promocionados por Monegal. En lo que respecta a Sarduy, Mudrovic ha señalado que la revista parisina “jugó un rol fundamental en los procesos de constitución y consolidación autorial”, y que “apadrinó” su “fundación mitológica” inscribiéndolo “dentro de cierto linaje prestigioso que permite, por último, su incorporación consagratoria al flujo de las letras latinoamericanas”²⁹. También la revista dirigida por Sucre contribuyó a la consolidación de este autor novel, que hasta ese momento sólo había publicado *Gestos* (1963) y *De donde son los cantantes* (1967). En *Imagen* apareció una entrevista con él realizada por Basilia Papastamatíu: “Severo Sarduy: una nueva interpretación del Barroco”³⁰, y también se publicó un texto breve del propio Severo sobre el artista cubano José Ramón Díaz Alejandro³¹. Además, Sucre escribió sobre su segunda novela el ensayo “Sarduy: los plenos poderes de la retórica” e insistió en la centralidad concedida al “poder del lenguaje”:

Trama, desarrollo, desenlace, contenido ideológico, coherencia significativa, análisis psicológico, reconstrucción realista: todo ello está lejos de ser lo esencial de su obra. [/] *De donde son los cantantes* es la novela que primero se asume como retórica, como poder del lenguaje. El lenguaje no cumple en ella tan solo, como sería lo normal, una función expresiva; no es un simple vehículo, sino que es su tema central, su ámbito de irradiación, su verdadero personaje y hasta su única aventura.³²

A propósito de Lezama Lima, la publicación dirigida por Guillermo tomó prestados artículos que ya habían aparecido en *Mundo Nuevo*³³, por lo que la revista caraqueña reprodujo la interpretación de *Paradiso* (1966) establecida antes por Rodríguez Monegal. Este crítico uruguayo había insistido en el componente ho-

²⁸ Sobre Cabrera Infante se publicó el artículo Edras Parra, “Cabrera Infante. *Tres tristes tigres*”, en *Imagen*, Caracas, núm. 5, 15/30 de jul. 67, p. 14.

²⁹ María Eugenia Mudrovic, *Mundo Nuevo...op.cit.*, pp. 95 y 97. “La marca internacionalista que Fuentes asegura al modelo a través de su relación gozosa con la cultura de masas, se superpone ahora al componente-Sarduy que incorpora, por su lado, el prestigio y el control del lenguaje codificado del grupo *Tel Quel*, foco representativo de la élite cultural más selecta de la época” (*Ibid.*, pp. 62-63.)

³⁰ Basilia Papastamatíu, “Severo Sarduy: una nueva interpretación del Barroco”, en *Imagen*, Caracas, núms. 14-15, p. 3

³¹ Severo Sarduy, “Máquinas”, en *Imagen*, Caracas, núm. 26, 1/ 15 de junio de 1968, p. 19

³² Guillermo Sucre, “Sarduy: los plenos poderes de la retórica”, en *Imagen*, Caracas, núm. 20, 1/15 de marzo de 1968, p. 24.

³³ Mario Vargas Llosa y Rodríguez Monegal, “*Paradiso*”, en *Imagen*, Caracas, 11, p. 21. Emir Rodríguez Monegal: “*Paradiso* en su contexto”, en *Imagen*, Caracas, núm. 25, 15/30 mayo de 1968, pp. 4-5.

mosexual de esta novela y en la oposición que ello suponía a la política emprendida a ese respecto por el régimen cubano³⁴. Otros autores que *Imagen* tomó directamente del canon de *Mundo Nuevo* fueron José Donoso³⁵ y Guimaraes Rosa³⁶, prácticamente el único brasileño del que se trató en la publicación venezolana. Aparte de estos escritores, algunos críticos que habían participado en *Mundo Nuevo*, como Julio Ortega, Saúl Yurkievich, César Fernández Moreno y José Miguel Oviedo, lo hicieron también en la revista caraqueña dirigida por Guillermo Sucre. Por otro lado, la afinidad que *Imagen* estableció con *Mundo Nuevo* y con otras publicaciones liberales hace que las exclusiones sean igualmente previsibles. Como ha señalado Julio Miranda, en el quincenario hubo “descuidos” –“Arreola, Bioy Casares, Monterroso, la literatura del Brasil, la del Caribe anglo o francoparlante”- y también “omisiones”, como

Adoum, Antonio Cisneros, Roque Dalton, Juan Gelman, Enrique Lihn, Ángel Rama – que coinciden con la de casi todos los escritores cubanos aún por entonces en la Isla, de Desnoes a Vitier, de Guillén a Retamar, de Barnet a Padilla, de Jesús Díaz a Virgilio Piñera. En lo que concierne a los poetas, y salvo Guillén, Lihn, Padilla y Vitier, las exclusiones son las mismas de *La máscara, la transparencia* [...], el brillante libro de ensayos de Sucre, y de la *Antología de la poesía hispanoamericana moderna* [...], coordinada por él. No podrían encontrarse omisiones tan sistemáticas entre los narradores y poetas venezolanos publicados o comentados en *Imagen*, notamos, sí, la ausencia de la gente de *Tabla Redonda*, *Trópico Uno*, *En letra roja*, sin poder precisar el grado de autoexclusión.³⁷

Además del vínculo literario, la relación entre *Imagen* y *Mundo Nuevo* se estableció asimismo en el plano “político”. Tal como era la norma en los medios liberales, la revista dirigida por Sucre trató este tema de forma tangencial, sobre todo a través de denuncias a la censura. En este sentido, el quincenario denunció el veto de libros llevado a cabo por algunos Estados latinoamericanos como Perú o Argentina. Esta cuestión, que nuestro autor tomaba directamente de *Mundo Nuevo*³⁸, sirvió para establecer una oposición entre la libertad de expresión y la intervención

³⁴ “Según Emir Rodríguez Monegal, la obra de Lezama era «un libro maldito» para la revolución porque, como dirá más tarde, «[e]n momentos en que el Gobierno cubano había decidido la persecución de los homosexuales, su concentración en campos de trabajo y reeducación de la UMAP, Lezama Lima entrega una novela que presenta en forma directa y a la vez metafórica las actividades homosexuales de algunos de sus protagonistas» [...]. Tratando justamente de hacer explícita esta contradicción, *Mundo Nuevo* leyó *Paradiso* enfatizando casi exclusivamente el componente homosexual que actúa en la base de la obra de Lezama.” (María Eugenia Mudrovic: *Mundo Nuevo...op.cit.*, pp. 105-106.)

³⁵ Marta Mosquera, “Dos novelas de José Donoso”, en *Imagen*, Caracas, núm. 8, 1/15 de sep. 1967, p. 24.

³⁶ Sobre Guimaraes Rosa, *Imagen* publicó dos artículos: Rodolfo Izaguirre, “Guimaraes Rosa, *Gran sertón: Veredas*” en *Imagen*, Caracas, núm. 5, 15/30 ago. 67, supl. pp. 10-11, y Otoniel Santos Pérez, “Guimaraes Rosa visto por terceros”, en *Imagen*, Caracas, núm. 13, 15/30 nov. 67, pp. 8 y 17.

³⁷ Julio Miranda, “Lucha armada, lucha escrita: *Zona Franca e Imagen* en la Venezuela de los ‘60”, en Saúl Sosnowski et al., *La cultura de un siglo: América Latina en sus revistas*, Buenos Aires, Alianza, 1999, pp. 417-418. Sobre la literatura brasileña ya hemos indicado que la excepción fue Guimaraes Rosa, precisamente un autor ya reivindicado por Monegal.

³⁸ El editorial al que nos referimos es “El destino del libro en América Latina”, correspondiente al núm. 19, 15/30 feb. 68. En *Mundo Nuevo* el tema había sido tratado en el núm. 20, de febrero de 1968. El editorial del núm. 21, “El arte y la realidad”, también citaba explícitamente a la revista de Monegal.

estatal en la cultura, que era rechazada por las publicaciones liberales, partidarias más bien de un “pasaje paulatino de las industrias culturales a manos privadas” y de la “transnacionalización de la literatura latinoamericana”³⁹. Asimismo *Imagen* llamó la atención sobre la censura del régimen franquista a *Cambio de piel* (1967) –la novela de Carlos Fuentes premiada por Seix Barral⁴⁰– asunto que apareció en *Mundo Nuevo* un mes más tarde, y, en general, la revista de Sucre se opuso sistemáticamente “a cualquier forma de intervención destinada a silenciar el mensaje de las manifestaciones artísticas”⁴¹.

En suma, el nexa que *Imagen* mantuvo con *Mundo Nuevo* (así como su participación en el intercambio de información que se estableció entre las revistas liberales de la época⁴²) es sintomático de la política cultural que el Estado venezolano trató de impulsar a lo largo de los años 60. En efecto, la publicación dirigida por Guillermo Sucre trató de promocionar una estética de modernidad, autónoma y universalista, según la cual la condición básica de la literatura era un ahondamiento en su propia materialidad, lo que le concedía un componente crítico al que no podía renunciar. Al proponer una distancia entre la cultura y las otras esferas de la vida, la revista *Imagen* se apartaba de aquellas posturas estéticas que concedían a la literatura una función ancilar y que advertían en ella una vía para su politización. En su despedida de la dirección de *Imagen*, a la altura del número 29, en julio de 1968, Guillermo Sucre hizo este balance de la publicación:

Creo que, en cierto modo, *Imagen* es la revista no tanto de una nueva generación como de una nueva actitud venezolana, y me atrevería a decir latinoamericana, frente a la cultura y a la responsabilidad de la inteligencia. Es posible que represente, más allá de diferencias de edad o de diferencias ideológicas y aún estéticas, a quienes entre nosotros propician una nueva confrontación con la creación intelectual. Esta nueva perspectiva tiene, además de otros, dos rasgos esenciales que la definen. Por una parte, una

³⁹ *Ibid.*, p. 150. Estos medios rechazaban cualquier intervención estatal en la cultura siempre que ésta no favoreciera sus propios intereses, como sucedió en el caso de Venezuela.

⁴⁰ S/f: “Carlos Fuentes y la censura española”, en *Imagen*, núm. 11, 15/30 octubre de 1967, p. 21. El mismo asunto apareció en la revista de Monegal un mes más tarde (*Mundo Nuevo*, núm. 17, nov. 1967, pp. 90-91.)

⁴¹ Guillermo Sucre, “Un comité contra la censura”, núm. 26, 1/15 de junio 1968, p. 2. En cuanto al tema de la URSS, en *Imagen* se publicó la entrevista “Un día con Solzhenitsin”, tomada de *La Quinzaine Littéraire*. En ella el escritor ruso hacía hincapié en los años de privación de libertad que había sufrido por expresar en una carta sus puntos de vista sobre el régimen de Stalin, y se insistía en la esencia crítica del escritor y de la literatura. (“Un día con Solzhenitsin”, en *Imagen*, Caracas, núm. 10, 1/15 oct. 67, p. 3). Además se incluyó un artículo sobre la “Novela joven en la URSS” y una reseña titulada “Cuba y los premios de Casa de las Américas”.

⁴² *Imagen* tomó varios artículos de revistas liberales francesas, muchas veces con traducciones de Alfredo Silva Estrada, corresponsal de la publicación en París. Podemos citar: “Un día con Solzhenitsin”, en *Imagen*, Caracas, núm. 10, 1/15 oct. 67, p. 3., que se tomó de *La Quinzaine Littéraire*, y el artículo de Jean Dubuffet, “Cultura y subversión”, en *Imagen*, Caracas, núm. 29, 15/30 de julio de 1968, cuya versión original había aparecido en la revista *L’Arc*, núm. 35. De *La Quinzaine Littéraire* se tomó el artículo de Carlos Fuentes sobre Juan Goytisolo (Carlos Fuentes, “Aprender una nueva rebelión”, en *Imagen*, Caracas, núm. 25, 15/30 mayo de 1968, p. 24.) Los materiales publicados en el suplemento dedicado a Baudelaire procedían de un Coloquio organizado en Francia por la “Asociación por la Libertad de la Cultura” en enero de 1968. De él se publicaron el artículo de Jean Starobinski, “Baudelaire, de la crítica a la poesía” y otro de Gilles Hennault, “Modernidad y tecnología”. Ambos aparecieron en *Imagen*, Caracas, Supl. 19, 15/29 de febrero de 1968. El suplemento del núm. 28, de José María Castellet, “Tiempo de destrucción para la literatura española”, apareció inicialmente en *Les Lettres Nouvelles*.

actitud crítica que permita ir más allá de las jerarquías establecidas y crear un estado de conciencia menos *deferente* [...]. Pero, además, a este espíritu crítico va asociada una voluntad solidaria, por encima de mezquindades regionalistas, con todo lo que en nuestro país y fuera de él constituye un riesgo creador y una nueva formulación de la cultura. Claro que no han faltado quienes hayan puesto reparos a esta solidaridad, invocando como siempre esos vagos sentimientos patrióticos muy propios del “espíritu de seriedad” (J. P. Sartre) que estimula tanta falsificación en todas las actividades del hombre. Pero creo que ésta ha sido la mejor línea de *Imagen*, lo que ha hecho de ella una revista en ruptura con la idolatría vernácula y con la pereza mental tan extendida entre nosotros. Y, lo más importante, es que tengo la convicción de que no se interrumpirá esa línea.⁴³

Como se aprecia por la cita, *Imagen* hizo del componente crítico un elemento fundamental y en base a él estableció una solidaridad ecuménica, más allá de limitaciones regionales o partidistas. Una cultura universalista y, como era lo propio de las democracias occidentales, separada de los otros ámbitos de la vida. Al adoptar esta perspectiva, la revista trataba de que el arte venezolano alcanzara una posición de igualdad con respecto al gran arte occidental y de instaurar una cultura que fuera estructuralmente homóloga de la democracia que comenzaba a consolidarse en el país.

BIBLIOGRAFÍA

- Arráiz Lucca, Rafael. “Las tareas de la imaginación. (La cultura en el siglo XX venezolano)”, en Carrera Damas, Germán et al.: *Comprensión de nuestra democracia*, Caracas: Fondo Editorial 60 años de la Contraloría General de la República, 1998.
- Chacón, Alfredo. “Trayectoria ideológica de la izquierda cultural venezolana 1958-1968”, “Prólogo” a *La izquierda cultural venezolana 1958-1968*, Caracas: Editorial Domingo Fuentes, 1970, pp. 9-57.
- Coronil, Fernando. *The Magical State: Nature, Money, and Modernity in Venezuela*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 1997.
- Liscano, Juan, entrevista hecha por Tomás Eloy Martínez. “Un hombre nunca se despierta de la misma manera”, en “El Papel Literario” de *El Nacional*, Caracas, 4 de abril de 1976.
- Miranda, Julio. “Lucha armada, lucha escrita: Zona Franca e *Imagen* en la Venezuela de los ‘60”, en Saúl Sosnowski et al.: *La cultura de un siglo: América Latina en sus revistas*, Buenos Aires: Alianza, 1999, pp. 409-419.
- Mudrovic, María Eugenia. *Mundo Nuevo. Cultura y Guerra Fría en la década del 60*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1997.
- Rama, Ángel. “Los intelectuales en la época desarrollista”, en *Marcha*, Montevideo, 27 de mayo de 1966, p. 31.
- Ranciére, Jacques. “Políticas estéticas”, en *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, MACBA, 2005, p. 34.
- . *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*, Barcelona: Herder, 2011.

⁴³ Guillermo Sucre: “Con la misma adhesión”, en *Imagen*, Caracas, núm. 29, 15/30 jul. 68, p. 2.

- Rodríguez Monegal, Emir. “Paradiso en su contexto”, en *Imagen*, Caracas, núm. 25, 15/30 mayo de 1968, pp. 4-5.
- . “Diario de Caracas”, en *Obra selecta*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2003, pp. 241-276.
- Suárez Figueroa, Naudy. “Pensar, plantar, curar la democracia en Rómulo Betancourt”, prólogo a Rómulo Betancourt: *Selección de escritos políticos (1929-1981)*, Caracas: Fundación Rómulo Betancourt, 2006.
- Sucre, Guillermo. “Presentación. Nuestro propósito”, en *Imagen*, Caracas, núm. 1, 15/30 mayo 67, p. 2.
- . “Presencia de la crítica”, en *Imagen*, Caracas, núm. 7, 15/31 de agosto de 1967, p. 2.
- . “La prueba de fuego”, en *Imagen*, Caracas, editorial núm. 8, 1/15 de septiembre de 1967, p. 2.
- . “La opción de la literatura”, en *Imagen*, Caracas, núm. 9, 15/30 de septiembre de 1967, p. 2.
- [Sucre, Guillermo:] s/f. “Carlos Fuentes y la censura española”, en *Imagen*, núm. 11, 15/30 octubre de 1967, p. 21. [Los artículos sin firma los atribuimos a Guillermo Sucre por ser el director de la publicación]
- Sucre, Guillermo. “El destino del libro en América Latina”, correspondiente al núm. 19, 15/30 feb. 68.
- . “En el umbral de una nueva literatura”, en *Imagen*, Caracas, núm. 20, 1/15 de marzo de 1968, p. 2.
- . “Sarduy: los plenos poderes de la retórica”, en *Imagen*, Caracas, núm. 20, 1/15 de marzo de 1968, p. 24.
- . “El arte y la realidad”, en *Imagen*, Caracas, núm. 21, 15/30 marzo de 1968, p. 2.
- . “Primer aniversario”, *Imagen*, Caracas, núm. 24, 1/15 mayo 68, pp. 2-3.
- . “En la línea más cercana”, *Imagen*, Caracas, núm. 24, 1/15 mayo 1968, p. 9)
- . “El arte y la moda”, *Imagen*, Caracas, núm. 25, 15/30 mayo 68, p. 2.
- [Sucre, Guillermo] s/f: “Nota introductoria al Supl. núm. 25”, en *Imagen*, Caracas, 15/30 mayo 1968.
- Sucre, Guillermo: “Un comité contra la censura”, en *Imagen*, Caracas, núm. 26, 1/15 de junio 1968, p. 2.
- . “La nueva literatura”, en *Imagen*, Caracas, núm. 27, 15/30 junio de 1968, p. 2.
- . “Con la misma adhesión”, en *Imagen*, Caracas, núm. 29, 15/30 jul. 68, p. 2.
- Vargas Llosa, Mario. “Carlos Fuentes en Londres”, en *Imagen*, Caracas, núm. 12, 1/15 de nov. 1967, p. 3.

EUROPEAN INFLUENCES IN THE POETIC WORK OF ALEJANDRA PIZARNIK AND EUGENIO MONTALE

MARIA CRISTINA CATALDO-HALKIOTI
Universidad de Atenas

Montale was born in Genoa on 1896, while Pizarnik came to the world in Buenos Aires on 1936. The difference of genre, age and geographical location would leave anyone skeptical about making a comparison between the two poets; apart from the fact that they were keeping a diary, started at an age in which they were just planning to dedicate themselves to literature.

Alejandra was seventeen years old when she began writing her “Diarios” and Eugenio was twenty one. It is important to stress the fact that Pizarnik published her first collection of poetry *La Tierra más Ajena* when she was nineteen, while Montale made his debut with *Ossi di Seppia (Cuttlebones)*, when he was twenty five.

In what follows I will try to give an account of the readings of the two artists, for demonstrating that they were influenced by French Symbolism. In doing so, I will confine my analysis on the *Quaderno Genovese* and on the *Diarios* written before 1960.

The so called *Quaderno Genovese* is a sort of notebook signed with dates that Montale was probably writing from February to August 1917. It was published in 1983; two years after Montale had passed away. In the chronology of the edition curated by Giorgio Zampa that I am referring to, we learn that in 1916 Montale was keeping another diary that he probably destroyed.

From this singular document we learn the making of the young artist and his readings that were determined by what was available in the library, since he was not attending any university. He was also very fond of Melodrama and Opera. In the few pages of the *Quaderno*, we have the impression of entering a private field, where Montale confesses things that he would hardly say in the critical essays that he wrote afterwards.

Alejandra Pizarnik's *Diarios*, edited by Anna Becciu, was published in 2003, many years after the tragic end of the poetess, who died in 1972. The diaries include not only the every-day life of Alejandra between 1954 and 1971, but also considerations on painting, philosophy and literature, short stories and the outside world that seems to be neglected in the confined space of her poetry.

As Enid Alvarez argues, diaries, biographies and autobiographies help us to understand the making of an identity. In the Hispano American countries the majority of the available literature refers to foreign authors, as if there was a sort of shyness in talking about the lives of their country-fellows. Alejandra was keeping her diary with the intention of publishing it. In this sense Pizarnik seems not to conform to the Hispano-American standards.

French Symbolism is one of the key words that both Montale and Pizarnik have in mind when thinking of poetry. In one page of his *Quaderno*, Montale talks about *Les Poètes et la Poésie*, a critical essay written by Georges Duhamel in 1914. The thesis of the French author assumed that Symbolism was not only a huge literary movement, but the coming of a new way of thinking. Montale considered symbolism as an outcome of Romanticism (*Quaderno*, p.1304) "Il simbolismo non è che il romanticismo che prende coscienza artisticamente di sé."

The passion for Symbolism had started in Europe before Montale's birth. In his essay *Gli 'Ismi' Contemporanei* of 1898, the Sicilian author Luigi Capuana was accusing European poets of having lost their geographical identity due to the fact that they were following the same linguistic and stylistic canons established by the French movement. Such a homologation was for Capuana a symptom of a wider phenomenon that he addressed as "cosmopolitan".

To support his point, Capuana examined a lyric of the Portuguese Eugenio De Castro, where the poet was describing the woman he loved. Apart from the language in which the lyric was written, the reader was given the idea of a theatrical lady covered with a silky black tunic. "Avremmo voluto avere l'impressione di un angolo di cielo e di terra portoghese..."¹ – Capuana remarks, but the choice of abstract nouns and adjectives was not giving the perception that the author was in Portugal, talking about a Portuguese lady.

In Montale's opinion, French Symbolism would have never existed without the contribution of Edgar Allan Poe and Walt Whitman², authors that he considered as the fathers "of modern poetry" (*Quaderno*, p.1309). With regard to Poe, it is well known the influence the North American author had on Baudelaire,³ who was completely fascinated by Poe's literary theories. Some critics still doubt about

¹ p. 22, "We would have liked to have the sensation of a spot of Portuguese sky and land..." (The translation is mine).

² For Whitman's influence on French Symbolism see: Pietrykowski, William, *From Poe to Rimbaud: A Comparative View of Symbolist Poetry*, 2009, <http://hdl.handle.net/1811/37218>

³ Between 1848 and 1863, Baudelaire translated into French Poe's works and embraced all Poe's critical theories, to the extent of being accused of plagiarism by several critics. See: Costanza Melani, *Effetto Poe. Influssi dello scrittore americano sulla letteratura italiana*, 2006, Firenze: University Press, p.17.

Whitman⁴ influencing the French, due to his faith in a metaphysical symbolism that transcends reality⁵.

Montale was not attracted by a standardized way of writing, though he was afraid that the direction taken by Baudelaire and Rimbaud would penalize the Italian poets, who were unable to free themselves from their anachronistic lyrical tradition (*Quaderno*, p.1315). The Genoese author was already thinking of erasing from his vocabulary rhetorical and redundant words. He preferred the “vaporous” realism of the Goncourt brothers instead, without the “unhealthy French like nuances” present in the poetry of Samain and other minor exponents of Symbolism. (*Quaderno*, p.1316).

Alejandra Pizarnik was more an emotional kind of reader. On July the 25th 1955 she confesses “Me gusta estudiar sola, sin método sin programa...” (*Diarios*, p.39). Only in 1961 she will consider herself as an adult reader: “Comienza a devenir adulta en mi relación con la literatura. Ser adulta quiere decir preferir *Ulises* al *Retrato del artista adolescente*, quiere decir considerar en una ficción su inventiva, su desarrollo, su lenguaje; quiere decir no amar o admirar solamente por identificación o catarsi.” (*Diarios*, p.191)

In the collections of poetry that Pizarnik wrote before 1960, year in which she moved to Paris, the influence of Romanticism and Symbolism was very strong. It is as if the verse of Rimbaud’s *Illuminations* that introduces *La Tierra más ajena* and a verse of Blake’s *Visions of the daughters of Albion* that it is cited in the final lyric of “Las aventuras Perdidas”, would conclude that period of “identificación”. The critic Patricia Venti noted that Pizarnik had no relation with the Argentinian new-romantic movement and that if there were romantic influences in her poetry they had been determined only by her readings.

The themes that Pizarnik picked from her favorite authors were the obsessions that she showed in her poetry. She liked Proust and his questioning about time passing by. “Esto es lo que me angustia. El olvido. El tiempo.” (*Diarios*, p.33)

Giacomo Leopardi introduced her to the concept of Nature as indifferent to human kind. “Siempre es el mismo interrogante: ¿de qué soy culpable?, ¿por qué este eterno sufrir?, qué hice para recibir tanto golpe duro y malo?” (*Diarios*, p.45)

Sensuality and transgression seem to be literary fantasies, rather than physical needs. After reading Pietro Aretino’s “Raggionamenti” she commented: “No me escandalicé en ningún instante. Es más: me divertí. ¿Cómo se explica, dada mi educación y mi precaria experiencia sexual?” (*Diarios*, p.133) She made this comment when she was 22 years old.

Before going to France, Alejandra was often writing about committing suicide. This self-destructive impulse is connected with the years that precede Paris and seem to be a literary attitude more than intent. César Vallejo, her “adorado poeta

⁴ See: Chari, V.,K, *The limits of Whitman’s Symbolism*, *Journal of American Studies*, vol.5, No 2, Aug.,1971.

⁵ See: LeMaster, J.R., Kummings, Donald, D., *The Routledge Encyclopedia of Walt Whitman*, New York: Routledge, 1998, p.700.

triste” (*Diarios*, p.25), was surely playing a literary role in the period of “identificación” and “catarsi”.

Above all Pizarnik was keen to find words and adjectives to give an icastic view of things that are visible, and those that are not visible, like feelings and impressions. To her, searching for words was not meant to substitute the feeling with the object, as Montale did by using an objective correlative, but to mention the word for its inner beauty or tragicality, as Rimbaud showed in his masterpiece “Vowels”.

After the parenthesis of *Quaderno Genovese*, Montale participated to the final year of the First World War and, then, he moved to Florence. *Ossi di Seppia* remains a parenthesis in the literary production of the artist, a moment in which it was more important how to say things rather than what to say. The experience of reading gave him the premises for achieving a genuine personal style in the symbolist tradition, though he did not stop there.

In 1960 Montale gave the definition of his poetry as “metaphysical”. He explained this term by saying that it is about a non-realistic, non-romantic and not strictly decadent poetry initiated by Baudelaire and Browning. The critic Angelo Marchese adds to this list the name of T.S. Eliot, due to the similarities with the Italian poet in using the objective correlative.

Three years later Montale will be awarded with the Nobel Prize for *La Bufera* (*The Thunderstorm*). He had succeeded in creating a new European versification by combining French Symbolism the Pre-Raphaelite atmospheres, Modernism and the Italian cosmogony of Dante.

In 1962 Alejandra Pizarnik published *Árbol de Diana* with a preface of Octavio Paz who wrote “Se recomienda esta prueba a los críticos literarios de nuestra lengua.” Pizarnik starts her concise lyrics without quoting any author. Her maturation as a poet coincides with the liberation from the “identificación” with her heroes. Finally Alejandra found the words to express her poetry, finally she started her initiation to adult literature:

He dado el salto de mí al alba.
He dejado mi cuerpo junto a la luz
y he cantado la tristeza de lo que nace.

BIBLIOGRAPHY

- Montale, Eugenio. *Il Secondo Mestiere Arte, Musica, Società*. Ed. Zampa Giorgio. Milano: Mondadori, 1996. Print.
- . *Tutte le Poesie*. Ed. Zampa, Giorgio. Milano: Oscar Mondadori, 1990. Print.
- Pizarnik, Alejandra. *Diarios*. Ed. Becciu, Ana. Barcelona: Lumen, 2003. Print
- . *Poesía Completa*. Ed. Becciu, Ana. Barcelona: Lumen, 2011. Print.
- Álvarez, Enid. “A medida que la noche avanza”. *Debate Feminista*. Nº 8, abril. 3-34, 1991. Pdf format.

- Capuana, Luigi. *Gli "Ismi" Contemporanei*, Catania: Niccolò Giannotta Editore, 1898. Pdf format. (p.21-22)
- Marchese, Angelo. *Amico dell'Invisibile la Personalità e la Poesia di Eugenio Montale*. Ed. Verdino, Stefano. Novara: Interlinea, 2006. Print.
- Venti, Patricia. "Alejandra Pizarnik en el Contexto Argentino." *Especulo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid*. 2007. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/pizaconte.html>
- Villoresi, Marco. *Come Leggere Ossi di Seppia di Eugenio Montale*. Milano: Mursia, 1997. Print.

OSWALD DE ANDRADE: UNA TRADICIÓN MODERNA

CLAUDIA COSTANZO
Universidad Abierta de Grecia

Probablemente, el nombre de Oswald de Andrade, de este notable escritor brasileño, no le diga mucho a la mayoría de los presentes; al tiempo que aquellos que lo conocen presumiblemente dirán para sí: “hora era de que alguien se ocupara de Oswald por estas latitudes”. Así es: a veces, nuestro desconocimiento respecto a un hecho o a una persona dice algo del referente (tal referente es poco relevante y por eso su fama no ha llegado hasta mí); otras veces la misma ignorancia dice algo de mí (el referente es importantísimo pero yo no sé nada sobre él debido a que algo ha fallado en mis redes de comunicación y así han escapado a mi vista algunos conocimientos valiosos). El caso es que estamos en la segunda situación: ignorar quién fue Oswald de Andrade es una carencia tan seria como lo sería no saber quienes fueron Kavafis o Pessoa. Hemos de tener presente que Brasil es un gran país, desde muchos puntos de vista. Más allá de ser la estrella de los campeonatos mundiales, una de las capitales del carnaval y una de las superpotencias emergentes, cuenta con un importante desarrollo científico, un riquísimo bagaje cultural y una nutrida producción artística de primera línea.

Elegí, pues, la obra de Oswald de Andrade para nuestro encuentro de hoy porque hacer algunas referencias a ella es un buen modo de comunicar aspectos fundamentales de la literatura brasileña. Al hacerlo veremos que en varios sentidos los brasileños supieron hacer del aporte de Oswald una “tradición moderna”, un oxímoron que trataremos esclarecer poniendo la cuestión en una perspectiva diacrónica, cuyo “grado cero” cronológico lo constituyen, precisamente, los escritos de Oswald.

Oswald de Andrade está considerado como el más importante de los vanguardistas brasileños. De su obra destacan dos manifiestos (El *Manifiesto da Poesia Pau*

Brasil, de 1924 y el *Manifiesto Antropófago*, de 1928¹), los poemas reunidos en la edición póstuma de 1966 bajo el título *Cadernos de Poesía do aluno Oswald*, así como varias novelas (*Memórias Sentimentais de João Miramar*, 1924, *Estrela de Absinto*, 1927, *Serafim Ponte Grande*, 1933, entre otras), además de obras de teatro y ensayos.

Nos centraremos en los dos manifiestos ya que estos explicitan la quintaesencia de la propuesta oswaldiana.

“GRADO CERO” CRONOLÓGICO: ANTROPOFAGIA

Tal quintaesencia se concentra en una palabra clave: “antropofagia”. Es claro que este término puede resultar, en primera instancia, chocante, sobre todo para la sensibilidad griega, que tiende a percibirlo en su registro literal. Es, sin embargo, una metáfora; agresiva, sí, pero impregnada, de un humor muy vital.

Se trata de una estrategia anti-colonialista que no abarca solo el campo artístico sino que había de concretarse también, según señalara Oswald en el *Manifiesto Antropófago* “Socialmente. Económicamente, Filosóficamente”; estrategia que los brasileros pusieron en práctica y a la que, en buena medida, deben su sorprendente desarrollo de las últimas décadas. La propuesta tiene como premisa básica la sustitución de lo que en el *Manifiesto da Poesia Pau Brasil* Oswald llama “poesia de importação” por la “Poesia Pau-Brasil, de exportação.” Es decir, dejar de subordinar la producción artística a las modas extranjeras para, en su lugar, crear algo que tuviera vigencia no solo dentro, sino fuera de fronteras. Verdad es que esa ha sido preocupación y práctica común a todas las ex-colonias europeas, especialmente, para los países no asiáticos; por lo mismo algunos componentes de la propuesta oswaldiana se integran al común quehacer anticolonialista. Entre ellos, el más relevante es la valoración del referente local, es decir la del paisaje, plantas, animales, lenguas, costumbres y culturas autóctonas, así como particularidades históricas. Es evidente la relevancia que Oswald les asigna ya desde el propio título del manifiesto de 1924, puesto que el “pau Brasil” –“palo rojo” o “palo color de brasa”– es el árbol nacional y epónimo del país. Como se sabe, la antedicha atención a lo local fue dándose, con variantes, desde del instante mismo de la llegada de los europeos a los territorios que colonizaran. Se observa, pues, en todas las ex-colonias y a lo largo de los quinientos años que separan a Oswald de la llegada de Alvares Cabral a Brasil. Lo importante, sin embargo, es que en el pasaje de la fase colonial a la independentista, cuando menos en Iberoamérica, se produce un giro copernicano en la ponderación de lo que Hugo llamara “color local”²: lo americano deja poco a poco de catalogarse como “exótico” (tal la comprensible perspectiva europea) para ir transformándose en lo “identitario”. Oswald dará un paso más,

¹ Andrade, Oswald de. O manifesto antropófago. In: Teles, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

² Hugo, Victor,

osando defender algo bastante extraño para los primeros años del siglo XX: una tabla rasa entre europeos y americanos, lo que supone que, en algunos campos, los aventajados son estos últimos; así dirá en el *Manifesto Antrófago*: “Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.”²

Por otro lado, importa señalar una coincidencia medular de Oswald con la Vanguardia europea. Se trata de la convicción de que la originalidad requiere de una mirada inocente: “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres” y aun más específicamente “A poesia Pau-Brasil, ágil e cândida. Como uma criança”, dice en el *Manifesto da Poesia Pau Brasil*. Es ostensible la vinculación de tales asertos con la tan manida frase de Picasso respecto a la supremacía de la pintura que remeda la inocencia infantil, idea que mucho antes constituyera la pieza angular de la vanguardia *fauvista* y que desde esta se proyectara al conjunto de los *ismos*. Es muy claro el testimonio que de ello dan las obras de pintores vanguardistas iberoamericanos como Torres García, Frida Kalho, Xul Solar, Tarsila do Amaral o Di Cavalcanti. Oswald agrega, por su parte, un matiz geopolítico a la cuestión: invierte la noción de “minoridad” con que la ideología dominante minimizaba a las colonias y las ex-colonias, haciendo de esa misma “minoridad”—del hecho de ser menor, de más corta edad— un privilegio.

Pero además de los matices anotados, Oswald aporta una idea muy novedosa y profícua, directamente ligada con la elección de la metáfora “antropofagia”. Aunque se convertirá en el eje de su movimiento vanguardista a partir del Manifiesto de 1928, está ya apuntada en 1924. La misma implica un posicionamiento radicalmente distinto al de las Vanguardias europeas y la —según Paz³, “tradicional”— práctica rupturista Occidental: no cree en la negación del conocimiento y el arte preexistentes (recuérdese el caso extremo de Marinetti que propugnaba la quema de bibliotecas y museos); por el contrario, propone la cabal asimilación del saber acumulado en todos los campos, provenga este de donde provenga. Ahora bien: “asimilar” es un vocablo metafórico, tomado de la biología y ligado a las operaciones digestivas: es decir a la ingestión, la deglución y la transformación de lo ingerido en un nuevo tipo de materia orgánica; comemos para vivir, transformamos otros cuerpos en parte de nosotros mismos; “incorporamos”, literalmente, los alimentos. Vivimos de lo ajeno (como todos los seres vivos) y en este proceso hacemos de lo ajeno algo diferente, algo distinto y propio. La propuesta de Oswald es que los brasileros hagan estas mismas operaciones con todo el saber preexistente y metropolitano. La cultura es pensada como un alimento. Si el alimento no se digiere correctamente, el comensal se enferma y se convierte en “paciente”; mediante este mecanismo las metrópolis europeas (y luego las no europeas) lograron mantener la dependencia del resto mundo. Si el alimento se digiere correctamente, el comensal será cada vez más sano y más fuerte; este es el camino oswaldiano para la independencia cultural y económica. En efecto, en el *Manifesto da*

³ Paz, Octavio,

Poesia Pau Brasil anota: “A reação contra todas as indigestões de sabedoria. (...) O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido.”

Es decir, la “antropofagia” oswaldiana supone la devoración de la cultura del otro: conocer esa cultura, fragmentarla, combinar los fragmentos y hacer, con unidades mínimas, una síntesis propia. Se trata de un tipo de agresión que no daña al otro; solo daña el imperialismo, el exceso de poder y de privilegios de determinado “otro”. En realidad, los destruye inexorablemente. Pero no parece que esto sea censurable, sino que, a la inversa, despierta aceptación y hasta simpatía: es un pacífico modo de asegurar la supervivencia del más débil y de propender a la justicia social.

La gran pregunta que todos se formularán es “¿cómo hacer esto?”, ¿cómo dejar de ser consumidor de los productos de las metrópolis y convertirse en un productor que apenas usa los objetos importados como materias primas? En materia económica la gran respuesta ha sido *open de pocket*, es decir, averiguar cómo fue fabricado un producto dado y elaborar el equivalente (cuyo caso más famoso es el de los medicamentos). En materia literaria la estrategia privilegiada por Oswald y sus seguidores ha sido un tipo peculiar de ironía. El ejemplo más célebre es una frase de del *Manifesto Antropófago*: “Tupi, or not tupi that is the question.” Para la construcción de esta ironía se han tomado en cuenta los registros semánticos de la conocida frase de *Hamlet*, cuando menos en tres niveles: literal, fonético y geopolítico. En el registro geopolítico, ocurre que cuando citamos la frase shakespeariana no solo comunicamos lo que ella dice, sino que connotamos la celebridad de Shakespeare, su supremacía y con ella la del Reino Unido y toda la ideología colonialista que esto supone; al sustituir “to be” por “tupi”, Oswald, mediante una sencillísima operación de bistori cambia el centro, colocando a sus indígenas, su lengua y su país en aquel lugar de privilegio que solía asignarse al Reino Unido. El nivel fonético da el toque humorístico a la frase, volviéndola juego de palabras. En el nivel literal la cuestión de la identidad personal se convierte en la de la identidad nacional.

PERSPECTIVA DIACRÓNICA

La construcción irónico-anthropofágica que acabamos de presentar sería poco significativa si solo apareciera a veces en las obras de Oswald, o si solo fuera observable en sus textos o en los del conjunto de los miembros de Movimiento Antropofágico. Por el contrario, recoge de hecho, una práctica ya popularizada por el mayor de los escritores brasileiros (Machado de Assis) y se disemina a lo largo de todo el siglo XX, articulando muchos de los mejores logros de Manuel Bandeira, Haroldo de Campos, João Guimarães Rosa, y otros muchos grandes de la literatura brasileira.

En muchas formas, Oswald realizó una relectura de la Historia, la identidad y el arte brasileiros, negando cuanta práctica y cuanta obra de su pasado subordinaran el país a la cadena colonialista y reivindicando cuanto contribuía a su independen-

cia cultural, social y económica. Con igual objetivo creó, junto con sus compañeros, el llamado Modernismo Brasileiro, una Vanguardia peculiar por dos razones: la primera, porque fue la más exitosa en lo relativo a su proyección social y no solo estética; la segunda, porque fundó una tradición, un modo de hacer literatura, crítica y teoría literaria, que se continuó a lo largo del siglo XX. No solo de hecho, sino a nivel explícito: hasta hoy, las sucesivas generaciones de escritores y filólogos brasileiros se auto-reconocen como herederas de Oswald y la mayoría se consideran “modernistas”.

Como decíamos, Oswald de Andrade fundó una tradición: una tradición moderna.

LA FIGURA FEMENINA EN *CONVERSACIONES DE ALCOBA* DE CARMEN DOMINGO Y *LA NOVELA DE PERÓN* DE TOMÁS ELOY MARTÍNEZ

DIMITRIOS L. DROSOS

Universidad Nacional y Kapodistriáca de Atenas

Las dos obras que hemos seleccionado para nuestra comunicación *Conversaciones de alcoba* de Carmen Domingo¹ y *La novela de Perón*² de Tomás Eloy Martínez³ tienen como punto común de referencia la política. Ambas recrean épocas agitadas de España y Argentina respectivamente, al tiempo que muestran el

¹ Carmen Domingo nació el 1970 en Barcelona. Estudió Filología Hispánica en la Universidad de Barcelona y tras finalizar sus estudios realizó distintos trabajos de investigación. Vivió un año en Marruecos como docente de Lengua Española en la Universidad de Ain Choc en Casablanca (1993-1994). A su regreso colaboró con distintas editoriales y revistas y fue coordinadora de contenidos de una web de mujeres (www.nosotras.com). En la actualidad desarrolla su actividad laboral como escritora y colaboradora de medios de comunicación. Entre otros ha escrito los libros: *Guía Inútil de Internet* (2001), *No te quedes off line* (2003), *Cada oveja con su pareja* (2003), *Artistas de ley familia de raza* (2003), *Los secretos de alcoba de las gueishas* (2007), *Con voz y voto. Mujer y política en España entre 1931 y 1945* (2004), *Nosotras también hicimos la guerra* (2006), *Rojo, amarillo, morado. Cuentos republicanos* (2007), *Coser y cantar* (2007), *Mi querida hija Hildegart* (2008), y *Conversaciones de alcoba* (2009), una novela que narra las historias de las tres mujeres más influyentes del falangismo. En <http://www.carmendingo.com/>.

² En 1983 se le concede a Tomás Eloy Martínez una beca por el Wilson Center para escribir *La Novela de Perón*. Su ocupación con la época peronista no se limita a esa novela; en 1995 publica la *Santa Evita*, donde presenta la figura mítica de Argentina de mediados del s. XX y esposa del general Juan Domingo Perón, Eva Duarte. *La novela de Perón* fue publicada por primera vez en folletín por la revista semanal *El Periodista* de Buenos Aires entre 1984 y 1985. Luego se publicó por la editorial Legasa. La versión de Alianza de 1989, que se utiliza en la comunicación, se considera la definitiva. En T. Eloy Martínez, *La novela de Perón*, (Alianza Editorial: Madrid, 1989), p. 324 y G. Bellini, *Nueva Historia de la literatura hispanoamericana*, (Madrid: Castalia, 1997), pp. 583 y 590.

³ Tomás Eloy Martínez nació en Tucumán, Argentina, en 1934. Realizó sus estudios en la Literatura Española y Latinoamericana en la Universidad de Tucumán. En 1970 terminó su Maestría en Literatura en la Université de Paris VII. Desde la edad de los 23 años empieza su labor periodística. Entre 1969 y 1970 fue corresponsal de la editorial Abril en Europa, con sede en París. En los años setenta tuvo que exiliarse a Caracas, donde residió entre 1975 y 1983, por las amenazas de la organización terrorista argentina de ultraderecha, La triple A. Desde 1996 fue columnista permanente del diario *La Nación* de Buenos Aires y de *The New York Times Syndicate*.

Tomás Eloy Martínez ha desarrollado una extensa carrera académica que comprende conferencias y cursos en universidades de Europa, Norteamérica y Sudamérica. Trabajó como profesor en la universidad de Maryland (1984-1987). Fue profesor distinguido de Rutgers University en New Jersey y director del Programa de Estudios Latinoamericanos de dicha universidad. Recibió títulos de doctor honoris causa de la Universidad John F. Kennedy

modo en que sus personajes principales intervienen en la vida política del momento, e intentan presentar la contribución de sus personajes a la escena política de su sociedad. En *La novela de Perón* Eloy Martínez, utilizando episodios fragmentados de la vida del general Perón, nos presenta todo el periodo peronista y la Argentina de casi todo el siglo XX hasta la década de los setenta⁴, mientras que Carmen Domingo en sus *Conversaciones de alcoba* retrata un período concreto de la historia española: los años de la Segunda República y los primeros de la guerra civil.⁵ En esta comunicación nos centraremos en los personajes femeninos de ambas obras narrativas; personajes que en *Conversaciones de alcoba* tienen el papel protagonista, mientras que en *La novela de Perón* aparecen al lado del general en algunos de los episodios narrados.

La novela de Carmen Domingo *Conversaciones de alcoba* consta de tres partes bien diferenciadas; en realidad podríamos decir que se trata de tres novelas en las que se narra la vida de Pilar Primo de Rivera, Mercedes Sanz Bachiller y Carmen Polo respectivamente en los años de la Segunda República Española y el inicio de la Guerra Civil. Así pues, la obra presenta tres tipos de mujeres, ejemplos característicos del conservadurismo de su época, quienes de alguna manera condicionan la vida de sus seres queridos. Estos seres queridos a los que nos referimos, son representantes de la derecha española de la época: el hermano de Pilar, José Antonio Primo de Rivera, fue fundador y organizador de la Falange Española; Onésimo Redondo, el esposo de Mercedes, fue el organizador de las JONS que luego se unificaron con la Falange Española bajo el nombre Falange Española de las JONS⁶; y el esposo de Carmen, Francisco Franco, fue el general más joven de

de Buenos Aires y de la Universidad de Tucumán. Ha sido *becario* del Wilson Center de Washington DC, de la fundación Guggenheim y del Kellogg Institute de la Universidad de Notre-Dame, Indiana.

Su producción literaria abarca cuentos, novelas, ensayos cinematográficos y literarios. Entre ellos destacan la novela *Sagrado* (1969), el relato periodístico *La pasión según Trelew* (1974), cuya tercera edición fue quemada en la plaza del III Cuerpo de Ejército, en Córdoba, por la dictadura militar; además las novelas *La novela de Perón* (1985) y *La mano del amo* (1991) y *Santa Evita* (1995), la novela argentina más traducida de todos los tiempos. En 1996, publicó *Las memorias del general*, una crónica sobre los años 70 en la Argentina. Es también autor de diez guiones para cine, tres de ellos en colaboración con el novelista paraguayo Augusto Roa Bastos. Le han otorgado numerosos premios literarios, de festivales de cine y de becas internacionales. Murió el inicio del Febrero de 2010. En http://www.elpais.com/articulo/cultura/Fallece/Tomas/Eloy/Martinez/elpepucul/20100201elpepucul_2/Tes, <<http://sololiteratura.com/tom/tomaseloy.htm> y en <http://www.fnpi.org/maestros/tomas.htm>>.

⁴ Más informaciones sobre el período peronista y en general sobre el siglo XX en Argentina se pueden encontrar, entre otros, en I. C. Malamud, I. Sepúlveda Muñoz, R. Pardo y R. Martínez Segarra, *Historia de América, Temas didácticos*, (Madrid: Editorial Universitat, S.A., 2001); 2. C. Malamud, *Historia de América*, (Madrid: Alianza editorial, 2005); 3. A. Fox, *Latinoamérica, Presente y Pasado*, 2ª Edición, (Upper Saddle River, New Jersey: Pearson Education, Prentice Hall, 2003); 4. E. Chang Rodríguez, *Latinoamérica, su civilización y su cultura*, 4ª Edición, (Boston: Thomson Heinle, 2008); 5. M. Lucena, *Breve Historia de Latinoamérica, De la independencia de Haití (1804) a los caminos de la socialdemocracia*, (Madrid: Ediciones Cátedra, Historia, Serie Menor, 2007).

⁵ Más informaciones sobre los períodos de la 2ª República y la Guerra Civil se pueden encontrar, entre otros, en: a. J. Aróstegui, *La Guerra Civil Española*, (Madrid: Biblioteca básica de Historia, Dastin Export, S.L., 2004); b. J. Paredes, dir., *Historia de España Contemporánea*, nueva edición actualizada, (Barcelona: Ariel, 2010); c. J.-L. Martín, C. Martínez y J. Tusell, *Historia de España*, 2. La Edad Contemporánea, 4ª edición, (Madrid: Taurus, Santillana Ediciones Generales, 2005); d. Mª T. Pérez Picazo, *Historia de España del siglo XX*, (Barcelona: nuevos instrumentos universitarios, Crítica, 1996).

⁶ Para más informaciones sobre la Falange Española y las Juntas Ofensivas Nacional-Sindicalistas consúltense, entre otras, las paginas web que siguen:

España y de toda Europa, galardonado en varias ocasiones por méritos militares y luego Jefe del Estado español después de la guerra civil.⁷ La misma autora afirma "Pilar Primo es el ejemplo de la madre española, una mujer sin ambición personal, pero fiel seguidora de su hermano; Carmen Polo simboliza la ambición personificada, que apoya a Franco ya desde que son novios, y Mercedes Sanz Bachiller representa la inteligencia y la ambición política desde el sector femenino".⁸

Esta novela de Carmen Domingo se crea a través de diversos episodios de la vida de sus protagonistas. Lo que es relevante apuntar es el hecho de que faltan dos de los elementos principales de la estructura interna de una obra narrativa; la exposición y el desenlace o resolución.⁹ La narración de las vidas de Pilar y Mercedes terminan con su propio clímax, para aquella con la muerte de José Antonio Primo de Rivera y para esta con la de Onésimo Redondo; al contrario para Carmen Polo con la investidura de Francisco Franco, el elemento más importante de su vida, su apogeo político. Los episodios y detalles que faltan por la ausencia de la exposición, se le transmiten al lector a través de múltiples retrospectivas –flashbacks o analepsis– que se presentan a lo largo del desarrollo de los distintos incidentes. Hay que apuntar que durante la lectura se van a encontrar nombres y acontecimientos que presuponen un conocimiento previo de la historia de la República Española. A un lector desconocedor del marco histórico le resultará difícil llegar a entender la obra en su totalidad, aunque la escritora a través de las retrospectivas intenta introducirle en la historia española de la época.¹⁰

“Conversaciones de alcoba no narra la historia, sino las vidas de tres mujeres de tres ámbitos sociales distintos, con tres ambiciones distintas y con tres recorridos diferentes y en el texto las tres, compañeras de tres hombres determinantes en la historia de España, cuentan sus vivencias, cómo cocinaban y cómo se relacionaban con sus maridos y con sus hijos”.¹¹

El primer capítulo de cada una de sus tres “sub-novelas” concluye con una prolepsis; en concreto, el porvenir que espera a los seres queridos de las protagonistas. En el caso de Primo de Rivera: “Ni en el peor de sus sueños se le hubiera ocurrido a Pilar que a su hermano, tras salir de la cárcel, le quedarán pocos años

a. www.fideus.com/partis%20-20falange%20-%20espanyola.htm

b. www.falange.es

c. www.lafalange.es

d. www.filosofia.org/his/h1933al.htm

⁷ Para más informaciones sobre Francisco Franco, su vida y su gobierno consúltense los libros de historia antes citados y A. Palomino y P. Preston, *Francisco Franco*, (Barcelona: Cara y cruz, Ediciones B, Grupo Zeta, 2003).

⁸ <http://www.carmendomingo.com/press/alcoba/Estrella%20digital.es.html>

⁹ Los elementos constitutivos de una obra narrativa y los detalles sobre la estructura y los personajes se pueden encontrar, entre otros, en E. Pandís Pavlakis, C. A. Crida Álvarez y D. Drosos, *Introducción a la literatura: Narrativa, Poesía, Teatro*, (Madrid: Ediciones del Orto, 2010).

¹⁰ La novela se dirige a gente con un previo conocimiento de la historia española. El problema que surge con el lector no hispanohablante es que aunque conoce el idioma español no se puede considerar, al igual, conocedor del ámbito cultural. De esa manera, para que sea bien entendida la novela, se presupone una lectura previa por lo menos de los hechos históricos de dicha época.

¹¹ <http://www.carmendomingo.com/press/alcoba/Estrella%20digital.es.html>

de vida. Siempre soñaba con verle aclamado como el gran heredero de la labor de su padre.”¹²; Mercedes, por su parte: “Desde el coche,... escuchó la conversación de los dos hombres y cerró los ojos para descansar. Ni en la pesadilla más terrible se le hubiera pasado por la cabeza que a su marido le quedaban poco más de cuatro años de vida. En sus sueños siempre lo veía como Caudillo de España.”¹³ La misma técnica de prolepsis se emplea también en el caso de Carmen Polo, esta vez anunciando acontecimientos más optimistas: “Ni en sus mejores sueños hubiera imaginado Carmen al lado de su marido, que todas sus ilusiones se verían cumplidas con creces, y que Paco acabaría siendo el militar con más poder de España.”¹⁴ En las tres conclusiones se pueden ver claramente las expectativas de los tres personajes femeninos de la novela. Pero mientras que Pilar Primo de Rivera y Mercedes sueñan con la grandeza de su hermano y su esposo respectivamente, a Carmen Polo se le atribuye un sentido de ambición propia a través del éxito de su marido.

Por su parte, la obra de Tomás Eloy Martínez *La novela de Perón* presenta la vida del general Juan Domingo Perón, Presidente de Argentina en tres ocasiones.¹⁵ La novela comienza con la vuelta del general a Argentina en 1973. Perón después del derrocamiento de su gobierno en 1955 vivió exiliado en España durante más de 17 años. En 1973 es elegido Presidente de nuevo a los 78 años teniendo como vicepresidenta a su tercera mujer, Isabelita Martínez.¹⁶ La novela de Eloy Martínez se centra en varios episodios de la vida del general Perón. En lo que concierne a la estructura de la obra hay que apuntar que tampoco en *La novela de Perón* existe exposición. No obstante, en este caso la obra termina con un capítulo titulado “Epílogo”, lo que se puede considerar como desenlace de la narración. Una de las técnicas más empleadas por el autor es la analepsis (retrospección o flashback); el viaje de vuelta del general a Argentina es el punto de partida para la descripción de acontecimientos que transcurren a lo largo de la vida de Perón. El protagonista de la novela es el mismo Perón pero en los diversos incidentes aparecen también distintos personajes principales.

Entre los episodios narrados nos interesan aquellos que tienen como punto de referencia las tres esposas del general Perón: Potota Tizón, Eva Duarte e Isabel Martínez. Esas mujeres tienen características parecidas a las de los personajes femeninos de la obra de Carmen Domingo. Eva Duarte se puede comparar con Pilar

¹² C. Domingo, *Conversaciones de alcoba, La novela de las tres mujeres más influyentes del falangismo*, (Edebé: Barcelona, 2009), 16.

¹³ C. Domingo, 34-35.

¹⁴ C. Domingo, 26.

¹⁵ Juan Domingo Perón llegó a la Presidencia de su país por primera vez en 1946, con las elecciones celebradas el febrero de dicho año. En 1951 consiguió reelegirse gracias a la nueva constitución que permitía la reelección del presidente. Un golpe militar, en 1955, lo obliga a renunciar su cargo e irse a exilio que iba a durar 17 años. Pero la nostalgia del peronismo triunfó en 1973 y Juan Domingo Perón, de 78 años, se eligió presidente por tercera vez. Más informaciones se pueden encontrar en los libros de historia antes mencionados.

¹⁶ Durante su 3er período presidencial su mujer, María Estela Martínez, fue elegida vicepresidenta. Más informaciones se pueden encontrar en los libros de historia antes mencionados.

Primo de Rivera, porque se presenta como una mujer que, aunque tiene sus ambiciones personales, le interesa más el éxito de su marido. Características son sus frases dirigidas a Perón y mencionadas en varias ocasiones en el texto: “Gracias por existir” o también “Yo represento a usted” y “Yo lo hago por usted”. Por otro lado Isabelita se asemeja a Carmen Polo ya que “Isabelita, la viuda, era por fin la presidenta de la República. Actuaba con estudiada gravedad, para estar a la altura. Cada dos o tres horas daba una vuelta por la capilla ardiente, custodiada por los edecanes militares. Rezaba un padrenuestro, acomodaba el pelo del difunto y con un pañuelito negro le secaba la saliva.”¹⁷ La primera esposa de Perón no presenta, en la novela, aspiraciones propias, por lo tanto es muy difícil compararla con los personajes femeninos de la obra de Carmen Domingo. Pero el hecho de que actúa como una mujer de familia con único objetivo el agrado de su esposo y la formación de una atmósfera acogedora en su casa nos permitiría, en líneas muy generales, compararla con la esposa de Onésimo Redondo. Aunque Mercedes representa la inteligencia y la energía femenina, rasgos que no aparecen en Potota, es la única que, por lo menos en la novela, se presenta formando una familia tradicional teniendo tres hijos y perdiendo el cuarto al escuchar la noticia del asesinato de su esposo durante su embarazo.

Para realizar esta comparación entre las figuras femeninas de ambas novelas hemos tenido en cuenta por un lado, las características que Tomás Eloy Martínez ha atribuido a sus personajes y por otro, las propias palabras de la autora Carmen Domingo y los comentarios que se hicieron sobre sus protagonistas.¹⁸

“Respecto a la personalidad y la forma de actuar de cada una de ellas si existen grandes diferencias, por ejemplo Pilar Primo de Rivera es una mujer muy tradicionalista, altiva, orgullosa, déspota a mi parecer, con una gran animadversión hacia la clase obrera y una imagen idealizada de su hermano José Antonio Primo de Rivera. Mercedes Sanz Bachiller es todo lo contrario, abierta, inteligente, prudente y que comparte ardientemente los ideales por los que su marido luchará hasta el final. Y por último tenemos a Carmen Polo, ambiciosa, egocéntrica, gran devota y de un cinismo insuperable.”¹⁹

En la presente comunicación nos centraremos solo en dos de las mujeres presentadas en cada una de las novelas elegidas; Pilar Primo de Rivera y Eva Duarte, por un lado, y Mercedes Sanz Bachiller y Aurelia Gabriela “Potota” Tizón por otro, quienes, a pesar de sus diferencias, comparten como ya se ha mencionado anteriormente algunas características comunes; características tradicionales de una sociedad conservadora.

En la obra de Eloy Martínez desfilan por sus 22 capítulos todos los personajes que han tenido importancia en la vida del general. El autor, utilizando la técnica de la retrospectiva para completar el puzzle de la existencia de Perón, nos presenta

¹⁷ T. Eloy Martínez, 319.

¹⁸ http://www.carmendomingo.com/pdfs/conversaciones/pes_conversaciones.pdf

¹⁹ <http://www.carmendomingo.com/press/alcoba/conversaciones-de-alcoba.html>

también la vida de los personajes que han tenido un papel importante en la evolución de su carácter y su pensamiento. A lo largo de la evolución de la obra sus tres esposas aparecen a través de las memorias del mismo general Perón. Sin embargo, en el caso de Potota se encuentran dos líneas de presentación: la de sus parientes y la del general, quienes desde distintas perspectivas retratan a Potota, completando de esa manera su personalidad.

En cuanto a la edad de la primera esposa de Perón, se hace referencia dos veces a lo largo de la obra; una, por parte de sus parientes y otra, en los recuerdos de Perón. Pero las fechas no coinciden. Según los cálculos del general la fecha de nacimiento del Potota Tizón es el 1903 (162) mientras según los cálculos de su propia familia es el 18 de marzo de 1908. Esa diferencia de edad se debe, como lo justifica Eloy Martínez en su novela, por la avanzada edad del general Perón que le impide recordar el año concreto de nacimiento de su esposa.

La figura de su primera mujer aparece por primera vez en el tercer capítulo de la novela, cuando se hace referencia a los parientes de la “bien amada Potota” (40), quienes conservan un retrato de la pareja de Potota y Juan Domingo, hecho en 1929.

En las descripciones del general Potota se perfila como un personaje plano que casi no desempeña ningún papel en la vida de Perón. Forma parte de un proceso de mejoramiento de la imagen del general argentino.

“Supe que pronto debería casarme. Disfrutaba de la soledad pero necesitaba una mujer formal a mi lado. Los oficiales son mejor recibidos cuando tienen un hogar. En aquella época... frecuentábamos algunas casas de baile pero con mujeres alquiladas.” (103)

Potota Tizón tenía todas las características aquellas que buscaba Perón para formar su propia familia.

“Cuando la soledad de los estudios en la Escuela de Guerra se me hizo intolerable, comencé a buscar una chica docente, de familia que tuviera sensibilidad y don social. Encontré esas cualidades en Aurelia Tizón, a quien por su dulzura llamaban Potota, lo que significa preciosa en la media lengua de los niños.” (161-162)

La verdad es que Potota cumplía con los requisitos de los hombres de clase alta en Argentina porque fue maestra y estaba preparada “para ser la compañera y la colaboradora eficaz de un hombre tan estudioso y lleno de ideales como lo fue Perón.” Tenía una gran vocación por la cultura y amaba las artes. La pintura y la música la seducían.” (178)

El general Perón, como se presenta a través de sus memorias en la obra de Eloy Martínez, nunca se comporta con dulzura hacia su esposa menos en su primer encuentro, cuando se ve como hombre sensible y seducido por la personalidad de Potota.

–Señorita Tizón, ¿me permite que le llame Aurelia?

–Potota, corrigió la muchacha, mirándolo por primera vez.

–Potota. Le ruego que no baje los ojos nunca más. Tiene una mirada tan profunda que da escalofríos...

Juan Domingo murmuró valeroso:

–Le doy las gracias por haber venido. Desde hace mucho quería encontrar a una joven... amiga... como usted. ¿Me permitirá visitarla? Espero no haber llegado a su vida demasiado tarde. (196)

Esa última frase de Perón puede aparecer un poco irónica teniendo en cuenta la edad tanto de él (30) como de Potota (18). Sin embargo, se puede justificar por la ansiedad que sentía el joven Perón –teniente en aquella época– durante ese primer encuentro.

En las descripciones de Perón nunca se hace referencia a lo que significaba su pareja en la evolución de su vida tanto familiar como profesional. Potota, a lo largo de su matrimonio, sigue a Perón a todos sus destinos tanto dentro como fuera del país (Chile). Siempre lo acompañaba en sus distintas obligaciones pero nunca parece ser nada más que un adorno, cumpliendo de ese modo las expectativas que el general tenía de su pareja.

La personalidad de Potota se describe, solamente, a través de las descripciones de sus parientes y sobre todo de su hermana que prepara un artículo sobre la vida de la pareja, para el periódico *Horizonte* de Buenos Aires. Según ella, las sensibilidades y el verdadero amor que enseñaba hacia sus seres queridos le infundieron un carácter vulnerable ante las pérdidas “de los que amaba”. (179)

Los momentos del primer encuentro de la pareja se describen una vez más desde una perspectiva distinta por parte de su hermana, mostrando características de la personalidad de Potota que no se hacían evidentes a través de la descripción del general.

“¿Sabes dónde conocí a Juan, Benita? En el cine Capitol de la calle Santa Fe. Fuimos a una función de beneficio y la casualidad nos sentó juntos... Potota volvió a casa temblando. Mamá la preguntó si estaba enferma y ella que nada, nada. Era pura emoción. A la noche fui a tocarla. Tenía fiebre. Enfermó de amor, Benita. (179)

En la misma descripción se ve toda la formación de Potota y su destino femenino, tradicional, familiar como resultado de una sociedad conservadora. Potota se formó para ser esposa, ama de casa y seguidor quieto de su marido.

“Mamá decía: así es el destino de la mujer, Potota. Quedarse sola. El hombre a su trabajo y la mujer a esperarlo. Luego, con el auxilio de Dios, vienen los hijos y se acabó la espera. Mi hermana se sonrojó. Pero ya sabe usted. Los hijos no vinieron.”(180)

El primer matrimonio de Perón no dura más que diez años a causa de la muerte de Potota. Lo extraño es que ese matrimonio empieza con una muerte –la del padre de Perón– algo que les obligó a celebrar la ceremonia en una capilla sin festejos y terminó con la prematura muerte de Potota a causa del cáncer. Su muerte se presenta en dos ocasiones en la obra, por sus parientes y los recuerdos de unos colegas de Perón. El mismo Perón en sus memorias no se refiere a la muerte de su mujer.

En la obra de Carmen Domingo *Conversaciones de alcoba* Mercedes Sanz Bachiller desempeña el papel del protagonista, como ya se ha mencionado, en la ter-

cera de las sub-novelas que forman la obra. La autora ha decidido terminar la novela en un capítulo distinto, para cada una de sus protagonistas. Desde el capítulo 1 hasta el capítulo 8 aparecen las tres: Pilar, Carmen y Mercedes. La historia de Mercedes termina en el capítulo 8 con el asesinato de Onésimo, la de Pilar en el capítulo 9 con la muerte de José Antonio Primo de Rivera, y para Carmen en el capítulo 10 con la investidura de Franco como caudillo de España. Mientras que en los primeros siete capítulos las mujeres aparecen con un orden concreto siendo Mercedes la última, en el octavo Mercedes aparece segunda a causa del asesinato de su marido que ha de venir.

La novela sobre Mercedes empieza unos cuatro años antes del estallido de la guerra y la muerte de Onésimo Redondo. Desde el primer capítulo se hace evidente el estatus social de Mercedes; pertenece a la clase media-alta de la época y se ha criado sin problemas económicos. “Sí, de acuerdo. Nunca habían problemas económicos ni familiares ni de ninguna índole, pero lo cierto era que, desde que se casó con Onésimo no habían tenido completa tranquilidad en ningún momento.” (28)

La formación de la joven Mercedes se describe de manera bastante detallada en el segundo capítulo en una de las retrospectivas características de la obra de Carmen Domingo. Aunque pertenecía a una familia conservadora Mercedes “se había acostumbrado a solucionar sola sus problemas.” (56) La prematura muerte de su padre y la decisión de su madre de no dejarla ir al colegio “para no mezclarse con niñas de otra clase social” (56) dejaron sus huellas en el alma de la jovencita. Después de la muerte de su madre se fue a estudiar a un internado en Francia. “No le faltó nunca de nada, pero se enfrentó a la soledad muy pronto.” (56) Su matrimonio con Onésimo Redondo parecía resolver ese problema. Pero la continua ocupación de su marido con la política le obligó a revivir la soledad y a afrontar sin ayuda sus problemas. Sin embargo, el amor que sentía por su marido le llenaba y parecía un matrimonio ejemplar. “Mercedes miraba a Onésimo con una devoción que, ..., mostraba con claridad lo que era un matrimonio ejemplar.” (61)

La iglesia y la religión están presentes en casi todos los capítulos que se refieren a Mercedes durante la evolución de la obra. El hecho de que tanto Onésimo como Mercedes formaban parte de una sociedad conservadora y fueron representantes de la derecha radical y católica justifica la continua presencia de la religión en sus vidas. Mercedes se crio en un internado religioso en Francia, la pareja cuando se autoexilia de España en el año 1932 encuentra refugio en un convento de Jesuitas en Portugal. Además, en sus conversaciones privadas entre ambos la importancia de la iglesia aparece en distintas ocasiones.

La presencia de la fe católica no falta ni en discusiones claramente políticas. La gran diferencia de la derecha de Onésimo Redondo con la República de “izquierdas y marxistas” se sitúa en el respeto hacia la iglesia y sus representantes.

“—¡Y usted se fía de las urnas!

—¿Ha visto usted, padre? Una educación láica, ¡láica! ¡Que españoles van a crecer en España! ¿Unos que ni sepan rezar el padre nuestro? ¿Que no tengan respeto por

nuestra tradición ni temor de Dios? ¿De qué sirve entonces que sepan leer? –apuntó Mercedes mediando en la conversación.” (59)

El hecho de que tanto Mercedes como Onésimo están a favor de la iglesia no significa que Mercedes, cuando se le da la posibilidad, no critique de modo irónico a los representantes de la iglesia y más concretamente a los Jesuitas.

“–No se preocupe, padre de verdad – apuntó Mercedes, mientras se levantaba, y a sabiendas de que si de algo no andaban escasos los Jesuitas era, precisamente, de fondos, si no de generosidad.” (64)

Desde casi el inicio de la obra aparecen en la personalidad de Mercedes huellas de una ambición política. Soñaba con transformar a su marido en el caudillo de España. Sin embargo, en ningún momento esa ambición no gira hacia ella y hacia sus propias expectativas. El hecho de que acepta y comparte las ambiciones políticas de su marido no le impide presentar una personalidad de madre cariñosa que se comporta teniendo siempre en cuenta las necesidades de sus hijos. Mercedes, después de haber perdido su primer hijo durante el embarazo en el año 1932, queda embarazada tres veces más durante el desarrollo de la novela y da a luz a dos hijas y un hijo. En la última parte de la novela queda embarazada una vez más pero pierde el niño cuando le anuncian la noticia del asesinato de su marido. Unos días antes de su fallecimiento presenta la cara de la mujer – madre que se preocupa de su familia.

“De acuerdo, pero, de momento, mandaré a los chicos con tu familia... No sé hasta dónde pueden llegar estos rojos en odio contra a ti y no quiero que los niños me vean preocupada, o vivan cualquier registro en casa.” (171-172)

Teniendo en cuenta el papel que desempeñaba Onésimo Redondo en las JONS y en la Falange Española de las JONS parecería extraño que Mercedes no tuviese ninguna actuación política. Aunque durante toda la novela no presenta ambición política y sigue las obligaciones de su marido desde la casa ofreciéndole, solamente, consejos, ternura, ayuda y amor, cuando él es encarcelado ella toma la iniciativa y presenta una personalidad totalmente distinta. Sustituye a su marido para que los jóvenes de la Falange puedan continuar la guerra contra “los rojos”.

Para concluir, se puede afirmar que mientras Mercedes Sanz Bachiller se puede caracterizar como personaje redondo, Potota Tizón cumple las características de un personaje plano. A lo largo de los episodios en los que aparece Mercedes, su carácter va evolucionando, su actitud cambia según las circunstancias y los incidentes vividos, y al final se transforma en personaje totalmente distinto de lo que era al inicio. Al contrario Potota, como se presenta a través de los recuerdos de Perón o de su hermana, no evoluciona su personalidad. En la obra de Eloy Martínez, está siempre a la sombra de su esposo, sea por su formación familiar o por el amor que sentía por Perón. En ningún momento no participa con acciones propias y, sobre todo no interviene directamente al desarrollo de la personalidad de su marido. Aunque las dos acompañan a personajes de la derecha popular, justicialismo para Perón y nacional socialismo para Onésimo Redondo, y representan la

clase alta burguesa no comparten las mismas características sociales. La religión y la iglesia no aparecen en la vida de Potota mientras que condicionan la vida de Mercedes. Pero, y sobre todo, Potota murió joven siendo esposa de un prometedor joven oficial argentino mientras que Mercedes vivió tanto como para ser testigo de la muerte de su marido y la frustración de los sueños que tenía para él.

Pilar Primo de Rivera y Sáenz de Heredia, otro de los personajes de Carmen Domingo que nos va a interesar, nace en 1907 y muere el año 1991 en Madrid. Fue hermana de José Antonio Primo de Rivera e hija del dictador Miguel Primo de Rivera. Durante la guerra civil perdió a dos de sus hermanos, Fernando y José Antonio, pero ella pudo sobrevivir y mantener su prestigio y sus privilegios gracias, sobre todo, a la idealización de la figura de su hermano durante el período franquista.²⁰ En la obra aparece en casi todos los capítulos menos el último, el décimo, que se fecha después de la muerte de su hermano. De las tres mujeres presentadas, Pilar parece ser la que mejor representa a la mujer tradicional de una sociedad conservadora.

El primer capítulo empieza con un episodio que nos incorpora con bastante exactitud en el marco histórico y social de la España republicana. Su hermano José Antonio está en la comisaría arrestado no por razones políticas sino de honor. Ha querido defender la memoria de su padre y ha pegado al general Queipo de Llano quien lo había ridiculizado. En ese capítulo se presenta la situación social de la familia Primo de Rivera “La estancia en la que se encontraban las dos mujeres era lujosa”²¹ y se revelan los primeros elementos del carácter de Pilar “Hemos sido la familia más importante de ese país. Padre nos lo decía siempre: rencor, celos, rivalidades... hay que ignorarlos, mantener bien alta la cabeza y seguir adelante, luchando y rezando por la patria”.²² La familia ocupa un lugar importante en el sistema de valores de Pilar y el orgullo familiar nunca falta en su pensamiento “Pilar nunca lo hubiera reconocido en público, porque la soberbia era pecado, y de los capitales, pero que su hermano la eligiese para realizar recados, por nimios que éstos fueran, le proporcionaba una sensación de orgullo que se mantenía con ella durante días.”²³ Además destaca el amor hacia su hermano del cual está orgullosa por su trabajo tanto político como literario.

A lo largo del desarrollo de la novela se da mucha importancia al papel de la iglesia católica en la vida de Pilar “Pilar y tía Ma iban todos los días a misa a esa iglesia... Veneraba mucho al Cristo de esa iglesia donde habían sido bautizados todos los hermanos y donde se sentían como en casa con el recogimiento que otorga la paz de Dios.”²⁴ Su religiosidad se ve desde el inicio de la obra y culmina en el último capítulo cuando visita a su hermano por última vez. En ese último capítulo el sentido de la religión se utiliza como el más alto juramento por parte

²⁰ C. Domingo, 261.

²¹ C. Domingo, 10.

²² C. Domingo, 11.

²³ C. Domingo, 46.

²⁴ C. Domingo, 45-46.

de Pilar en su intento de convencerle de que ella no ha matado a nadie: “José Antonio, te juro por Dios, por lo más sagrado, que yo no...”²⁵ La última vez que se hace referencia a la religiosidad de Pilar parece que concluye el círculo empezado con la búsqueda de la Biblia durante el primer capítulo. Al principio, Pilar busca ese libro sagrado para dejarlo a su hermano como elemento que iba a darle fuerza para aguantar los momentos difíciles de su detención. En ese último siendo José Antonio “detenido por fascista”²⁶ utiliza su creencia para pedir ayuda no solamente para su hermano sino también para los patriotas falangistas: “Con el rosario entre las manos se dispuso a pedirle al Altísimo ayuda para su hermano... He de rezarle al Altísimo por el alma de estos patriotas, de todos ellos. Que Dios los proteja”.²⁷

La involucración de Pilar en la vida política no se ve desde el inicio de la narración. Al principio aparece como una mujer a la que le interesan más el éxito de sus seres queridos y las cosas de casa. Mientras en su casa tienen lugar conversaciones políticas, Pilar no participa y tampoco se emociona con ellas. Pero el hecho de que forma parte de una familia política la obliga en algunas ocasiones a estar presente en los encuentros políticos de su hermano que se realizan en casa: “Estaba cansada. Sentada en una esquina de la cama... recordó que José tenía previsto venir a comer a casa con unos amigos.”²⁸ En los primeros capítulos de la obra, la única participación política de Pilar parece ser la lectura de las cartas de su hermano, no obstante a veces expresa su propia opinión sobre la situación política:

“Confío en que su conversación con él (Duce) le haya servido a José para ver qué debemos hacer en este país... ¿se da usted cuenta, tía, de que desde que entró la República los buenos españoles cada día vivimos más amenazados?... Ni confiar podemos en las ayudas de monárquicos y tradicionalistas, que parece que están únicamente pendientes de lo que hace Gil Robles. Menuda oposición de derechas, si ni siquiera han querido incluir a José en sus listas.”²⁹

Al tiempo que va evolucionando su carácter aparecen fenómenos de radicalismo en su pensamiento. Radicalismo que ni siquiera el mismo José Antonio puede aceptar: “y como no hay más que dos mejillas que ofrecer tendremos que dispararles a la cabeza... –¡hermana! ¿Te has vuelto loca? Eso ni pensarlo –contestó... José Antonio. –José... no hago más que repetir lo que dices en tus textos – afirmó Pilar. –... No espero que nadie se las tome al pie de la letra y las transforme todas en violencia a la ligera. Y mucho menos tú, Pilar. Son una forma de hablar.”³⁰

Su verdadera actuación política empieza al final del tercer capítulo cuando se forma la sección femenina de la Falange: “–José hemos estado hablando y a nosotros también nos gustaría asistir al mitin– dijo Pilar ... –¡Por la patria, el pan y la

²⁵ C. Domingo, 235.

²⁶ C. Domingo, 237.

²⁷ C. Domingo, 240.

²⁸ C. Domingo, 43.

²⁹ C. Domingo, 45.

³⁰ C. Domingo, 69.

justicia!, ¡por el emblema del yugo!, ¡por las flechas de Isabel la Católica, y por España!– dijo Pilar ... muy seria, para demostrar a todos su convencimiento y su conocimiento de los textos de su hermano... Nosotras no iremos a discutir ni a opinar, sólo queremos escuchar, para saber qué debemos hacer– concluyó Pilar, confirmando de este modo que aceptaban sin discutir su papel de comparsas. – ¡Por las muchachas de Falange!– dijo Miguel. –Por las señoritas de Falange– le corrigió Pilar–,... –¡Por la sección femenina de Falange!– brindaron todos.”³¹ La intervención en los asuntos políticos cambia el rumbo de la vida de Pilar; viaja por toda España para encontrar y matricular a mujeres luchando para la Sección Femenina. No obstante, su conservadurismo y tradicionalismo no cambia durante su militancia en la Falange: “¡Mercedes, por Dios!, eso de fumar no es de señoritas, es cosa de rojas.”³² Pilar participa en los actos políticos por el nombre de la Patria y Dios pero bajo las órdenes de su hermano aceptando así la superioridad del pensamiento masculino. Ejemplo característico es el hecho de que Pilar obedeciendo a las órdenes de José Antonio se queda en Madrid para luchar por la causa falangista y no lo visita en las cárceles de Alicante, donde al final lo fusilan.

En cuanto a la obra de Tomás Eloy Martínez *La novela de Perón* la figura de Evita aparece desde las primeras páginas de la obra, cuando se hace referencia a su primer encuentro con el general: “Se acicaló con cuidado y se puso un traje azul. Impregnó los pañuelos con el perfume que usaba desde la época en que conoció a Evita... Pero la frase con que Eva lo conquistó fue otra, impregnada de olores tan penetrantes que ya el recuerdo no podía soportarla: “Gracias por existir.”³³

Aunque la narración no es lineal, nosotros hemos elegido seguir el orden cronológico para presentar el retrato que el escritor designa a Evita; de esa manera tenemos que empezar por las últimas páginas del libro. Es una de las últimas veces que se hace referencia a la vida de Evita Duarte Perón, en el capítulo 18, cuando nos informa sobre los primeros años de su vida. “... Sus padres no estaban casados cuando ella nació en los Toldos el 7 de mayo de 1919. No se casarían nunca... Eva y sus cuatro hermanos mayores crecieron solos, “gauchitos”, como diría más tarde.”³⁴ Esa referencia termina con un comunicado de la CIA donde se revela que “... desde que Eva quedó inmovilizada en la cama, Perón no entró jamás al cuarto. Al parecer, se paraba en la puerta y desde allí le preguntaba cómo seguía. Procuraba mantenerse lejos. Temía que el cáncer fuera contagioso.”³⁵ Pero en páginas anteriores se da una versión distinta sobre la familia de Evita: “Juan Duarte abandonó a sus cinco hijos y se fue a vivir.... con otra mujer... Los hijos abandonados

³¹ C. Domingo, 72-74.

³² C. Domingo, 78.

³³ T. Eloy Martínez, 15.

³⁴ T. Eloy Martínez, 293.

³⁵ T. Eloy Martínez, 297.

se presentaron en el velorio. Los recibieron mal. Ese desprecio marcó a Evita... Completó el sexto grado de 1934 cuando tenía 15 años... Quería ser actriz.”³⁶

Desde ese momento y a través de distintos episodios fragmentados se describe casi toda la vida de Evita hasta su prematura muerte. Se da mucha importancia al primer encuentro con el coronel en 1944: “La conocí entre las locuras del terremoto de San Juan. Alguien la sentó a mi lado. Ella me clavó los ojos castaños, profundos, y con dulzura me dijo –Coronel... – ¿Qué, hija?– Gracias por existir.”³⁷ Esa frase de Evita se repite a lo largo de la narración más de cinco veces. Como admite el mismo general Perón “esa frase me desbarató el alma”.³⁸

En la obra se presenta con bastante claridad el trabajo social de Evita. Se sostiene que a ella le importaba solamente su pueblo. No podía soportar la amargura y la desgracia en la que vivían “sus desposeídos”. También durante los años anteriores a su matrimonio con Perón, no dudaba de gastar su sueldo para mejorar las condiciones de vida de los desgraciados a los que encontraba por las calles.

“Quiero alquilar un cuarto para estas pobres criaturas, le dijo. Pagarles la comida. El abandono en que viven no me deja dormir tranquila... Eva gastó casi medio sueldo en acaroinas, colchones y ajuares de enanos, y no pasó mañana sin que los visitara en el nuevo hogar... Tan orgullosa estaba de los leves progresos de sus fenómenos, que no bien conoció al General, Eva lo guió hasta la bohardilla de la pensión para que los viese.”³⁹ El autor pone aún más de relevancia esa actitud de Evita al incluir una conversación con Carmen Polo, la esposa del general Franco que tuvo lugar durante un viaje oficial de Evita a España. En esa ocasión, en una fiesta que había organizado el general Franco, Evita pregunta a Carmen: “–Decime tú, ¿Cuántos huérfanos de la guerra quedan todavía en España? –Dos cientos mil, calculo. Tal vez algunos más. –¿Y por qué, con tantos cuartos vacíos como los que tienen aquí, no les ofrecen un lugar decente? A doña Carmen se le encasquilló la lengua.”⁴⁰

El amor y el interés que Evita siente hacia el general Perón se hace evidente a través de sus propias palabras. Lo que hace Evita lo hace no por ambición propia sino por el orgullo y el éxito de su marido: “Soy apenas la mensajera, dijo.”⁴¹ Como contrapunto, en la narración encontramos ocasiones en las que el mismo Perón intenta disminuir la talla de la personalidad de Evita, cuando admite: “Eva Perón es un producto mío. Tenía un corazón enorme y una noble imaginación. Cuando un hombre sabe cultivar esas cualidades, la mujer aprende a servirlo mejor que el más sofisticado de los instrumentos... con Eva no era fácil. Rechazaba todo lo que oliese a barniz.”⁴²

³⁶ T. Eloy Martínez, 273.

³⁷ T. Eloy Martínez, 267.

³⁸ T. Eloy Martínez, 267.

³⁹ T. Eloy Martínez, 275.

⁴⁰ T. Eloy Martínez, 271.

⁴¹ T. Eloy Martínez, 266.

⁴² T. Eloy Martínez, 268.

Los últimos acontecimientos transcurridos antes de su muerte se describen de una manera chocante. Después de las elecciones que llevaron a Perón en la presidencia del país por segunda vez consecutiva, Evita quería estar presente en la investidura del General, aunque su enfermedad no le permitía levantarse de la cama. Los médicos, dada la gravedad de su situación, le negaron el permiso, pero ella contestó: “¡Quiero ver a mi pueblo por última vez y morir tranquila! ... ¿Por qué no me dejan ver a mi gente, a mi pobrecita gente?”⁴³ En ese momento Evita no pesaba más de 37 kilos. Es el último episodio de la vida de la segunda esposa de Perón que se describe en la novela de Eloy Martínez.

Después de su muerte Evita se transformó en una leyenda. Su cadáver se perdió y lo encontraron en Milán enterrado con otro nombre en un cementerio de la ciudad italiana. Cuando los oficiales lo devolvieron a Perón en 1971, él lo tenía embalsamado en una habitación de su casa en Madrid para llevarlo a Argentina, cuando fuera posible. En este viaje de 1973 con que se inicia la obra, en el mismo avión que llevaba al general argentino a Buenos Aires se traslada también el cadáver de Evita. Con ese hecho como punto de partida a lo largo de la narración se cuentan historias sobre el descubrimiento del cadáver y las ceremonias místicas que hace el secretario del General, acusado en múltiples ocasiones por su misticismo, para trasplantar el espíritu de Evita a la tercera mujer de Perón.

Concluyendo se puede afirmar que Eva Duarte Perón y Pilar Primo de Rivera se caracterizan como personajes redondos. A lo largo de los episodios en los que aparecen, su carácter va evolucionando, su actitud cambia según las circunstancias y los incidentes vividos, y al final se transforman en personajes totalmente distintos de lo que eran al inicio. Además, quisiera apuntar que, aunque Pilar Primo de Rivera y Eva Duarte presentan características parecidas, tienen también elementos que las diferencian. La primera es el personaje principal de la historia narrada mientras que la segunda fragmentariamente participa en la totalidad de la trama. Aunque las dos acompañan personajes de la derecha popular, justicialismo para Perón y nacional socialismo según Primo de Rivera, y representan la clase alta burguesa no comparten las mismas características sociales. La religión y la iglesia no aparecen en la vida de Eva mientras que condicionan la vida de Pilar. Pero, y sobre todo, Eva murió joven siendo esposa del Presidente argentino mientras que Pilar vivió tanto como para ser testigo del fusilamiento de su hermano y la frustración de los sueños que tenía para él.

BIBLIOGRAFÍA

- Aróstegui. *La Guerra Civil Española*. Madrid: Biblioteca básica de ulio, Historia, Dastin Export, S.L., 2004.
- Bellini, Giuseppe. *Nueva Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Castalia, 1997.

⁴³ T. Eloy Martínez, 32

- Chang Rodríguez, Eugenio. *Latinoamérica, su civilización y su cultura*. 4ª Edición. Boston: Thomson Heinle, 2008.
- Domingo, Carmen. *Conversaciones de alcoba, La novela de las tres mujeres más influyentes del falangismo*. Barcelona: Edebé, 2009.
- Fox, Arturo. *Latinoamérica, Presente y Pasado*. 2ª Edición. Upper Saddle River, New Jersey: Pearson Education, Prentice Hall, 2003.
- Lucena, Manuel. *Breve Historia de Latinoamérica, De la independencia de Haití (1804) a los caminos de la socialdemocracia*. Madrid: Ediciones Cátedra, Historia, Serie Menor, 2007.
- Malamud. Carlos, *Historia de América*. Madrid: Alianza editorial, 2005.
- Malamud, Carlos, Isidro Sepúlveda Muñoz, Rosa Pardo y Rosa Martínez Segarra. *Historia de América, Temas didácticos*. Madrid: Editorial Universitas, S.A., 2001.
- Martín, José-Luis, Carlos Martínez Shaw, y Javier Tusell. *Historia de España*. 2. La Edad Contemporánea, 4ª edición. Madrid: Taurus, Santillana Ediciones Generales, 2005.
- Palomino, Ángel y Paul Preston. *Francisco Franco*. Barcelona: cara y cruz, Ediciones B, Grupo Zeta, 2003.
- Pandis Pavlakis, Efthimia, Carlos Alberto Crida Álvarez y Dimitrios Drosos. *Introducción a la literatura: Narrativa, Poesía, Teatro*. Madrid: Ediciones del Orto, 2010.
- Paredes, Javier, dir. *Historia de España Contemporánea*. Nueva edición actualizada. Barcelona: Ariel, 2010.
- Pérez Picazo, Mª Teresa. *Historia de España del siglo XX*. Barcelona: nuevos instrumentos universitarios, Crítica, 1996.
- Martínez, Tomás Eloy. *La novela de Perón*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

BIBLIOGRAFÍA

- <http://www.carmendomingo.com/>
- http://www.elpais.com/articulo/cultura/Fallece/Tomas/Eloy/Martinez/elpepucul/20100201elpepucul_2/Tes,
- <http://sololiteratura.com/tom/tomaseloy.htm>
- <http://www.fnpi.org/maestros/tomas.htm>
- www.fideus.com/partis%20-20falange%20-%20espanyola.htm
- www.falange.es
- www.lafalange.es
- www.filosofia.org/his/h1933al.htm
- <http://www.carmendomingo.com/press/alcoba/Estrella%20digital.es.html>
- http://www.carmendomingo.com/pdfs/conversaciones/pes_conversaciones.pdf
- <http://www.carmendomingo.com/press/alcoba/conversaciones-de-alcoba.html>

ESPAÑA Y GRECIA EN EL SIGLO XIX: UN “ESTUDIO DOCUMENTAL-ILUSTRADO” CAPODISTRIAS Y LA CUESTIÓN ESPAÑOLA – GARCÍA DE VILLALTA Y LA CUESTIÓN GRIEGA

DIMITRIS FILIPPÍS
Universidad Abierta de Grecia

En este estudio se va a tratar exclusivamente el siglo XIX y va a centrarse en personajes que desempeñaron un rol importante en periodos históricos-diplomáticos claves de aquel siglo. Ejemplos representativos son por una parte Ioannis Capodistrias (1776-1831), conocido el primero como ministro de Negocios Extranjeros de Rusia zarista (1815-1822) y, luego (1828-31), como el “primer gobernador” – o primer presidente del gobierno provisional – de la Grecia independiente, y, por otra, José García de Villalta (1801-1846), destacado escritor, traductor, periodista romántico y “pontífice” del filohelenismo español.

En este punto, considero oportuno aclarar que el presente trabajo se compone de tres partes: la primera, sobre “Capodistrias y España”, es una interpretación personal del Archivo del gobernador, la segunda sobre “García de Villalta y Grecia”, debe ser vista como una lectura crítica de algunos trabajos de referencia sobre el “filohelenismo español” y la tercera, sobre las relaciones posteriores “hispanogriegas” (de finales del siglo XIX), es mi contribución acerca de los (escasos) estudios sobre el tema, basada en unos documentos inéditos que selecciono del Archivo Diplomático del Ministerio de Asuntos Exteriores de Grecia y de los Archivos Generales del Estado. Y empiezo con Capodistrias y su Archivo, editado hace varios años en su isla natal, Corfú¹...

¹ Véase, *Αρχείον Ιωάννου Καποδίστρια*. Γενική επιμέλεια εκδόσεως Κ. Δαφνής-συναγωγή κειμένων, μετάφραση, εισαγωγή, βιβλιογραφία Π. Πετρίδης. Κέρκυρα: Εταιρεία Κερκυραϊκών Σπουδών, τόμος Α', 1976, τόμος Ε' 1984 (aquí hacemos referencia exclusivamente a estos dos tomos, el primero y el quinto).

ARCHIVO DE CAPODISTRIAS I: LOS “DOCUMENTOS HISPÁNICOS”

De entre los muchos temas internacionales de los que hubo de hacerse cargo Capodistrias, como ministro del zar y en el marco del llamado “sistema de Congresos” (en el periodo

1815-1822), era el de “la pacificación de las sublevadas colonias españolas de América”. Como precisa en su supuesta “Autobiografía” este gran hombre, “por lo que

103

Ἐπίμνημα πρὸς τὸν τσάρο Ἀλέξανδρο
(Ἄσχεν 20 Ὀκτωβρίου / 1 Νοεμβρίου 1818).¹

Pacification des colonies
espagnoles

Deux conférences très longues ont été vouées à cette affaire importante et difficile.

se refería a los asuntos españoles, por una parte el mismo rey de España Fernando VII había pedido la intervención de las Cortes aliadas y, por otra parte, el zar Alejandro había aceptado voluntariamente esta propuesta, dado que esperaba que, bajo la égida de la común (Sacra) Alianza, podría conciliar tanto Brasil con España, como las colonias españolas en Sudamérica con la metrópoli”².

A propósito de la llamada “cuestión española” y durante el bienio 1817-18, el ministro griego de la Rusia imperial redactó una decena de documentos y entre ellos encontramos largas cartas confidenciales, informes detallados y circulares explicativas, todas dirigidas a varios destinatarios, rusos, españoles y otros diplomáticos europeos, como al zar Alejandro. Estos documentos, llenos de pensamientos, consejos y juicios demuestran claramente la preocupación y la angustia de Capodistrias para llegar a un acuerdo europeo sobre una solución pacífica entre España y sus colonias.

Aquí nos referimos a los documentos de contenido “hispanico” entre los que están coleccionados y enumerados en el quinto volumen del citado Archivo y fueron redactados por Capodistrias entre noviembre de 1817 y diciembre de 1818.

Más precisamente se trata de los siguientes documentos³, que se pueden reparar de este modo:

a. Las cartas “internacionales”, cuyo destinatario es la diplomacia española y europea en general: encontramos dos cartas confidenciales (doc. 70 y la 82) dirigidas al embajador de España en San Petersburgo Francisco Cea Bermúdez (quien no dejó de enviar a Madrid favorables informes sobre Capodistrias⁴), y otra, confidencial también (doc. 83), al embajador de Portugal en la misma ciudad, Antonio

² Véase la “autobiografía” de Capodistrias, Καποδίστριας, Ιωάννης. «Επισκόπησις της πολιτικής μου σταδιοδρομίας 1798-1822». *Αρχείον Ιωάννου Καποδίστρια*, τομ. Α', *op.cit.* p. 39-40. (uso y cito del *Αρχείον*, aunque existe una edición “autónoma” de la “Autobiografía”, que la añado en el apartado de bibliografía).

³ Para todos estos documentos véase *Αρχείον*, τόμος Ε', *op.cit.*, p. 213-222, 247-266, 284-353.

⁴ Cea (y escrito también Zea) fue después embajador en Constantinopla y envió muchos informes sobre la situación en Grecia. Véase en Ochoa Brun, Miguel Angel. *Episodios diplomáticos hispano-helénicos en el siglo XIX*. Atenas: Courier-con la subvención del Instituto Cervantes de Atenas, edición bilingüe en griego y español, 1998, p. 80 (como cito solo del texto en español, doy aquí el título en español).

de Saldanha da Gama, y una circular explicativa (doc. 98) dirigida a los representantes diplomáticos de Rusia en Londres, Viena, Berlín y Madrid. En estos documentos, el ministro griego del zar habla de la necesidad de una solución pacífica del problema de las sublevadas colonias españolas de Sudamérica bajo la égida de la metrópoli;

b. Los textos de “uso interno”, cuyo destinatario es la diplomacia rusa: encontramos tres informes (doc. 72, 106) una carta confidencial (doc. 82) y otra más “larga” (doc. 91) al embajador de Rusia en Madrid Dmitri Pavlovich Tatischev. En estos documentos, el futuro primer gobernador de Grecia, entre otras cosas, indica al duque de Wellington como la persona más apropiada para encabezar las negociaciones basta que el rey de España mantenga la libertad absoluta de aceptar o rechazar las soluciones propuestas, insistiendo a la vez sobre la posibilidad de la colaboración entre las potencias para apoyar España; y, finalmente,

c. Los informes al zar Alejandro: encontramos cuatro informes (doc. 97 101, 103 – este, como se ve en la reproducción de arriba, con el título *Pacification des colonies espagnoles* – y 107). En estos muy largos informes, Capodistrias le llama la atención al zar sobre el rol de Gran Bretaña, dado que en caso en que el rey de España hubiera aceptado las condiciones inglesas por una parte hubiera perdido sus dominios en América y su reputación en la Península y en Europa y, por otra parte, hubiera favorecido a Gran Bretaña ayudándole a expandir por toda Europa el dominio que ya tenía sobre Portugal y, por supuesto, en la América española⁵.

ARCHIVO DE CAPODISTRIAS II: “DEFENSA AL HISPANISMO”

Al leer con atención estos documentos el lector prueba que las preocupaciones y la actitud de Capodistrias giran alrededor de las siguientes pautas que se pueden resumir de este modo:

a. aspira a conciliar España con Brasil y las colonias españolas con la metrópoli bajo la égida de la “común (Santa) Alianza” y acusa, a propósito, Inglaterra y Austria de moverse recíprocamente fuera del marco de aquella con respecto a la cuestión española: según Capodistrias, ambas potencias tratan de realizar un pacto informal o secreto entre sí, encubriendo, cada una por su cuenta y ambas en colaboración, tanto la permanencia de las provincias del Río de la Plata bajo el dominio brasileño, como las sublevaciones en las colonias españolas (doc. 70, 72, 82, 91 y 97);

b. expresa su malestar por la iniciativa del embajador ruso en Madrid Tatischev de vender secretamente barcos de guerra a Fernando VII, actitud que

⁵ En todo caso, entre estos textos considero más representativos para mi problemática, el doc. 70 (carta confidencial al embajador Cea Bermúdez p. 212-215 en el citado *Αρχείον*) y el doc. 103 (Informe al zar con el título, como se ha dicho, “pacificación en las colonias españolas”, así como el siguiente, doc. 104, sobre la *marche de la négociation*, y ambos los considero como un texto integral, p. 321-330 en el *Αρχείον*), el doc. 107 (con título *Du ministère de Russie après les conférences d’Aix-la-Chapelle*) y además el de la “Autobiografía” (v. nota 3).

obstaculiza su tarea⁶: a pesar de esto, sigue sin entender por qué, primero, la metrópoli ibérica “vacila” entre el apoyo ruso y el británico y por qué, segundo, insiste en tratar a solas y a escondidas con Inglaterra, una potencia que “ridiculiza a España” y esto no obstante las “empresas especuladoras de los comerciantes de Londres en las colonias españolas”; según el ministro griego, la “superficialidad diplomática española” permitía a ambas potencias, Gran Bretaña y Austria, “utilizar todos los medios para aislar, finalmente, a España” (doc. 72, 91, 97, 107 y “Autobiografía”);

c. rechaza rotundamente la exigencia británica de negociar la cuestión de las colonias españolas sin la participación de España. Frente a la insistencia de Londres, Capodistrias se vio obligado a aclarar que, en el ámbito de la Alianza, era incorrecto negociar sobre los asuntos particulares de los demás países sin la presencia de los interesados (doc. 98, 101). Y, finalmente, Capodistrias, al oponerse a los proyectos de Inglaterra y Austria...

d. redacta y presenta el borrador de su propio “(ante)proyecto de pacificación entre España y sus colonias”, en el que se preveía conceder a las colonias unos amplios privilegios, casi de autonomía, bajo la formal garantía de la metrópoli – y por supuesto, dicho anteproyecto no puso ser aceptado por las otras potencias (doc. 103 y 106).

A pesar de los esfuerzos de Capodistrias, los intentos rusos no alcanzaron finalmente ningún éxito, dado que las colonias españolas (ya o casi independientes) empezaron cortando, gradualmente, todos los lazos con la metrópoli. Al explicar el fracaso diplomático con respecto a la cuestión española, Capodistrias aclara además que “este se debió también al hecho de que la política zarista ha sido saboteada, aunque involuntariamente, por el embajador ruso en Madrid, pero voluntariamente primero por el mismo rey de España y, segundo, por los prejuicios y las malas costumbres con que Madrid y Cádiz solían tratar las colonias⁷”.

Creo que esta dinámica “defensa de la cuestión española” por parte de Capodistrias, que acabo de demostrar, revela un estadista de vanguardia, con respecto a su época, a pesar de que aquel médico y político de Corfú actuó en el muy estrecho marco de la Santa Alianza y como uno de sus mandos superiores. Sin embargo, su clara negación a excluir a España de la Hispanidad, como exigía Inglaterra, su anteproyecto de pacificación entre España, Brasil (-Portugal) y las colonias americanas, así como su lucha contra el tráfico de esclavos, demuestran, sin duda, el

⁶ Es bien conocida la actitud del embajador ruso en España que fue además gran coleccionista de arte y había conseguido hacerse íntimo amigo del rey. Logró persuadir a Fernando VII de las ventajas de la íntima alianza con Rusia para sostener su gobierno absolutista. Sin embargo la compra de los barcos fue “el escándalo de la escuadra rusa de Fernando VII” (como acaba de demostrarse últimamente). Véase por ejemplo en Cantos Bautista, Juan Antonio. “Los barcos de Rusia de 1817 o cuando Fernando VII fue estafado”, <http://suite101.net/article/los-barcos-de-rusia-de-1817-o-cuando-fernando-vii-fue-estafado-a49717> (fecha de entrada, 28 de septiembre de 2013).

⁷ Otra vez remito a su “Autobiografía”, Καποδίστριας Ιωάννης, «Επισκόπησις της πολιτικής μου σταδιοδρομίας», *op. cit.*, p. 39-40

espíritu renovador de un hombre, que soñaba con la reorganización de una Europa más justa y democrática.

Al manipular de modo parecido a la “cuestión española” otros asuntos también, Capodistrias consiguió introducir una gran innovación política: nos referimos, pues, a la práctica diplomática internacional, según la cual no es admisible prescindir de la presencia obligatoria de ninguna nación en las negociaciones que deben llevarse a cabo solo en el marco de reconocidos organismos diplomáticos internacionales, cuyas decisiones deben ser a priori respetadas. Se trata de una práctica que, finalmente, fue adoptada por la ONU aunque con un retraso de 130 años y a pesar de que, como se sabe, muchas veces se mantienen solo las apariencias y no la esencia de dicho procedimiento⁸.

Al fin y al cabo, lo cierto es que con ocasión de la cuestión española, desde aquel bienio 1817-18 Capodistrias parece haber cultivado para sus adentros la ambición de crear un organismo internacional o, mejor, supranacional, cuyos miembros deberían ser todas las “naciones constitucionales” y cuyo objetivo sería el de garantizar la seguridad y la integridad tanto de los países más débiles como la de los Estados nuevos que estaban a punto de crearse bien con Gobiernos legales o bien con Gobiernos revolucionarios. Bastaba con que unos y otros conservaran una actitud de amistad frente a Rusia, el imperio de la ortodoxia cristiana y, según esperaba sin duda Capodistrias, su ayuda podría ser muy útil para la inminente revolución helénica⁹.

POR CULPA DE LA “PEPA” Y DEL GENERAL RIEGO...

En este aspecto, poco más tarde, a principios de la década de los veinte, y en medio de las sublevaciones paralelas en el sur de Europa (Italia, España, Grecia), Capodistrias se vio obligado a condenar, aunque tímidamente, los tres movimientos revolucionarios, para que no perdiera el zar la confianza en su persona, aunque, finalmente, la perdió también “por culpa del general Riego”, dado que el zar Alejandro temía más los pronunciamientos militares que las revoluciones, porque, según solía pensar, cuando se subleva el ejército ningún monarca puede sentirse seguro.

En fin, en estas condiciones, durante el trienio liberal en España (1820-23), era lógico que Capodistrias tuviese una actitud de equilibrada distancia tanto frente al pronunciamiento liberal del general Riego como frente a la intervención francesa, que aplicó el Congreso de Verona, por iniciativa de Méternich y de Chataubriand, el ministro francés que se mostraba muy severo con lo ocurrido en la Península.

⁸En líneas muy generales comparto y resumo aquí a continuación las observaciones que hace P. Petridis, en su introducción al quinto tomo del citado Archivo (véase aquí la nota n. 3)

⁹ Espero haber podido ofrecer aquí (aunque en líneas muy generales) el pensamiento de otros grandes especialistas como, Woodhouse, Crhistopher Montague. *Capodistria The Founder of Greek Independence*. London-New Yorik, Toronto: Oxford University Press, 1973 p. 154-156, 294-298 y Λούκος, Χρήστος. *Ιωάννης Καποδίστριας*. Αθήνα: Τα Νέα, 2009. Además, véase el estudio del coordinador del Archivo, Δαφνής, Γρηγόριος. *Ιωάννης Καποδίστριας. Η γέννηση του ελληνικού κράτους*, Αθήνα: Ίκαρος, 1976, p. 374-377.

Una vez más, Capodistrias en su política española se declaraba a favor de una intervención limitada o equilibrada por parte de las potencias en la Península, a condición de que España aceptase finalmente una constitución muy similar a la francesa en sustitución a la de la “Pepa”, un texto muy revolucionario incluso para los gustos del ministro griego¹⁰.

El escepticismo de Capodistrias a las decisiones del Congreso de Verona es un hecho muy indicativo de su clara negación ante la eventualidad de un completo retorno de España al pasado absolutista, como Méternich e Inglaterra esperaban que ocurriera con la restauración borbónica de Fernando VII y como así ocurrió en gran parte, para beneficio de los intereses de casi todas las potencias europeas a costa de España. Con respecto a la cuestión española, pues, Capodistrias acertó otra vez en sus previsiones. Su declaración fue, entonces, la siguiente: “de ahora en adelante, nadie puede prever cuándo terminarán las desgracias de España, que al rechazar la generosa ayuda de Rusia, se hunde en laberintos, quimeras y errores para provecho de Inglaterra, la cual cristaliza ya definitivamente su política en la cuestión de las colonias españolas y trabaja en la dirección que ha revelado ante los ojos de todo el mundo el Congreso de Verona y la ocupación militar de la Península por parte del ejército francés”¹¹.

Algunos años después, ya como “jefe” de la Grecia independiente, y para que el país no cayera en “quimeras y laberintos” parecidos, Capodistrias otra vez trató de realizar su ambicioso sueño de organizar un país en el que pudiera reinar la paz y el desarrollo. Antes, no había podido pacificar la Hispanidad, mientras, ahora, desgraciadamente para la “Grecidad”, el fracaso se repetía y era él quien, otra vez, no tenía ninguna culpa: su asesinato fue el resultado de una quimera de índole exclusivamente hispánica, o sea, diríamos, de su quijsotismo...

EL OTRO BYRON: GARCÍA DE VILLALTA, EL LEÓN DE ESPAÑA

Cuando en 1831, Capodistrias caía muerto en Nauplia, Victor Hugo canta a Grecia, *Notre Mere*, en las “hojas de otoño”, y describe a la España de sus días en la que Madrid se adormila en un sueño letárgico¹². Es evidente pues que a principio de la cuarta década de aquel siglo XIX era difícil para los grandes escritores de la época ver parpadear la llama de la revolución y del primer Romanticismo. Y si bien todos admiran a Lord Byron, muy pocos saben que en la guerra de la Independencia griega participó el escritor romántico español José García de Villalta, al que se refiere probablemente o claramente Solomós (y debemos la observación

¹⁰ En este apartado me baso en Δαφνής, *ibídem*.

¹¹ La cita por su “Autobiografía”. Otra vez, véase en Καποδίστριας Ιωάννης, «Επισκόπησις της πολιτικής μου σταδιοδρομίας», *op.cit.* p. 40. Recordemos que el Congreso de Verona condenó en 1822 la Revolución griega.

¹² Hugo, Victor. *Les feuilles d'automne*. Se puede ver en, http://www.ebooksgratuits.com/black-mask/hugo_feuilles_automme.pdf

al estudio del embajador Ochoa Brun)¹³, en la vigésimo tercera estrofa del himno nacional griego: *απ’ τον πύργο του φονάζει/σαν να λέει σε χαιρετώ/ και την χ αίτη του τινάζει/το λεοντάρι το Ισπανό* (desde la cumbre de su castillo, agitando su alegre cabellera, nos grita el león de España: yo te saludo)...

De algún modo, Villalta que se forjó en los ideales de la lucha de la independencia española, representa a todo el pueblo español en la Grecia de la Independencia, dado que, como observaron en 1822 (y debemos la cita al profesor Hassiotis¹⁴) unos diputados liberales españoles en una carta colectiva y muy conmovedora dirigida al Gobierno griego, en la que se precisaba que “el pueblo español, si no tuviese la necesidad de asegurar su propia libertad, vendría a Grecia a luchar por vuestra liberación [...] junto a los soldados de Leónidas y sus meritorios descendientes”¹⁵.

Evidentemente, por todo esto, el Gobierno de Madrid decidió confiar a García de Villalta la representación diplomática española en Atenas, en 1844. El filohéleno español, como bien se entiende, fue acogido con mucho cariño en Atenas, donde dos años después murió de una enfermedad pulmonar en unos pocos días. La muerte súbita provocó gran conmoción en la corte y en el Gobierno de Atenas, “que, según cuenta un informe diplomático, se unieron para mostrar en esta lúgubre ocasión, las simpatías y el respeto que a España tributan”. Además, sigue el informe, “el rey Otón que se informaba a diario de la salud de Villalta, pidió que se le tributasen a su muerte los mismos honores que si hubiera tenido el rango de embajador y mandó que su guardia, que no rinde honores a nadie, formase y los rindiese a la nación española”¹⁶.

En todo caso, la presencia de Villalta en Grecia, como jefe de la representación española, demuestra el interés diacrónico de Madrid del siglo XIX que (independientemente del gobierno o del régimen que existiese) seleccionó siempre para el puesto de Atenas (y de Constantinopla, dado que en momentos de crisis económica representaba también la capital helénica) a representantes diplomáticos que eran a la vez intelectuales de gran erudición clásica. Y según escribió un ministro plenipotenciario en la Corte otomana (Augusto Conte), hablando de sí mismo, como “don Quijote tenía en la cabeza llena de los libros de caballería, así tenían que

¹³ Para esta parte de mi trabajo, aunque me baso exclusivamente en el estudio de archivo de Ochoa Brun, *Episodios diplomáticos hispano-hélenos*, *op. cit.*, no puedo prescindir de citar el primer estudio sobre el «filohelenismo español» del profesor de Salónica, Ioánnis Hassiotis, véase en Χασιώτης, Ιωάννης Κ., «Ο Ισπανικός φιλελληνισμός». *Μακεδονική Ζωή*, αρ. 70 (Μάρτιος 1970), p. 10-16.

¹⁴ Tomo la oportunidad para hacer referencia a la recopilación en un volumen de los estudios comparados de este gran estudioso. Véase pues en, Hassiotis, Ioánnis. *Teniendo puentes en el Mediterráneo. Estudios sobre las relaciones hispano-griegas (SS. XV-XIX)*. Granada: Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas, 2008 (en el que se comprende el estudio mencionado en la nota anterior sobre “el filohelenismo español”, p. 119-125).

¹⁵ El estudio original, Hassiotis, Ioánnis. “Grecia en el marco de la política mediterránea española hasta principios del XIX”. *Erytheia*, num. 3/4 (1984), p. 72-83

¹⁶ Ocha Brun, *Episodios diplomáticos hispano-hélenos*, *op.cit.*, p. 102-107.

tener ellos (los diplomáticos españoles) llena su cabeza de las historias y leyendas de Grecia¹⁷.

De este modo los diplomáticos españoles que tuvieron que ver directa o indirectamente con Grecia a lo largo de este siglo XIX eran a la vez escritores, poetas, viajeros. Algunos de ellos describieron “la naciente Grecia moderna”, otros hicieron agudas observaciones científicas y antropológicas sobre la lengua, la raza y el ingenio de los helenos, y hubo también quienes dedicaron bellos versos “a esta cuna del humano saber”. En el largo catálogo encontraremos los nombres de Mariano Montalvo, Sinibaldo de Mas y Sanz, o Juan de la Concha, Sáenz de Viniegra, Felipe de Tavira, José Pizzaro de las Navas, Fernando de la Vera e Isla, Leopoldo Augusto de Cueto, Jorge Zammit y Romero, Francisco de Reynoso... Y sería una gran falta no nombrar también al vicecónsul honorario en Creta, Minos A. Calokerinós, un comerciante griego, quien abrió el camino al descubrimiento de las antiguas ruinas de Knossós¹⁸.

Sin embargo, Villalta (traductor de Shakespeare y Hugo al español) se puede considerar como el “pontífice” del “filohelenismo español del siglo XIX” (aunque muy limitado, pero a la vez interesante como se ha demostrado¹⁹). Las observaciones que hace Villalta sobre la importancia del *Palicarismo* y los *cleptos* (antiguos bandoleros) en la lucha de la independencia, así como sus comparaciones entre ellos y los majos y matones españoles, aparte del valor filológico, constituyen un texto representativo del aquel romanticismo español, cuya clave de lectura puede ser el filohelminismo latente o evidente²⁰. Ahora bien, suenan muy actuales otras observaciones suyas sobre la situación política en el país “que no ha logrado emanciparse todavía de la protección de tres potencias, que si bien por una parte garantizan su existencia política, por otra la siembran de desavenencias y de pasiones, cuyo impulso hace cuando menos difícil todo paso encaminado a la verdadera prosperidad política”²¹.

En las personas de Capodistrias y de García de Villalta se encontraron pues en el siglo XIX la Hispanidad y la “Grecidad”. El interés de los eruditos diplomáticos

¹⁷ *Ibidem*, p. 117-118 (con cita del original Conte, Augusto. *Recuerdos de un diplomático*. Madrid, 1903).

¹⁸ *Ibidem*, p. 119-121. Sobre Sinibaldo de Mas que se menciona más arriba véase el estudio en Cangutía Eliegegui, Elviara. “La memoria sobre el reino de Grecia de Sinibaldo de Mas”. *Erytheia*, 8.2(1987), p. 293-314.

¹⁹ Véase, Hatsigueorgioui de Hassiotis, Victoria. «El filohelenismo español durante el siglo XIX». *España y la cultura hispánica en el sureste europeo* (coord. González Bárba, Juan), Atenas: Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas. Ministerio de Asuntos Exteriores de España, 2000, p. 145-155. Y en su versión griega y más ampliada, Χασιώτη, Βικτωρία. «Ο ισπανικός φιλελληνισμός του 19^{ου} αιώνα». *Μνήμη Αλκη Αγγέλου-Τα άφθονα σχήματα του παρελθόντος*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2004.

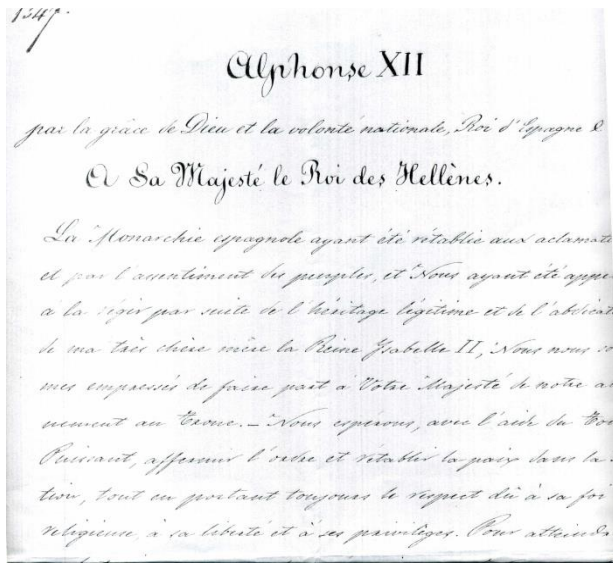
²⁰ Hay una biografía de Villalta, Torres Pintueles, E. *La vida y la obra de José García de Villalta*, Madrid: Acies, 1959. También hago uso del Nuñez de Arenas, M. “García de Villalta”. *Miscelánea Romántica*. Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo 1927, IX, 32. Con respecto a las traducciones de Villalta, véase por ejemplo, Zaro, Juan Jesús. *Estudio y edición digital de Whilliam Shakespeare, Macbeth. Traducción de José García de Villalta, Madrid 1938*, en http://www.ttle.satd.uma.es/files_obras/MACBETH.PDF. Sobre el romanticismo español en general es obligatoria la referencia al estudio clásico de Díaz Plaja Guillermo, *Introducción al estudio del romanticismo español*, Madrid: Espasa Calpe, 1967 (del que hizo uso la pareja Hassiotis, al completar sus estudios sobre el filohelenismo de la literatura española romántica. Según estos estudios, Espronceda encabeza una pequeña lista de obras románticas españolas de carácter filohelénico).

²¹ *Ibidem*, p. 104.

españoles por Grecia y los honores de bienvenida y de despedida que reservó Atenas a García de Villalta demuestran el recíproco interés entre los dos países, como se comprueba además por los estudios que abarcan el periodo desde los “comienzos de la legación de España en Atenas”, a partir de mediados de 1830, hasta principios del siglo XX²².

GRATITUD REAL: ISABEL II Y OTÓN I' & ALFONSO XII Y JORGE I

Grecia no tuvo en Madrid diplomáticos al estilo español, porque (durante un largo periodo en el siglo XIX) prácticamente solía ser representada en España por



la embajada de París. Y es muy indicativo al respecto que el primer e importante “tratado comercial con España” se acordó y se firmó en París, en la primavera del 1875, por los dos embajadores: el griego Nicolaos Diligiannis (que, además, en 1895 fue presidente de un gobierno provisional) y el español Mariano Roca de Togores (que, además, en 1865, fue director de la Real Academia Española y ministro de

Marina). Dicho tratado comprendía 16 artículos que regulaban recíproca y detalladamente todas las cuestiones diplomáticas y comerciales entre los dos países²³.

En el marco de aquellas deliberaciones, Atenas pidió al embajador griego que viajara a Madrid para entregar al ya nuevo rey de España, Alfonso XII, una carta de su homólogo y también (desde hacía algunos años) nuevo rey de Grecia, Jorge I. El embajador Deligiannis describe en su informe la muy calurosa acogida que

²² Sobre las *Relaciones hispano-hélenas*, op.cit., véase del mismo autor, Brunn Ochoa, Miguel Angel. “Comienzos de la legación de España en Atenas”. *Cuadernos de la Escuela Diplomática*, v. 4 (junio 1990). Y además, Morcillo Rosillo, Matilde. *Las relaciones diplomáticas y comerciales entre España y Grecia. Visión española de la historia griega (1833-1913)*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla La Mancha/Tesis doctorales, 1997. Según se entiende, en la última parte del presente trabajo, voy a enriquecer ambos estudios con mi investigación en los Archivos Históricos y Diplomáticos del Ministerio de Exteriores Griego y de los Archivos Generales del Estado: Διπλωματικό Αρχείο Υπουργείου Εξωτερικών (AYE) – Γενικά Αρχεία του Κράτους (ΓΑΚ). A continuación después de la abreviatura, se indica el año, el número del legajo y, luego, el expediente.

²³ AYE 1875/11-2 y 1876/11 («Εμπορική συνθήκη μετά Ισπανίας»-Acuerdo comercial con España). En otro estudio, en vías de publicación, me ocupo de este acuerdo en sus detalles. El nombre del embajador griego es Diligiannis, aunque se escribe a veces (como en español) Deligiannis.

le reservó el rey de España y la “amable prisa” con la que quiso contestar inmediatamente al rey griego “expresándole su gratitud” (como se ve en la reproducción del documento de arriba)²⁴.

Bastaría el protocolo real para justificar esta recíproca amabilidad. Los archivos diplomáticos de ambos países demuestran que nada fue tan informal ya que las causas del acercamiento fueron más profundas: ambos países apenas habían salido de la amarga experiencia de la búsqueda de un rey y habían sufrido cambios y crisis continuas tanto a nivel gubernamental como de régimen, y era de interés común de ambas casas reales mantener buenas relaciones entre sí.

Y es muy indicativo el hecho que Isabel II durante el último tiempo de su reinado demostrase una rara falta de ánimo a la hora de reconocer el cambio de dinastía en Grecia y al nuevo rey Jorge I, mientras que hasta entonces y durante todo su reinado habían sido muy buenas -si no excelentes- tanto sus relaciones personales con el rey Otón I como las relaciones bilaterales, a pesar de las distancias y de la diversa realidad de los problemas internos y externos de cada país. Una muestra de los mismos sentimientos que cultivaban el rey Otón I y sus gobiernos hacia la España isabelina es su disposición de enviar expertos oficiales del ejército real de Atenas para que ayudaran a sus colegas españoles en las guerras carlistas, aunque Madrid no quiso disfrutar esta disponibilidad²⁵.

DISGUSTO REAL: ISABEL II Y JORGE I

Por otra parte, hubo también disgustos. En efecto, el entonces nuevo rey Jorge I de Grecia hizo muy claros sus sentimientos de disgusto hacia Isabel II inmediatamente después del destronamiento de la reina (1868). Jorge I y Atenas reconocieron inmediatamente todos los gobiernos y los regímenes del sexenio revolucionario en España e incluso el de la I República española en 1874. Y es muy característico lo siguiente: el entonces ministro de Exteriores griego E. Deligiorgis dirigió una carta al representante diplomático de la I República en Atenas, en la que le rogaba que hiciera conocer a Madrid las buenas intenciones de Grecia hacia la “España del señor Castelar”, cuyo patriotismo apreciaba particularmente el gobierno de Atenas²⁶.

Y por si esto no hubiera bastado, según cuenta el informe del representante español, “un grupo de estudiantes de la Universidad de Atenas se presentó en la sede de la Legación diplomática española expresando su deseo de ir a España y luchar en las filas de la democracia española” (y se reproduce arriba una parte del documento)²⁷.

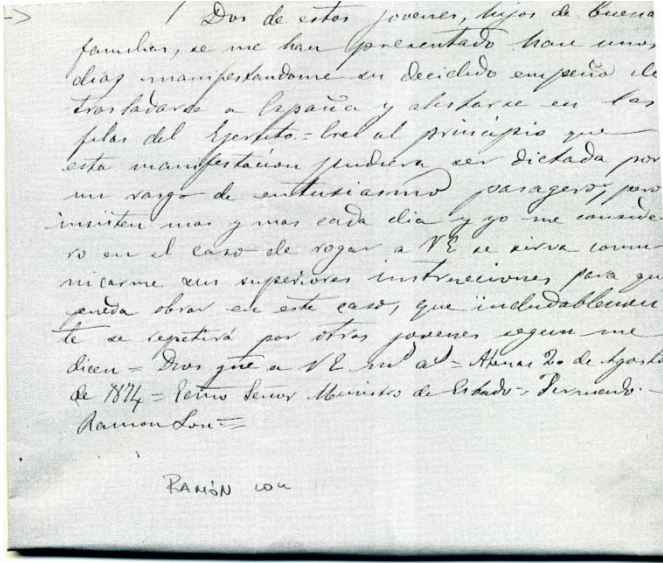
²⁴ AYE 24-15/1875.

²⁵ Aquí da la información (y otras parecidas), Ochoa, *Episodios diplomáticos hispano-hélenos*, *op.cit.* p.110-112.

²⁶ AYE, legajo 1874/24/15 (Documento con título, “Αναγνώρισις της Ισπανικής Δημοκρατίας”- reconocimiento de la República española). Otros documentos parecidos encuentro también en otros legajos (con título “Συμβάντα σε ξένες αυλές/Ισπανία»-acontecimientos en las cortes extranjeras) 1874/40/5-20, 1875/24/2-21.

²⁷ ΓΑΚ (1874)/K33/no del expediente 633, documento en español (con firma ilegible, seguramente del entonces representante diplomático y fecha, 20 de agosto 1874).

A finales del siglo XIX dos guerras perjudicaron la Grecidad y la Hispanidad. La guerra entre Grecia y Turquía de 1897 y la guerra entre España y Estados Unidos de 1898. Con respecto a la primera, un informe del jefe de la Legación en Atenas, Francisco de Reinoso, observaba que: en la infortunada hora presente ya se hallan muy lejos los tiempos de las glorias griegas; los tiempos de Milcíades o



de Temístocles, de Maratón, Salamina y Platea; por otra parte, la afilada pluma del buen diplomático no podía por menos de mencionar con melancolía que otro tanto pasaba en España, donde se habían extinguido las glorias del Gran Capitán y se peleaba con mala fortuna contra los insurrectos de Cuba y Filipinas²⁸...

Concluyo con esto: Panagiotis Kanelópulos (1902-1986), ex primer ministro y académico, que – por lo que puedo saber – se interesó por cultivar una amistad con el prof. Zajareas, se mantiene un poco, en el octavo tomo de su monumental *Ιστορία του Ευρωπαϊκού Πνεύματος*, de acuerdo con la opinión de Standal, quien dijo que los “españoles están condenados a ríos de sangre hasta que obtengan una constitución liberal”. Por supuesto, no hace falta decir que lo mismo pasó con Grecia. Y ahora otra vez los tiempos son raros, pero a la vez muy “interesantes” para los historiadores que esperan ver qué va a pasar tanto con la sangre como con los ríos...

BIBLIOGRAFÍA

A. Fuentes originales- πρωτογενείς πηγές. *Archivos-Aρχεία:*

Ιστορικό και Διπλωματικό Αρχείο του Υπουργείου Εξωτερικών.

Γενικά Αρχεία του Κράτους.

B. Estudios impresos y/o electrónicos-Έντυπες ή/και ηλεκτρονικές μελέτες:

Αρχείον Ιωάννου Καποδίστρια. Γενική επιμέλεια εκδόσεως, Κ. Δαφνής. Συναγωγή κειμένων, μετάφραση, εισαγωγή, βιβλιογραφία Π. Πετρίδης. Κέρκυρα: Εταιρεία Κερκυραϊκών Σπουδών. Τόμος Α΄ 1976. Τόμος Ε΄ 1984.

²⁸ Ochoa, *Episodios diplomáticos hispano-hélenos*, op.cit. p.123.

- Cangutía Elicegui, Elviara. “La memoria sobre el reino de Grecia de Sinibaldo de Mas”. *Erytheia*, 8.2 (1987), 293-314.
- Cantos Bautista, Juan Antonio. “Los barcos de Rusia de 1817 o cuando Fernando VII fue estafado”, <http://suite101.net/article/los-barcos-de-rusia-de-1817-o-cuando-fernando-vii-fue-estafado-a49717>
- Conte, Augusto. *Recuerdos de un diplomático*. Madrid: J. Góngora y Álvarez, 1903.
- Δαφνής, Γρηγόριος. *Ιωάννης Α. Καποδίστριας. Η γέννηση του ελληνικού κράτους*. Αθήνα: Ίκαρος, 1976.
- Díaz Plaja, Guillermo, *Introducción al estudio del romanticismo español*. Madrid: Espasa Calpe, 1967
- Hassiotis, Ιωάννης. *Teniendo puentes en el Mediterráneo. Estudios sobre las relaciones hispano-griegas (SS. XV-XIX)*. Granada: Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas, 2008.
- Hassiotis, Ιωάννης. “Grecia en el marco de la política mediterránea española hasta principios del XIX”. *Erytheia*, num. 3/4 (1984), 72-83
- Hatsigueorguiou de Hassiotis, Victoria. «El filohelenismo español durante el siglo XIX ». *España y la cultura hispánica en el sureste europeo*. Coord. Juan González Bárba. Atenas: Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas. Ministerio de Asuntos Exteriores de España, 2000, 145-155.
- Hugo, Victor. *Les feuilles d'automne*. http://www.ebooksgratuits.com/black-mask/hugo_feuilles_automne.pdf
- Κανελλόπουλος, Παναγιώτης. *Ιστορία του Ευρωπαϊκού Πνεύματος*, τ. VIII. Αθήνα: Δ. Γιαλλελής, 1976.
- Καποδίστριας, Ιωάννης Α. *Απομνημονεύματα. Επισκόπησις της πολιτικής μου σταδιοδρομίας*. Αθήνα: Εκδοτικός οίκος Δημιουργία, 1997.
- Λούκος, Χρήστος. *Ιωάννης Καποδίστριας*. Αθήνα: Τα Νέα, 2009.
- Morcillo Rosillo, Matilde. *Las relaciones diplomáticas y comerciales entre España y Grecia. Visión española de la historia griega (1833-1913)*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla La Mancha/Tesis doctorales, 1997.
- Núñez de Arenas, M. “García de Villalta”. *Miscelánea Romántica*. Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo 1927, IX, 32.
- Ochoa Brun, Miguel Angel. “Comienzos de la legación de España en Atenas”. *Cuadernos de la Escuela Diplomática*, v. 4 (junio 1990).
- Ochoa Brun, Miguel Angel. *Διπλωματικά Ισπανο-Ελληνικά γεγονότα κατά τον 19^ο αιώνα. Δίγλωσση ελληνο-ισπανική έκδοση. Episodios diplomáticos hispano-helénicos en el siglo XiX*. Atenas: Courier-con la subvención del Instituto Cervantes de Atenas, edición bilingüe en griego y español, 1998.
- Torres Pintueles, E. *La vida y la obra de José García de Villalta*, Madrid: Acies, 1959.
- Χασιώτη, Βικτωρία. «Ο ισπανικός φιλελληνισμός του 19^{ου} αιώνα». *Μνήμη Άλκη Αγγέλου-Τα άφθονα σχήματα του παρελθόντος*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2004. 473-484.
- Χασιώτης, Ιωάννης Κ. «Ο ισπανικός φιλελληνισμός». *Μακεδονική Ζωή*, αρ. 70 (Μάρτιος 1970), 10-16.
- Woodhouse, Crhstopher Montague. *Capodistria. The Founder of Greek Independence*. London-New Yorik, Toronto: Oxford University Press, 1973.
- Zaro, Juan Jesús. *Estudio y edición digital de Whilliam Shakespeare, Macbeth. Traducción de José García de Villalta, Madrid 1938*. http://www.ttle.satd.uma.es/files_obras/MAC-BETH.PDF.

LA CIVILIZACIÓN DEL ESPECTÁCULO DE MARIO VARGAS LLOSA Y LAS APORÍAS DEL ARTE ELITISTA

ILINCA ILIAN

Universidad de Oeste de Timisoara, Rumania

No se puede negar que uno de los temas que mayor inquietud provoca el mundo actual es el relacionado con el futuro de lo que se suele llamar “la cultura humanista”. La explosión de internet, con sus invasivas redes de socialización, sus impresionantes enciclopedias y su ilimitada conectividad, a lo cual se añade la industria proliferante de videojuegos y de películas, dan la impresión, sobre todo a los que se formaron dentro del nuevo mundo informático, de que la cultura de los libros, y especialmente la cultura fundada en los libros de literatura, es una fase obsoleta de la sociedad occidental. No comparten esta opinión sólo los que, con prepotencia juvenil, consideran que lo único que se puede pretender de la literatura es, en el mejor de los casos, proporcionar buenos temas de películas o de videojuegos, sino incluso de los que se ven forzados a admitir que la literatura se convirtió, junto con las demás disciplinas, bien en un campo muy especializado, abierto *de facto* sólo a los expertos muy avanzados, bien en una parcela cualquiera de la industria del entretenimiento. La decretada “crisis de la literatura” no se delata sólo en la disminución evidente del número de alumnos de las carreras de letras, sino, desgraciadamente, también en los datos muy inquietantes que proporciona el informe PISA acerca del nivel de habilidad lectora de los alumnos europeos, o sea de la joven población del mundo que hasta hace pocas décadas, representaba la avanzada cultural del planeta.

Si bien esta relativa pérdida de interés con respecto a la “alta cultura” en general y a la “alta literatura” en particular empezó a hacer el objeto de los estudios sociológicos desde hace poco, en cambio las críticas de lo que se ve como su antítesis, esto es “la cultura de masas”, lleva más o menos un siglo, dado que ya a finales del siglo XIX en la Inglaterra hiperindustrializada, se inició la cruzada contra el supuesto peligro de “embrutecimiento” de una clase proletaria cada vez más numerosa, debido a los medios masivos. La promoción de los estudios literarios a rango de sustituto de la “cultura común”, representada hasta la fecha por la religión, es la obra de una serie de pensadores entre los cuales se destaca Matthew Arnold, el defensor de una visión según la cual las clases medias deben asumir su

rol de educadoras de las masas, ya que “si estas clases no logran ganar su simpatía o proporcionarles dirección, la sociedad corre el peligro de caer en la anarquía”¹. Se puede decir que esta visión es la que desencadena la creación en los años treinta de las cátedras de literatura inglesa en la universidad de Cambridge gracias a los esfuerzos de F. R. Leavis y de sus cercanos discípulos como Q. D. Leavis, I. A. Richards, William Empson y L. C. Knights, todos animados por el ideal de oponer a los estragos causados por la industrialización galopante los altos valores espirituales proporcionados por el uso artístico de la palabra. Como lo sintetiza Eagleton, para estos literatos de Cambridge y Oxford, que difundieron sus ideas a través de la influyente revista *Scrutiny*: “La calidad del lenguaje de una sociedad era el índice más elocuente de la calidad de su vida personal y social. La sociedad que deja de dar valor a la literatura se encuentra letalmente cerrada a cuanto ha creado y sostenido lo mejor de la civilización humana”². Consideramos que esta formulación de Terry Eagleton condensa realmente una concepción sobre la literatura que, en grandes líneas, sigue siendo apoyada por varios intelectuales de la actualidad y en lo siguiente ilustraremos esta idea a través del comentario a uno de los últimos libros publicados por Mario Vargas Llosa.

El ensayo *La civilización del espectáculo* del escritor peruano-español premio Nobel de 2010 apareció en la primavera de 2012 en la editorial más importante del mundo hispánico, Alfaguara, y se convirtió, de forma nada sorprendente, en el libro más vendido del mes de abril en España y México. El tema del libro es, podemos decir, más que banal y se inscribe en la vasta producción de lamentaciones acerca de los desastres provocados por la democratización de la cultura y la pérdida de las normas que podrían distinguir la “alta cultura” de la “cultura de masas”. La tesis del libro es bien clara y tajante: hay que seguir promoviendo la “alta cultura”, para contrarrestar la gangrena de la frivolidad que atacó todas las manifestaciones de la vida actual, desde la política hasta la sexualidad, y que transformó Occidente en una “civilización del espectáculo”. ¿Quién tiene la culpa? Los intelectuales, mass-media, la laicización, el internet, pero sobre todo la deslegitimación, a partir de las revueltas del 68, de una élite que hasta aquel momento había conseguido guiar las masas por el buen camino, o sea hasta la democracia y el respeto por los derechos humanos. En los buenos tiempos, dice Vargas Llosa con una melancolía conmovedora, la cultura era

una brújula, una guía que permitía a los seres humanos orientarse en la espesa maraña de los conocimientos sin perder la dirección y teniendo más o menos claras, en su incesante trayectoria, las prelación, la diferencia entre lo que es importante y lo que no lo es, entre el camino principal y las desviaciones inútiles. (70-1)³

Ahora, en cambio, “en la era de la especialización y el derrumbe de la cultura las jerarquías han desaparecido en una amorfa mescolanza en la que [...] no hay modo alguno de discernir con un mínimo de objetividad qué es bello en el arte y qué no lo es” (71). La mera referencia a las guerras culturales llevadas entre los academistas y los impresionistas a principios del siglo XX basta para poner en tela de juicio esta afirmación. De hecho, la posición

¹ Matthew Arnold, citado por Terry Eagleton, *Una introducción a los estudios literarios*, trad. José Esteban Calderón, México: Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 19.

² Terry Eagleton, *op. cit.*, p. 24.

³ Se indican entre paréntesis las páginas del libro de Mario Vargas Llosa, *La civilización del espectáculo*, Madrid: Alfaguara, 2012.

elitista y nostálgica de Vargas Llosa es atacable desde todos los lados y pasar revista a las contradicciones flagrantes que genera tal discurso sería no solo aburrido sino que inevitablemente parecería malicioso.

Algunas incongruencias son no obstante dignas de señalar, porque reflejan una posición ambigua en el campo de la cultura: a un militante contra el autoritarismo político de Castro, Chávez, Fujimori no le parece contradictoria la defensa de un autoritarismo cultural, porque este se basa, sugiere él, en valores ciertos y no en cuestiones de clase y poder. No es difícil de entender cuáles son estos valores ciertos, ya que su justificación se basa en la tradicional visión arnoldiana y leavisiana mencionada arriba y que Vargas Llosa ilustra en unos términos que no dejan de resonar como mera retórica:

La cultura puede y debe ser, también, experimento, desde luego, a condición de que las nuevas técnicas y formas que introduzca la obra amplíen el horizonte de la experiencia de la vida, revelando sus secretos más ocultos, o exponiéndonos a valores estéticos inéditos que revolucionan nuestra sensibilidad y dan una visión más sutil y novedosa de ese abismo sin fondo que es la condición humana (74).

El segundo problema grave está relacionado con la valoración de la lucha ideológica: Vargas Llosa se desvió hacia la derecha en un momento cuando la *intelligentsia* estaba animada por los ideales de la izquierda, pero su actitud hacia la posición revolucionaria delata sus nostalgias izquierdistas. La actitud de los revolucionarios capaces de sacrificar su vida por un ideal, aunque fuera erróneo, como el de la Revolución comunista, le parece preferible a la indiferencia política propia de la “civilización del espectáculo”. Al elogiar, con razón, la “primavera árabe”, continúa en tonalidad moralizadora:

Ahora bien, frente a lo que ocurre allí, preguntémosnos: ¿cuántos jóvenes occidentales estarían hoy dispuestos a arrostrar el martirio por la cultura democrática como lo han hecho o están haciendo los libios, tunecinos, egipcios, yemenitas, sirios y otros? [...] Muy pocos, por la sencilla razón de que la sociedad democrática y liberal, pese a haber creado los más altos niveles de vida de la historia y reducido más la violencia social, la explotación y la discriminación, en vez de despertar adhesiones entusiastas, suele provocar a sus beneficiarios aburrimiento y desdén cuando no una hostilidad sistemática. (143)

La inexistencia en los últimos decenios de unos ataques directos contra la democracia en los países de la Europa Occidental hace difícil de decidir si la hipótesis de Vargas Llosa es justa, en cambio la rápida detención en 2000 de la ascensión de Jorg Heider en Austria y los mítines organizados en Hungría, Rumania e incluso en Rusia, en 2011-2012, en el momento en que empezaron a perfilarse tendencias anti democráticas en la política de estos países, parece hacer más bien inconsistente esta suposición. El apoyo rápido y efectivo, muchas veces dado por los ciudadanos europeos y no por los gobiernos, a los rebeldes de los países árabes (por ejemplo, el acceso al internet, que Vargas Llosa condena como principal factor de la barbarie), muestra que el ideal de la democracia está lejos de esfumarse por causa de la frivolidad de la cultura actual. Es sugestiva también, en este orden de ideas, la inversión total de su punto de vista sobre el mercado negro: en un artículo de 1987, publicado en inglés en *New York Times* e inspirado de las ideas del informal economista peruano Hernando de Soto, Vargas Llosa consideraba que el mercado negro representa una solución pasajera válida para los ciudadanos pobres de un país con una burocracia morosa

y unas leyes que aventajan a las élites pudientes como el Perú⁴. En 2012 lanza unos ataques desmesurados contra el mercado negro que comercializa libros, discos y películas piratas, en detrimento del mercado editorial legal y de los autores intelectuales, fenómeno que ve como la consecuencia de una “generalizada indiferencia con respecto a la legalidad” (150).

¿Qué decir de la actitud aristocrática del escritor con respecto a la religión? A los pocos elegidos, como él mismo, la religión ya no les dice nada, pero para las masas que no alcanzaron la altitud moral suficiente para encontrar la fuente de la vida espiritual en la cultura humanista, la religión es muy útil.

Y un último ejemplo: una de las características de la civilización del espectáculo es, según Vargas Llosa, la desaparición del intelectual como director de opinión en los debates públicos, ya que su lugar fue tomado por las figuras mediáticas más grotescas: en lugar de Unamuno y Ortega y Gasset, Oprah Winfrey, por ejemplo (37). Por otra parte, los intelectuales posmodernos, desde Foucault, Derrida, De Man, hasta Baudrillard y Lipovetsky son el blanco de un ataque feroz, que casi los aniquila. Son acusados por el hermetismo de su estilo, que provocó una ruptura total entre los “especialistas” y el gran público interesado por la literatura y la filosofía, así como por haber lanzado conceptos que no solo son falsos sino también perniciosos. A un practicante talentoso del realismo como es Vargas Llosa le repele la concepción derrideana de la autorreflexividad del lenguaje y en cuanto a la teoría de Baudrillard sobre los simulacros, esta no le parece un diagnóstico lúcido sino más bien una causa del culto actual de la imagen, en perjuicio de la cultura escrita. Por haberse separado del público cultivado y complacido en artificios intelectuales sofisticos, he aquí a los intelectuales pasados por las armas:

nadie ha contribuido tanto a enturbiar nuestro entendimiento de lo que de veras está pasando en el mundo, ni siquiera las supercherías mediáticas, como ciertas teorías intelectuales que, al igual que los sabios de una de las hermosas fantasías borgianas, pretenden incrustar en la vida el juego especulativo y los sueños de la ficción. (79)

Es indiscutible el hecho de que el ensayo de Vargas Llosa fue leído y comentado tanto porque llevaba la autoría del premio Nobel. El libro no es interesante sino porque nos brinda la oportunidad de releer al admirado escritor, aunque lo vemos en una postura un poco desagradable, al engrosar las filas de los que, como notaba un escritor catalán, por “su apocalipsis doméstico ciegan las vías de remedio práctico y racional para las taras que las novedades, como las tradiciones, comportan”⁵. O bien, como sin énfasis apuntaba Jean-Marie Schaeffer, no observan que:

el recurrente conflicto a partir del siglo XIX entre “el gran arte” y “el arte de masas” no es sino un efecto del paso de las sociedades europeas hacia una estructura social más igualitaria que la que generó el arte clásico. Por eso – continúa el filósofo francés – es un poco paradójico que muchos defensores de la igualdad social lamentan al mismo tiempo la supuesta “decadencia” del gusto o su “masificación”⁶.

⁴ Mario Vargas Llosa, “In defense of the Black Market”, en *New York Times*, 22 de febrero de 1987, en <http://www.nytimes.com/1987/02/22/magazine/in-defense-of-the-black-market.html?pagewanted=all&src=pm> [08.04.2012.].

⁵ Jordi García, *Un intelectual melancólico. Un panfleto*, Barcelona: Anagrama, 2011, p. 7.

⁶ Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, Paris: PUF, 2000, p. 41.

Si las lamentaciones tan comunes de Vargas Llosa se escuchan y comentan es porque el escritor acumuló un capital cultural que le trae dividendos por cualquier cosa que escribiera y porque el tema de la decadencia de la cultura todavía sigue “pegando”. Es interesante observar que incluso desde los años setenta, en un momento en que el mundo cultural se encuentra en los albores de la globalización tal como la conocemos hoy, Vargas Llosa defiende una posición que en la actualidad nos parece por lo menos arriesgada. Al intentar explicar el éxito del *boom* latinoamericano y rebatir las frecuentes acusaciones de que este fenómeno representa sólo un producto de la masiva promoción editorial, el autor de *La ciudad y los perros* manifiesta que de lo que se trata en realidad es de “un accidente histórico”, con razones más bien oscuras⁷. No obstante, este “accidente histórico”, así como observaba más tarde Ángel Rama en un conocido artículo de 1984, es un término demasiado vago para describir un fenómeno muy concreto y que está relacionado con el crecimiento demográfico, la urbanización, el progreso de la educación primaria y secundaria y no en último lugar, el desarrollo de una cultura “de masas” gracias a la cual los escritores dejan de ser conocidos sólo dentro del circuito cerrado de las publicaciones estrictamente literarias, sino que empiezan a ser promocionados por las revistas de tipo *Newsweek* o *L'Express*, por la radio y la televisión⁸. Se entiende pues que tildar de “accidente histórico” un proceso que implica un sinnúmero de actores culturales pagados para publicitar a ciertos autores importantes, sin duda de mucho talento e incluso geniales algunos de ellos, significa declarar que el papel de los medios es nulo y que el éxito se debe únicamente al carácter excepcional de la producción artística entregada al mercado editorial, el cual ni siquiera se debería ver como un mercado sino más bien como una metafísica “noosfera”.

En pocas palabras: Vargas Llosa funda su discurso en los postulados de que, por un lado, entre las élites creadoras y las masas la relación es unívocamente vertical y, por otro lado, el campo cultural sigue funcionando según el modelo de la autonomía del arte con respecto al mundo del capital, proceso que llegó a su máxima manifestación a mediados del siglo XIX y cuya fascinante historia la presentó Pierre Bourdieu en su monumental trabajo de 1992, *Las reglas del arte*. El sociólogo francés señala de hecho, en el final de su libro, que la actualidad está marcada por un retroceso evidente de la autonomía del arte, ya que las nuevas formas de mecenazgo y las presiones mediáticas parecen aliarse a fin de borrar por completo la antigua frontera entre, “por un lado, el campo restringidos de los productores para los productores y por otro lado, el gran campo de producción y de la ‘literatura industrial’ [...] al tender cada vez más la lógica de la producción industrial a imponerse sobre la producción de vanguardia”⁹. Si esta realidad parece incontrovertible, es digno de observar no obstante que esta situación deriva en parte de la propia evolución del campo literario a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, dado que, así como el propio Bourdieu señala, las posibilidades del intelectual de intervenir en la *polis* están marcadas por una insanable contradicción, pues sus acciones tienden tanto a reforzar la autonomía de su propio campo como a

⁷ Mario Vargas Llosa, in *Zona Franca*, , Caracas, 2a. época, Año III, , No. 14, agosto de 1972.

⁸ Ángel Rama, “El boom en perspectiva”, in *Más allá del boom: Literatura y mercado*, Buenos Aires: Folio Ediciones, 1984, p. 62.

⁹ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte: genesis y estructura del campo literario*, trad. Thomas Kauf, Barcelona: Anagrama, 1995, p. 489.

“arrancar a los productores culturales a la tentación de la torre de marfil, animándolos [...] a entrar en la vida del mundo para afirmar en ella los valores asociados a su autonomía”¹⁰. Es interesante también observar que esta contradicción propia del intelectual “autónomo” de Bourdieu, cuya figura domina el escenario cultural hasta mediados del siglo XX, está en íntima concordancia con una observación hecha por Jacques Rancière acerca de las aporías de la vanguardia en un mundo que, a partir de la posguerra, se encaminaba cada vez más rápido hacia la masificación cultural:

Por un lado, la vanguardia es el movimiento que ha venido a transformar las formas del arte, a hacerlas idénticas a las formas de construcción de un mundo nuevo, donde el arte ya no existiría más como una realidad separada. Pero por otro lado, la vanguardia es también el movimiento que preserva la autonomía de la esfera artística de todo compromiso con las prácticas del poder y la lucha política, o las formas de estetización de la vida en el mundo capitalista¹¹.

Es inevitable que el discurso de Vargas Llosa haga patente las mismas contradicciones detectadas por los investigadores franceses mencionados. Incluso se puede decir que todos los esfuerzos de defender a cualquier precio la “alta cultura” y de contrarrestar la evidente evolución de la sociedad hacia un trato más desenfadado y más libre con respecto al campo artístico está condenado a volver a ilustrar estas contradicciones derivadas, según vimos, del propio funcionamiento de la sociedad en busca de crear y preservar unos campos autónomos basados en el afán de acumulación del capital simbólico.

Con todo eso, es posible que la globalización cambie un poco esta situación. Si damos crédito a las investigaciones de Néstor García Canclini, en la sociedad globalizada actual, si bien no se trata de una total superación de las antiguas fronteras entre los campos del arte y del dinero, en cambio sí se puede notar una evidente atenuación de estos bordes, lo que hace que muchas de las producciones artísticas contemporáneas se puedan considerar desde la perspectiva de una post-autonomía del arte y de la literatura. Sin duda, no se trata del advenimiento de una nueva etapa socio-antropológica, puntualiza García Canclini, sino simplemente de una redefinición de la condición del arte en la actualidad:

las obras se hacen y se reproducen en condiciones variables, que los artistas, los críticos y los curadores actúan *dentro* y *fuera* del mundo del arte. La investigación no puede imponerles ni las restricciones de un campo que ellos ya no aceptan amurallado, ni la disolución en una totalidad social donde ya no se cultivarían lenguajes y prácticas de comunicación diferentes. Es legítimo hablar de una *condición* postautónoma en contraste con la independencia alcanzada por el arte en la modernidad, pero no de una *etapa* que reemplazaría ese período moderno como algo radicalmente distinto y opuesto¹².

En otras palabras, las tensiones derivadas de la situación paradójica del intelectual moderno o del artista vanguardista, tales como las ilustraban Bourdieu y Rancière, no dejan de manifestarse, en cambio ellas se mitigan gracias a unos desplazamientos continuos de los actores dentro y fuera de su propio campo. A lo mejor esta metáfora espacial es más adecuada para repre-

¹⁰ *Ibidem.*, p. 490.

¹¹ Jacques Rancière, *En los bordes de lo político*, Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2007, p. 44

¹² Néstor García Canclini, *La sociedad sin relato*, Buenos Aires: Katz Editores, 2010, p. 52.

sentar las nuevas configuraciones del mundo artístico y literario actual, donde los jóvenes artistas se esfuerzan por mantener un justo equilibrio entre, por un lado, las demandas cada vez más insistentes del mercado cultural y, por otro lado, la necesidad de conservar su autonomía creadora. Es también interesante observar que este fenómeno afecta igualmente a los escritores que han llegado a un grado de notoriedad que les permita vivir de su pluma, como es el caso del propio Vargas Llosa, por lo cual su alegato a lo F. R. Leavis acerca del valor puramente espiritual de la alta cultura se recibe hoy en día con el vago desconcierto que provoca todo discurso extemporáneo para el ciclo cultural del presente.

El problema, pues, queda en relacionarse con el arte “de masas” a fin de evitar tanto la disolución en la producción puramente comercial como el aislamiento total de una dinámica artística que inevitablemente está en contacto con el mundo del dinero. En vez de lamentar el desmoronamiento del antiguo orden asegurado por la “alta cultura” y quejarse del abandono en que las “élites” dejaron a “las masas”, es tal vez más provechoso intentar entender el funcionamiento del arte masivo y observar tanto las diferencias como las coincidencias entre los dos tipos de cultura. En un libro esclarecedor sobre este tema, Antony Easthope demostraba que se pueden trazar tres respuestas, correspondientes a tantas etapas de reflexión, con respecto a las distinciones entre estas dos manifestaciones del mundo artístico: por una parte, la crítica liberal, representada por los F. R. y Q. D. Leavis en los años treinta, considera que la diferencia entre los lectores de literatura “difícil” y los de literatura “light” está basada en el grado de resistencia a la autodecepción (*self-deception*) o lo que es lo mismo que decir que los primeros aceptan las coerciones del principio de la realidad mientras que los segundos se entregan pasivamente al principio del placer. Por otra parte, la crítica marxista del tipo practicado por la Escuela de Frankfurt pone de relieve que la alta cultura, aunque sea elitista y delusoria, representa una alternativa a la alienación promovida por los medios. Por fin, la crítica neomarxista de los años sesenta, representada sobre todo por Althusser, evidencia que la cultura popular está fuerte e inconscientemente marcada por la ideología, mientras que la alta cultura consigue liberarse de ella, en la medida en que obliga a los lectores a volverse conscientes de su inmersión ideológica¹³. En lo que lo concierne, Antony Easthope se esfuerza a demostrar que si bien la ideología afecta tanto las obras de la “alta cultura” como a las de la “cultura popular”, en cambio el posicionamiento distinto con respecto al principio del placer sí que puede considerarse una marca diferenciadora entre los dos públicos, observándose con todo eso que es difícil defender la concepción según la cual el principio del placer es nocivo en sí. La preeminencia de lo icónico ante lo simbólico, o sea el acento puesto en la presentación directa ante la presentación verbal, realmente puede verse como una distinción importante del arte masivo ante el arte “alto”¹⁴, pero

¹³ Antony Easthope, *Literary into Cultural Studies*, London: Routledge, 1991, pp. 79-83.

¹⁴ *Ibidem.*, p. 91: “If a ‘word-presentation’ (*Wortvorstellung*) is symbolic (in Peirce’s terms), a ‘thing-presentation’ (*Sachvorstellung*) is iconic. Visual representation, accordingly, is predetermined towards phantasy rather than conscious thought. [...] So, generalizing the example, one can offer the hypothesis that popular cultural discourse, with its dependence on visualisation and the idea of the expressivity of the body, is formally predisposed towards wish-fulfilment instead of duty. The iconic feature suggests that the pleasures of popular culture may exceed those of the high cultural tradition, and here—unless pleasure is assumed to be a bad thing—are grounds for even preferring popular over high culture (though there will be more to say on this later). It also forms a basis for the utopian drive in popular culture”.

sería difícil, en la actual sociedad, promover (y estudiar) solamente un tipo de arte a expensas del otro. De todas formas, el mercado cultural globalizado es tan permisivo que es imposible sostener que promociona activamente sólo un tipo de arte (“popular”) y excluye al otro tipo (“alto”). Esta permisividad tamaño puede no obstante crear una apariencia de caos que sin duda llega a asustar a los intelectuales formados en otro ciclo cultural, como es el caso de Vargas Llosa y, claro, junto con él, muchos de nosotros, profesores y aficionados de “alta” literatura. Es no obstante inútil lamentar la etapa cultural caracterizada por cierto tipo de autoritarismo elitista y volver a un tipo de discurso propio de los admirables catedráticos de Cambridge y Oxford de los años treinta. A lo mejor vale más estudiar los mecanismos que provocaron este fenómeno de compenetración del arte “alto” y “popular” e intentar comprender al mismo tiempo el funcionamiento del texto literario “puro” y el funcionamiento de los mecanismos de promoción y consagración de este en el mercado editorial.

De hecho, una de las paradojas más llamativas de la posición del escritor peruano-español es que su radical defensa del “gran arte” no contaminado por las coerciones del mercado se ve integrado sin problemas en los propios mecanismos de este. Con otras palabras, el hecho de que las antiguas élites no aceptan el alcance de los cambios producidos por los *media*, internet y las redes de socialización, que promocionan otro tipo de cultura, no hace que ellas queden sin público. Al contrario, así como lo revela el propio éxito de *La civilización del espectáculo*, el capital cultural acumulado en una etapa elitista sigue produciendo acontecimientos mediáticos. Esta situación se puede leer de dos formas: bien como una prueba de que el público sigue necesitando este tipo de literatura “acusadora”, ya que la modernidad se caracteriza entre otras por la continua agresión de su público burgués, bien ella se puede ver como una victoria de una suerte de conformismo y de esnobismo, que realmente le hacen el juego al mercado cultural comercializado.

BIBLIOGRAFÍA

- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Eagleton, Terry. *Una introducción a los estudios literarios*, trad. José Esteban Calderón. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Easthope, Antony. *Literary into Cultural Studies*. London: Routledge, 1991.
- García, Jordi. *Un intelectual melancólico. Un panfleto*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- Rama, Ángel. “El boom en perspectiva”, in *Más allá del boom: Literatura y mercado*. Buenos Aires: Folio Ediciones, 1984.
- Rancière, Jacques. *En los bordes de lo político*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2007.
- Schaeffer, Jean-Marie. *Adieu à l'esthétique*. Paris: PUF, 2000.
- Vargas Llosa, Mario. *La civilización del espectáculo*. Alfaguara: Madrid, 2012.
- . *Zona Franca*, Caracas, 2a. época, Año III, No. 14, agosto de 1972.
- . “In defense of the Black Market”, en *New York Times*, 22.02.1987, en <http://www.nytimes.com/1987/02/22/magazine/in-defense-of-the-black-market.html?pagewanted=all&src=pm> [08.04.2012].

CECILIA VALDÉS O LA LOMA DEL ÁNGEL DE CIRILO VILLAVERDE: HISTORIA Y LITERATURA

VIKTORIA KRITIKOU

Universidad Nacional y Kapodistriáca de Atenas

Cecilia Valdés o La Loma del Ángel, novela clásica de la literatura hispanoamericana del siglo XIX y una de las más interesantes de la literatura cubana, es una fuente inagotable de información sobre la historia cubana. La trama de la novela se desarrolla en su mayor parte (en 31 capítulos) de 1830 a 1831, durante el gobierno del Capitán General Francisco Dionisio Vives. La obra refleja todas las tendencias socio-políticas de la sociedad cubana decimonónica y es un testimonio de las aspiraciones reformistas e independentistas de los criollos. La base de la economía cubana de la época es la industria azucarera que se desarrolla gracias a la mano de obra esclava y la modernización tecnológica. La esclavitud, tema central de la novela, determina, no solo la economía de la isla, sino la vida cotidiana de la sociedad cubana también. A pesar de la prohibición de la trata desde 1817, los hacendados y los negreros siguen su actividad clandestina y mantienen el control económico.

En la obra de Villaverde aparecen muchos personajes históricos: políticos, militares, maestros, médicos, músicos, artesanos y comerciantes. El escritor describe al Capitán General Vives ofreciendo informaciones sobre su gobierno de 1823 a 1832. El personaje histórico se involucra en la acción y “habla” con los personajes literarios. Asimismo, Villaverde se refiere a los dos primeros períodos constitucionales en Cuba, de 1808 a 1813 y de 1821 a 1832, antes del gobierno de Vives. En la novela se presentan las ideas liberales de famosos intelectuales de la época como las del padre Félix Varela y José Antonio Saco, catedráticos de filosofía del Seminario San Carlos de La Habana. El escritor, a través de sus personajes, consigue evocar el ambiente histórico-social de la época del cual emergerá la necesidad por la Independencia cubana.

La figura del Capitán General Francisco Dionisio Vives se describe detalladamente en el capítulo VIII de la segunda parte de la novela *Cecilia Valdés*. Su apariencia física es sencilla: tiene cincuenta años de edad, es de mediana estatura,

viste frac y el único distintivo de su rango es una faja de seda roja (Villaverde 289). Según afirma Villaverde “aquel hombre no tenía nada de guerrero, y, sin embargo, su rey le había confiado el mando en jefe de la mayor de sus colonias insulares en América, precisamente cuando parecían más próximos a romperse los tenues y anómalos lazos que aún la tenían sujeta al trono de su metrópolis” (289). Aparentemente, se trata de un hombre de astucia política y fidelidad al trono español. Su capacidad diplomática fue reconocida por el rey Fernando VII, que necesitaba a un Capitán General de su índole para mantener la tranquilidad en la isla. Villaverde, partidario de la independencia política de Cuba, caracteriza el régimen colonial como una situación particular (“anómalos lazos”).

A continuación, el narrador describe la actividad política de Vives, que logró terminar con la conspiración de *Soles y Rayos de Bolívar* (1826) y capturar a sus jefes. Villaverde afirma que lo consiguió gracias a la traición de Agustín Ferrety y agregando que muchos miembros valientes de la asociación *Soles y Rayos de Bolívar*, como José María Heredia, lograron escapar a países vecinos donde siguieron su acción patriótica (289).

El gobierno de Vives fue autoritario y dictatorial. Tomó medidas severas para mantener el control de la isla. En 1824 censuró la prensa para reprimir las voces liberales e independentistas y declaró la isla en estado de sitio. Su acción política provocó “un profundo descontento y un malestar general” (289). La reacción de la juventud cubana de todas las clases sociales era agitada e intensa en las grandes ciudades de la isla y los partidarios de la independencia aumentaron (Villaverde 290). Este clima totalitario favoreció la fundación de sociedades secretas con tendencias separatistas.

La situación económica y social de Cuba se describe negativamente por el escritor y se presenta como resultado del desgobierno de muchos años. Según Villaverde, los problemas agravantes de la sociedad cubana son: “el desorden de la administración de la colonia, la penuria de erario, la venalidad y la corrupción de los jueces y de los empleados, la desmoralización de las costumbres y el atraso general” (290). Esta situación provoca el miedo a los ciudadanos que no se sienten protegidos, sino víctimas tanto de las autoridades, como de los bandoleros y de los corsarios. La sociedad cubana está en un estado crítico. Vives fue elegido Capitán General por su habilidad diplomática y sus principios maquiavélicos para afrontar los problemas y estabilizar el estado cubano (291).

Asimismo es interesante la descripción de unos aspectos personales del hombre político. En la novela encontramos informaciones sobre la afición del Capitán General por las peleas de gallos. Según afirma Villaverde, Vives tiene “dos docenas de gallos ingleses, que son los más pugnaces” en su gallería en el patio de la Fuerza (287). Villaverde describe el espectáculo y lo caracteriza como cruel y sangriento (287). Igualmente menciona que los gallos de Vives son todos regalos de individuos particulares, seguramente por hacerles algún favor.

Villaverde, aunque no explícitamente, reconoce a Vives la capacidad de elegir empleados aptos y fieles. Es el caso de Padrón y de Tondá. Padrón era un asesino que Vives hizo responsable de los gallos de pelea por su habilidad. Tondá era un

joven negro que, según las ordenes de Vives, perseguía a los criminales de color porque “no hay peor cuña que la del mismo palo” (Villaverde 296).

Al final del capítulo VIII de la 2ª parte, Vives se involucra en la trama de la novela. Escucha a la comisión de los cuatro ricos hacendados blancos que pide su intervención con los ingleses para salvar el cargamento de negros del bergantín *Veloz*. El narrador informa que, según el Tratado de 1817 firmado por Inglaterra y España, la trata de esclavos está prohibida.¹ Sin embargo, los esclavos que ya están en América pueden ser vendidos y comprados. Aprovechando este fallo de la ley, los hacendados siguen clandestinamente el mercado de esclavos desde África y tratan de engañar al Capitán General sosteniendo que los negros son procedentes de Puerto Rico. Vives entiende el engaño de los hacendados de modo diplomático, promete ayudar a los hacendados y aprovecha la ocasión para reprocharles su falta de respeto por la ley:

En vano me hago la vista gorda respecto de lo que Vds. hacen día tras día (señores, cuando hablo así no me refiero a Vds. precisamente, sino a todos los que se ocupan en la trata de África), que según va la cosa, no pararán [...]. En vano he hecho cerrar y derribar los barracones del Paseo, que Vds. no escarmientan y siguen introduciendo sus bozales en esta plaza, persuadidos, sin duda, que no hay mejor mercado para esa mercancía. En tal momento no se acuerdan Vds. del pobre Capitán General, contra quien el cónsul inglés endereza sus tiros, porque no bien entra aquí un saco de carbón, como Vds. dicen, cuando él lo huele y viene hecho un energúmeno a desahogar conmigo su mal humor (297-8).

Vives pide a los ricos que sean más prudentes, intentando mantener buenas relaciones con los ingleses. El objetivo de Villaverde es criticar la corrupción de las autoridades que no ven los delitos de los ricos y soportan su actividad clandestina.

Más adelante, Villaverde aprovecha la oportunidad para referirse a los acontecimientos históricos anteriores al gobierno de Vives. En el capítulo XI de la primera parte de la novela, el joven protagonista Leonardo Gamboa se enfada cuando su hermana Antonia habla con un militar del ejército español. El objetivo de Villaverde es explicar el modo de pensar de Leonardo y su odio hacia el ejército español. El personaje de Leonardo representa a la juventud criolla cubana de la década de 1830. La generación de Leonardo odia a los militares españoles no por patriotismo sino por sus medidas represivas y autoritarias. Villaverde afirma que Leonardo “alcanzaba nociones muy superficiales sobre la situación de su patria en el mundo de las ideas y de los principios [...], su patriotismo era de carácter platónico” (165). Y sigue:

no le pasaba por la mente siquiera entonces, que él o algún otro cubano, debía poner los medios para libertarla. Como criollo [...], sí se había formado idea de un estado mejor de sociedad y de un gobierno menos militar y opresivo para su patria. Sin embargo, aunque hijo de padre español, [...] ya sentía odio hacia éstos, mucho más hacia

¹ Inglaterra abolió la esclavitud en sus colonias en 1833, mientras en Cuba, la esclavitud fue abolida en 1880.

los militares, en cuyos hombros, a todas luces, descansaba la complicada fábrica colonial de Cuba.” (168).

Villaverde caracteriza a la generación joven de la época como superficial y sin ideales liberales.

La falta de interés político de la generación de 1830 viene en contraste con las generaciones precedentes que lucharon por la libertad. El escritor evoca los dos periodos constitucionales en Cuba: el primer de 1808 a 1813 y el segundo de 1821 a 1823. Los ideales de libertad y de patriotismo de aquellas épocas, fueron seguidos por el despotismo metropolitano. Las prohibiciones del estado dictatorial de Vives, la censura de la prensa desde 1824, el exilio de los cubanos intelectuales y, sobre todo, el falseamiento de la verdad histórica por parte de los españoles son, según afirma Villaverde, las causas por el desinterés de la generación de 1830 por los asuntos políticos (Villaverde 165-9).

Villaverde da información sobre la actividad de los desterrados intelectuales cubanos. Se refiere a las revistas *El Habanero*, publicado por el padre Félix Varela en Filadelfia, y *El Mensajero Semanal*, publicado por José Antonio Saco en Nueva York, que tuvieron escaso eco en Cuba a causa de la censura.

En conclusión, Villaverde presenta el entorno histórico-social de su época para expresar sus ideas liberales y separatistas. La novela *Cecilia Valdés* ofrece varios aspectos de la historia cubana de la década de 1830, es decir el periodo que precedió a la famosa Conspiración de la Escalera. Con su obra Villaverde penetra profundamente en la realidad social de este periodo histórico y critica la corrupción y el absolutismo de las capas altas. Lamore afirma que “la tesis central de Villaverde en la última *Cecilia* es la descomposición de la sociedad en la época de Vives” (29).² El escritor cubano presenta una sociedad en crisis que busca su identidad nacional con el objetivo de mostrar las fuerzas contradictorias y los procesos histórico-sociales que condujeron a las luchas por la Independencia cubana.

BIBLIOGRAFÍA

Kritikou, Victoria. «Aspectos ideológicos en *Cecilia Valdés* o *La Loma del Ángel* de Cirilo Villaverde y *Martín Rivas* de Alberto Blest Gana». *Nasledje* 18 (2011): 341-49. Web. Consultado el 23-4-2012.

<http://www.filum.kg.ac.rs/images/stories/Filum/Izdavacka_delatnost/Nasledje/Nasledje18.pdf>.

Lamore, Jean. “Introducción”, en: Cirilo Villaverde, *Cecilia Valdés* o *La Loma del Ángel*, Madrid: Cátedra, 1992, 11-49.

Sáinz de Medrano, Luis. “Cirilo Villaverde” en: L. Íñigo Madrigal (ed.), *Historia de la literatura hispanoamericana: II. Del Neoclasicismo al Modernismo*, Madrid: Cátedra, 1993, 145-153.

Villaverde, Cirilo. *Cecilia Valdés* o *La Loma del Ángel*, Madrid: Cátedra, 1992.

² La primera versión de *Cecilia Valdés* se publica en 1839 y la versión definitiva en 1882.

LAS INSTITUCIONES SOCIALES EN LA NOVELA *CECILIA VALDÉS O LA LOMA DEL ÁNGEL* DE CIRILO VILLAVERDE

VIKTORIA KRITIKOU

Universidad Nacional y Kapodistriáca de Atenas

La novela abolicionista *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel* de Cirilo Villaverde refleja aspectos de la sociedad y de las ideologías dominantes en Cuba del siglo XIX. Es una obra importante puesto que ofrece una visión penetrante y una crítica aguda de una época crucial para la historia de Cuba. El escritor, a través de un asunto amoroso fascinante, recrea un ambiente de efervescencia política, social e intelectual y logra presentar la evolución sociocultural de Cuba, cuyo punto culminante es la Guerra de la Independencia de la Isla iniciada en 1895. (Lamore, 29).

El narrador, a través de la presentación de sus personajes, ofrece información sobre establecimientos e instituciones de la sociedad cubana. Sáinz afirma que “las alusiones a lugares [...] auténticos de la época descrita” son abundantes (146). En primer lugar, se menciona la Real Casa Cuna de La Habana (cap. 1º, 1ª parte), fundada por el obispo don Gerónimo Valdés para recoger y criar a los niños huérfanos que tomaban el apellido del benefactor (Villaverde 65, nota 5). Cándido Gamboa, uno de los protagonistas de la novela, deja a su hija ilegítima, Cecilia, en la Casa Cuna hasta su bautismo, para que lleve un nombre, “nombre de que no tenga que avergonzarse mañana [...], con que quizás haga un buen casamiento” (Villaverde 65). Esta práctica era muy común en la época. Los blancos tenían hijos con las mujeres de color y los dejaban en la Casa Cuna para esconder sus relaciones ilícitas, asimismo, a veces pagaban mucho dinero a los médicos o a otras personas relacionadas con esta Institución.

El resultado de este proceso trágico que separa a Charo, la madre de Cecilia, de su madre la lleva a la locura y su inclusión en la Paula, hospital de enfermedades mentales para mujeres (Villaverde 314). La sala de enfermería es bastante amplia con camas por los dos lados y altas ventanas y refleja el sufrimiento humano. Cuando *seña* Josefa, abuela de Cecilia, visita a su hija, se conmueve tanto por una

mujer moribunda como por el estado de su hija, Charo, que está en posición acurrucada, sin moverse ni hablar, perdida en su mundo, tosiendo a veces, delgadísima y con el cabello cortado de raíz.

Seña Josefa tiene la esperanza de que su hija se mejore en cuanto, con la ayuda de don Cándido Gamboa, la lleve al campo, cerca del mar, bajo el cuidado de un médico. La madre *seña* Soledad, directora de Paula, muestra su alegría por la noticia porque, según la orden de la Capitanía General, los pobres y las locas se trasladarán a una nueva casa en la Beneficencia. Villaverde menciona un acontecimiento histórico. En noviembre de 1830, el Capitán General Vives decidió recoger y recluir a los pobres y los locos en una casa nueva construida en el patio de la Beneficencia, motivado no solo por la misericordia, sino también por la necesidad de “limpiar” y embellecer la ciudad. *Seña* Josefa teme que allí su hija va a sufrir por el mal tratamiento: “La tratarán a palos” (Villaverde 310) y por eso pide la intervención de don Cándido. Sin embargo, hasta el final de la historia de la novela, Charo sigue incluida en el hospital de Paula. En este sitio, Charo se encontrará con su hija Cecilia, al final de la novela, cuando la última esté condenada a un año de encierro como cómplice por el asesinato de Leonardo Gamboa.

Fuera de Paula, otra institución que servía como prisión para las mujeres que habían hecho delitos pequeños era la Casa de las Recogidas. Sin haber cometido algún delito, Cecilia Valdés pasará una temporada en las Recogidas por orden del Alcalde Mayor del distrito de San Francisco. Cecilia está detenida “a queja de un padre de familia” (Villaverde 612). Su amante y medio hermano, Leonardo, descubrirá que es su propio padre el que pidió el arresto de Cecilia, acusándola por la seducción de su hijo. La injusta detención de la joven demuestra la dura realidad para los mulatos y las mujeres en general. Basta la acusación de un blanco para que una mulata sea encarcelada. Además se ve que don Cándido Gamboa estaba dispuesto a pagar cuanto sea a fin de conseguir su propósito. De todo esto se revela la corrupción de las autoridades y la falta de organización del sistema administrativo.

En cuanto a la cárcel para los delitos más graves y los reos de muerte, Villaverde informa que, en 1830, época en que se desarrolla la historia de la novela, la cárcel Real estaba situada “en el ángulo occidental del edificio conocido por la Casa de Gobierno, donde funcionaba asimismo el Ayuntamiento con todas sus dependencias, donde residía el Capitán General con las suyas, y existían las escribanías públicas” (Villaverde 141). Y agrega que, como las ejecuciones se hacían al campo de la Punta, el edificio de la cárcel estaba bastante lejos y el reo tenía que “recorrer una larga y angustiosa carrera” (Villaverde 141). No obstante, Villaverde nos informa de que, cinco o seis años después, el Capitán General Miguel Tacón hizo una nueva cárcel pública con el propósito de separar la prisión de la Casa de Gobierno. En el nuevo edificio, había una separación de hombres y mujeres y una tercera parte dedicada a los reos de muerte. Igualmente hubo una parte de trabajo forzado donde los prisioneros picaban piedras para el empedrado de las calles.

Es interesante la información que nos da el escritor sobre el sistema penitenciario de la época que refleja la crueldad del gobierno autoritario español. La pena de muerte se ejecuta por dos modos; en horca o en garrote. Como la muerte en horca era horrible, para la gente rica era preferible la en garrote. Villaverde afirma que unos años después, la muerte en horca fue abolida y sustituida definitivamente por la muerte en garrote (141). El narrador describe con detalles la escena de la primera ejecución de una mujer blanca en La Habana, por haber participado en el asesinato de su marido. Aprovechando la ocasión, Villaverde menciona a los patriotas y héroes que murieron de esta manera luchando por sus ideales liberales a los años posteriores: Montes de Oca, Eduardo Facciolo y Alba, el General Narciso López, el español Ramón Pintó, Francisco Estrampes, Medina y León y los estudiantes de la Universidad de la Habana (143).

En el capítulo VII de la segunda parte de la novela, se describe un remate de esclavos y, a continuación, las escribanías públicas de la jurisdicción judicial de La Habana (Villaverde 282-284). En el remate se describe una negra con sus cuatro hijos “cosidos a la falda” de su madre, que teme separarse de sus hijos: “Cada una de estas palabras parecía herir, como con un cuchillo, el corazón de la pobre mujer, porque procuraba ocultar la cabeza más y más bajo los pliegues del pañolón, temblaba toda y se le cosían a la falda los hermosos niños” (282). Afortunadamente un blanco rico los compra todos. Con estas afirmaciones el autor muestra la crueldad de los blancos frente a los esclavos.

En conclusión, *Cecilia Valdés* retrata detalladamente la época del gobierno de Vives en Cuba. El novelista describe negativamente la situación social de Cuba y presenta las consecuencias del desgobierno que duró muchos años. Según revela el narrador, los problemas graves de la sociedad cubana son: “el desorden de la administración de la colonia, la penuria de erario, la venalidad y la corrupción de los jueces y de los empleados, la desmoralización de las costumbres y el atraso general” (290). Esta situación miserable provoca el miedo a los habitantes más desfavorecidos que se sienten víctimas de las autoridades y de las capas más altas del ámbito social. Vives, para afrontar los problemas sociales y estabilizar la situación política, toma una serie de medidas severas: en 1824 censura la prensa para reprimir las voces liberales e independentistas y declara la isla en estado de sitio. Su gobierno autoritario provoca “un profundo descontento y un malestar general” (289). La reacción de la juventud cubana es intensa y los partidarios de la independencia aumentan (Villaverde 290).

La novela *Cecilia Valdés* se refiere a varios aspectos de la historia cubana de la década de 1830. Villaverde describe las estructuras sociales de la época, centrándose en la gente de color y las mujeres, las víctimas de los blancos y ricos. Con esta obra Villaverde penetra profundamente en la realidad social de este período histórico y critica la corrupción y el absolutismo de la administración pública. El escritor cubano presenta una sociedad en crisis y en busca de su identidad nacional con el objetivo de mostrar las fuerzas contradictorias y los procesos histórico-sociales que fomentaron las luchas por la Independencia cubana.

BIBLIOGRAFÍA

- Lamore, Jean. "Introducción", en: C. Villaverde, *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*, Madrid: Cátedra, 1992, 11-49.
- Sáinz de Medrano, Luis. "Cirilo Villaverde" en: L. Íñigo Madrigal (ed.), *Historia de la literatura hispanoamericana: II. Del Neoclasicismo al Modernismo*, Madrid: Cátedra, 1993, 145-153.
- Villaverde, Cirilo. *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*, Madrid: Cátedra, 1992.

ACERCAMIENTO PSICOANALÍTICO AL CUENTO DE JUAN BOSCH “LA MUJER”

ANGÉLICA LARDA

Universidad Nacional y Kapodistriaca de Atenas

En la primera mitad del siglo XX, desde la proclamación freudiana de la existencia del inconsciente y la importancia de los campos afectivo, instintivo y sexual en la conducta humana, han nacido una serie de manifestaciones socioculturales al filo de este hallazgo. Una de las corrientes más características fue el Surrealismo que dio libre paso a los impulsos naturales del hombre y a su dimensión onírica, liberando las actitudes de las convenciones sociales. Sin embargo, no solo el acto creador se encontró afectado de lo psicológico, sino que también, ha nacido una corriente interpretativa de las obras artísticas y de ahí una rama de la crítica literaria.

Para el psicoanálisis, la obra artística funciona como los sueños, librando la conciencia humana de la censura que de modo patente o latente ejercitamos sobre nosotros mismos a lo largo de la vida. El psicoanálisis trata de poner de manifiesto los códigos del texto literario que revelan lo que “se dice” por fuera de las palabras, sin saber que lo “dice”. En otras palabras, el propósito de la crítica psicoanalítica es expresar el inconsciente del texto no sólo descifrando los símbolos, sino desenmascarando a la vez los procesos anímicos que se deslizan debajo de estos símbolos. La psicocrítica es válida como vía de acceso en última instancia, en la lógica interna de la obra artística.

La crítica psicoanalítica, que ha encontrado un campo de aplicación sumamente fértil en las manifestaciones artísticas y literarias, proclama sobre todo la fuerza del inconsciente en el acto creador. A ella corresponde pues, descubrir y expresar el significado último de las obras, dado que el inconsciente se hace patente en la obra a través de “claves” ocultas que motivan los mecanismos psicológicos de los personajes. Esas “claves” manejadas por el escritor, a veces sin racionalizar su sentido, pueden ser las fallas en el decir, los lapsus o cualquier cosa que indique una ruptura, un cambio del discurso que es preciso descifrar para calar en el sentido hondo de la obra.

Según Freud, los deseos ocultos del inconsciente no fueron descubiertos por el psicoanálisis, sino que han sido desde siempre material para poetas y filósofos. Lo que Freud descubrió es el método para sacar lo latente a la luz. Es así que a partir de la relación intérprete-texto se elaboran tanto los contenidos revelados como los contenidos inconscientes a nivel individual y cultural. En este sentido, se ve la necesidad de la comprensión y del análisis del contexto social, mediante los cuales se incluyen “tanto los mundos vivenciales subjetivos como los sistemas colectivos de normas y conceptos del mundo, puestos en escena en la obra literaria” (Hidalgo Xirinachs 66).

Se podría sostener que la creación literaria puede entenderse como los sueños ya que son ambos productos de la fantasía, creados en un espacio interno ubicado entre los deseos del EGO, la energía psíquica del ID y las demandas del SUPER EGO conformadas por la realidad social.

Lacan, por su parte, considera que solo podemos llegar al inconsciente a través del lenguaje, puesto que mediante el empleo de las palabras nos damos cuenta de una estructura que se repite en todo lo que decimos. Aunque, en primer lugar, nos damos cuenta solo del contenido revelado, o simbólico en términos de Lacan, que es el aspecto diacrónico y lingüístico, al final podemos percibir la estructura latente. Se podría decir que este aspecto es el lado racional de nuestro ser, lo que expresa y analiza la información en partes. Lo latente, a su vez, pertenece a lo imaginario, que es el aspecto sincrónico y prelingüístico, que es más emocional y elabora la información en forma global.

A este ámbito pertenece lo psicótico o preedípico. El ser existe entre estos dos ámbitos y lo simbólico está tejido alrededor de lo imaginario, por el simple hecho de que lo prelingüístico es anterior en el desarrollo. Por lo tanto, las marcas prelingüísticas van repitiéndose en lo simbólico y gracias a esto podemos descubrirlas a través del lenguaje.

En otras palabras, Lacan reformula las teorías de Freud con términos de Ferdinand de Saussure. A través del estudio del texto literario podemos llegar a la separación del contenido latente y del contenido revelado mediante las repeticiones, que pueden ser temas, símbolos, técnicas narrativas y conflictos.

Juan Bosch es un destacado escritor dominicano del siglo XX, de alcance no solo nacional sino latinoamericano también, a pesar de que la literatura de su país es quizás la menos estudiada de las letras hispanoamericanas. En el presente trabajo intentaremos un estudio de su cuento “La mujer”, según la crítica psicoanalítica. Se trata de una obra con trama sencilla, que da con perspectiva objetiva la vida campesina de su tierra natal. Cargada con imágenes poéticas y fuertes descripciones del paisaje y de los personajes, emite al lector un fuerte impacto emocional.

En el cuento “La mujer”, destaca el uso de las metáforas desde las primeras líneas:

—“La carretera está muerta...el sol la mató... el sol de acero...el lomo de la carretera...” —“...La carretera muerta, totalmente muerta, está ahí, desenterrada, gris...” (Bosch, 2001: 25-27).

Como afirma Lacan, reinterpretando su teoría de los sueños como si se tratara de una teoría textual, las metáforas son densificaciones de las imágenes de los sueños, mientras las metonimias son desplazamientos.

No obstante, lo más probable sobre esas metáforas obvias, es que pertenezcan a la elaboración consciente por parte del autor para captar el interés del lector, como también, para introducirlo en la atmósfera sofocante que anuncia la muerte. Por otro lado, si consideramos que la "carretera" es lo simbólico de Lacan, según lo cual la tendencia imaginaria de una personalidad se identifica con los objetos del mundo, constituye, entonces, un "significante".

Tomando en cuenta que los procesos inconscientes se identifican con el "significante que flota y por abajo se desliza el significado", (Selden, 2001: 201) nos atrevemos suponer que la carretera, que es calificada como "la muerta" (... "La muerta atravesaba savanas y lomas y los vientos traían polvo sobre ella...") (Bosch, 2001:25-27) representa la larga fila de los pobres marginados del país, rodeados por la hostilidad social.

Aquí no se puede evitar la implicación del inconsciente del autor que revela un profundo pesimismo y temor por la situación fatal de su país: "...Nadie ni nada la resucitará...", apunta el narrador para subrayar la carencia de la esperanza con el uso del futuro.

Además, la repetición constante de los colores a lo largo del cuento (...piel gris..., sol rojo que se hizo blanco..., pintados de blanco..., niño de bronce..., mujer que se veía como un punto negro..., piedra casi negra..., sangre tan roja...) (Bosch, 2001: 25-27) los convierte en "símbolos presentativos que se refieren originalmente a lo que no se puede simbolizar verbalmente, se constituyen en lo más parecido al *modus operandi* del inconsciente", como opina Lorenzer (Hidalgo Xirinachs, 2002: 61).

Estos colores, que funcionan como leitmotiv en la obra, se convierten en símbolos sensoriales expresando lo que no puede simbolizar la palabra. De hecho, la intensidad del rojo, el absoluto del negro y blanco o gris –su mezcla fría–, imponen al lector un crecimiento agónico lleno de frustración.

Del mismo modo podemos destacar la carencia explícita de elementos simbólicos que aluden a la salvación o a la serenidad interior en el ámbito psicoanalítico. Estos símbolos son relacionados con la presencia acuática, o sea el mar o el río. Al contrario, en el texto se menciona la ausencia total del agua, que sí, estaba presente pero en un pasado lejano: "...El cauce de un río, las fauces secas de la tierra que tuvo agua mil años antes que hoy..." (Bosch, 2001: 25-27)

Por lo que se refiere a la técnica narrativa notamos la apariencia cíclica de Quico, del hombre desconocido. Quico aparece en la escena desde lejos, viendo a la mujer "... primero como un punto negro...", se aproxima creyendo que "...aquello parecía una piedra tirada en medio de la gran carretera muerta..." y después la ve como si fuera "...un becerro, sin duda, estropeado por auto..." (Bosch, 2001: 25-27). Su presencia se asocia con acciones positivas, es decir, salva a la mujer con el agua que trae y además, interviene para ayudarla en el momento

del conflicto con su esposo, tratando de restablecer la justicia, para lograr la catársis deseada. Hasta este punto el extraño funciona como *Deus ex machina*. A continuación, Quico desaparece de modo violento, sin cambiar nada. La esperanza viene y se pierde sin resultado, dejando atrás un sabor irónico. Esa técnica del autor nos recuerda inevitablemente los “mecanismos de defensa” (Selden, 2001:202) freudianos expresados como figuras retóricas de ironía o de elipsis.

Continuaremos tratando de explicar los motivos de la pelea de la pareja. Esto nos conduce, una vez más, a Lacan que afirma que el odio salva del dolor y es una manera de la que dispone el individuo para protegerse de los sentimientos dolorosos y del desasosiego. Por eso el marido, Chepe, reacciona con tanta brutalidad en contra de su mujer, echándole la culpa de la falta del dinero. Su dolor por no ser capaz de soportar a su familia se vuelve intolerable y le sirve como un velo que cubre todo lo relacionado con su debilidad. Entonces, la única manera de salvarse de ese sufrimiento es trasladar la culpabilidad a otra persona. Por consiguiente, su exasperación hacia su mujer puede que tenga como destinatario su propia persona.

Dentro de ese contexto su grito “¡Hija de mala madre! ¡Hija de mala madre!...” (Bosch 25-27) alude a Freud y a su teoría sobre el deseo edípico del hijo por la madre, que por ser reprimido hace posible que el hijo se identifique con el rol masculino. No obstante, no desaparece sino que permanece en el inconsciente. En este caso, la furia podría ser dirigida hacia la madre, responsable del infierno de su vida; además, el rol masculino podría resultarle muy pesado a causa de su necesidad económica y social, hacia su propia familia.

Por último, la mujer que no puede liberarse del sufrimiento y prefiere matar al extranjero, se somete a las demandas del Super-Ego que le obligan permanecer dentro del marco social preestablecido.

No cabe duda de que la mujer se encuentra atrapada entre su rol de víctima y su temor de deshacerse del yugo matrimonial y enfrentarse tanto con la marginación social como con su inexorable debilidad de soportar la vida.

En conclusión, se debe destacar la opinión de Starobinsky según la cual, “la literatura se convierte en una rica fuente de paradigmas, que se están utilizando en el vocabulario psicoanalítico: Narcisismo, sadismo, masoquismo, complejo de Edipo. Estos sólo se comprenden plenamente en relación con el autor o la obra literaria, siendo estos calificados como arquetipos de una forma de comportamiento específica.” (Hidalgo Xirinachs 56).

De hecho, debemos actuar cuidadosamente en cuanto al estudio psicoanalítico de los personajes, como si estos fueran de carne y hueso. Esto obviamente no significa que los personajes no sean personas de carne y hueso, sino entidades imaginarias del texto literario.

Y además, por lo que se refiere al autor, según Raguse, lo más importante no es la interpretación del autor real, sino el autor implícito, elemento del espacio social ficticio descrito en el texto. Él consiste en un tipo de representante del autor histórico, una individualidad propia del texto dentro de una cosmovisión ficticia del mundo, realizada por medio de personas, escenas y estructuras puestas en la escena literaria.

BIBLIOGRAFÍA

- Bellini, Giuseppe. *Nueva Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Ed. Castalia, S.A., 1997.
- Bosch, Juan. *Cuentos más que completos*. México: Alfaguara, 2001.
- Fernandez Olmos, Margarita. *La cuentística de Juan Bosch: Un análisis Crítico-cultural*. S. Domingo: Ed. Alfa & Omega, 1982.
- Freud, Sigmund. *Bildende Kunst und Literatur*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH, 1969.
- Lacan, Jaques. *El seminario. Libro 8: La transferencia 1960-1961*. Madrid: Ed. Paidós Ibérica, 2003. ISBN: 9789501239768.
- Ossers, Manuel A. *Estudios sobre la cuentística de Juan Bosch*. New York: The Edwin Mellen Press, Ltd., 2009.
- Selden, Raman, Peter Widdowson y Peter Broker. *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Editorial Ariel, S.A., 2001.
- Thompson, Clara. *Psychoanalysis, Evolution and Development*. Μτρ. Α. Καταβόλος. Αθήνα: Εκδ. Επίκουρος, 1992.
- Zizek, Slavoj. *AAKAN*. Μτρ. Δ. Καγαλάρης, Κ. Παπαδάκης. Αθήνα: Εκδ. Πατάκη, 2009. "Αναγνώσεις".

FUENTES ELECTRÓNICAS

<http://redalyc.uaemex.mx>

- Hidalgo Xirinachs, Roxana. "La comprensión hermenéutica: un acercamiento psicoanalítico y sociohistórico a la Interpretación de textos míticos y literarios". *Revista de Ciencias sociales* 2,96 (2002): 55-70. [Redalyc.org](http://redalyc.org).
- Jonsson, Petter. *Lectura psicoanalítica de la obra de Mario Vargas Llosa*. Tesis doctoral. Lunds Universitet, Études romanes, 2009. Num. OCLC: 696923268 ISBN: 97891978017139197801712.

PUNTO DE VISTA NARRATIVO EN LOS CUENTOS “DOS PESOS DE AGUA” Y “EL RÍO Y SU ENEMIGO” DE JUAN BOSCH

ANGÉLICA LARDA

Universidad Nacional y Kapodistriaca de Atenas

Al igual que todo proceso creativo, el mundo literario construye un espacio coherente a través de una serie de elementos que lo caracterizan. Esa ordenación se nutre por una mirada particular, la del escritor que fundamenta su espacio ficticio en sus obsesiones y preocupaciones.

Por eso es necesario distinguir el carácter ficticio de la situación comunicativa realizada en la obra literaria en la cual se proyectan siempre dos planos, para que el discurso exista. La enunciación, un acto de lenguaje, que requiere de una fuente emisora del discurso - del hablante y el enunciado que requiere de un receptor - del destinatario. De hecho, la función que hace posible la actualización del discurso literario es el narrador, la instancia fundamental de toda la obra. Su voz funda los discursos de los personajes y el modo de la organización de las condiciones para que se potencien los contenidos semánticos de la obra.

El punto de vista narrativo, objeto del estudio de muchos críticos, trata de la relación que se establece entre el narrador - emisor y el lector - receptor. El campo en el que se desarrolla esa relación es el relato transmitido por el narrador, representado o no, que no debe ser confundido con el autor real.

En terminos de Genette, la focalización es concebida como “elemento constitutivo del modo narrativo, relacionado a las distintas formas, distancia y perspectiva desde las cuales se presenta el mundo narrado” (Genette: 129).

El propósito de este trabajo es estudiar aspectos de la cuentística de Juan Bosch, a través de la función de la voz narrativa en los cuentos “Dos pesos de agua” y “El río y su enemigo”.

En el primero, la voz narrativa expresa la preocupación de la protagonista por la sequía prolongada a causa de la falta de la lluvia. La lluvia aparece aquí como símbolo de la vivencia primitiva de los marginados campesinos dominicanos y su

valor simbólico no es positivo sino se usa como agente de infortunio. Así como la lluvia, la sequía también, aparece con una función simbólica opuesta a la tradicional y funciona con un valor simbólico original. En Bosch se refiere a la marginación social, política y económica de sus personajes (Ossers: 74).

Por la inconveniencia de la sequía los campesinos están forzados a dejar sus tierras en busca de mejores condiciones (Olmos: 57). No obstante, Remigia la protagonista, que vive en un bohío en Paso Hondo con su nieto, no pierde sus esperanzas y reza a las Ánimas del Purgatorio, comprándoles velas para que manden la lluvia. Las Ánimas, hasta este punto, ignoraban los pedidos agónicos de Remigia. De repente se dan cuenta que se han acumulado dos pesos de velas. Por ser un precio sorprendente alto, mandan un diluvio a Paso Hondo, que destruye todo el pueblo incluso a Remigia. La proyección simbólica de la figura principal, de la vieja Remigia, es la angustia humana provocada por el poder de la naturaleza o el poder político (Ossers: 75).

“En general, el cuento sigue la manera del desarrollo cuentístico tradicional” afirma Olmos y de hecho observamos que el narrador describe desde el inicio el problema, centrándose, a la vez, en el comportamiento optimista de la figura principal.

“[...] La vieja Remigia se resistía a salir y... se mantenía sin una queja [...], [...] Yo me quedo... esto no puede durar [...]”

Este optimismo inalcanzable de Remigia (Olmos: 57) que se debe a sus prejuicios y se fortalece por su fe inagotable, representa la realidad existencial de los campesinos dominicanos, entre quienes se crio Bosch.

A lo largo del cuento “Dos pesos de agua” se actualizan distintos tipos de focalización, por un focalizador no-personal, ya que no participa en el mundo narrado como personaje. Pues, se ejerce mayormente focalización cero porque según Bal, “la amplitud del ‘foco’ es máxima y ya que procede de un focalizador no - representado se ubica en un nivel externo a la diégesis que coincide usualmente con el nivel desde el cual se produce la enunciación”.

Pero, la focalización se altera en externa, cuando “el personaje no ve, sino que es visto, es objeto de la focalización” (Genette: 249-250).

Como por ejemplo:

“La vieja Remigia sujeta el aparejo, alza la pequeña cara y dice [...] o [...] Felipa fuma y calla [...] (Bosch: 29).

En este caso hablamos de un nivel intradieгético, por cuanto el sujeto de la focalización (Remigia o Felipa) es figura de la diégesis (Bal: 110).

Luego, el focalizador – narrador entrega antecedentes de la vida de Remigia.

“[...] Desde que se quedó con el nieto, después que se llevaron al hijo en una parihuela [...]”. Estos antecedentes connotan por un lado, su agonía tanto por su propia vida como por la de su nieto y, por otro, explican su comportamiento, manifestando, también, su persistencia de quedar en su pueblo donde pueda soportar el futuro del niño.

“[...] se hizo huraña y guardadora. Pieza a pieza fue juntando sus centavos en una higuera con ceniza. [...]” (Bosch: 29).

Del comienzo del cuento “in media res” con escenas retrospectivas, alternando escenas de acción y de narración descriptiva, el narrador mantiene un control constante sobre los elementos del relato.

Cuando Remigia sueña, la focalización se hace interna y pone de relieve el objetivo de sus esfuerzos, llamando la atención a la vez sobre el personaje que la realiza. [...] Con templores en la mano, Remigia acariciaba su dinero y soñaba. Veía al muchacho en tiempo de casarse, bien montado en brioso caballo alazano [...]”.

De este modo el narrador plantea el trasfondo de la situación e introduce a los personajes lo más pronto posible sin aburrir al lector con demasiadas explicaciones.

Siguen escenas que confirman que la situación se empeora y que los hombres pierden paso a paso su paciencia.

“... Esta noche sí llueve, ... aseguraban los hombres que cruzaban.

¡Por fin! Va a ser hoy – decía una mujer...”.

“... Pero el cielo amanecía limpio como ropa del matrimonio...” y así, “... comenzó la desesperación...”, nos informa el narrador que sabe todo y ejerce su focalización desde el exterior. Aunque crece la tensión y todos se alejan del pueblo, donde “... cada día se cerraba un nuevo bohío...”, pero la protagonista sigue esperar “... mirando a lo alto...” (Bosch: 33).

En este momento el narrador sitúa la acción en el Purgatorio enfocándose en las Ánimas. Así, se da un paso de lo real a lo sobrenatural manifestado por el diálogo entre las Ánimas del Purgatorio que – irónicamente – aunque se queman en las llamas eternas, mandan la lluvia. Lo que merece nuestro interés es “la intrusión mágico-realista que interrumpe la regularidad sin hacerse regla y sin desplazar las estructuras ordinarias”, como lo expresa Julio Cortázar en su artículo, “Del cuento breve y sus alrededores”. A partir de este momento la narración se desarrolla en dos niveles (arriba y abajo) que corresponden a las posiciones físicas de los personajes. Las Ánimas envían agua “hacia abajo” reflejando su dominación sobre la protagonista (Olmos: 102).

La escena cambia de nuevo al mundo de los seres humanos. Aunque empieza a caer la lluvia el tono del narrador no revela el sentido de alegría. Al contrario, la vieja Remigia “... llena de miedo, con el temor de que se deshiciera tanta ventura, callaba y miraba...” (Bosch: 33). Aun más, el narrador cambia su punto de vista y crea una imagen fría, preparando al lector para el trágico clímax. “... Los ríos... se adueñaban el mundo, borrraban los caminos... llegaba el agua en golpes... todo lo ahogaba...” (Bosch: 36). Y al final la voz narrativa exterioriza la analgesia del poder. Mientras se realiza el catástrofe y “... el agua corría hacia abajo arrastrando bohíos y troncos..., las Ánimas enloquecidas gritaban repetidamente... ¡todavía falta! ¡Son dos pesos de agua!”

El mismo Bosch, en una entrevista que tuvo lugar en Santo Domingo en 1975, nos asegura que “las Ánimas del Purgatorio, que existían en la mente del pueblo dominicano, ni siquiera son justas con la pobre campesina, y además usan su poder para que se ahogue. Se destaca entonces, el tema de la injusticia del poder arbitrario.” (Olmos: 170).

A continuación, en el cuento “El río y su enemigo”, desde la primera oración “Sucedió lo que cuento en un lugar que está más debajo de Villa Rivas [...]” (Bosch: 341) se revela un narrador personal homodiegético que se encuentra en el lugar en el que se desarrollan los acontecimientos. “... Yo estaba pasándome unas vacaciones donde mi viejo amigo Justo Félix...” nos explica el narrador en la primera escena. El uso del imperfecto a lo largo de la diégesis señala la intención del narrador de que sus lectores sientan la sensación primaria tal como la percibió él. Su alternación con el indefinido que transmite los diálogos crea el efecto impresionista que confirma la veracidad. Dicho efecto se activa a través no sólo de los tiempos verbales, sino también, del símil insertado en la oración. Como por ejemplo: “... De momento, tan rápidamente como un relámpago...” (Bosch: 341). Por consiguiente, la percepción impresionista vivifica el tiempo de captación de las cosas. En esta escena se presentan todos los personajes, incluso Balbino Coronado, que es la figura principal en torno de la cual gira la trama.

Este muchacho “[...] siente por el río Yuna un odio mortal [...], porque [...] dos años atrás vino el Yuna crecido y le comió la tierra sembrada en una noche. Al otro día el conuco de Balbino Coronado era cauce del río y todavía pasa por ahí. El muchacho casi se volvió loco [...]” (Bosch: 343). Esas informaciones son transmitidas por dos metarrelatos que captan el interés. El metarrelato tiene función explicativa y aporta información pertinente a la historia del primer nivel, aclara Genette. El primer metarrelato nos informa sobre los daños que provoca el crecimiento del río Yuna dos veces por año. Está subordinado al relato primero, puesto que la fuente de la enunciación está situada en el interior de la diégesis y el narrador sea personaje de ella, como señala Bal.

Pero la relación establecida entre Balbino y el río tiene otro aspecto en que se centra la acción. Es que el muchacho, “[...] presiente las avenidas del Yuna, [...] y nunca ha fallado en eso [...]” (Bosch: 346). Este aspecto describe de nuevo la intervención del fantástico. Hay también otras menciones en el texto que preanuncian la sensación mágica que rodea el río: “[...] De pronto por entre las ramas enlazadas apareció una luz verde, pálida, delicada luz de hechicería, [...] y poco después dice, [...] todo el sitio empezó a cobrar un prestigio del mundo irreal [...]” (Bosch: 343).

Sin embargo, en Bosch lo sobrenatural es parte del mundo real del relato y se percibe como si fuera creíble porque mantiene la verosimilitud y aparece auténtico.

Además, al igual que en el cuento anterior, el punto de vista del narrador se desarrolla en dos niveles semánticos. Por un lado, de su propia visión romántica hacia la belleza del paisaje caribeño, como notamos en el ejemplo: “...La fuerza

del mundo se sentía allí. Cantaba alegre y dulcemente el río..., y más allá, “...Hablé del paisaje, del Yuna majestuoso, de la dicha que se gozaba viviendo allí...” (Bosch: 343).

Por otro lado, del temor que produce el crecimiento del río que es “... tan cargado de agua y va descendiendo de la Cordillera más veloz, más ancho... y arranca árboles, arrastra viviendas y animales,... cava la tierra y la deshace...”.

En la culminación de la trama se confirma el presentimiento de Balbino, “...para quien el río no tiene nada de bello...” según el comentario extradiegético del narrador. Y próximamente, se encuentra Balbino gritando “río maldito” y [...] se debatía en medio del agua hirviendo entre las oleadas, [...] y el gesto de ira endureció por última vez las facciones del hombre” (Bosch: 349). Aquí también, el protagonista es víctima de las fuerzas naturales. No obstante, cabe añadir que en este cuento el final trágico va más allá de la muerte del héroe, puesto que “...las tareas de Balbino habían quedado libres de agua y listas para levantar un buen conuco. Sin embargo, ... Coronado no tenía quien lo heredara.” Esa ironía describe un momento de desesperación y un regreso a la soledad interior.

Concluyendo, en cuanto a la focalización en este cuento, observamos otro proceso de focalización que se denomina “doble”. Esta focalización difiere de las anteriormente mencionadas en la medida que describe la interacción simultánea y no la que se realiza en términos de sucesión. Este tipo se indica por los “connotadores del cambio del nivel” que son tipos y locuciones de los verbos “mirar, ver, memorizar”, entre otros, y funcionan, según Bal, como producto de una focalización interna. Por ejemplo: [...] Justo dejó de hablar, miró hacia él que se iba [...]. En este fragmento el focalizador del nivel extradiegético de la primera oración tiene dos objetos de focalización. En el primer nivel Justo, y en el segundo el objeto de la focalización de Justo, que es objeto focalizado de ambos niveles.

Para terminar, en ambos cuentos boschianos se siente la angustia vivencial que está determinada por factores ambientales. En palabras de Ossers, “ofrecen una visión del interés humano, social y político, no solo del dominicano, sino de todo del latinoamericano” (36).

BIBLIOGRAFÍA

- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa: Una introducción a la narratología*. Madrid: Ed. Cátedra, S.A., 1995.
- Bosch, Juan. *Cuentos más que completos*. México: Ed. Alfaguara, S.A., 1998.
- Cortázar, Julio. “Del cuento breve y sus alrededores.” *Del cuento y sus alrededores*. Eds. Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993. 397-408.
- Fernández Olmos, Margarita. *La cuentística de Juan Bosch: Un análisis crítico-cultural*. Santo Domingo: Ed. Alfa & Omega, 1982.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Ed. Lumen, S.A., 1989.
- Ossers, Manuel A. *Estudios sobre la cuentística de Juan Bosch*. New York: The Edwin Mellen Press, Ltd., 2009.

LITERATURA Y POLÍTICA EN AMÉRICA LATINA: LA FIESTA DEL CHIVO

DOMINGO LILÓN
Universidad de Pécs

A pesar de ser tema de innumerables obras históricas, políticas, literarias (novelas, cuentos, poesía, ensayos, etc.),¹ sería *La fiesta del chivo*,² del escritor peruano Mario Vargas Llosa, la novela sobre la llamada Era de Trujillo la que más acciones y reacciones ocasionaría. Novela del “dictador”, *La fiesta del chivo* narra un periodo de la larga dictadura (1930-1961) del dominicano Rafael Leonidas Trujillo Molina (1891-1961), “Benefactor de la Patria” y “Padre de la Patria Nueva”, entre otros títulos recibido. Las críticas, positivas, negativas, giran en varios círculos entre los cuales podemos destacar: 1) la extranjería del autor (no autor dominicano), 2) la presentación de sus personajes (reales, ficticios), lo que condujo a un debate sobre la novela histórica y/o la historia novelada, 3) la reacción personal de varios allegados de los personajes que aparecen en la novela. Por tratarse de un tema relativamente contemporáneo y tan vivo aún, el “Trujillismo y el Trujillato”, la novela tuvo y tiene un gran impacto.

Para nuestro ensayo queremos destacar dos aspectos de la obra en los cuales la realidad y la ficción están en un continuo juego: 1) el personaje de Urania Cabral, su regreso a la República Dominicana y con éste, el cúmulo de amargos recuerdos de las causas que motivaron su partida del país, en aras de olvidar lo ocurrido, su cese de relación con su padre y su gran desahogo tras explicar su historia de víctima de un régimen y un personaje omnipotente y omnipresente en la vida nacional, dueño y señor de personas, objetos y voluntades; 2) los conjurados dominicanos que llevaron a cabo el tiranicidio que dio lugar al final de la dictadura.

¹ Como ilustración podemos mencionar *Una satrapía en el Caribe* (1999) de José Almoína, *Trujillo. Life and Times of a Caribbean Dictator* (1966) de Robert Crassweller, *Cosecha de huesos* (2000) de Edwidge Danticat, *Trujillo. La muerte del dictador* (1986) de Bernard Diederich, *La Era de Trujillo* (1956) de Jesús de Galíndez, *Mito y cultura en la Era de Trujillo* (1993) de Andrés L. Mateo, *El masacre se pasa a pie* (1973) de Freddy Prestol Castillo, etc.

² Mario Vargas Llosa, *La fiesta del chivo*, Santo Domingo: Taller, 2000.

En una entrevista a Diego Barnabé del 1 de mayo del 2000, Mario Vargas Llosa comentó sobre la fascinación hacia el personaje de Trujillo, su influencia en la vida pasada y actual de la República Dominicana:

Yo hice, lógicamente, muchos viajes a la República Dominicana, y ahora, a diferencia de lo que ocurrió los primeros años luego de la dictadura, la gente ya hablaba sin ningún temor, y pude recabar muchísimos testimonios, tanto de opositores, como de indiferentes, así como también de partidarios de Trujillo. Quizás la más fascinante experiencia que tuve haciendo esa investigación fue una cena, en casa de un secretario de Trujillo –persona muy amable, dicho sea de paso– que organizó una cena invitando a trujillistas, ¡A mí me parecía irreal estar oyendo a estas personas que hablaban de Trujillo como si Trujillo estuviera todavía vivo; no hablaban de “Trujillo” sino de “el jefe”, “su excelencia”, con una reverencia, con una unción!, y todo eso fue, por supuesto, un material riquísimo. De todas maneras el libro es una novela, no es un libro de historia ni un reportaje; me he tomado muchas libertades, hay personajes históricos pero que están tratados con la libertad de los personajes inventados. Y éstos, también en muchos casos, están inspirados o aprovechan experiencias de personajes reales, como ocurre siempre en las novelas.³

Precisamente este último comentario, “el libro es una novela, no es un libro de historia ni un reportaje”, mejor dicho, su interpretación en ciertos círculos dominicanos, ha sido, entre otras, las causas de tantos comentarios (pro y contra) sobre la novela. Naturalmente, para el autor de *La fiesta del chivo* investigar sobre la dictadura de Trujillo, sobre el dictador mismo, la sociedad y la política de entonces, era una necesidad para poder plasmarlos en la ficción:

Esa investigación, en mi caso, no es para encontrar una verdad histórica y trasponerla en la ficción, ni mucho menos. Esa documentación es para familiarizarme con un ambiente, con un medio geográfico, social, cultural, y mentir con conocimiento de causa; es decir, fantasear, inventar, imaginar, a partir de una realidad que me es familiar, en la que me siento más o menos instalado, con desenvoltura; esa es la razón de ser de la investigación. De todas maneras, en esta novela he tratado de ser verdadero en lo esencial; ningún hecho esencial de la dictadura ha sido soslayado en el libro, y las libertades que me he tomado –que son muchas– de anécdotas, situaciones, diálogos, si no ocurrieron así, totalmente, hubieran sido posibles, perfectamente, dentro de lo que fue la era de Trujillo. En ningún caso he ido más allá de lo que parece verosímil, pero, desde luego, con esa única limitación, he trabajado con una libertad total.⁴

Respecto a uno de los personajes centrales, Urania Cabral, Mario Vargas Llosa es muy explícito en relación al porqué de su creación:

Urania para mí es un personaje muy conmovedor. Es un personaje que yo inventé con la idea de que la novela tuviera, no sólo una perspectiva histórica, del pasado, sino también contemporánea; que la dictadura, la muerte de Trujillo, el caos y la violencia que siguieron a ese episodio, fueran escritos desde la época contemporánea, con toda

³ <http://www.espectador.com/text/especial/vargasll.htm>

⁴ *Ibidem*.

la experiencia acumulada desde entonces; pero también porque yo quería que un personaje femenino fuera uno de los protagonistas de la historia. La dictadura fue particularmente cruel con la mujer. Como todas las dictaduras latinoamericanas tuvo un contenido machista; el machismo es un fenómeno latinoamericano. Pero eso, imbricado con lo que es un régimen autoritario, de poder absoluto, convierte a la mujer realmente en un objeto vulnerable a los peores atropellos. El sexo era para Trujillo uno de los símbolos del poder, de su virilidad, valor supremo para una sociedad machista; por tanto la mujer realmente un objeto del que se disponía: los padres regalaban sus hijas a Trujillo, éste infligía a sus colaboradores más cercanos esa humillación de acostarse con sus mujeres... muchas veces simplemente para mostrar su poderío, su autoridad, sobre algunos de ellos.⁵

Y matiza que:

Está documentado hasta la saciedad, en esto no hay la más mínima exageración. Y, ahora que estuve en la República Dominicana, en las presentaciones y en los diálogos afloraba constantemente este hecho, tan representativo de lo que significó la dictadura de Trujillo. Sí, para muchos padres, sobre todo gentes humildes, era la manera de manifestar la adhesión al amo del país: entregarle a sus hijas. Esto parece algo producto de la ciencia ficción, o del realismo mágico de la literatura latinoamericana; pero no, esto ocurría, y ocurría no de manera excepcional. A mí me lo dijo el secretario de Trujillo, me dijo “era un problema para nosotros, porque en las giras, sobre todo, muchísimos padres traían a sus hijas y no había manera de aceptar a todas estas muchachas”; eso parecía algo natural, pero eso es algo tan antinatural y tan terrible, visto desde la perspectiva de la más elemental civilización, que nos da una idea de los que era la condición elemental de la mujer en esa época y bajo ese sistema. Y esto es lo que está representado por el personaje de Urania; por eso a mí me parece un personaje muy entrañable, de alguna manera ella es el símbolo de los que fue ser mujer en la República Dominicana entre 1930 y 1961.⁶

Este “secreto a voces” que caracteriza al personaje de Urania Cabral fue uno de los alegatos de ciertos círculos dominicanos contra la obra de Vargas Llosa. Uno de los primeros en reaccionar fue el entonces director del Archivo General de la Nación, Ramón A. Font Bernard. El hecho de hacer referencia a la opinión de Font Bernard se debe a que precisamente allí, en el Archivo General de la Nación, pasaría Vargas Llosa cierta estadía durante su investigación sobre Trujillo y su régimen.

Para él, textualmente, *La fiesta del chivo* es

un paquete de chismografía en donde él (Mario Vargas Llosa – D. L.), o los informantes, de un modo interesado hacen señalamientos irrespetuosos y calumniosos. [...] Es decepcionante en el sentido de que, lo digo con toda responsabilidad, un personaje fascinante como es Trujillo, para la novela del dictador, él lo distorsiona. Que Trujillo

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

estupró con la mano a una muchacha, eso es absurdo, porque él no era un loco, no lo estoy defendiendo, pero sé que es absurdo.⁷

En un artículo periodístico titulado *Mi opinión personal: ¡La Fiesta del Guanaco!*, Ramfis Rafael Trujillo Ricard, nieto del dictador, arremete contra Vargas Llosa y su obra:

Este señor, desconociendo totalmente toda esa época, se permite describir el comportamiento del ser que yo más he querido y respetado en el mundo, Rafael Leonidas Trujillo Molina, de sus hijos, así como de ciertos afiliados políticos y militares, como el de unos viles, inmorales e indisciplinados. Creo que este es un ejemplo del cual todos debemos aprender. Es esta la primera vez que un escritor extranjero y sin conocimiento de causa, no sólo difama a la familia Trujillo con el fin de lograr un lucro personal, sino que osa incursionar en ciertos hechos que nunca ocurrieron como él los describe, dándolos por ciertos en su relato y utilizando su imaginación morbosa para acusar a algunas personas como de inservibles “limpia sacos” y vendedores de sus propias familias. ¡Es una vergüenza para todo dominicano, amigo o enemigo de aquel régimen!⁸

Naturalmente, el hecho de que Vargas Llosa escribiera su novela basándose en hechos, acontecimientos y personajes tan reales fue parte de las causas, los motivos de esas acusaciones o intento de desprestigio:

Es obvio que una “novela” que menciona tantos nombres reales y no ficticios sólo pretende que toda esa componenda inventada por su autor sea fehaciente. De haber utilizado nombres ficticios, como se acostumbra utilizar en relatos que están basados en historias verdaderas pero en los que los escritores no desean implicar a los auténticos protagonistas por un motivo u otro, no se habría podido determinar a quien se estaba refiriendo el autor.⁹

No sólo personas ligadas al régimen criticaron *La fiesta del chivo*, “un tema que ha venido a irritar viejas heridas”,¹⁰ otros representantes de varios personajes claves de la novela tampoco quisieron entender la fina línea entre Literatura e Historia máxime en sociedades donde la realidad supera la ficción:

Desde luego los trujillistas que, aunque parezca mentira todavía existen –quedan algunos nostálgicos del trujillismo– la han criticado muchísimo, y yo diría que con mucha razón. Pero también la han criticado –y a mí me ha dado eso mucha pena– parientes, descendientes de los ajusticiadores de Trujillo, que lamentan que yo haya mostrado los aspectos más negativos de estos personajes.¹¹

En una *Carta de la familia de la Maza al Sr. Mario Vargas Llosa* del 26 de abril del 2000, descendientes de los de la Maza, entre cuyos representantes un gran papel en el tiranicidio jugara Antonio de la Maza, así como varios hermanos suyos, esclarecían que

⁷ *Hoy*, 7 de abril del 2000, p. 13.

⁸ *Hoy*, 14 de mayo del 2000, p. 25.

⁹ *Ibidem*

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ <http://www.espectador.com/text/especial/vargasll.htm>

su pluma nos transporta hacia lugares y situaciones que no se ajustan a la verdad histórica lo que podría llevar a las nuevas generaciones a desconocer la dictadura que vivimos y a no comprender el desinteresado y patriótico coraje de ese grupo de hombres que ofrendaron sus vidas para exterminar al tirano como la única forma de destruir el sistema que nos asfixiaba.

En su obra usted entrelaza hechos reales y ficción logrando una descripción de la época, de los hechos y de los protagonistas que a simple vista y para el que los desconoce parecería perfecta. Esta narrativa histórica, donde usted usa los nombres verdaderos de estos hombres (salvo algunas excepciones), nos hace olvidar que se trata precisamente de una novela y nos lleva a lamentar que se hayan ignorado aspectos básicos de las personalidades, principios e ideales de los hermanos de la Maza. Falta usted a la verdad envolviéndolos en hechos que no sucedieron como usted los describe. Posiblemente esto se debe a que no entrevistó usted a ningún miembro de la familia de la Maza ni a sus amigos más cercanos, o tal vez, a que sus informaciones provinieron de fuentes prejuiciadas o que desconocían los aspectos señalados y la verdad de la vida y hechos de los hermanos de la Maza. Sin lugar a dudas, de haberlo hecho, hubiera podido narrar usted los acontecimientos como verdaderamente sucedieron y haber proyectado una imagen más objetiva, más acorde con sus principios, estilo de vida, espíritu de trabajo y sentimientos patrióticos que llevaron a los hermanos de la Maza a materializar este hecho y que es importante que conozcan las generaciones futuras.¹²

Al respecto, Vargas Llosa respondería en la entrevista llevada a cabo en Buenos Aires, lo siguiente:

Algunos de estos ajusticiadores, auténticos héroes realmente –porque se necesitaba inmenso coraje para hacer lo que hicieron, además todos, con excepción de uno, tuvieron finales trágicos– fueron colaboradores de Trujillo, estuvieron muy identificados con el régimen y salieron desde el mismo hacia la oposición y la conspiración. Los héroes, usted sabe, adquieren rápidamente un estatuto casi semi-divino, se convierten en figuras intocables, pasan a ser hagiografías; y yo no escribo hagiografías sino novelas, por lo que no podía escamotear ese aspecto de negatividad que existe en la biografía de muchos de los conjurados, ¿no?¹³

Sería Joaquín Balaguer, escritor como Mario Vargas Llosa, quien sí comprendería la obra *La fiesta del chivo* a pesar de ser uno de los principales personajes tanto en la ficción como en la realidad. Balaguer (1906-2002), fue presidente de la República Dominicana durante los periodos de 1960-1962, 1966-1978 y 1986-1996, fiel colaborador del dictador dominicano Trujillo, quien, según Vargas Llosa, ayudó a “endiosar” al déspota:

En América Latina hay hombres que día a día comienzan a ser endiosados, hay un hombre que ya no es más hombre sino Dios y eso sucede con la ayuda de los intelectuales, como Joaquín Balaguer lo hizo con el dictador Trujillo.¹⁴

Al preguntársele su opinión sobre *La fiesta del chivo*, Balaguer respondió:

¹² *Hoy*, 26 de abril del 2000, p. 8.

¹³ <http://www.espectador.com/text/especial/vargasll.htm>

¹⁴ *Hoy*, 4 de mayo de 2000, pp. 1, 6.

Es una bonita novela, lo ha hecho muy bien, ha hecho un gran trabajo, es un maestro de la novelística, la ha hecho en la forma como se acostumbran a hacer las cosas, con gran agudez, con gran soltura de estilo y con mucha imaginación, que son las cualidades principales de un novelista de talla como él.¹⁵

BIBLIOGRAFÍA

- Almoína, José. *Una satrapía en el Caribe*. Santo Domingo: Editora Cole, RD, 1999.
- Bruni, Nina. “El trujillismo en *Uña y carne* de Marcio Veloz Maggiolo”. *RMC*, 13 (2002), 153-179.
- Crassweller, Robert. *Trujillo. Life and Times of a Caribbean Dictator*. New York: The Macmillan Company, 1966.
- Danticat, Edwidge. *Cosecha de huesos*. Barcelona: Editorial Lumen, 2000.
- Diederich, Bernard. *Trujillo. La muerte del dictador*. Santo Domingo: Fundación Cultural Dominicana, 1986.
- Espaillet, Arturo R. *Trujillo: el último de los césares*. Santo Domingo: Ediciones “Renovación”, 1967.
- Galíndez, Jesús de. *La Era de Trujillo. Un estudio casuístico de dictadura hispanoamericana*. Santiago de Chile: Ed. Pacífico, 1956.
- Gallego Cuiñas, Ana. “La venganza del pueblo: la novela del trujillato tras el tiranicidio”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2008, vol. 37, pp. 303-319.
- Iberoamericana. Año I (2001), Nueva Época, Septiembre de 2001, N° 3, pp. 109-180.
- Mateo, Andrés L. *Mito y cultura en la Era de Trujillo*. Santo Domingo: Librería La Trinitaria, RD, 1993.
- Prestol Castillo, Freddy. *El masacre se pasa a pie*. Santo Domingo: Editora Taller, RD, 1973.
- Sarlo, Giulia De. “En la piel de la mujer. La dictadura trujillista en la obra de Julia Alvarez”. *Les Ateliers du SAL*, Número 1-2, 2012. 201-217.
- Ruedas, Manuel. “Presencia del dictador en la narrativa dominicana”. <http://www.cielonaranja.com/ruedadictador.pdf>
- Vargas Llosa, Mario. *La fiesta del chivo*. Santo Domingo: Editora Taller, RD, 2000.
- Maeseneer, Rita De. *Encuentro con la narrativa dominicana contemporánea*. Vervuert: Iberoamericana, 2006.

¹⁵ *Hoy*, 28 de abril del 2000, p. 1.

HOMERO EN AMÉRICA. RECEPCIÓN LITERARIA

ALFONSO MARTÍNEZ DÍEZ
Universidad Complutense de Madrid

SIGLO XVI

1. JUAN DE CASTELLANOS (1522-1607), Colombia. En *Elegías de varones ilustres de Indias* (1589) cita seis veces a Homero, nueve a Aquiles, dos a Paris y otras dos a Ulises. Además, la cuarta parte de la obra, dedicada a la conquista de Nueva Granada, consta de 24 cantos como la *Ilíada*.

2. PEDRO DE OÑA (1570-1643), Chile. En el *Arauco Domado* (1596), es utilizado el nombre de Homero siete veces y muchas más los nombres de los héroes homéricos. A. M. González de Tobia se ha ocupado del tema en el trabajo “*Arauco domado* de Pedro de Oña. Su relación con la literatura clásica grecorromana”, publicado en L. M. Pino Campos-G. Santana Henríquez (eds.), *Homenaje al Profesor Juan Antonio López Férrez*. Madrid: Ediciones Clásicas, 2013, 381-387).

SIGLO XVII

1. SILVESTRE DE BALBOA TROYA QUESADA (1563-ca.1647), Cuba, es considerado “nuevo Homero” de Cuba por su obra *Espejo de paciencia* (1608).

2. FRAY PEDRO SIMÓN (1574-ca. 1628), Venezuela. Escribió la *Primera parte de noticias historiales de las conquistas de tierra firme en las Indias Occidentales* (1627), donde alude a Homero cuando, por boca de Aquiles, dice que “Agamenón tenía el corazón de siervo”.

3. MELCHOR JUFRE DEL ÁGUILA (1568-1637), Chile. Recurre tres veces a Homero en su *Compendio historial del descubrimiento y conquista del Reino de Chile* (1630).

4. HERNANDO DOMÍNGUEZ CAMARGO (finales del s. XVII), Colombia. Nos deja leer el nombre de Homero una vez en su *Lucifer en romance de romance en tinieblas paje de hacha de una noche culta* (1652) y otra vez en el poema épico *San Ignacio de Loyola* (1659).

5. SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ (alias de Juana Inés de Asbaje y Ramírez de Santillana) (1651-1695), México. Se muestra devota de Homero tanto en la *Poesía*

(1666-1695), en siete ocasiones, como, otras tantas, en la *Inundación Castálida* (1689).

6. CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA (1645-1700), México. Homero es mencionado cuatro veces en *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe* (1680), una vez en el *Triunfo parténico* (1683) y otra en los *Infortunios de Alonso Ramírez* (1690).

7. DIEGO MEXÍA DE FERNANGIL (ca. 1565-1634), Perú. *Primera parte del Parnaso Antártico de las obras amatorias* (1608) recurre al nombre de Homero en ocho ocasiones.

8. BERNARDO DE TORRES (siglo XVII), Perú. En la *Crónica de la provincia peruana del orden de los ermitaños de San Agustín* (1657), pone la disputa de la patria de Homero como ejemplo para disculpar la falta de noticias sobre el lugar de nacimiento de uno de sus biografiados.

9. JUAN DE ESPINOSA (o ESPINOZA, alias “El Lunarejo”, ca. 1629-1688), Perú. Registra veintitrés referencias a Homero en el *Apologético en favor de don Luis de Góngora* (1662).

SIGLO XVIII

1. BARTOLOMÉ DE ARZANS ORZÚA Y VELA (1674-1736), Perú. Escribió entre 1702 y 1736 la *Historia de la villa imperial de Potosí*, de la que dice que no se librará de las malas lenguas al igual que le ocurrió a Homero con el implacable crítico Zoilo.

2. FRANCISCO JAVIER ALEGRE (1729-1788), México, tradujo al latín la *Iliada* de Homero con el título de *Homeri illias latino carmine expressa* (1776).

3. FRANCISCO XAVIER CLAVIJERO (conocido también como Francisco Saverio Clavigero, 1731-1787), México. Es autor de una extensa *Historia Antigua de México* (1780), donde puntualiza a Montesquieu sobre la relación entre moneda y cultura sirviéndose de Homero.

Este breve bosquejo demuestra que el nombre de Homero resonó en gran parte de la América hispana (Colombia, Chile, Cuba, Venezuela, Perú y Méjico) durante los tres siglos del *status* virreinal gracias a catorce autores y al casi centenar de citas incluidas en sus obras de diversos géneros poéticos y narrativos.

Por razones obvias, en lo que sigue, intentaremos trazar el itinerario de la presencia de Homero en América ajustándonos a la realidad política gestada tras la independencia, esto es, procederemos país por país, en orden alfabético (de Argentina a Venezuela), siguiendo un criterio cronológico dentro de cada uno de ellos.

SIGLOS XIX-XX

ARGENTINA

1. VICENTE FIDEL LÓPEZ (1815-1903), en el capítulo VII de *La novia del hereje o la Inquisición de Lima* (1854), escribe: “Desde los tiempos de Homero y de Virgilio es costumbre entre los poetas servirse de las estrellas y de las tormentas para enredar los pleitos de amor” (I, 109).

2. ÁLVARO BARROS (1827-1892), *La memoria especial del Ministro de la Guerra* (1877), critica la visión del ministro de la guerra en estos términos: “Y bajo la influencia del vértigo, desconociendo las condiciones tan conocidas del indio, y a la vez las de nuestro soldado y nuestro gaucho, se representa aquellos entreveros famosos de que Homero habla en su *Iliada*” (353).

3. LUCIO VICENTE LÓPEZ (1848- 1894), *Recuerdos de viaje* (1881) [pp. 255, 299, 372].

4. MANUEL T. PODESTÁ (1853-1918), *Irresponsable. Recuerdos de la Universidad* (1889), hace decir a uno de los personajes que describe: “– Nada de poesía... Homero, Dante, Shakespeare... me despido de ustedes... tal vez para siempre...”

5. PASTOR SERVANDO OBLIGADO (1841-1924), *Tradiciones argentinas* (1903) [128-129].

6. LEOPOLDO LUGONES (1874-1938), *Lunario sentimental* (1909) [92-93].

7. ERNESTO QUESADA (1858-1934), *Rafael Obligado. El poeta-El hombre* (1920) [56].

8. CARLOS OCTAVIO BUNGE (1875-1918), *Principios de psicología individual y social* (1903) [25].

9. AVELINO HERRERO MAYOR (1891-1982). 1. *Artesanía y prevaricación del castellano. Ensayos filológicos* (1931) [110-111]. 2. *Diálogo argentino de la lengua* (1954-1967) [134-135, 255-256].

10. JORGE LUIS BORGES (1899-1986). 1. Su pasión por Homero se manifiesta ya en uno de los ensayos de *Discusión* (1932), “Las versiones homéricas”, donde estudia las traducciones inglesas de la *Odisea*. 2. En el *El Aleph* (1949-1952) son relevantes las numerosas rememoraciones homéricas. Sobre todo en el cuento “El inmortal”, que incluye la confesión del erudito Joseph Cartaphilus cuando ofrece a una princesa una edición de la *Iliada* traducida por Pope, que recuerda varias vidas anteriores y que recuerda que en una de ellas fue Homero (“Yo he sido Homero, en breve seré Nadie, como Ulises, en breve seré todos, estaré muerto”) [100-102, 166-167]. 3. En el último poema del libro *El hacedor* (1960), con el que Borges, ya ciego, reanuda su actividad poética tras más de treinta años de su anterior libro de versos, 1929, en el poema “Arte poética”, encontramos los dos cuartetos que empiezan “Cuentan que Ulises, harto de prodigios...”. En este poema el arte se acoge bajo la sombra de Homero y de Heráclito, incluyendo temas esenciales de Borges: la literatura, el sueño, el espejo y el tiempo. Si Ítaca es el arte, ¿quién es Ulises? 4. En *El otro, el mismo* (1964), hay varios poemas de tema odiseico. 4.1. “A un poeta sajón” permite identificar a Ulises con el hombre genérico. 4.2. El “Poema del cuarto elemento” alude al episodio de Proteo en el canto IV de la *Odisea*. 4.3. “El otro poema de los dones” comienza: “Gracias quiero dar al divino / laberinto de los efectos y las causas”. Y los nombres de Helena y Ulises son seguidos por los nombres de Sócrates, Séneca y Lucano. Helena y Ulises son la *Iliada* y la *Odisea*, es decir, el principio de la literatura occidental, de nuestra literatura. Los dones se enumeran por orden cronológico de creación: primero el universo, luego la razón y, finalmente, el producto por excelencia de esa razón: Homero y la literatura. 4.4. “Odisea, libro vigésimo tercero” es un soneto sobre la escena final del poema

homérico: “Ya la espada de hierro ha ejecutado / la debida labor de la venganza...”. El tema del soneto es el de la doble personalidad de Ulises, o el de la múltiple personalidad, no el de la matanza vengadora: se pregunta qué se hizo del aventurero, se pregunta por la desaparición del vagabundo marino en el reposo final de Ítaca. 5. En *El informe de Brodie* (1970), el poema titulado “El evangelio según San Marcos” enuncia el postulado borgiano de que los hombres, a lo largo del tiempo, han repetido siempre dos historias: la de un bajel perdido que busca por los mares mediterráneos una isla querida, y la de un dios que se hace crucificar en el Gólgota. 6. Un postulado que Borges enriquece en *El oro de los tigres* (1972) con el relato titulado “Los cuatro ciclos”, que concluye con “Cuatro son las historias. Durante el tiempo que nos queda seguiremos narrándolas, transformadas”. 7. En *Historia de la noche* (1977) se nos ofrece la página en prosa titulada “El escolio” en que profundiza sobre el reconocimiento de Penélope y Ulises. La astuta Penélope reconoce en sus ojos y en el amor a su heroico esposo, pero quiere certificarlo con el antiguo secreto, que establece nuevamente una especie de doble personalidad: frente al Ulises viajero, tenemos el Ulises constructor del lecho inamovible, fijado en la tierra, todo un símbolo frente a lo anterior. 8. En el ensayo *Siete noches* (1980), la primera de ellas está dedicada a *La Divina Comedia*. La figura del Ulises aparece en la visita de Dante y Virgilio a los infiernos. Ulises les cuenta cómo dejó a Penélope en Ítaca y se embarcó de nuevo, atravesó el mar conocido y, más allá de las Columnas de Hércules, penetró en el océano desconocido, llevado por su inquietud y afán de saber y explorar. Y allí, junto con sus compañeros de navío, fue tragado por las aguas. Borges recuerda, al comentar este Ulises, que Melville al hundir a Ahab con Moby Dick debió de acordarse de la escena de Dante y comenta que, al inventar esa muerte de Ulises, como castigo de su audacia, Dante, de algún modo, se identificaba con el héroe griego. 9. En *La rosa profunda* (1975), el protagonista del poema “El desterrado” es Ulises, trasunto de Borges que añora, como el griego, su patria: “Alguien recorre los senderos de Ítaca / y no se acuerda de su rey, / que fue a Troya hace ya tantos años”... 10. Por último, en *Los conjurados* (1985), el soneto “Nubes” remata, cincuenta años más tarde, el artículo “Las versiones homéricas” (del libro *Discusión*), donde se detenía en celebrar la enorme variedad de la epopeya de Ulises. La *Odisea* es como una nube o como el mar, siempre cambiantes: “Algo hay distinto / cada vez que la abrimos”.

11. JULIO CORTÁZAR (1914-1984). 1. En *Bestiario* (1951), el cuento “Circe” alude desde el título a la maga de la *Odisea*. Sin embargo, la acción del cuento se desarrolla en Buenos Aires. Se alude a un acontecimiento de la época, “vino la pelea Firpo-Dempsey y en cada casa se lloró y hubo indignaciones brutales, seguidas de una humillada melancolía casi colonial” (93)... La madre decía que Delia, trasunto de Dirce, había jugado con arañas cuando chiquita.”(94). A Delia le gustaba preparar licores y bombones desde una cocina que se constituye en un verdadero laboratorio. Mario prueba por primera vez los bombones de Delia y en la descripción de ese instante se tiende el hilo hacia el desenlace del cuento. “Había que cerrar los ojos para adivinar el sabor, y Mario obediente cerró los ojos y adivinó un sabor a mandarina, levísimo, viniendo desde lo más hondo del chocolate.

Sus dientes desmenuzaban trocitos crocantes, no alcanzó a sentir su sabor y era sólo la sensación agradable de encontrar un apoyo entre esa pulpa dulce y esquiva” (103). Al final del relato, Mario descubre que Delia le ha dado dulces con cucarachas dentro. Manuel Antín, director de la adaptación cinematográfica del cuento dice que “El propio personaje de Circe es la Argentina. Un país profundamente narcisista que se autosatisface con su destrucción”. 2. En la *Traducción de Memorias de Adriano, de Marguerite Yourcenar* (1955), Cortázar ha difundido en una prosa envidiable los cinco pasajes en que Adriano reflexiona sobre su trayectoria existencial tomando como referencia, entre otros poetas, a Homero (35, 142, 166, 197). 3. A *Rayuela* (1963) pertenece el pasaje en que Cortázar enuncia, por boca de la Maga, lo que bien puede ser el canon de sus autores preferidos: “Goethe, Homero, Dylan Thomas, Mauriac, Faulkner, Baudelaire, Roberto Arlt, San Agustín...” (34).

12. MANUEL BERNABÉ MUJICA LÁINEZ (1910-1984). 1. La *Ilíada*, la *Odisea*, y la *Eneida*, forman parte de las lecturas de los personajes de sus primeras novelas de tema contemporáneo y de ambiente porteño *Los Ídolos* (1953) y *El retrato amarillo* (1956). 2. *Bomarzo* (1962) [pp. 279, 315-316, 646]. 2. *El Unicornio* (1965), novela ambientada en la Francia de la Edad Media, presenta a Reinaldo de Sidón tratando de consolar a Aiol tras la muerte de Melusín: “-Yo solía pensar en vosotros como unos arquetipos de la pareja guerrera -añadió el señor, nutrido de lecturas clásicas y contento de exhibirlas-: un remedo admirable de Aquiles y Patroclo, de Orestes y Pílates, de Teseo y Piritoo”. 3. *Cecil* (1972). Cecil, el perro protagonista, describe la estatua de Aquiles en el País de las Mujeres. La digresión erudita se construye a partir del libro I de la *Aquileida* de Estacio. Y logra causar el desasosiego tanto del lector como del inteligente perro narrador, que en un determinado momento exclama: “Ojalá -que nos lo conceda Anubis; que nos lo otorgue Cerbero; que nos lo allanen los veinticuatro dogos de Acteón; que nos lo facilite Argos, el perro de Ulises; que nos lo permita también el perro de San Roque- mañana no venga nadie, absolutamente nadie” (24). 4. En *El Gran teatro* (1979), obra que se desarrolla durante una representación del *Parsifal* de Wagner en el teatro Colón de Buenos Aires en 1942, leemos: “Salió (Javier) colérico, a semejanza del Peleida Aquiles, aunque lo disimuló”. La comparación viene porque, dos páginas atrás, uno de los personajes, -“el Sapo”- recita ante un busto de Homero el conocido principio de la *Ilíada*: “Canta, Diosa, la cólera del Peleida Aquiles...”.

13. ERNESTO SABATO (1911-2011). 1. *Sobre héroes y tumbas* (1961) [pp. 275-276, 348-349]. 2. *Abaddón el exterminador* (1974): “Homero a veces duerme, qué embromar” (52).

BOLIVIA

1. FRANZ TAMAYO SOLARES (1879-1956). 1. En su obra *Proverbios sobre la vida, el arte y la ciencia* (1905-1924), dedica a Homero siete reflexiones paremiológicas de carácter aforístico: 1.1. “Homero no ha acabado aún de ser juzgado”. 1.2. “Shakespeare y Homero son como una selva natural, y en ellos cada unidad poética, qué digo, cada gesto y cada frase tienen la personalidad y carácter que

tendrían un árbol o un torrente en plena naturaleza. En la *Ilíada* se encuentran dioses y héroes, batallas y paisajes, ideas y pasiones, todo, menos a Homero; y si éste está presente es como un genio divino que lo anima todo, invisible e irreconocible”. 1.3. “El terror al mal esencial de la vida que es cristiano y budhista, no existe en Homero ni en los Rishis” (150). 1.4. “Para entender a Homero o Esquilo no basta aprender el griego; hay que aprender a sentir como los griegos” (153). 1.5. “Tan hondo fueron Homero y Shakespeare en la naturaleza que desaparecieron” (154). 1.6. “Hay en la lengua de los himnos llamados órficos un trasunto de sánscrito védico que no existe en Homero” (176). 1.7. “En el Atharva Veda se puede hallar paralelos a la poesía de Rimbaud, y en Homero y Sófocles para Chénier” (182). 2. En *Creación de la pedagogía nacional* (1910), se acuerda de Homero al describir el aislamiento y dificultades de comunicación que presentan las altiplanicies bolivianas (87).

2. RAÚL JAIMES FREYRE (1887-1970). El poemario *El instante que pasa* (1945) incluye el soneto “Dice Homero”, que tiene en su epicentro a Penélope y Odiseo. Penélope, con su incesante tejer y destejer es un símbolo de la vida y de la esperanza; Odiseo es el ideal del poeta que ha escuchado a las sirenas, símbolo de la inspiración poética.

3. BLANCA WIETHÜCHTER (1947-2004). Todo el poemario *Ítaca* (2000) está vertebrado en torno a Penélope ya identificada con la voz de la autora ya desdoblada como hermana de la autora. “Hoy, Penélope, me estoy en tu nombre” es el primer verso de la obra y el que marca la perspectiva temporal: presente: hoy: tiempo de Blanca / pasado: Penélope: tiempo del ayer, que jugará su papel en todo el poema, donde alternan no sólo dos espacios temporales sino dos mundos (el imaginario u onírico y el real), dos protagonistas y dos oficios que simbólicamente se resumen en uno. Para Blanca Wiethüchter la labor constante de Penélope, hilar o tejer, se identifica con la tarea de escribir (“alcancé a hilar dos líneas”) creando así la historia de Penélope (Blanca) escritora. Cuando Blanca, frente a Penélope, ve imposible el sueño del regreso, las dos figuras se distancian. La poetisa encuentra en la soledad su “naufragio interior”, sin necesidad de esperar a un Ulises, un puerto para la ilusión.

4. CÉ MENDIZÁBAL (1956-). El poemario *Inmersión de las ciudades* (1998) incluye el poema “Troya”, toda una intencionada palinodia que concluye con el verso “Que no cante la diosa”, como un grito contra la poesía cantora de las guerras, en oposición al primer verso de la *Ilíada*: “Canta, diosa, la cólera de Aquiles...”.

CHILE

1. MIGUEL LUIS AMUNÁTEGUI ALDUNATE (1828-1888). En su ensayo histórico sobre *La dictadura de O’Higgins* (1853), compara al biografiado con Aquiles cuando se enfrenta a los dioses olímpicos.

2. DIEGO JACINTO AGUSTÍN BARROS ARANA (1830-1907). En su monumental *Historia general de Chile*, II (1884), encuentra un breve hueco para mencionar a

Homero cuando enjuicia *La Araucana* de Ercilla desde el punto de vista historiográfico y literario (204-205).

3. GUILLERMO JÜNEMANN BECKSCHAEFER (1856-1938). Publicó una traducción en verso de la *Ilíada* (1922) y tradujo fragmentos de los cantos V, VI y VIII de la *Odisea*.

4. GABRIELA MISTRAL, seudónimo de Lucila Godoy Alcayaga (1889-1957). En el libro *Ternura* (1924-1945), tras referirse al perfeccionismo con que aborda la relectura de sus poemas juveniles, incluye a Homero en el cuarteto de sus poetas preferidos, que en modo alguno están por encima del respeto que le impone la memoria de los niños (109).

5. ALBERTO BAEZA FLORES (1914-1998). *La frontera del adiós* (1970) menciona a Homero para justificar el *primum vivere* en una reunión de amigos que hablan de cuestiones políticas en el exilio (97).

COLOMBIA

1. MIGUEL ANTONIO CARO TOVAR (1843-1909). En la introducción a su *Traducción de Eneida de Virgilio* (1873-1876), leemos un pasaje en que se defiende la no dependencia de Homero por parte de Virgilio.

2. RUFINO JOSÉ CUERVO URISARRI (1844-1911). En una *Carta* (1892), recogida entre las cruzadas con Antonio Gómez Restrepo, protesta contra la carta de naturaleza que la Academia otorga al adjetivo 'heleno': "Leyendo a Homero..."

3. JOSÉ ASUNCIÓN SILVA (1865-1896). En la novela *De sobremesa* (1896), Homero irrumpe sucesivamente en el programa de una pintora (1. "Será Homero quien da el tema, y se lavará los ojos de toda la vulgaridad de la vida diaria, forjando en un lienzo enorme a Alcinoos y a la Reina, sentados en el trono, en una galería de altas columnas de mármol rosado, rodeados por la Corte, mientras que Nausicaa, apoyada en una de las pilastras, oye a Ulises contarle al Rey sus aventuras interminables y Demodocus, cuyo canto ha interrumpido el viajero, malhumorado como un poeta a quien no oyen, apoya en las rodillas la lira y vuelve la cabeza para mirar hacia afuera...") y en las justificaciones de un poeta frustrado (2. "Llamarme a mí con el mismo nombre con que los hombres han llamado a Esquilo, a Homero, al Dante, a Shakespeare, a Shelley... Qué profanación y qué error").

4. TOMÁS CARRASQUILLA NARANJO (1858-1940). El capítulo XXVIII de su primera novela, *Frutos de mi tierra* (1896), titulado "El vuelo" se abre con los primeros versos de la *Ilíada*.

5. BALDOMERO SANÍN CANO (1861-1957). En el ensayo *Lugones ha muerto* (1938), documenta la pasión homérica del poeta argentino y la justifica como una necesidad de encontrar las raíces de su pueblo: "Se enfrascó en la lectura de Homero con grande empeño, estudió el griego hasta donde es posible, empezando después de los cuarenta años y se encariñó de la fuerza y de la guerra. Tradujo cantos del poema homérico en alejandrinos castellanos y sostuvo en artículos de

prosa que solamente en esa medida debía trasladarse al español la épica de los griegos”.

6. JANUARIO EDUARDO CARRANZA FERNÁNDEZ (1913-1985). Entre las *Canciones para iniciar una fiesta* (1936) aparece una atribuida a Nicanor Parra, en la se repite como estribillo el verso con que se inicia el pasaje siguiente. La alusión a Homero significa la medida intemporal y eterna de la imagen: Una mujer mordía una manzana. / Las estrellas de Homero la miraban.

COSTA RICA

AUGUSTO VINYALS ROIG (1886-1951). En su trabajo *Hipócrates el padre de la medicina* (1935) nos aporta la única referencia a Homero que hemos encontrado en las letras costarricenses: “Un médico –dice Homero– equivale a un gran número de hombres.

CUBA

1. JOSÉ MARÍA HEREDIA (1803-1839). 1. *Poesías* (1810-1837). En los versos que siguen Heredia canta al genio universal que inspira a los poetas y rige los avatares de los hombres: “ay un genio, un espíritu de vida / Que llena el Universo: ... [...] Por él Homero al furibundo Aquiles / Hace admirar... ¡Divino Homero, / Milton sublime” (111-113). 2. *Poesías de Joaquín María de Castillo y Lanzas* (1826) es un ensayo de crítica literario sobre el joven poeta mencionado; en el siguiente fragmento le recuerda que el dicho horaciano solo es disculpable en Homero: “Si se disimula a Homero que dé sus cabezadas de sueño, no deben por eso echarse a dormir los alumnos de las Musas” (125).

2. JUAN CRISTÓBAL NÁPOLES FAJARDO, “EL CUCALAMBÉ” (1829-1861). En sus *Poesías completas* (1840-1862), podemos saborear un gracioso canto a la papaya, que en consonancia con sus excelencias necesita también un poeta de la excelencia de Homero según reza la estrofa final: “–”La papaya... necesita / Un Homero que la cante.” (97).

3. GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA, alias Tula (1814-1873). 1. *Poesías* (1841). La eternidad del genio queda atestiguada en la vigencia y pervivencia de sus poetas más admirados: Virgilio, Petrarca, Milton, Dante y Homero (121). 2. *Poesías* (1844). En el mes de agosto, a sus treinta años, entona estos desesperanzados versos, pese al ejemplo contrario del viejo Homero y el lúcido Milton: “La vejez no abate á Homero, / Aunque de nieves cargada” (209). 3. *La mujer* (1860) es un ensayo en que Tula pugna por el reconocimiento de la igualdad entre hombres y mujeres con argumentos palmarios en los que Homero tiene cabida por su facundia o por su calidad poética (278, 282).

4. JOSÉ JULIÁN MARTÍ PÉREZ (1853-1895). 1. *Versos libres* (1882), en los que Martí desgrana los temas más queridos a su poesía, niños, ancianos, mujeres, etc.; sobre todo en el poema “Estrofa nueva” (93). 2. *La Edad de Oro* (1889) recoge las entregas sucesivas de un relato para niños sobre “La Ilíada, de Homero” (pp. 38-

44, 60-63). Véase la interpretación original de E. P. Pavlakis en este mismo tomo colectivo (pp. 197-202).

5. LAURA MESTRE HEVIA (1867-1944). Elina Miranda Cancela ha estudiado repetidamente la figura de Laura Mestre y resume sus aportaciones homéricas en el *Discurso de ingreso leído en sesión plenaria y pública en el Aula Magna del Colegio San Gerónimo el 23 de octubre de 2007*, para ocupar el sillón de la letra E como académica de número, refiriéndose a Mestre como “mujer que sabe griego” y la “única mujer traductora en lengua española de ambos poemas homéricos”, traducciones que, por desgracia, permanecen inéditas.

6. FERNANDO ORTIZ FERNÁNDEZ (1881-1969). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1963). Cita versos de Juan de Castellanos pertenecientes al canto II de la Elegía V (421).

7. JUAN JOSÉ REMOS Y RUBIO (1896-1969). *Tradición Cervantina en Cuba* (1947): “a partir de Homero,... ninguno es tan familiar como el héroe cervantino” (27).

8. NICOLÁS GUILLÉN (1902-1989). *Obras en prosa* (1975-1976). Homero es citado cinco veces en sus obras en prosa (T. I 169, II 344, I II 13, 71, 322).

9. ALEJO CARPENTIER (1904-1980). El cuento “Semejante a la noche” (1952) toma el título de un verso del primer canto de la *Ilíada*: *nuktì eòikós* “semejante a la noche”.

10. ÁNGEL AUGIER PROENZA (1910-2010). *Prosa varia* (1943-1974). El pasaje citado por Augier supone en Homero “la irreductibilidad del ideal artístico en el alma del artista desgraciado”.

11. GUILLERMO CABRERA INFANTE (1929-2005). *Tres tristes tigres* (1964-1967). De un bar, “Se llama La Odisea. - Y el dueño Homero. ¿Por qué no Bar Leneida?”

12. ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR (1930-). *Fervor de la Argentina. Antología personal* (1955-1974). Se valora positivamente “el frenesí rousseauiano de la Ilustración”: “La nostalgia por el homo naturalis que atenazó al ginebrino caminador y que llevaría al Romanticismo a despedazar a Homero, a perseguir romances y consejas, es la que hace decir a Bolívar: “Somos un pequeño género humano (31).

13. HEBERTO PADILLA (1932-2000). *El hombre junto al mar* (1981) cita la tríada Homero... Marcial... Catulo (66) y Homero... Atenas (105).

ECUADOR

1. JOSÉ JOAQUÍN DE OLMEDO Y MARURI (1780-1847). En carta dirigida *Al Dr. Joaquín Araujo* (1825), comenta sus últimas adquisiciones bibliográficas y emite un juicio poco favorable sobre la traducción de Homero de madame Dacier.

2. JUAN LEÓN MERA (1832-1894). *Cumandá o un drama entre salvajes* (1879). Traza una identificación del infortunio y grandeza del destino de los poetas (135-136).

3. JUAN MARÍA MONTALVO FIALLOS (1832-1889). 1. *Las catilinarias* (1880-1882). Si alguien critica al autor por mencionar “la camisa alechugada, en cuyos pliegues y escondrijos soberbias pulgas tienen sus palacios”... yo responderé que Juan Goethe, el Homero moderno, me anima a la audacia y me autoriza con el ejemplo *Advint que chez un prince Une puce logeait* (358-359). 2. *Siete tratados* (1882). 2.1. “el viejo Homero hace con su nombre el ruido que asorda las épocas civilizadas cultas del género humano” (62-63). 2.2. “Homero sabía muy bien lo que convenía á los inmortales” (79-80). 2.3. “Mucho va de Homero al hijo de la partera” (211). 2.4. Hay una persona ridícula en Homero; mas siendo perversa á un mismo tiempo, no punza el ánimo del lector con ese alfiler encantado que hace brotar la risa: ni los dioses ni los hombres perciben sal en la ridiculez del cojo Tersites, malo y feo (282). 2.5. “Homero es anterior á Quintiliano” (283). 2.6. “Virgilio imita á Homero, el Tasso á Virgilio, Milton al Tasso: Cervantes no ha tenido hasta ahora quien le imite” (301). 2.7. “Homero es viejo; nunca y nadie le ve jóven; pero su estro no desdice de las canas venerables de ese anciano maravilloso” (308). 2.8. “Horacio, juez supremo en poesía, proclama á Virgilio el primero de los poetas, después de Homero” (325). 2.9. Para un Homero un Zoilo; sino la envidia se queda con su hiel en el pecho. Para un Homero un Escalígero; sino, la basura no cubre las piedras preciosas (326). 2.10. “¿En qué estaria pensando Don Agustin Montiano cuando dijo, que si algunos preferian á Cervantes era porque andaban muy desvalido el buen gusto y la ignorancia, de bando mayor? Este mal Español recibió, sin duda, lecciones del viejo barbalonga, ese calvo de agrio corazon y aguda lengua que hiere en la gloria de Homero y trata de apagar la luz que irradia por el mundo” (335). 2.11. “Homero es una bendicion en todas partes” (345). 2.12. “Los ingleses, con su admiracion alharaquenta por Cervantes, sus traducciones del Quijote, sus comentarios, le han sacado á la luz del dia y le han puesto al autor entre Homero, Platon, Virgilio, Tácito y los autores más esclarecidos de todos los tiempos; y su obra entre la *Ilíada*, la *Lusiada*, la *Divina Comedia*, el *Decameron*, el *Orlando furioso* y más obras que acostumbramos llamar clásicas y maestras (356). 2.13. “Si Homero mismo cae en esa pesada soñolencia de que habla Horacio, quandoque bonus dormitat Homerus, ¿que mucho que otro cualquiera, por despierto que ande á las prescripciones del arte y las advertencias del buen gusto, rinda la cabeza á esa deidad indolente que suele nacer de la fatiga y el descuido?” (359).

4. AUGUSTO ARIAS ROBALINO (1903-1974). *El viajero de papel* (1968) dedica generosos espacios a reflexionar sobre Seferis y Homero, sobre el papel de los aedos, sobre la sorprendente sabiduría del ciego de Quíos, sobre el mensaje vivo que llega a los jóvenes, etc., para esbozar al fin un bellissimo retrato del anciano Homero (39-42, 69-70, 76-77, 111-112, 116-118, 150-151).

GUATEMALA

1. ENRIQUE GÓMEZ CARRILLO alias de Enrique Gómez Tible (1873-1927). *La Grecia eterna* (1908). Las reflexiones sobre Homero se encuentran en los capítulos siguientes: “La Grecia heroica”, “El mar de la Odisea”, “Los hijos de Ulises”,

“La leyenda de Homero”. Léase la contribución de M. Morfakidis en este mismo libro (pp. 179-186).

2. MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS ROSALES (1899-1974). *En el Patio de los Pasos Perdidos* (1926). “Una de las mentiras que últimamente he principiado a cultivar es la mentira patriótica. Saliendo de la Sorbona, en el Patio de los Pasos Perdidos, al lado de la estatua de Homero, el profesor R. T., decidido admirador de América, me pregunta si en mi país hay universidad” (89-90).

3. DAVID VELA (1901-1992). *El mito de Colón* (1935). “Homero es un mito insondable de lejanía” (21).

4. AGUSTÍN MENCOS FRANCO (1862/1902). *Literatura Guatemalteca en la Época Colonial* (1937). “Dí el nombre de “Tomasiada”, (derivado de Tomás), a mi poema –dice Diego Sáenz Ovecure–, a ejemplo de las grandes maestros Homero y Virgilio, que designaron los suyos con los nombres de Iliada, derivado de Ilión, y Eneida, derivado de Eneas” (161).

HONDURAS

AUGUSTO MONTERROSO (1921-2003), nacido hondureño, mexicano de adopción. *Cuentos, fábulas y lo demás es silencio* (1996). En “La tela de Penélope, o quién engaña a quién”, ofrece una versión, digamos muy personal, de las relaciones entre los esposos, que termina: “De esta manera [tejiendo sin cesar] ella conseguía mantenerlo alejado mientras coqueteaba con sus pretendientes, haciéndoles creer que tejía mientras Ulises viajaba y no que Ulises viajaba mientras ella tejía, como pudo haber imaginado Homero, que, como se sabe, a veces dormía y no se daba cuenta de nada” (178). Resonancias de la *Odisea* encontramos también en el cuento “La sirena inconforme”.

MÉXICO

1. JOSÉ JOAQUÍN FERNÁNDEZ DE LIZARDI (1776-1827). *La Quijotita y su prima* (ca. 1818). Nos habla de mujeres distinguidas de Venecia en el siglo XVI y de cómo “Casandra Fidele, una de las mujeres más sabias de Italia, escribió con igual suceso en las tres lenguas de Homero, Virgilio y Dante, así en verso como en prosa”.

2. JUAN DÍAZ COVARRUBIAS (1837-1859). *Gil Gómez, el insurgente: novela histórica* (1858). El capítulo XX de esta novela se afirma que “Jalapa es el Edén de ese Edén que se llama México” y nos brinda la observación siguiente: Figuraos una ciudad... donde cada amor es un idilio de Homero” (373-474).

3. AMADO NERVO alias de Juan Crisóstomo Ruiz de Nervo y Ordaz (1870-1919). Le llama la atención la alada movilidad de los dioses olímpicos:

Homero, a cada paso, nos recuerda la rapidez alada con que van y vienen los habitantes del Olimpo. Y cuando no van y vienen, ya porque su majestad se lo impide, ya porque no les da la gana, tienen maravillosos mensajeros que rasgan el aire como un dardo de luz, Iris, por ejemplo.

Phoibos Apollo va por el cielo rigiendo su divina cuadriga de llamas, y en las salobres ondas de la “llanura móvil”, como Homero llama al mar, Neptuno boga tirado por delfines, con la velocidad del viento... (Durán, 154).

4. ENRIQUE GONZÁLEZ MARTÍNEZ (1871-1952). En sus *Obras Completas*, publicadas en 1971, encontramos alguna referencia a la *Ilíada* (650).

5. MARIANO AZUELA (1873-1952). *La luciérnaga* (1932). Chirino, estafador de profesión, tiene su propio Homero, es decir, un Benito que le ríe sus fechorías (Benito, el Homero del Chirino, dijo: –¡Un bravo muchacho! No es profesional, pero cuando se necesita... Tiene golpes maestros).

6. ALFONSO REYES OCHOA (1889-1959). 1. *Aquiles agraviado* (1948-1949) es una versión poética parcial de la *Ilíada* (cantos I-IX). El propio Reyes enjuicia en el prólogo su labor como traductor:

No leo la lengua de Homero; la descifro apenas... Aunque entiendo poco griego –como dice Góngora en su romance–, un poco más entiendo de Grecia. No ofrezco un traslado de palabra a palabra, sino de concepto a concepto, ajustándome al documento original y conservando las expresiones literales que deben conservarse, sea por su valor histórico, sea por su valor estético. Me consiento alguna variación en los epítetos, cierta economía en los adjetivos superabundantes; castellanizo las locuciones en que es lícito intentarlo. Hasta conservo algunas reiteraciones del sujeto, características de Homero, y muy explicables por tratarse de un poema destinado a la fugaz recitación pública y no a la lectura solitaria. Pero adelanté con cuidado y prudencia, sin anacronismos, sin deslealtades. La fidelidad ha de ser de obra y no de palabra (XIX, 91).

Además de numerosas cartas personales de reconocimiento como las de José Gaos, Werner Jaeger, Ramón Menéndez Pidal o Tomás Navarro Tomás, en las que se manifiesta que la versión de Reyes es una gran obra poética reflejo y recreación de otra gran obra poética, la crítica se mostró unánime en su admiración: José Moreno Villa (*Suplemento de Novedades*, México 20 de enero de 1952); Medardo Vitier (*Diario de la Marina*. La Habana, Cuba 8 de marzo de 1952); Bernabé Navarro (*Excelsior*, México 20 de abril de 1952); José Luis Lanuza (*La Nación*, Buenos Aires, 4 de mayo de 1952); Daniel Devoto (*Sur*. Buenos Aires julio y agosto de 1952); Germán Arciniegas (Revista literaria *Tegucigalpa*, octubre 1952). 2. *Homero en Cuernavaca* (1952). Se trata de un poemario en que los treinta sonetos incluidos se ocupan de las vicisitudes espirituales que experimentó el autor durante el año dedicado a traducir la *Ilíada* en versos alejandrinos. El libro es considerado por Reyes como “prosaico, burlesco y sentimental, ocio o entretenimiento al margen de la *Ilíada*” (X, 403). Los títulos de los sonetos son indicadores del contenido del libro: “A Cuernavaca 1 y 2” (11-12), “Homero” (13), “Galope de la *Ilíada*” (14), “Tregua espontánea” (15), “Los exégetas 1 y 2” (16-17), “Materialismo histórico” (18), “Genealogías troyanas” (19), “*Entreacto*: A una Afrodita núbil” (20), “De Agamemnon” (23), “Menelao y la sombra” (24), “Dice Hera” (25), “Paris” (26), “De Helena” (27), “Paris-Alejandro ante Helena” (28), “Llanto de Briseida” (29), “Hera” (30), “Héctor” (31), “Al acabar la *Ilíada*” (32) “Una metáfora” (35), “Tersites (y Alarcón)” (36), “Reflexión de Néstor” (37), “Instante de Glauco y Diomedes” (38), “Filosofía de Helena” (39), “La

verdad de Aquiles” (40), “Casandra” (41), “De mi padre” (42), “De mi paráfrasis 1 y 2” (43-44). 3. En el volumen XVII de sus *Obras Completas*, titulado *Los Héroe, Junta de Sombras*, se recoge en ocho capítulos sus estudios sobre Troya (pp. 115-180). Por lo que respecta a Homero, interesan especialmente los dos primeros capítulos (pp. 115-131): I. La leyenda de Troya. 1. En general; 2. Genealogía de la real familia troyana; 3. De Laomedonte a Paris; 4. La manzana de oro y sus consecuencias; 5. La expedición aquea, la muerte de Héctor; 6. Prosigue la guerra. II. La leyenda troyana en Homero y en las epopeyas cíclicas. 1. En general; 2. La tradición épica y la importancia de Homero; 3. La caída de Troya en Homero; 4. Las epopeyas cíclicas.

7. GILBERTO OWEN (1905-1952). Invoca a Homero para resaltar la belleza de la mujer descrita: “Como de tus diosas, Homero, era la sangre translúcida, insípida y aérea que corría bajo el rostro cristalino” (178).

8. GUTIERRE TIBÓN (1905-1999). *Aventuras en las cinco partes del mundo (con un brinco a Úbeda)* (1986). “Juan Manuel es mi hermano mayor... Y cuando está de vena como para celebrar una orgía romana, se pone a leer a Homero en el original griego” (362-363).

9. OCTAVIO PAZ LOZANO (1914-1998). *Sombras de obras. Arte y literatura* (1983). Recalca que Gracián repite una idea tradicional: “importa más ser el celebrado que el celebrador”, vale más ser Aquiles que Homero (10). Afirma que “los traductores de Homero se enfrentan a obstáculos temibles cuando intentan encontrar equivalentes precisos en nuestras lenguas de términos” relativos al color (29). Observa que Homero es una de las cuatro sombras que se acercan a recibir a Virgilio y a Dante en la *Divina comedia* (Infierno, I, 85-90) (296).

10. CARLOS FUENTES (1928-2012). 1. *Zona Sagrada* (1967). El tema odiseico está presente ya desde el comienzo, cuando el protagonista y su amigo italiano Giancarlo, su *alter ego*, toman un refresco en una terraza situada en la playa de la localidad costera italiana de Positano, frente a la supuesta “isla de las sirenas”. 2. *Diana o la cazadora solitaria* (1994). Una fotografía dedicada por Clint Eastwood hace pensar al autor en un moderno Aquiles, un héroe amargo de una épica de sed y de desierto, sin ponto de color de vino ni aedo que cante sus hazañas: “Era la foto de un guerrero que estuvo en Troya, de un Aquiles de cuero y piedra, ahora plantado lejos del mar vinoso de Homero, en medio de una épica sin agua, sin costas, sin velámenes, una épica de la sed, el desierto y la ausencia de poetas que canten las hazañas del héroe. Ésa era su tristeza: nadie le cantaba. Clint Eastwood. Un héroe amargo me miraba entre pestañas rubias y bajo cejas de arena” (p. 98). 3. *En esto creo* (2002). Las referencias a Vasconcelos (170) y Simone Weil (195-196) sirven de base para confesar creencias fundadas en Homero: “Nada está a salvo del destino. Nunca admires al poder, ni odies al enemigo, ni desprecies al que sufre” (196). “Todo cabe, todo debe caber en la épica. Homero y Virgilio, no olvidan nada” (249).

11. ELENA PONIATOWSKA (1932-). *Hasta no verte Jesús mío* (1969). Alude al momento emotivo del retorno de Odiseo en el que su viejo perro Argo, agotado

por los años y la incuria, reconoce a su amo, lo saluda alegremente, y muere. Pero en Poniatowska el animal no es un perro, sino una chiva (121).

12. GABRIEL ZAID (1934-). “En la *Revista de la Universidad de México* (febrero de 1967), aparecieron cinco poemas que lamento haber publicado”, escribe autocríticamente Zaid en *Letras libres*, diciembre 2008, 44-46. Uno de estos poemas se titula “Homero en Cuernavaca”, del que existen otras dos versiones corregidas por el autor y publicadas en 1969 y 1973.

13. FERNANDO DEL PASO (1935-). *Palinuro de México* (1977). “En las noches australes contemplará a Orión... la Osa, como lo cuenta Homero, lo vigila desde lejos” (473). “Pero decidirse, como yo aquella vez, entre ir a una obra de Ben Jonson o una de Shakespeare, es como tratar de elegir entre Virgilio y Homero” (566).

14. PATRICIO MARCOS (1935-). *El fantasma del liberalismo* (1986). Considera al barón Karl Von Clausewitz “el árido y nada épico Homero de la época napoleónica”.

15. HOMERO ARIDJIS FUENTES (1940-). *El mundo al revés [Gran teatro del fin del mundo]* (1989). El personaje BOBA cuenta y trata de descifrar el diálogo enigmático sostenido entre Homero y unos pescadores en la isla de Íos (247).

16. IGNACIO OSORIO ROMERO (1941-). *Conquistar el eco. La paradoja de la conciencia criolla* (1989). Da cumplida noticia de las traducciones latinas de la *Ilíada* y la *Batracomiomaquia* realizadas por Francisco Javier Alegre en el siglo XVIII (40-41), del conocimiento cabal del griego que tiene Alegre (96), de la finalidad perseguida al traducir la *Batracomiomaquia* “para que juventud estudiosa refute algunas versiones de dominio público” (100), de los criterios de traducción al adoptar “la manera de Virgilio” (101) para tratar de expresar en versos latinos “no las palabras sino la mentalidad de Homero” (103), de lo ridículo que resultaría en palabras de Alegre “recomendar nuestra traducción” (103), de las ventajas que aportan las traducciones de Homero al latín (103), de cómo Alegre nunca estuvo del todo satisfecho con su traducción (104). Osorio nos informa también de que en 1837 apareció, en la imprenta de M. Arévalo, la primera gran traducción de la *Odisea* de Homero por Mariano Esparza hecha en octavas reales con las peculiaridades confesadas por el propio traductor: suprimir frecuentemente los epítetos con que Homero caracteriza a héroes y a dioses; omitir versos o pequeños pasajes o introducir ligeras variantes (125). En fin, Osorio Romero hace notar que Miguel Antonio Caro da por sentado que José Moreno Jove tradujo y publicó en México la *Ilíada* (125).

17. JUAN CORONADO (1943-). *Fabuladores de dos mundos* (1985). Perfila en una comparación el estigma que sufren los escritores europeos y los latinoamericanos: “Así como los escritores centroeuropeos –sobre todo– no pueden quitarse de la sangre ni a Ovidio ni a Homero ni a Virgilio, los escritores latinoamericanos no pueden negar la cruz de los barrocos” (122).

18. GONZALO CELORIO BLASCO (1948-). *Ensayo de contraconquista* (2001). Glosa algunas reflexiones de Borges sobre la *Odisea* (117) y trata de restar originalidad a Homero (169).

19. RAFAEL CARRILLO AZPEITIA. *Pintura mural de México: la Época Prehispánica, el Virreinato y los grandes artistas de nuestro siglo* (1981). Nos da a conocer alguna representación de Homero en el muralismo mejicano (49).

20. ALEJANDRO TORTOLERO VILLASEÑOR. *El agua y su historia. México y sus desafíos hacia el siglo XXI* (2000). “En la *Ilíada*, Homero presenta al dios Océano como el padre de los dioses. Es un río poderoso que rodea el mundo, lo irriga y lo fertiliza; también encarna el “poder generador de todos los seres”. Su esposa Thetys es marina y “creadora de vida”... En Homero, las aguas primordiales son portadoras de energía y están representadas en la pareja de Océano y Thetys, portadora de la dualidad de lo masculino y femenino (12).

NICARAGUA

1. RUBÉN DARÍO alias de Félix Rubén García Sarmiento (1867-1916). 1. *Canto épico a las glorias de Chile* (ca. 1887-1889). La añoranza del pasado caracteriza las tres estrofas siguientes:

Arturo era el marino,
Arturo era el guerrero
humilde, que el destino
tomara digno de la voz de Homero (23).

Rudo en mi oído escucho resonante
el exámetro rígido de Homero
y el son melifluido de la flauta de oro
que inventa Pan dentro los bosques griegos (63).

Ya no se oye de Esquilo la palabra
vibradora y terrible como el trueno,
ni repite rapsoda vagabundo
las rudas notas del mendigo Homero (65).

2. *Prosas profanas y otros poemas* (1896-1901). En boca del centauro Clito oímos estos cuatro versos de su respuesta al centauro Quirón: “Naturaleza tiende sus brazos y sus pechos / a los humanos seres; la clave de los hechos / conócela el vidente; Homero con su báculo, / en su gruta Deifobe, la lengua del Oráculo” (123). 3. *El canto errante* (1907). Los hexámetros de Homero son “sublimes como mármoles y eternos como bronce” (330). 4. *Palimpsesto II* (1908). Un sátiro y un centauro conversan sobre el anciano eremita “de la barba blanca” que han encontrado en la Tebaida. Dice el sátiro: “Te juro que era más hermoso que Homero, que hablaba con los dioses y tenía también larga barba de nieve” (289).

2. JUAN CHOW (1956-). *Oficios del caos* (1986). En este primer libro suyo son fundamentales los temas mitológicos y homéricos como puede verse en el poema “Seguramente los atridas temerosos de Casandra viven”.

PANAMÁ

1. JUAN B. GÓMEZ (1931-2011). 1. “Memorias de un librero”, *El Siglo*, 02-07-1997. “Sánchez era capaz de firmar, siempre como autor, libros de Homero, Platón y Pascal”. 2. “Al Margen de los Temas”, *El Siglo*, 03-11-2000. “Y termino con otra generalización sin fundamento, aunque la haya lanzado el inmortal Homero: “Entre todas las criaturas que se arrastran y respiran sobre la tierra, no hay ninguna más desdichada que el hombre”.

2. DIMAS LIDIO PITY (1941-). “Cervantes, la lengua y nosotros”, *El Siglo*, 25-04-1997. “Quizás porque vemos en las figuras principales del Quijote rasgos del espíritu del hombre moderno, las sentimos más próximas nuestra sensibilidad que otros personajes imperecederos, como el Ulises de Homero o el Edipo de Sófocles por ejemplo.

PERÚ

1. RICARDO PALMA (1833-1919). 1. *Tradiciones peruanas, primera serie* (1872). “El hombre es fuego, la mujer estopa, y como una chispa basta para producir un incendio mayor que el cantado por Homero, viene el demonio de repente y... ¡sopla! (I). 2. *Tradiciones peruanas, segunda serie* (1874). “Para Vaca de Castro eran piñones y confitura todas las grandes batallas, desde las de los tiempos de la Roma pagana hasta la de Pavía. Sólo la de Chupas, en que él dispuso de mil soldados y de las dotes militares de Francisco de Carbajal, que valía por un ejército, contra ochocientos almagristas mal dirigidos, merecía ser cantada por Homero (III). 3. *Tradiciones peruanas, sexta serie* (1883). “Pues la verdad camina al retortero, / no tantos cantó Homero / héroes, ni sabios consignaron otros, / cual tendremos nosotros” (“Sinfonía a toda orquesta”). 4. *Tradiciones peruanas, séptima serie* (1889). 1. “El general don Antonio Valero... Pertenecía a esa brillante pléyade de generales jóvenes que realizaron en la guerra de Independencia hazañas dignas de ser cantadas por Píndaro y Homero” (182). 2. ¡Os hace falta un Homero, / tiempos de la patria vieja! (200).

2. MANUEL GONZÁLEZ PRADA (1844-1918). 1. *Nuestros magistrados* (1902). “Menos se cuidan de Literatura, que tomarían a Shakespeare por un escribano ruso y, a Homero por un juez alemán” (277). 2. *Las esclavas de la Iglesia* (1904). “El helenismo había elevado a la mujer hasta el rango de madre de familia –ama de casa, según la expresión de Homero” (237). 3. *Nuestras Glorificaciones* (1905). “a los hexámetros dáctilos de Homero corresponden los mármoles blanquísimos de Fidias. Y Fidias y Homero no glorificaron la muerte, como no lo hicieron los grandes poetas ni los grandes artistas de Grecia: esa glorificación neurótica viene con el cristianismo” (323).

3. CLEMENTE PALMA alias Juan Apapucio Corrales (1872-1946). *Crónicas político-doméstico-aurinas* (c 1908-1930). “La idea de visitar la patria del néctar divino que escanciaban las canéforas a Ulises, según refiere Homero, me decidió, en primer término, a emprender el viaje de salud, que nos recomendó el doctor Garazátua (257).

4. JOSÉ GONZÁLEZ (1953-). *Las órdenes superiores* (1985). En el poema “Habla la abuela desalmada”, el tema de Ulises es abordado con una sorprendente originalidad.

5. JULIO RAMÓN RIBEYRO. *Los geniecillos dominicales* (1983). “-Se llama Héctor -decía Jimmi-, como en los libros de Homero” (165).

6. ISABEL ÁLVAREZ. *La música y la gastronomía* (1995). “En los poemas homéricos se describen muchos platos. En la Iliada, Homero nos describe los grandes banquetes en los que están asociados comer carne y el sacrificio ritual. También lo asocia al placer de la poesía y de la conversación” (136). “Homero decía: “El arpa nos fue concedida por los dioses como amiga de nuestras comidas” (137).

7. JORGE SALAZAR. *Tras los pasos de la comida criolla* (1995). “Nos ha llevado por un camino realmente bello, por una odisea, como las que hacia el mismo Homero, ha ido ligando una y otra, todas estas actitudes” (61).

8. ROSARIO OLIVAS WESTON. *La cocina en el virreinato del Perú* (1996). “Las gachas de harina de mijo, panizo, cebada, trigo sarraceno, sorgo, y más tarde del maíz, fueron la comida europea más difundida y persistente desde la más lejana historia. Aparecieron ya en Homero, fueron famosas en Roma (como alimento de los esclavos y de los gladiadores), perduraron a lo largo de la Edad Media y, todavía en la segunda mitad del siglo XIX, hasta la Guerra Civil, persistieron en España” (21).

PUERTO RICO

1. EMILIO S. BELAVAL (1903-1973). *La muerte. Comedia de delirantes en tres actos* (1950). Prometeo tiene “sirenas amaestradas que recitan versos de Homero” (67). La Sirena núm. 2 dice haber “oído el antiguo canto de nuestro padre Homero que nos ordenaba subir hasta la playa. Aquí estamos, señor director” (85). La Sirena núm. 3 confiesa que han tenido que aprender “de memoria hasta versos de Homero” (112).

2. ISABEL HERNÁNDEZ DE NORMAN. *La novela criolla en las Antillas* (1977). “Enardo y Rosael es la historia del ángel más bello del Edén, Rosael, que viene a la tierra atraída por la hermosura de Enardo, discípulo de Sócrates en filosofía y de Homero en el amor” (213).

REPÚBLICA DOMINICANA

1. JOSÉ ANTONIO BONILLA Y ESPAÑA (1836-1894). *Los cantos populares* (1883). El poeta de los cantos populares “no tiene la lira de Homero ni las arpas de la antigua Eolia; su lira es un instrumento tosco i lejendario pero expresivo, de vibración dulce i sonora que lleva al espíritu el sentimiento de lo sublime: vibración que repite el eco en el espacio azul” (72).

2. EMILIO RODRIGUEZ DEMORIZI (1904-1986). *La palabra folklore en Santo Domingo* (1975). Establece un contraste entre “La Iliada, La Odisea y el Roman-cero, monumentos grandiosos de poesía, son canciones populares recopiladas,

con la sola diferencia de que La Iliada y La Odisea tienen por autor un hombre, Homero, y el Romancero tiene por autor un pueblo, España” (50).

3. GERMÁN ORNES (1919-1998). *Informe relativo a la psicología de los habitantes del Distrito de Puerto Plata* (1943). Cuando, en otras partes, por ejemplo, ... para elogiar a un poeta, se le compara con Homero... en Puerto Plata... se lee con devoción al poeta y se saborean sus versos, si son buenos... Y nada más (124).

URUGUAY

1. JOSÉ ENRIQUE RODÓ (1871-1917). 1. *Liberalismo y jacobinismo* (1906). No está de acuerdo Rodó con que “las sentencias que en las epopeyas de Homero y los poemas de Hesíodo reflejan las ideas de conducta que gobernaban el espíritu de aquellas sociedades en tiempos primitivos y semibárbaros, caracterizando un sentido moral que fuera absurdo parangonar con el que orienta la marcha de nuestra civilización” (258-259). 2. *Motivos de Proteo* (1910). 1. La lectura, o la audición, es el medio por el que se revela la aptitud del sabio: Sófocles descubrió “su alma de poeta, por las epopeyas de Homero” (144-145). 2. Cuatro amigos, a propuesta de Idomeneo, se acercan a oír a “un cantor ambulante, mendigo consagrado por la vejez y por el numen, que todos los años recorría, en ocasión de las cosechas, aquella parte de la isla; “todo lo del Homero legendario reaparecía en una dulce y majestuosa figura: el continente regio, la lengua barba lilial, la frente olímpica; a la espalda el zurrón, la lira a la cintura, el nudoso báculo en la diestra, el can escualido y enlodado a sus plantas”... “el mendigo cantó; y sobre el aliento de sus labios, mientras las manos trémulas tocaban las cuerdas de la lira, flotaron cosas de historia y de leyenda, cosas que estaban en todas las memorias, pero que parecían recobrar, en versos ingenuos (tal como se serena el agua en cántaro de barro), la frescura y el resplandor de la invención. Cantó del germinar de los elementos en las sombras primeras; de la majestad de Zeus; de los dioses y sus luchas sublimes; de los amores de las diosas y los hombres” (222). 3. “La presencia de todas o una parte de las facultades propias del sabio, completando un espíritu en que prevalecen las del poeta, imprime sello peculiar a esas almas que compiten, hasta donde es posible en tiempos de plenitud de cultura, con el carácter del poeta primitivo, revelador y educador: los Homero y Valmíkis de las edades refinadas y complejas” (238).

2. JULIO HERRERA Y REISSIG (1875-1910). *Las pascuas del tiempo* (1900). Hasta tal punto se trastoca la realidad, que “Byron, Tirteo y Quevedo se olvidan de que son cojos. / Rabelais y el gran Leopardi no saben ya sus defectos; / Homero y Milton se muestran, ambos, con grandes anteojos” (302).

3. ÁLVARO ARMANDO VASSEUR (1878-1969). *Cantos del otro yo* (1909). “Corazón, corazón vamos al Sueño, / por unas horas cambiaremos de Alma. / Leo a Juliano, emperador y héroe, / su agudo estilo como lampo de Helios, / dora los siglos en poniente de oro. // Siento en la mía la imperial alteza / de su alma tracia / que Plutarco y Jámblico ennoblecieron; / de su ingenio ático / que Platón y Homero / maravillaron” (242-243).

4. MARIO BENEDETTI (1920-2009). *Ida y vuelta* (1955). Comedia. Tras haber ofrecido al público una representación poco afortunada el director trata de consolarle con estas palabras:

Vengan a ver mi “Nausicaa”. Éste sí es un personaje. Fiel a sí mismo. Además uno trabaja sobre seguro y a medias con Homero, que no es un principiante. Hay que retocar, naturalmente, mejorar algunos detalles, adaptarlos a la mentalidad contemporánea. Pero, de todos modos, la anécdota está hecha... y eso... no pueden ustedes imaginar qué tranquilidad significa... Además, los críticos pueden formular objeciones al ritmo, al diálogo, al tratamiento de los personajes, pero jamás al argumento... porque éste... es de Homero. ¿Se dan cuenta? (Pausa.) Y Ahora, si me lo permiten, para que no se vayan con esta mala impresión, voy a adelantarles algún detalle de mi “Nausicaa”. (No bien el Autor empieza a contar su “Nausicaa”, aparecen por detrás suyo, Juan, María y Carlos, que hacen desesperadas señas hacia adentro para que bajen el telón.) Resulta que Nausicaa es la hija de Alcinoos, rey de los feacios. Fue la primera en acoger a Ulises, gracias a los buenos oficios de Atenea, la cual, apareciéndosele en sueños... (El telón comienza a bajar, pero el Autor impide que baje del todo. El telón sube de nuevo, y el Autor sigue agitado su explicación.) Todo cuanto Ulises le cuenta a Alcinoos acerca de sus desgracias, ocupará un largo monólogo, sólo interrumpido de vez en cuando por el coro. (Se oye un coro de zarzuela.) (122-123)

VENEZUELA

1. FRANCISCO DE MIRANDA (1750-1816). Para sopesar la pasión de Miranda por Homero, además de a las frecuentes referencias a Homero y a Troya que encontramos en sus diarios, hemos de acudir a examinar los libros que sobre una y otro tema han sobrevivido de la otrora riquísima biblioteca mirandina, tal y como ha puesto de relieve M. Castillo Didier en un reciente artículo titulado “Troya y Homero en la biblioteca de Miranda” (*Byzantion Nea Hellás* 32, 2013).

2. SIMÓN BOLÍVAR (1783-1830). *Discurso de Angostura* (1919). El amor a la libertad del “libertador” Bolívar queda patente en esta cita clásica: “El hombre, al perder la libertad, decía Homero, pierde la mitad de su espíritu” (111).

3. ANDRÉS BELLO (1781-1865). 1. *Juicio sobre las obras poéticas de Don Nicolás Álvarez de Cienfuegos* (1823). Al emitir su juicio sobre la poesía de Álvarez Cienfuegos, Bello afirma que no hay en ella “aquel vigor nativo, aquella tácita majestad que un escritor latino aplica a la elocuencia de Homero, y que es propia, si no nos engañamos, de la verdadera inspiración poética” (250-251). 2. *Estudios sobre Virgilio, por P.F. Tissot* (1826). El estudioso francés establece “el carácter relativo de las producciones literarias de Homero a Virgilio y de Virgilio a los modernos”. “La religión del Asia antigua “entró en el corazón de Homero, ella cautivó su ingenio creador; y quizá es Homero todavía su primer pontífice, a pesar de los disfraces en que a veces la envuelve, imponiendo silencio al murmurar de la razón”. 3. *Las poesías de Horacio traducidas en versos castellanos, con notas y observaciones, por Don Javier de Burgos* (1827). “Homero será siempre más difícil de traducir que Virgilio, y La Fontaine infinitamente más que Boileau”. 4. *La Ilíada, traducida por Don José Gómez Hermosilla* (p. 1831). Más allá de la

crítica, hay en esta recensión de *La Ilíada* de Hermosilla toda una teoría sobre lo que debe ser una traducción aceptable de Homero o de cualquier poeta épico. No procede reproducir aquí in extenso la totalidad de los pasajes pertinentes en que se menciona al poeta. Pero destacan los párrafos dedicados a los modos de traducir los epítetos y los diálogos homéricos. Por derecho propio han de entrar estas reflexiones en cualquier historia de la metafraseología (380-382). 5. *Análisis ideológica de los tiempos de la conjugación castellana* (1841). Se analiza la utilización de las formas verbales ‘haya sido’ y ‘fuese’, ‘haya pulido’ y ‘puliese’, en el sentido de que la forma simple ofrece la idea de una anterioridad absoluta al paso que la forma compuesta hace relación a cosa presente... y por tanto equivalente de expresiones en presente: “Homero es tan sublime, como natural y sencillo” (439). 6. *La Araucana por Don Alonso de Ercilla y Zúñiga* (1841). Sostiene Bello que la forma de narrar en nuestro tiempo historias ficticias es la novela, pero añade que “los viajes y los hechos de armas bajo sus formas modernas son tan adaptables a la epopeya como lo eran bajo las formas antiguas; que es posible interesar vivamente en ellos sin traducir a Homero; y que la guerra, cual hoy se hace, las batallas, sitios y asaltos de nuestros días, son objetos susceptibles de matices poéticos tan brillantes como los combates de los griegos y troyanos, y el saco y ruina de Ilión”. Puede concluirse, pues, que “lo que hay de grande, espléndido y magnífico en la Ilíada, es todo de Homero” (342-345). O, dicho de otro modo, “a epopeya admite diferentes tonos, y es libre al poeta elegir entre ellos el más acomodado a su genio y al asunto que va a tratar. ¿Qué diferencia no hay, en la epopeya histórico-mitológica, entre el tono de Homero y el de Virgilio?” (347). 7. *Juicio crítico de Don José Gómez Hermosilla* (1841-1842). “Homero, dice, jamás se permitió quebrantar las reglas gramaticales que el uso tenía ya sancionadas”. ¿Cómo puede nadie saberlo en el día? ¿Tenemos medios para comparar el lenguaje de Homero con el de la edad y el país en que salieron a luz sus poemas? Todo lo que sabemos de la lengua en que Homero poetizó, se reduce a las observaciones que filólogos de tiempos muy posteriores han hecho sobre las mismas obras que se le atribuyen. Se da por supuesto que en él todo es correcto y perfecto; se juzga de lo que pudo y debió decir por lo que dijo; y aplicando a las voces y frases de la Ilíada y la Odisea los cánones gramaticales deducidos del lenguaje de la Ilíada y de la Odisea, es imposible que no las hallemos gramaticalmente correctas. Pero prescindiendo de la oscuridad en que se hallan envueltas muchas cuestiones relativas a la edad de Homero, a su patria, a lo genuino de sus obras, y aun a su misma personalidad; admitiendo que este personaje, quizá no menos mitológico que Anfión y Orfeo, haya realmente existido, y no sea la personificación de toda una escuela poética; admitiendo, en fin, que Homero no haya empleado en sus cantos un lenguaje particular, sino el mismo que se hablaba en la Jonia en su tiempo, ¿podrá decirse de los otros poetas de la Grecia lo que al señor Hermosilla le plugo decir de Homero? ¿Han escrito todos ellos en el idioma que bebieron con la leche, sin mezclarlo con ciertas fórmulas, sin darle ciertas desinencias que constituían una especie de dialecto exclusivamente rapsódico o poético? ¿No es sabido (limitándonos a un solo ejemplo) que en los coros de las tragedias atenienses, se hace uso de voces, frases

y terminaciones que no eran del pueblo ateniense, ni se empleaban jamás en el diálogo de aquellas mismas tragedias? (368-369). 8. *Ensayos literarios y críticos por Don Alberto Lista y Aragón* (1848). El verdadero poeta de nuestro tiempo, cuando cante la religión, se elevará su alma a las regiones desconocidas que nos ha revelado el sacro poeta de Sión; y su fantasía, embellecida con las luces de la inteligencia, formará cuadros muy superiores a los de Píndaro y Homero, porque cada imagen será un sentimiento, y cada idea una virtud... Que no se viese en las poesías de Grecia y Roma al individuo, sino las formas generales del ciudadano, lo desmiente Homero, lo desmiente Sófocles, lo desmiente Virgilio mismo, aunque inferior a estos dos grandes poetas en la facultad de individualizar los caracteres (401). 9. *Literatura latina* (1850-1865). Roma recibió de la Grecia, a un mismo tiempo, los cantos de Homero y los devaneos filosóficos de Atenas; y la imaginación de Lucrecio, herida de estas dos impresiones simultáneas, las mezcló en sus versos. Su genio halló acentos sublimes para atacar todas las inspiraciones del genio: la Providencia, la inmortalidad del alma, el porvenir... Los escritos de Ovidio se distinguen por una incomparable facilidad; y cuando se dice incomparable, es preciso entenderlo a la letra, porque ningún poeta, antiguo ni moderno, ha poseído en igual grado esta dote... Homero es fácil; pero ¡cuánto ripio en sus versos! (214-215)... Virgilio, penetrado de Homero, ha querido darnos en doce cantos una imitación de la *Ilíada* y de la *Odisea*... Pero tal vez una epopeya a la manera de la *Ilíada* no hubiera encontrado admiradores en un pueblo tan engreído de sí mismo, tan ufano de sus proezas y de la dominación del mundo (222)... La *Andrómaca* de Virgilio es una obra maestra de composición, en que se cumple con todo lo que el decoro y el respeto a la virtud prescriben, y se manifiesta al vivo el poder de un sentimiento religioso y profundo sobre una de aquellas almas heroicas y tiernas cuya pureza no deslustra el infortunio. En la edad de Homero, y aun en la de Eurípides, este carácter no hubiera tenido un tipo, y no podía tener un pintor (223). 10. *Sobre el origen de las varias especies de versos usadas en la poesía moderna* (1865). Al enjuiciar el uso de la sinalefa, la considera como una “arbitrariedad que reprendemos en los padres de nuestra poesía, y que sin embargo no nos ofende en Homero” (517).

4. RAFAEL MARÍA BARALT (1810-1860). *Poesías* (1843-1858). Pide el poeta al Numen que “Vibre de la palabra el rayo ardiente”, “aunque del grande Homero / comparta el hado fiero, / y del carro de Febo despedido / ciego a la tierra, con amargo llanto / limosna pida al entonar mi canto (94). Anhelos muestra también de que “seguir pudiera el surco ya trazado / por el sublime y celestial Homero!” (171). La decadencia de la poesía se explica porque “De Virgilio y de Homero el alto ejemplo, / delicia y ley de los insignes vates, / yace olvidado; y de la fama el templo / en jaula convertido está de orates” (173). En el cierre de una larga comparación con la “la tierna madre que a su infante / cuidosa alimentó con dulce anhelo”, invoca el poeta a las musas para que piadosas le socorran “uniendo a mi razón la fantasía / que a Homero dio y Virgilio voz canora / para llenar el mundo de armonía” (180).

5. EDGAR SANABRIA (1911-1989). *Rafael María Baralt* (1936). El biógrafo capta la admiración que Baralt sentía por Homero: “Estaba encantado con la *Iliada* de Homero, que leía constantemente; hablaba a cada paso de sus héroes y de sus combates, y recuerdo que me prestó un ejemplar de la traducción de Bitauvé para que la leyera” (10-11).

6. JOSÉ ANTONIO RAMOS SUCRE (1890-1930). Entre sus temas recurrentes están los episodios y personajes homéricos: “Los secretos de la *Odisea*” (*El cielo de esmalte*), “La vuelta de Ulises”, “El desvarío de Calipso”, “El alumno de Tersites” (*Las formas del fuego*)... junto a alusiones o comentarios presentes en otros poemas que no llevan un título tan identificativo como los mencionados.

7. ENRIQUE BERNARDO NÚÑEZ (1895-1964). *Ensayos* (1943-1950). El ensayista destaca en Manuel Fombona Palacio el discurso sobre “Los caracteres épicos en la guerra de la Independencia”, en el que trata de la epopeya como género histórico y considera la poesía fuente de historia, o la historia fuente de poesía, como lo es Homero entre los griegos (208). Núñez no está de acuerdo tampoco con que Aristides Rojas llame a Humboldt “Homero de los Andes” y “Sibila de la Ciencia” ni con que compare a Felipe Larrazábal con el Homero hallado en el Partenón. Porque “tanto valdría decir que Homero es el Humboldt del Parnaso” (275).

8. VICENTE GERBASI (1913-1992). Gerbasi ha cantado el mundo homérico en el poema “El caballo de Troya”, incluido en el libro *Retumba como un sótano del cielo* (1977). En esta composición destaca la inmortalidad del legendario caballo como motivo de recreación literaria y de múltiples lecturas, y su valor simbólico como mundo imaginario del poeta y de todo ser humano, del que han surgido y surgirán infinidad de seres; también está presente en estos versos el ámbito de la realidad, patente en sus últimas palabras: “vienen a anidar las golondrinas”.

9. JOSÉ RAMÓN MEDINA (1919-2010). *Los homenajes del tiempo. Vida y obra de Francisco Lazo Martí* (1971). Según Medina, Lazo “no puede ser el poeta, sino un poeta”, pero su poesía entra en la corriente clásica, en la cual, pese a las diferentes escuelas que han existido en el mundo desde Homero hasta nuestros días, no hay solución de continuidad (25).

BIBLIOGRAFÍA

- Amunátegui Aldunate, Miguel Luis (1853). *La dictadura de O'Higgins*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.
- Arias, Augusto (1968). *El viajero de papel*. Quito: Casa de la cultura ecuatoriana.
- Aridjis, Homero (1989). *El mundo al revés [Gran teatro del fin del mundo]*. México: J. Mortiz.
- Arzans de Orsúa y Vera, Bartolomé (1702-1736). *Historia de la villa imperial de Potosí*. Ed. Gustavo Adolfo Otero, Buenos Aires: Emecé Editores, 1945.
- Asturias, Miguel Ángel (1926). *En el Patio de los Pasos Perdidos* [París 1924-1933. Periodismo y creación literaria]. Ed. Amos Segala, Madrid: Archivos, 1988.
- Augier, Ángel (1943-1974). *Prosa varia*. La Habana: Letras cubanas, 1982.
- Azuela, Mariano, *La luciérnaga* (1932). Ed. Arturo Azuela, Caracas: Ayacucho, 1991.

- Baeza Flores, Alberto (1970). *La frontera del adiós*. Editorial San Juan y Ediciones Época y Ser.
- Balboa, Silvestre de (1608). *Espejo de paciencia*. Ed. Lázaro Santana, Madrid: Gobierno de Canarias, 1988.
- Baralt, Rafael María (1843-1858). *Poesías*. Maracaibo: Universidad del Zulia, 1964.
- Barros Arana, Diego (1884). *Historia general de Chile*, II. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.
- Barros, Álvaro (1877), *La memoria especial del Ministro de la Guerra*. Ed. Pedro Daniel Weinberg, Buenos Aires: Solar-Hachette, 1975.
- Belaval, Emilio S. (1950). *La muerte. Comedia de delirantes en tres actos*. San Juan de Puerto Rico: Biblioteca de autores puertorriqueños, 1953.
- Bello, Andrés (1823). *Juicio sobre las obras poéticas de Don Nicasio Álvarez de Cienfuegos* [Crítica literaria]. Ed. Pedro Grases, Caracas: Ayacucho, 1985.
- (1826). *Estudios sobre Virgilio, por P.F. Tissot* [Crítica literaria]. Ed. Pedro Grases, Caracas: Ayacucho, 1985.
- (1827). *Las poesías de Horacio traducidas en versos castellanos, con notas y observaciones, por Don Javier de Burgos*. Ed. Pedro Grases, Caracas: Ayacucho, 1985.
- (1831). *La Ilíada, traducida por Don José Gómez Hermosilla* [Crítica literaria]. Ed. Pedro Grases, Caracas: Ayacucho, 1985.
- (1841). *Análisis ideológica de los tiempos de la conjugación castellana* [Estudios gramaticales y lingüísticos]. Ed. Pedro Grases, Caracas: Ayacucho, 1985.
- (1841). *Juicio crítico de Don José Gómez Hermosilla* [Crítica literaria]. Ed. Pedro Grases, Caracas: Ayacucho, 1985.
- (1841). *La Araucana por Don Alonso de Ercilla y Zúñiga* [Crítica literaria], Ed. Pedro Grases, Caracas: Ayacucho, 1985.
- (1848). *Ensayos literarios y críticos por Don Alberto Lista y Aragón* [Crítica literaria]. Ed. Pedro Grases, Caracas: Ayacucho, 1985.
- (1850-1865). *Literatura latina* [Crítica literaria]. Ed. Pedro Grases, Caracas: Ayacucho, 1985.
- (1865). *Sobre el origen de las varias especies de versos usadas en la poesía moderna* [Estudios gramaticales]. Ed. Pedro Grases, Caracas: Ayacucho, 1985.
- Benedetti, Mario (1955). *Ida y vuelta*. Ed. Carlos Solórzano, México: Fondo de Cultura Económica, 1970.
- Bolívar, Simón (1819). *Discurso de Angostura*. Ed. Manuel Pérez Vila, Caracas: Ayacucho, 1976.
- Bonilla y España, José Antonio (1883). *Los cantos populares [Informes y artículos sobre lengua y folklore de Santo Domingo]*. Ed. Emilio Rodríguez Demorizi, Santo Domingo: Universidad Católica, 1975
- Borges, Jorge Luis (1932). *Discusión*.
- (1949-1952). *El Aleph*.
- (1960). *El hacedor*.
- (1964). *El otro, el mismo*.
- (1970). *El informe de Brodie*.
- (1972). *El oro de los tigres*.
- (1975). *La rosa profunda*.
- (1977). *Historia de la noche*.
- (1980). *Siete noches*.
- (1985). *Los conjurados*.

- Bunge, Carlos Octavio (1928). *Principios de psicología individual y social*. Madrid: Daniel Jorro.
- Cabrera Infante, Guillermo (1964-1967). *Tres tristes tigres*. Barcelona: Seix Barral, 1967.
- Caro Tovar, Miguel Antonio (1873-1876). *Traducción de Eneida de Virgilio*. Bogotá: Imprenta de Echeverría Hermanos.
- Carpentier, Alejo (1952). “Semejante a la noche”, cuento incluido más tarde en el libro *Guerra del tiempo* (1958)
- Carranza Fernández, Juan Eduardo (1936-1950). *Canciones para iniciar una fiesta*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1953.
- Carrasquilla, Tomás (1896). *Frutos de mi tierra*. Madrid: E.P.E.S.A., 1952.
- Castellanos, Juan de (1589). *Elegías de varones ilustres de Indias*. Ed. Buenaventura Carlos Arribau, Madrid: Ribadeneira, 1847.
- Chow, Juan (1986). *Oficios del caos. Poésie nicaraguayenne du XXe siècle*, ed. G. Henríquez, Genève et Union Latine: Patiño, 2001. 378-380.
- Clavijero, Francisco Javier (1780). *Historia Antigua de México*. Ed. Mariano Cuevas, México: Porrúa 1991
- Corrales, Juan Apapucio (1908-1930). *Crónicas político-doméstico-taurinas*. Perú: Compañía de Impresiones y Publicidad, 1938.
- Cortázar, Julio (1951). “Circe” en *Bestiario*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1996, pp. 91-116.
- (1955). *Traducción de Memorias de Adriano, de Marguerite Yourcenar*, Barcelona: EDHASA, 1996.
- (1963). *Rayuela*. Ed. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, Madrid: Archivos, 1991.
- Cuervo, Rufino José (1892). *Carta* [Epistolario de Rufino José Cuervo y Miguel Antonio Caro con Antonio Gómez Restrepo]. Ed. Mario Germán Romero, Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1973.
- Díaz Covarrubias, Juan (1858). *Gil Gómez, el insurgente: novela histórica*. Alicante: Universidad de Alicante, 2003.
- Domínguez Camargo, Hernando (1652). *Lucifer en romance de romance en tinieblas paje de hacha de una noche culta, y se hace prólogo....* Ed. Giovanni Meo Zilio, Caracas: Ayacucho, 1986.
- (1659). *San Ignacio de Loyola*. Ed. Giovanni Meo Zilio, Caracas: Ayacucho, 1986.
- Durán, M. (1971). *Cuentos y crónicas de Amado Nervo*, México, UNAM.
- Espinosa Medrano, Juan de (1662). *Apologético en favor de don Luis de Góngora*. Ed. Ventura García Calderón, París: Revue Hispanique, 1925.
- Fernández de Lizardi, José Joaquín (1818). *La Quijotita y su prima*. Ed. María del Carmen Ruiz Castañeda, México: Porrúa, 1967.
- Fernández Retamar, Roberto (1955-1974). *Fervor de la Argentina. Antología personal*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1993.
- Fuentes, Carlos (1967). *Zona Sagrada*. México: Siglo XXI, 1977.
- (1994). *Diana o la cazadora solitaria*. Madrid: Alfaguara, 1995.
- (2002). *En esto creo*. Barcelona: Seix Barral.
- Gabriela Mistral (Lucila Godoy Alcayala) (1924-1945). *Ternura*. Ed. Palma Guillén de Godoy, México: Porrúa, 1996.
- Gerbasi, Vicente (1977). *Retumba como un sótano del cielo*. Caracas: Monte Ávila.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis (1841). *Poesías*. Madrid: Delgrás Hermanos, 1850.
- (1844). *Poesías*. Madrid: Delgrás Hermanos, 1850.

- (1860). *La mujer* [Novelas y leyendas]. Ed. José María Castro y Calvo, Madrid: Ediciones Atlas, 1981.
- González Martínez, Enrique (1971). *Obras completas*, Méjico: El Colegio Nacional.
- González Prada, Manuel (1902). *Nuestros magistrados*. Ed. Luis Alberto Sánchez, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976.
- (1904). *Las esclavas de la Iglesia*. Ed. Luis Alberto Sánchez, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976.
- (1905). *Nuestras Glorificaciones*. Ed. Luis Alberto Sánchez, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976.
- González, José (1985). *Las órdenes superiores*. Tegucigalpa: Guaymuras.
- Guillén, Nicolás (1975-1976). *Obras en prosa*. Ed. Ángel Augier (tomos I, II y III).
- (1975-1976). *Prosa de prisa, 1920-1972*. Ed. Ángel Augier, tomos I y II y III (La Habana).
- Heredia, José María (1810-1837). *Poesías*. Ed. Ángel Augier, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988.
- (1826). *Poesías de Joaquín María de Castillo y Lanzas* [Escritos literarios]. Ed. José María Chacón y Calvo, La Habana: Ministerio de Educación, 1947.
- Herrera y Reissig, Julio (1900). *Las pascuas del tiempo*. Ed. Ángele Estévez, Madrid: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1999.
- Herrero Mayor, Avelino (1931). *Artesanía y prevaricación del castellano. Ensayos filológicos*. Buenos Aires: M. Gleizer.
- Herrero Mayor, Avelino (1954-1967). *Diálogo argentino de la lengua*. Buenos Aires: Secretaría de Estado de Cultura y Educación, 1967.
- Jaimes Freire, Raúl (1945). *El instante que pasa*. Sucre: Ed. Charcas.
- Jufre del Águila, Melchor (1630). *Compendio historial del descubrimiento y conquista del Reino de Chile*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.
- León Mera, Juan (1879). *Cumandá o un drama entre salvajes*. Ed. Ángel Esteban, Madrid: Cátedra, 1998.
- López, Lucio Vicente (1881). *Recuerdos de viaje*. Alicante: Universidad de Alicante, 2003.
- López, Vicente Fidel (1854). *La novia del hereje o la Inquisición de Lima*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Universidad de Alicante, 2003.
- Lugones, Leopoldo (1909). *Lunario sentimental*. Ed. Jesús Benítez, Madrid: Cátedra, 1988.
- Martí, José (1882). *Versos libres*. Ed. Ivan A. Schulman, Barcelona: Labor, 1970.
- (1889). *La Edad de Oro*. Ed. Ángel Esteban, Barcelona: Anthropos, 1995.
- Medina, José Ramón (1971). *Los homenajes del tiempo. Vida y obra de Francisco Lazo Martí*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1972.
- Mejía, Diego (1608). *Primera parte del Parnaso Antártico de las obras amatorias*. Ed. Fred Rohner, Madrid: CSIC, 2003.
- Mencos Franco, Agustín (1937). *Literatura Guatemalteca en la Época Colonial*. Guatemala: Tipografía Nacional.
- Mendizábal, Cé (1998). *Inmersión de las ciudades*. Mónica Velásquez Guzmán, *Antología de la poesía boliviana. Ordenar la danza*. Santiago de Chile: LOM 2004, 244-246.
- Montalvo, Juan (1880-1882). *Las catilinaras*. Caracas: Ayacucho, 1985.
- (1882). *Siete tratados*. Besanzón: Imprenta de José Jacquin.
- Monterroso, Augusto (1996). *Cuentos, fábulas y lo demás es silencio*. México: Alfaguara.
- Mujica Láinez, Manuel (1953). *Los Ídolos*.

- (1956). *El retrato amarillo*.
- (1962). *Bomarzo*. Barcelona: Seix Barral, 1996.
- (1972). *Cecil*. Madrid: Ediciones Clásicas, 1990.
- (1979). *El Gran teatro*.
- Nápoles Fajardo, Juan Cristóbal (El Cucalambé) (1840-1862). *Poesías completas*. Ed. Jesús Orta Ruiz, La Habana: Editorial de Arte y Literatura, 1974.
- Núñez, Enrique Bernardo (1938). *La galera de Tiberio*. Ed. Osvaldo Larrazábal Henríquez, Caracas: Ayacucho, 1981.
- (1943-1950). *Ensayos*. Ed. Osvaldo Larrazábal Henríquez, Caracas: Ayacucho, 1987.
- Obligado, Pastor Servando (1903). *Tradiciones argentinas*. Barcelona: Montaner y Simón.
- Olmedo, José Joaquín (1825). *Al Dr. Joaquín Araujo* [Epistolario]. Ed. Aurelio Espinosa, Puebla: J. M. Cajica Jr. S. A., 1960.
- Oña, Pedro de (1596). *Arauco domado*. Ed. José Toribio Medina, Santiago de Chile: Academia Chilena, 1917.
- Ornes, Germán (1922). *Informe relativo a la psicología de los habitantes de este Distrito*. Ed. Emilio Rodríguez Demorizi, Santo Domingo: Universidad Católica, 1975.
- Ortiz, Fernando (1963). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Ed. Julio Le Rive-
rend, Caracas: Ayacucho, 1987.
- Owen, Gilberto (1953). *Obras*. Méjico: F.C.E.
- Padilla, Heberto (1981). *El hombre junto al mar*. Barcelona: Seix Barral.
- Palma, Ricardo (1872). *Tradiciones peruanas*, primera serie. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.
- (1874). *Tradiciones peruanas*, segunda serie. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.
- (1883). *Tradiciones peruanas*, sexta serie. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.
- (1889). *Tradiciones peruanas*, séptima serie. Madrid: Espasa-Calpe, 1969.
- Paso, Fernando del (1977). *Palinuro de México*. Barcelona: Plaza & Janés, 1993.
- Podestá, Manuel T. (1889). *Irresponsable. Recuerdos de la Universidad*. Buenos Aires: Biblioteca Clarín, 2003.
- Poniatowska, Elena (1969). *Hasta no verte Jesús mío*. Madrid: Alianza, 1984.
- Quesada, Ernesto (1920). *Rafael Obligado. El poeta - El hombre*. Buenos Aires: Imprenta y Casa Editora "Coni".
- Ramos Sucre, José Antonio (1980). *Obra Completa*. Prólogo de José Ramón Medina. Cronología: Sonia García. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Remos y Rubio, Juan J. (1947). *Tradición Cervantina en Cuba* [Homenaje a Cervantes]. La Habana: Cuadernos del Ateneo de La Habana.
- Rey Pastor, Julio (1969-1974). *Historia de la matemática*. Barcelona: Gedisa, 1997.
- Reyes, Alfonso (1948-1949). *Aquiles agraviado*. Versión de la Iliada (cantos I-VIII).
— (1952). *Homero en Cuernavaca*.
- Rodó, José Enrique (1906). *Liberalismo y jacobismo*. Ed. José Pedro Segundo, José Antonio Zubillaga, Montevideo: Barreiro y Ramos, 1956.
- (1910). *Motivos de Proteo*. Ed. Ángel Rama, Caracas: Ayacucho, 1985.
- Rodríguez Demorizi, Emilio (1883-1954). *La palabra folklore en Santo Domingo*. Ed. Emilio Rodríguez Demorizi, Santo Domingo: Universidad Católica, 1975.
- Rubén Darío (Félix Rubén García Sarmiento) (1887-1889). *Canto épico a las glorias de Chile*. Ed. Alberto Ghiraldo, Madrid: Biblioteca Rubén Darío, 1927.

- (1896-1901). *Prosas profanas y otros poemas*. Ed. Ignacio M. Zuleta, Madrid: Castalia, 1993.
- (1907). *El canto errante*. Ed. Ernesto Mejía Sánchez, Caracas: Ayacucho, 1977.
- (1908). *Palimpsesto II* [Cuentos]. Ed. Ernesto Mejía Sánchez, México: Fondo de Cultura Económica, 1950.
- Sábato, Ernesto (1961). *Sobre héroes y tumbas*. Caracas: Ayacucho, 1986.
- (1974). *Abaddón el exterminador*. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- Sanabria, Edgar (1936). *Rafael María Baralt*. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República, 1982.
- Sanín Cano, Baldomero (1938). *Lugones ha muerto* [El oficio de lector]. Caracas: Ayacucho, 1977.
- Sigüenza y Góngora, Carlos de (1680). *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe*. Ed. William G. Bryant, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1984.
- (1683). *Triunfo parténico*, Ed. José Rojas Garcidueñas, México, Xochitl, 1945.
- (1690). *Infortunios de Alonso Ramírez*. Ed. Lucrecio Pérez Blanco, Madrid: Historia 16, 1988.
- Silva, José Asunción (1896). *De sobremesa*. Ed. Rafael Gutiérrez Girardot, Presidencia de la República, 1996.
- Simón, Fray Pedro (1627). *Primera parte de noticias historiales de las conquistas de tierra firme en las Indias Occidentales*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1992.
- Sor Juana Inés de la Cruz = Juana Ramírez de Asbaje (1666-1695). *Poesía*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte, México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1951.
- (1689). *Inundación Castálida*. Ed. Georgina Sabat de Rivers, Madrid: Castalia, 1982.
- Tamayo, Franz (1905-1924). *Proverbios sobre la vida, el arte y la ciencia*. Ed. Mariano Baptista Gumucio, Caracas: Ayacucho, 1979.
- (1910). *Creación de la pedagogía nacional*. Ed. Mariano Baptista Gumucio, Caracas: Ayacucho, 1979.
- Torres, Bernardo de (1657). *Crónica Agustina*. Ed. Ignacio Prado Pastor, Lima: Imprenta de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1974.
- Vasseur, Álvaro Armando (1909). *Cantos del otro yo*. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública y Previsión social, 1955.
- Vela, David (1935). *El mito de Colón*. Guatemala: Tipografía Nacional.
- Vinyals Roig, Augusto (1935). *Hipócrates el padre de la medicina* [Ciencia. Revista científica literaria y de interés profesional].
- Wiethüchter, Blanca (2000). *Ítaca*. La Paz: Ediciones del hombrecillo sentado.

PEGASO EN LA LITERATURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX: SEGUNDO “SIGLO DE ORO”¹

ALFONSO MARTÍNEZ DÍEZ
Universidad Complutense de Madrid

0. A TONY ZAHAREAS.

Porque desde que nos conocimos con motivo del encuentro *Grecia en España – España en Grecia* (1995) nuestra amistad y colaboraciones no han dejado de crecer. Porque los intereses científicos de uno y otro nunca nos han sido ajenos. Y porque compartimos nuestro amor por las culturas de Grecia y España.

1. BENITO PÉREZ GALDÓS (1843-1920).

Menciona a Pegaso en siete novelas publicadas en el último tercio del siglo XIX. El divino jaco aparece también en otras dos novelas suyas del siglo XX.

1.1. *Los Ayacuchos* (1900). La impaciencia del protagonista por llegar a Madrid lleva al protagonista a recabar un corcel velocísimo:

Quiero marcharme, volar hacia Madrid. Mi tristeza es mortal. Sale de estampía para Miranda un criado de esta casa encargado de procurarme el mejor coche que allí se encuentre y los caballos más veloces. Pago los relevos al precio que quieran. Tráiganme el Pegaso, el Clavileño o cualquier hipogrifo nacido en las yeguas de la sublimidad.²

1.2. *El caballero encantado* (1909). La burra de Cíbico intenta en malahora emular a Pegaso:

Hacia el Burgo iba Cíbico a pie, pues en Tardelcuende reventó la pobre burra por querer imitar en su carrera al Pegaso mitológico...³.

¹ La ruta de Pegaso en la literatura española desde el siglo XIII puede leerse en Martínez Díez (2011 y 2013a-c).

² Pérez Galdós (1900: 191).

³ Rodríguez Puértolas, Julio (1977: 256).

2. GODOFREDO DAIREAUX (1849-1916).

En *Los dioses de la Pampa* (1902), este escritor, de origen francés, afincado en Argentina desde 1868, habla de la llegada de las Musas a América:

Montadas en el fabuloso caballo Pegaso, llegaron a la América del Sud, y admiraron la gran ciudad. Pero pronto vieron que Mercurio se les había adelantado; que todo, en ella, no era más que comercio, y que todo se vendía por dinero, menos justamente las obras de los artistas, que nadie quería comprar, por no comprender el valor que pudieran tener⁴. 3. RUBÉN DARÍO (1867-1916).

Las menciones encontradas en las dos últimas décadas del XIX (en el *Canto épico a las glorias de Chile*, el cuento “Respecto a Horacio” y *Prosas profanas y otros poemas*) prosiguen en los tres primeros lustros del siglo XX hasta dos años antes de su muerte.

3.1. *Cantos de vida y esperanza* (1905). Pegaso es el título del séptimo poema de esta obra. Se trata del soneto siguiente:

Cuando iba yo a montar ese caballo rudo
Y tembloroso, dije: «La vida es pura y bella».
Entre sus cejas vivas vi brillar una estrella.
El cielo estaba azul y yo estaba desnudo.
Sobre mi frente Apolo hizo brillar su escudo
Y de Belerofonte logré seguir la huella.
Toda cima es ilustre si Pegaso la sella,
Y yo, fuerte, he subido donde Pegaso pudo.
Yo soy el caballero de la humana energía,
Yo soy el que presenta su cabeza triunfante
Coronada con el laurel del Rey del día;
Domador del corcel de cascos de diamante,
Voy en un gran volar, con la aurora por guía,
Adelante en el vasto azur, siempre adelante!⁵.

3.2. *El canto errante* (1907). Las figuras de Antonio Machado y de José Santos Chocano hacen inevitables en el poeta nicaragüense las alusiones pegasianas.

3.2.1. El poema dedicado a Antonio Machado concluye con los seis versos siguientes:

Cantaba en versos profundos
cuyo secreto era de él.
Montado en un raro Pegaso,
un día al imposible fue.
Ruego por Antonio a mis dioses;
ellos le salven siempre. Amén.⁶

⁴ Biblioteca virtual Miguel de Cervantes (2003: 12).

⁵ Había sido publicado previamente en la revista *El Cojo Ilustrado* (nº 331) el 15 de noviembre de 1905.

⁶ Mejía Sánchez, Ernesto (1977: 341).

3.2.2. En el preludio a *Alma América*, de José Santos Chocano, Darío ofrece el siguiente fragmento en el elogio del poeta, en el que utiliza hasta cuatro veces el nombre de Pegaso:

Trae encendida en vida su palabra potente
y concreta el decir de todo un continente...
Tal vez es desigual... (¡El Pegaso da saltos!)
Tal vez es tempestuoso... (¡Los Andes son tan altos!...)
Pero hay en ese verso tan vigoroso y terso
una sangre que apenas veréis en otro verso;
una sangre que cuando en la estrofa circula,
como la luz penetra y como la onda ondula...
Pegaso está contento, Pegaso piafa y brinca,
porque Pegaso pace en los prados del inca⁷.

3.3. *Canto a la Argentina y otros poemas* (1914). Darío canta al Sol para que ilumine a los artilugios mecánicos que surcan el cielo, a los estudiantes, a la Argentina (1914)

3.3.1. “El aquilino aeroplano que es grifo, pegaso y quimera”.

Al lírico que el verso arranca
del corazón del instrumento.
A los que un Píndaro diera,
por los olímpicos juegos,
por el salto, por la carrera
la oda cara a los griegos,
que se cerniría sonora
sobre el aquilino aeroplano
que es grifo, pegaso y quimera;
sobre el remero que evoca
haciendo volar la prora
los de la pristina galera;
sobre los que en lucha loca
disputan la elástica esfera;
sobre las sudosas frentes
de los sanos adolescentes⁸.

3.3.2. La juventud argentina.

Diré de la generación
en flor, de las almas flamantes,
primavera e iniciación;
de vosotros, oh estudiantes,
empenachados de ilusión
y acorazados de audacia,
que tendéis vuestras almas plenas

⁷ Mejía Sánchez, Ernesto (1977: 341).

⁸ Mejía Sánchez, Ernesto (1977: 397).

de amor, de fuerza y de gracia,
 al divino Platón de Atenas
 o al celeste Orfeo de Tracia,
 a la Verdad o a la Armonía,
 al Cálculo o al Ensueño,
 firmes de ardor, vivos de empeño,
 robustos de confianza propia
 y a quienes es justo que ceda
 la fugaz Fortuna su rueda,
 la Abundancia su cornucopia;
 vosotros que sabéis por qué
 abre Pegaso las alas
 y hay misterio en la lumbre de
 los ojos del búho de Palas,
 sed cantados y bendecidos⁹.

3.3.3. Argentina.

¡Argentina tu día ha llegado! ´
 ¡Buenos Aires, amada ciudad,
 el Pegaso de estrellas herrado
 sobre tí vuela en vuelo inspirado!
 Oíd, mortales, el grito sagrado:
 ¡Libertad! ¡Libertad! ¡Libertad!¹⁰

4. EMILIA PARDO BAZÁN (1851-1921).

Además de la alusión significativa a Pegaso que leemos en *La cuestión palpitante* (1882-1883), cuando doña Emilia disputa con Zola sobre el binomio ciencia versus arte, encontramos en *La Quimera* (1905) una deliciosa descripción del “corcel que no nació en la tierra” puesta en boca del héroe Belerofonte dentro de la pieza miniteatral con que se inicia la novela (“La muerte de la Quimera”):

Dos alas blancas y luminosas arrancan de su lomo; sus fosas nasales destellan rayos de claridad y despiden vaho de ambrosía; está loco de ansia de libertad, y no hay ave que así cruce el azul espacio. No sufre ancas, ni jinete, ni palafrenero. Con sólo agitar sus vibrantes alas, despidе al atrevido que intente cabalgarle. Ansioso yo de gloria, un día trepé a la sierra en que padece el divino caballo. Hay en lo más inaccesible de las montañas, donde la nieve cubre los picos, valles diminutos que riega el deshielo, que el calor reconcentrado fecundiza, y en que una hierba virgen, jamás hollada, crece con frescuras de flor. Allí, lejos de la bajeza humana, gusta de retozar Pegaso. Oculto detrás de una peña, esperé a que se hartase del pasto delicioso; y cuando estuvo ahito, por sorpresa le eché a la cerviz pesada cadena, y, asido a ella, cabalgué. Furioso el corcel, relinchando de ira, coceaba y se encabritaba; apretaba yo los muslos; mis manos se agarraban a las alas, paralizándolas; mis talones le hincaban el doble aguijón en el ijar. Por momentos creí ser lanzado al precipicio; pero ya dos hilos de sangre rayaban el

⁹ Mejía Sánchez, Ernesto (1977: 401).

¹⁰ Mejía Sánchez, Ernesto (1977: 408-409).

bruñido flanco del corcel, y, trémulo, espumante, sudoroso, tuvo que darse por vencido y domado. Entonces ofrecí el Pegaso a mi protectora Minerva. Dos veces ha intentado quitárselo Apolo, envidioso de tan inestimable don¹¹.

5. JOSÉ ORTEGA Y GASSET (1883-1985).

En uno de los ensayos recogidos en *Personas, obras, cosas* (1904-1916), Ortega contrapone arte y estética. Pegaso simboliza el arte con toda su riqueza de matices frente al corsé que pretende implantar la estética a las creaciones artísticas:

Los aficionados al arte suelen sentir desvío por la estética. Este es un fenómeno que tiene fácil explicación. La estética intenta domesticar el lomo rotundo e inquieto de Pegaso; pretende encajar en la cuadrícula de los conceptos la plétora inagotable de la sustancia artística. La estética es la cuadratura del círculo; por consiguiente, una operación bastante melancólica¹²,

6. LEOPOLDO LUGONES (1874-1938).

En *Lunario sentimental* (1909), el escritor argentino no duda en servirse de Pegaso a la hora de encontrar a su amada:

Para llegar a tu gélida alcoba
En mi Pegaso de alas incompletas,
Me sirvieron de estafetas
Las brujas con sus palos de escoba¹³.

7. ENRIQUE GONZÁLEZ MARTÍNEZ (1871-1952)

Los senderos ocultos (1911) del poeta mexicano incluye el poema “Tiendo a la vida el ruego...”, donde apostrofa a su alma con los versos siguientes:

No ha llegado la aurora aún, pero no tarda.
Hay un frescor de aromas, cual si el sopro latente
de la naturaleza se posara en mi frente...
Alma mía, prosigue el éxodo divino;
cruza sobre el Pegaso las regiones serenas
y santas del ensueño... ¿No juzgas tu camino
más bello que el de Ulises que escuchó a las Sirenas,
y que los siete viajes de Simbad el Marino?...¹⁴

8. RAMÓN MARÍA DEL VALLE-INCLÁN (1866-1936).

La Marquesa Rosalinda. Farsa sentimental y grotesca (1912) presta voz al personaje Arlequín para que hable de Pegaso en dos ocasiones.

7.1. Cuando espía a propósito de la Marquesa Rosalinda para poder contar su secreto:

Pasó. Recatada en la blonda

¹¹ Mayoral, Marina (1991: 128-129).

¹² Ortega y Gasset, José (1904-1916: 477).

¹³ Benítez, Jesús (1988: 125).

¹⁴ González Martínez, Enrique, *Obras completas*, p. 113.

de encaje, era rosa y marfil.
 Calcaba por claro en la fronda
 la luna, su frágil perfil.

Para espiar detrás del seto,
 la luna, sus cuernos me brinda,
 y he de contaros el secreto
 de la Marquesa Rosalinda.

Para contarlo, cascabeles
 pondré en el cuello de Pegaso,
 y en mis estrofas los caireles
 de una falda de medio paso¹⁵.

7.2. Y cuando, fingiéndose desengañado, hace mutis y abandona la escena:

Ahuyentaron los desengaños
 mi alado sueño,
 y los rebaños son rebaños,
 y mi Pegaso, Clavileño.
 Dejo colgada mi careta
 en una rama de laurel,
 y si me torno a la carreta,
 es porque acaba mi papel¹⁶.

9. AMADO NERVO (1870-1919).

En *Serenidad* (1914) del poeta mexicano Amado Nervo, modernista, Pegaso re-
 tumba y convierte la poesía y los poetas en símbolos de paz y de optimismo entre
 los pueblos:

¡Oh, Dios!, yo que cansado del trajín triste y frívolo
 del mundo, muchas veces ansié la eterna noche,
 hoy te digo: ¡más vida. Señor, quiero más vida
 para poder cernerme como un águila sobre
 todas las vanidades y todas las bellezas,
 proyectando sobre ellas mi vasto vuelo prócer!

¡Ya tenemos de nuevo Pegaso los poetas!
 ¡Y qué Pegaso, amigos, nos restituye Jove!

Exaltación divina llene nuestros espíritus
 un Te Deum laudamus de nuestros labios brote,
 y mueran sofocadas por las manos viriles,
 viejas melancolías, vagas preocupaciones.

¡A vivir! ¡A volar! ¡Borremos las fronteras!
 ¡Gobiernos, vanamente queréis hacer un óbice
 de lo que es un gran signo de paz entre los pueblos!

¹⁵ Oliva, César (1990: 44).

¹⁶ Oliva, César (1990: 183).

¡No mancilléis al pájaro celeste con misiones
de guerra: él las rechaza; nació para el mensaje
cordial, y siembra besos de paz entre los hombres!¹⁷

10. RAMÓN LÓPEZ VELARDE (1888-1921).

PEGASO. Revista Ilustrada de Literatura y Actualidades (1917). Semanal, veinte números aparecidos entre el 8 de marzo de y el 27 de julio de 1917. Dirigida sucesivamente por Enrique González Martínez, Ramón López Velarde, Efrén Rebolledo (1-10) y Jesús B. González (11-20). En el primer número de *Pegaso* encontramos un artículo de Ramón López Velarde titulado “La Avenida Madero”, en el que, jugando con el doble sentido de Pegaso (caballo mítico/revista), escribe:

Pero me inquieta el porvenir al pensar en los letreros en inglés de la Avenida y en el templo protestante que la flanquea.

Pegaso vuela sobre la Avenida.

Sobre el hormiguero, sobre el espejismo de lujo, sobre los trenes del placer, sobre el azoro forastero, mécese *Pegaso*.

Mas, si no lo ayudáis un poco, azotará, alicaído, como cualquier caballejo de coche de sitio¹⁸.

11. FEDERICO GARCÍA LORCA (1898-1936).

11.1. “La muerte de Pegaso” (1919) de García Lorca es un poema de 86 versos alejandrinos incluido con el número 140 en su *Poesía inédita de juventud*, que no fue publicado hasta 1994¹⁹. Si por Pegaso entendemos poesía y ponemos todo el poema en relación con el Modernismo, creo que tenemos las claves necesarias para comprender cabalmente su mensaje. Por lo demás, los contenidos mitológicos se ajustan en gran medida a los que conocemos por la tradición clásica de la antigüedad desde Hesíodo (*Teogonía*), Píndaro (*Olímpica XIII*) y Ovidio (*Metamorfosis*).

LA MUERTE DE PEGASO

En el jardín marchito que besaron los siglos

Una fuente rebosa con el agua del sueño.

Hay un tenue sembrado de lirios amarillos

En su verde pupila siempre fija en el cielo.

Tiene el agua profunda de esta fuente encantada 5

Pergaminos soñados escritos por luceros,

Perfumes de las rosas que marchitó el otoño,

Algas grises de niebla y un solemne secreto,

El secreto fatal del amor y la muerte

Que aprendió de los hombres con el ritmo del tiempo. 10

Bajo el temblor dorado del sol de la mañana

y bajo las caricias grises del aguacero

¹⁷ Amado Nervo (1914: 108).

¹⁸ *Pegaso*, México, 8 de marzo de 1917, tomo I, número 1.

¹⁹ De Paepe, Christian (1994: 517-521). Fechado en 23 de enero de 1919.

El agua tiene siempre mutismo de infinito, Nublada de tristeza y turbia de silencio.	
El agua del arroyo se pierde lentamente En la gris lejanía del crepúsculo muerto, Turbia ya con la sombra de la noche vecina, Perfumada y rendida con las rosas del sueño. ¡Agua que las estrellas, arañas imposibles, Rayaron con sus hilos de luz y pensamiento!	15 20
...	
Por el aire doliente del paisaje marchito Viene el blanco Pegaso con el alma del viento. Va dejando una estela de espuma en el espacio. De las alas le nacen mariposas de ensueño. Sus resoplidos tienen los colores del iris y en sus crines se enredan los crepúsculos muertos.	25
Todo el jardín se llena de una luz ignorada Que multiplica formas y apaga los senderos. Las alas de Pegaso tronchan árboles firmes. y cuatro manantiales han brotado del suelo Al herir con sus cascos el jardín reposado Que ahora tiene el encanto divino de lo inquieto.	30
Los ojos de Pegaso están casi apagados. Hace tiempo escapóse de manos de Perseo. Quiso llegar sin nadie a las blancas estrellas y contemplar el ritmo de todo el universo.	35
Fue en busca del amor y de la paz serena Con el alma encendida por un suspiro eterno Mas no vio las cadenas con que estaba amarrado. Al querer escaparse fracasaron sus vuelos y encadenado ha sido caballo de poetas Que mataron sus ansias con el trágico freno. Nunca vio realizadas sus ideas nativas. Siempre tuvo prestados virtud y sentimientos. Su corazón cambiaba como cambian los aires Pero en su fondo había algo mudo y siniestro.	40 45
¡Pobre Pegaso blanco en que todos cabalgan, Hoy llegas al jardín angustiado y enfermo! De todo tu prestigio sólo queda la pena De tu verso interior borrado por el tiempo, El verso que soñaste al salir de Medusa Sin saber que llevabas en tu lomo a Perseo. ¡Pobre Pegaso blanco en que todos cabalgan, Hoy llegas al jardín angustiado y enfermo!	50
La poesía un momento se ha dormido en las almas Y por eso Pegaso se escapa hacia lo eterno. Mas al pasar vio el agua dormida de la fuente Y, descendió a calmarse su corazón sediento.	55

Toda el agua profunda ondulaba armoniosa
 Ante sus ojos grises y su ardoroso belfo. 60
 Los lirios inclinaban sus vestiduras de oro
 Dejando sobre el aire temblor amarillento.
 Y el Pegaso rendido olvidando sus ansias
 Bebióse gota a gota toda el agua del sueño
 Sin pensar que al beber la ilusión imposible 65
 Le daría mil alas de distintos deseos.
 ¡pobre Pegaso blanco en que todos cabalgan,
 Ya no sabes qué rumbo tomar ni qué sendero!

* * *

Ha llegado la noche sobre el jardín marchito.
 El alma de Pegaso se abruma ante lo eterno. 70
 Ve todos los caminos sin solución ninguna
 Y sobrándole fuerzas no quiere recorrerlos.
 Se abaten lentamente con suavidad de beso.
 Después las hiedras llegan cubriendo su blancura
 Que robara la nieve una noche de invierno.
 ¡Oh mariposa inmensa de un deseo imposible!
 ¡Alada carabela de los humanos sueños! 80
 Al llegar a los reinos de la sabiduría
 Quisiste encontrar un reino más perfecto.
 Nunca el sueño podrá conocerse a sí mismo
 Ni podrá el corazón descansar satisfecho.
 Pobre Pegaso blanco en que todos cabalgan. 85
 Hoy mueres silencioso en el jardín del sueño.

11.2. *Suites* (1921-1923). Encontramos dos recurrencias.

11.2.1. En el poema “El último paseo del filósofo”, dedicado enteramente a Newton, juega García Lorca a contraponer la belleza y la ciencia simbolizadas en dos manzanas:

Adán comió la manzana
 de la virgen Eva.
 Newton fue un segundo Adán
 de la Ciencia.
 El primero conoció
 la belleza.
 El segundo un Pegaso
 cargado de cadenas²⁰.

11.2.2. Y en el “Poema de la Feria” leemos:

Bajo el sol de la tuba
 pasa la Feria.
 suspirando a los viejos

²⁰ Librodot: 49.

pegasos cautivos²¹.

12. JOSÉ COMAS SOLÁ (1868-1937).

Con su manual de *Astronomía* (1919) en dos volúmenes ininterrumpidamente editado se convirtió en guía segura para orientarnos en el firmamento sobre su ubicación dentro de las constelaciones boreales, sus características en cuanto estrella roja, la Nebulosa del Pegaso, las variaciones en la magnitud de las estrellas que componen la constelación, los cúmulos globulares que forman y, en fin, la razón mitológica de su nombre²².

13. RAMÓN PÉREZ DE AYALA (1880-1962).

Belarmino y Apolonio (1921).

Belarmino pensaba hallarse providencialmente metido en la entraña de la tierra, colocado en la raíz y cimiento de las cosas, y que para conocer a los hombres lo mejor es verles nada más que los pies, que son la base y fundamento de las personas. Pero, hundido en aquella penumbrosa covacha, oficina en donde se destilaban y clarificaban los enigmas del pensamiento y de la existencia, de continuo a horcajadas sobre su torno de montar, que era Clavileño y era Pegaso, Belarmino se eximía de la gravitación y esclavitud de la materia, volaba libremente por los espacios fantásticos, se cernía en las esferas uranias, contemplaba el diccionario —es decir, el mundo— desde perspectivas tan remotas que acaso se mareaba y se le ponía la carne de gallina²³.

14. GERARDO DIEGO (1896-1987). Cultiva el creacionismo en el poemario *Imagen* (1922), en el que leemos el poema “Estética”.

Estribillo Estribillo Estribillo
El canto más perfecto es el canto del grillo

Paso a paso

Se asciende hasta el Parnaso

Yo no quiero las alas de Pegaso

Dejadme auscultar
El friso que fluye de la fuente

Los palillos de mis dedos
Repiquetean ritmos ritmos ritmos
En el tamboril del cerebro

Estribillo Estribillo Estribillo
El canto más perfecto es el canto del grillo

15. MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS (1899-1974).

Fuegos de artificio en Versalles: la luna en carruaje (1927).

Mientras las aguas se besaban a sí mismas, como suelen hacerlo las colegialas, de los morteros dispuestos en rueda saltaban con gran estruendo bólidos que al explotar en

²¹ Librodot: 74.

²² Comas Solá, José (1932: II, 13, 79, 113, 122, 135 y 346).

²³ Amorós, Andrés (1996: 173).

las estrellas abrían más altos y felices abanicos. Gloria en las alturas... Gusanos o espigas en cuyo extremo otra pequeña explosión hacía nacer nuevas luces, listoncitos orientales en crines de pegaso. Noche espléndida.²⁴

16. MARIANO AZUELA (1873-1952). México.

La luciérnaga (1932)

Sus ojos se abren, y está solo. Su nariz se dilata en una respiración enorme, que se lleva todo el aire, todo el sol reverberante, coches, trenes, transeúntes, campanadas, rumores, los Pegasos, el Ayuntamiento, los Portales, el Palacio Nacional, todo el Zócalo y todo el cielo que cobija el Zócalo.

“¡Gracias, Señor, gracias!... ¡Bendito sea tu Santo Nombre!”²⁵.

17. RÓMULO GALLEGOS (1884-1969). Venezuela.

Canaima (1935)

Pero ya Childerico había sido herido donde más le dolía y repuso:

—Tiene usted razón: lo disimulo bien, soy un buen comerciante. Y un buen hombre a quien se le hacen chistes y se le dicen cosas. Pero quizá algún día oiga usted galopar mi corcel. No será un Pegaso ni un Bucéfalo, pero yo tengo mi corcel y algún día lo jinetearé.

Ureña iba a manifestar que no lo ponía en duda, pero Arteaguita le quitó la palabra, con su buen humor recobrado:

—Siempre que no sea la Mula Maniá, ¿verdad, paisano? Acabó de amoscarse Childerico²⁶.

18. TOMAS CARRASQUILLA (1858-1940). Colombia.

Hace tiempos (1935-1936).

De todo aquel cúmulo de aventuras lo que más me maravilla es el vuelo de Sebastián en el águila, rumbando por el cielo, bebiéndose los vientos y dando vueltas y revueltas del palacio del rey a las cumbres de Monte de Oro y de éstas a la Luna. Ese vuelo se me ha incrustado en la memoria de tal modo, que ahora, cuando siento a los aviones cantar el himno pitagórico, no pienso en el Vinci ni en el Pegaso alas de cera, ni en nada apocalíptico, sino en Sebastián de las Gracias, montado en ese aguilón, las manos en la rienda mágica, pegadas las ancas en el arranque de aquellas alas abiertas, cuya envergadura "no cabe en la sala de la Casa Grande"²⁷.

19. JUAN RAMÓN JIMÉNEZ (1881-1958)

Ideología (1937). Al abordar las disputadas relaciones entre el poeta y el filólogo y sus mutuos reproches, afirma:

¡Pobre Pegaso blanco, rojo, negro a rastras del buey gris, paciente y concienzudo de la historia y la filología comparadas!²⁸

²⁴ Segala, Amos (1988: 196).

²⁵ Azuela, Arturo (1991: 86).

²⁶ Minguet, Charles (1935: 74).

²⁷ E. P. E. S. A. (1951: 1079)

²⁸ Aforismo 3.073 titulado "Poesía y Filología".

20. VICENTE ALEIXANDRE (1898-1984).

Ámbito (1938).

Pero no veíamos la noche. Ni la sentíamos pasar. Precisamente ya estaba cruzando el río por su vado de sombra. Se veía que seguía el camino previsto por los astrólogos. El cuello cimbrío se combaba enfoscado, sin jinete, pegaso libre sin alas descendiendo a la tierra, desde los altos montes retrasados; sin ruido, con paso de manto, pero con gesto atronador –¡el gesto!–, braceante, que nos hubiera dejado sordos de no oír nada. Hasta atravesar las aguas aceradas, densas, medida de las horas, para desembocar, aún húmedo, en las praderas hondas, desnudas, mudas, inmensas del alba, emprender el desbridado galope último y perderse en la lejanía, esfumarse entre los telones grises, rosas, fucsias, cárdenos de nacimiento²⁹.

21. JOSÉ JUAN TABLADA (1871-1945). México.

Entre los poemas escritos en la segunda década del siglo destaca el titulado “Nubes”, que comienza invocando a Miguel Ángel y concluye con estos versos:

Paganas son las otras por su púrpura
de Tiro y de lagar –Zeus y Dyonisos–;
cuadrigas, crines y las carnes blancas
de Afrodita retornan a la espuma,
y de Pegaso las rotundas ancas
o de Quirón, a la dorada bruma³⁰.

22. RAFAEL NOGALES MÉNDEZ (1879-1936).

Memorias (1936)

En la estación tomé un viejo y destartado fiacre, del cual tiraba un flaco Pegaso, que seguramente había perdido sus alas. A duras penas se movía sobre el piso adoquinado del antiguo e histórico Dunquerque, cuyas aceras se hallaban también colmadas de refugiados y soldados. Las calles trepidaban al paso de los furgones de artillería tirados por pesados y recios caballos, junto al acompasado golpetear de innumerables pies, calzados con los peculiares sucos flamencos que hacían más resonantes los adoquines. Media hora empleó el fatigado Pegaso para llevarme hasta el mejor hotel de la ciudad. Al frente se levantaba una estatua de bronce de un viejo pirata flamenco con el símbolo de la ayúdate a ti mismo y Dios te ayudará³¹.

23. GREGORIO MARAÑÓN (1887-1960)

El Conde-Duque de Olivares (1936-1939)

El éxito, el Poder y este suceso venturoso le exaltaron e influyeron, sin duda, en la falta de medida con que se lanzó a la publicación de sus decretos de reforma interior y a sus empresas guerreras, que dirigía desde su despacho, cabalgando sobre el Pegaso del ideal de la unificación de los reinos de España para luchar contra los enemigos de la

²⁹ Duque Amusco, Alejandro (1990: 222).

³⁰ Tablada, José Juan (1971: 114).

³¹ Nogales Méndez, Rafael (1991: II, 91)

fe; ideal quimérico en sus manos; profesado no ya como Felipe II, sino –dice Cánovas– “muchísimo más que Felipe II”³².

24. JOSÉ BERGAMÍN (1895-1983).

Artículos (1923-1974). “Le España de Malraux” *La Esperanza* (1937)

Quedó para siempre en Malraux ese chispazo imaginático, que fundía su conciencia revolucionaria en desesperada y desesperante esperanza. Ese deslumbramiento que le hizo caer de su Pegaso racional, iluminándole de poesía. Aquella España popular, trágicamente afirmativa de la vida por la muerte burlada, fue su camino de Damasco. Después será su lucha con el ángel. Marcando como un hierro candente su trágico destino propio³³.

25. PEDRO SALINAS (1891-1951)

En busca de Juana de Asbaje (1940)

La mayoría de sus obras breves se originan en episodios del mundo social que la rodeaba: fiestas, cumpleaños, entradas u óbitos de virreyes, etc. Sus autos, loas y villancicos los hace para representarse en lugar y fecha determinados y, seguro, a petición. En una de sus poesías manda el parabién a un recién doctorado; otra acompaña a una rosa que envía a la virreina; en una tercera diserta sobre un reloj que ofrece a un amigo. Casi siempre, pues, una sollicitación del mundo exterior, tal o cual oportunidad social o religiosa la sirven de estribo para cabalgar en su gongorino Pegaso³⁴.

26. SALVADOR DE MADARIAGA (1886-1978)

Vida del muy magnífico señor don Cristóbal Colón (1940-1947)

De modo que, al fin y al cabo, era él quien tenía razón. En aquella hora de triunfo, debió parecerle algo extraño y hasta increíble. El resorte que tan obstinadamente había mantenido tenso durante años frente al escepticismo ambiente, cesó de funcionar. Su alma se relajó por primera vez en diez años. Desenganchado, el Pegaso de su imaginación debió pasar entonces por un momento de depresión y aun de escepticismo. ¡Tierra! ¡Y precisamente donde él la había anunciado! ¿Pero era tierra?

Sí que lo era. Al retorno vigoroso de su fe, Colón se lanzaría otra vez sobre los cielos del ensueño, cabalgando su alado Pegaso. Era tierra. Era Cipango. Con toda seguridad³⁵.

27. RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA (1888-1963)

Automoribundia (1948)

Era el prestidigitador que se saca un ruiseñor de la cabeza como un mero poeta, era la rubia insigne que ha domado a su Pegaso hasta hacerlo bailar, era el taciturno clown de nariz carmesí que va tropezándose con las escaleras de la vida, como un hermano desprestigiado de Rubén Darío...³⁶

³² Marañón, Gregorio (1990: 66)

³³ Penalva Candela, Gonzalo (1983: III, 111).

³⁴ Marichal, Juan (1958: 208)

³⁵ Madariaga, Salvador de (1992: 265)

³⁶ Gómez de la Serna, Ramón (1948: 480)

28. ANTONIO BUERO VALLEJO (1916-2000)

Gustavo Doré. Estudio crítico-biográfico (1949). En el comentario de la estampa bíblica de Doré “Heliodoro expulsado del templo”, episodio narrado en *Macabeos* 2.3.25-27, Buero afirma que

“Gustavo se permite libertades con el texto –como en tantas otras ocasiones– pues emplea un pegaso que la letra no nos da y uniforma a los tres enviados con túnicas y haces, cuando el del caballo llevaba armas. Pero sus libertades no pasan de ahí”³⁷.

29. ELENA SORIANO (1917-1996)

Caza menor (1951)

Ensimismado, su recurso fácil era el escape interior del ensueño a lomos de un pegaso peligroso: el alcohol. Bebía aún más de lo que la gente pensaba. Comenzaba a beber a solas, fuera de las comidas y de las francachelas con el mocerío. Él mismo se daba cuenta de que esto no era bueno. Pero apenas tenía veintisiete años. Era fuerte y sano. El vino era un precioso auxiliar provisorio de Página 105 su carácter tímido y sin estímulos³⁸.

30. ELENA QUIROGA (1921-1995)

La enferma (1955)

– Es mejor la lluvia que la niebla... Ya viene.

Llega el enorme “Pegaso” que aquí llaman “el Celta”. Llega con ruido y con escape de motor.

– No corra, hay sitio de sobra. Primero ponen los bultos encima y además tendrán que sacar la lona para taparlos, que ahora llueve. Hoy no va carta de usted ¿eh?, ni llegará carta para usted en “el Celta” de la tarde. Ha vivido durante unos días con el pueblo, pendiente de su llegada, y ahora ya... Suba. Tiene sitio ahí, junto a la ventanilla...³⁹

31. JULIO CORTÁZAR (1914-1984)

Traducción de *Memorias de Adriano* (1955)

Durante las vigilias forzosas de los campamentos contemplaba la luna corriendo a través de las nubes de los cielos bárbaros; más tarde, en las claras noches áticas, escuché al astrónomo Terón de Rodas explicar su sistema del mundo; tendido en el puente de un navío, en pleno mar Egeo, vi oscilar lentamente el mástil, desplazándose entre las estrellas, yendo del ojo enrojecido de Toro al llanto de las Pléyades, de Pegaso al Cisne; contesté lo mejor posible a las preguntas ingenuas y graves del joven que contemplaba conmigo ese mismo cielo⁴⁰.

32. CAMILO JOSÉ CELA (1916-2002)

Judíos, moros y cristianos (1956). En referencia a las estatuas de los jardines del Palacio de la Granja en Segovia escribe Cela:

³⁷ Iglesias Feijoo-de Paco (1994: II, 148)

³⁸ Alborg, Concha (1992: 104)

³⁹ Quiroga, Elena (1962: 230)

⁴⁰ Cortázar, Julio (1996: 124)

La fuente de la Fama está en un altozano que parece como un sarpullido que le hubiera salido al jardín. La Fama con su trompeta, va montada en Pegaso y entre los dos atropellan a la Envidia, a la Calumnia, al Error y a la Malignidad. Al vagabundo le parece una escultura muy del gusto de los diputados provinciales y de los padres de familia. Es bonita, pero impresiona poco. En general, todas impresionan poco. También es posible que no las hayan hecho para impresionar⁴¹.

33. ROBERT GRAVES (1895-1985).

Los mitos griegos (1958).

Junto a Pierre Grimal y Antonio Ruiz Elvira es uno de los tres mitógrafos más leídos en la segunda mitad del siglo XX.

En retazos salteados nos ofrece Graves una explicación político-religiosa del mito de Medusa y su decapitación por Perseo⁴², la “asociación de Pegaso con los manantiales de agua”⁴³, la consideración de Crisaor y Pegaso como “hijos de Posidón”⁴⁴, su relación con la fuente Pirene⁴⁵, cómo surgieron del cadáver de Medusa, completamente desarrollados, el caballo alado Pegaso y el guerrero Crisaor⁴⁶. Tras ello dedica el escritor todo el capítulo 75 a Belerofonte y en este contexto estudia la figura de Pegaso examinando todas las variantes conocidas en sus relaciones con el héroe exterminador de la Quimera⁴⁷.

34. JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD (1926-)

Dos días de setiembre (1962)

La vieja del estanco le acercó la caja. Miguel tanteó los puros, escogió dos y pagó. Cuando salía le empezó a punzar el hígado. Todavía no eran las tres y media en el reloj de anuncio de una agencia de viajes. El reloj no tenía números sino las doce letras de “Viajes Pegaso”, la “j” en las 12⁴⁸.

35. RAFAEL ALBERTI (1902-1999)

Roma, peligro para caminantes (1964-1967) III pp.9-89 García Montero.

36. GUILLERMO CABRERA INFANTE (1929-2005). Cuba

Tres tristes tigres (1964-1967)

Arsenius Cuetullus hizo el silencio, que quedó reverberando en el carro y el Mercury se transformó en Pegaso. Casi aplaudí. Me lo impidió la consternación que oí en la voz de Beba⁴⁹.

⁴¹ Cela, Camilo José (1989: 23)

⁴² Graves, Robert (1958: 12-13).

⁴³ Graves, Robert (1958: 64).

⁴⁴ Graves, Robert (1958: 137 y 139).

⁴⁵ Graves, Robert (1958: 241).

⁴⁶ Graves, Robert (1958: 263).

⁴⁷ Graves, Robert (1958: 278-281).

⁴⁸ Caballero Bonald, José Manuel (1962: 129)

⁴⁹ Cabrera Infante, Guillermo (1967: 379).

37. ÁLVARO MENÉN DESLEAL (1931-2000). San Salvador.

El extraño habitante (1964). En el poema “No sueltes la palabra”, dedicado a Gilberto René Granados, Pegaso se identifica con la palabra, con la poesía social, comprometida con su tiempo y con sus circunstancias, a la que hay que sujetar y manejar con habilidad para que no nos descabalgue al primer renuncio, fijando bien y sólidamente la brida y aguijoneándola certeramente con las espuelas cuando la ocasión se tercie.

No sueltes la palabra;
 No le des un centímetro de brida,
 Y hazla guardar el paso.
 Si azotas a la hora, el golpe labra
 La estatua ecuestre de tu vida
 En que tú eres Perseo, ella Pegaso.

Y luego, ya llegada la paz,
 Nacido el canto,
 Sujeta al piafante bruto,
 Sigue varón, y encima.

38. PIERRE GRIMAL (1912-1996).

Diccionario de la mitología griega y romana (1965). Es la traducción de la edición francesa de 1951, realizada por Francisco Payarols y concienzudamente revisada por Pedro Pericay en todo lo relativo a la transcripción de los nombres propios. Aunque tiene una entrada “Pegaso”, hay que acudir también a los lemas “Belerofonte”, “Estenebea” y “Perseo” para completar el relato mitográfico. La presentación de las principales fuentes clásicas a pie de página de cada uno de los lemas convierten a este diccionario en un instrumento de consulta especialmente útil.

39. JOSÉ LEZAMA LIMA (1910-1976), Cuba.

39. 1. *Paradiso* (1966).

39.1.1.

Pero ya Cemí estaba en la otra esquina y la espuma de la cerveza comenzaba a rodar por los labios de la mestiza, a humedecer su túnico azul. La cerveza, como un canario que toma el sol con las alas muy abiertas, se fue deslizando hasta la cloaca, orine del Pegaso, al recibir la saeta del guagüero, mientras se cerraban todas las ventanas al corpúsculo de la verdadera alegría solar. El canario encolerizado golpeaba con sus pequeñas alas la infernal saetilla, logrando, con la ayuda de la mañana, rechazarla⁵⁰.

39.1.2.

La constelación del Dragón comienza a recorrer el cielo, apartándose las estrellas ante sus coletazos de fuego chorreante. Pero de nuevo San Jorge le avisará con sus milagrosas espuelas a su corcel para que salte cansando al dragón. Impulsado por los estallidos

⁵⁰ Vitier, Cintio (1988: 306)

terrenales de ese día de la resurrección, San Jorge tripulando ahora a Pegaso, se derrumbará sobre la constelación del Dragón, rompiendo sus eslabones de estrellas, su cabeza de carbunco y su engordado buche de luna palúdica...⁵¹

39.1.3.

La directiva de la Asociación de críticos musicales le pidió una entrevista a la esposa enajenada, para hacerle un homenaje al más longevo de los asociados. Había marcado pautas al gusto, canon al atrevimiento, Pegaso a la tradición. Después, con exquisitez se había retirado al silencio y a no molestar la fluencia del río heraclitano⁵².

39.1.4.

Regresaba de El Tesoro, casa de antigüedades, a donde había ido para ver unas monedas griegas y decidir sobre su autenticidad y la época de su acuñación. Se había abstenido de comprar aquellos dracmas, porque había observado que el relieve de las figuras grabadas había disminuido. Los dracmas auténticos de su colección, tanto la Minerva de una de las caras, como el Pegaso del reverso, mantenían su relieve en una forma sorprendente. Podía verse en esos dracmas, cómo el rostro de la Minerva mantenía con orgullo su nariz exageradamente griega. El anticuario desconocía lo que desde el período de Winckelmann, se llaman monedas forradas, con un baño de plata o de oro, como una con la cabeza de Alejandro, de la colección del Duque de Caraffa, en Nápoles, “tan perfecta es la forma y la conservación, que solamente por el peso se puede conocer la ficción”, decía el citado historiador. Se mostraba partidario de creer que los griegos al acuñar sus monedas, cargaban en la mezcla del relieve sustancias más nobles y resistentes. Aquellos anticuarios maliciosos procuraban, para atrapar a curiosos incautos, que el relieve se fuera apagando, cuando los auténticos mantenían el relieve de las hebras del crinaje del casco de la Minerva, los grupos plumosos de las alas del Pegaso, sus cascos, las prolongaciones de la cola, en una regularidad tan tranquilamente asombrosa como la precisión de los rostros atenienses aún en el recuerdo. Pensaba que, tal vez, los numismatas del período petrarquista, hubieran avivado el relieve con algún germen universal, resto de la alquimia medieval, aplicado a los descubrimientos renacentistas⁵³.

39.1.5.

Martincillo recorrió con los dedos la fineza de la piel de la bolsita con las monedas. Para disimular sus nervios, insistió en el trabajo manual volcado sobre la bolsita, zafó el broche, extrajo una moneda. Aprovechándose, en una esquina entrecortada por la sombra, que el lleno del ómnibus aumentaba, sacó la moneda y la precisó con un reojo de fulguración semita. No, no eran las habituales, vio un Pegaso graciosísimo, ligero, con alas que parecían por lo exactas y enjutas, élitros de insectos centelleantes. En el reverso, una Minerva espléndida, con su clásica y robusta nariz, su casco que llevaba aún a los bajos menesteres del empleo de las monedas, el refinamiento de la aristía, de la protección minervina en medio del remolino de la pelea⁵⁴.

⁵¹ Vitier, Cintio (1988: 334)

⁵² Vitier, Cintio (1988: 388)

⁵³ Vitier, Cintio (1988: 400)

⁵⁴ Vitier, Cintio (1988: 414)

39.2. *Oppiano Licario* (1977).

Pero no crea que después de la muerte de Licario el apartamento ha perdido interés. Lo tiene ahora mi hermano, dedicado a las arañas y a la yagruma, se gana el dracma siciliano deteniendo la sangre, por eso se justifica la referencia a una moneda de veinte siglos. Ese dracma me lo regaló Licario, por eso lo he disparado en la primera oportunidad conversacional, pero yo no hago nada con ella. No me sirve, ya la utilicé, se cumplió en un grotesco verbal. Una Minerva y un Pegaso, la mejor protección en las batallas. Ahora se la regalo.

En ese regalo, Cemí vio la más cabal respuesta del timbre. La vibración incondicionada del timbre adquirió su causalidad en el regalo del dracma siciliano⁵⁵.

40. EMILIO BRUGALLA TURMO (1901-1987)

La orfebrería, el libro y la encuadernación (1966)

Los tanteos preliminares de los siglos XV y XVI dejan un rico tesoro de encuadernaciones hechas en las varias repúblicas y ducados de Italia, llevadas a cabo bajo superiores patrocinios que describe minuciosamente Tammaro de Marinis en su documentado estudio en tres tomos y más de seiscientas reproducciones, titulado "La legatura artística in Italia nei secoli XV & XVI", entre cuyos patrocinios figura aún, a finales del siglo decimosexto, el famoso médico, bibliófilo genovés, Demetrius Canevari, cuyas encuadernaciones se distinguen por su camafeo ovalado estampado en frío sobre el centro de las tapas, representando Apolo persiguiendo a Pegaso en la cúspide de una roca⁵⁶.

41. GUILLERMO DÍAZ PLAJA (1909-1974)

Discurso de recepción en la Real Academia Española: la dimensión culturalista de la poesía castellana del siglo XX (1967). Trata de encontrar sentido al "raro Pegaso" de que habló Rubén Darío en el poema que dedicó a Antonio Machado en *El Canto Errante*:

Los elementos caracterizadores nos desconciertan un poco, no cuando nos presenta el predominio de lo mental sobre lo formal, ni cuando nos ofrece una visión ambidextra –hombre de leones y de corderos– sino cuando lo vincula a una sensorialidad –"y del amor y del placer"– más bien escasa en su poesía. Su fuga final –¿alusión a su ausencia encastillada en la remota Soria?– nos emociona por la premonición de su muerte, en el que el "raro Pegaso" fue su patético destino final de exilado, para aquel último viaje para el que se deseaba "ligero de equipaje", "casi desnudo como los hijos de la mar".

42. FRANCISCO GARCÍA PAVÓN (1919-1989)

El reinado de Witiza (1968).

Me gasté tres mil pesetas en un ataúd que luego quemamos en Valdemoro y allí metí al muerto en un cajón que había preparado. Y lo subí en uno de mis camiones. A mis operarios no les dije ni palabra. Les entregué el cajón y la carta para el Pianolo, y le dije al otro del camión (yo siempre voy en el "Pegaso") que se fuera a Tomelloso e hiciera la entrega. Y así se hizo... Yo pensé, "así que pase un par de días, después que

⁵⁵ López, César ((1989: 277)

⁵⁶ Brugalla Turmo, Emilio (1996: 34)

se lleve el disgusto el Pianolo, paso por Tomelloso a la vuelta de Valencia y ya veremos cómo salgo del lío y a la vez, eso sí, cumplo con la última voluntad del pobre muerto”⁵⁷.

43. JOAQUÍN IRIARTE (1899-1970)

Traducción de La Canción del Cometa de 1577 de Francisco Sánchez (1970).

Es considerado Pegaso en su dimensión astronómica y astrológica:

Si respondes que los rayos han sido lanzados por las fortalezas superiores contras las nuestras para que cambien con ellas las cosas de abajo, y que nuestros presarios (lanzados) hacia los de arriba no son percibidos por ellos, esto vale tal vez para las estrellas fijas o sea para lo que anuncia el sol ardiente, Latona, Venus, Marte, el dios alado, las Atlántidas, las Híadas, Pegaso, el Boyero. Examina asiduamente qué cosas tristes te dicen y tú mismo te convertirás en un triste y ridículo Heráclito. Pero deja de preguntar lo que presagia el astro peludo. No puede ser causa de nada ni anunciar nada. Ahora mismo voy a aclarar mejor lo primero y enseguida probaré lo segundo⁵⁸.

777. Ferrerio (el Pedemontano?) le pinta cabalgando sobre Belerofonte o Pegaso. Las cuatro constelaciones se hallan bastante contiguas y las cuatro suenan en los folletos relativos al Cometa este de 1577⁵⁹.

44. MAX AUB (1903-1972)

La gallina ciega. Diario español (1971).

Y como él, millones; para quién el tenis, para quién la electricidad, para quién el fútbol, para quién la pesca, para quién la hidráulica, para quién los aviones, para quién los motores, para quién sólo los Seats y los Pegasos, o el asfalto o las calles o los muelles o las casas o la natación. Pero de lo que le importaba antes ¿qué queda? Y aunque sea sólo porque somos tan viejos amigos ¿qué sabe de mí aparte de mi juventud? ¿Qué sabe de mí aparte de los negocios que fueron de mi padre y de los cuatro libritos que publiqué y de las seis obras que monté –seis, fueron, seis–, antes del 36? Nada⁶⁰.

45. GRACIANY MIRANDA ARCHILLA (1910-2012). Puerto Rico.

Himno a la caballa: poema tropelista (1971). Dividido en dos partes (“Migajones” y “Cristálidas”), subdivididas cada una de ellas en doce fragmentos, *Himno a la caballa* “es un canto apasionado a la poesía simbolizada en el mítico Pegaso que indistintamente es corcel y numen. En alas de Pegaso/ caballa el poeta recorre los caminos de la creación poética. Merodea las lindes del mundo natural y espiritual. En su viaje somete a la poesía a los rigores del tropelismo creando una nueva dicción con la que pretende renovar el lenguaje de la poesía, y con ella salvar al hombre y la creación de las infinitas injusticias que subyacen en su naturaleza desde sus orígenes. Pide también en su aspecto utópico la vuelta a un mundo incontaminado, a una especie de Edad de Oro”⁶¹.

⁵⁷ García Pavón, Francisco (1976: 247).

⁵⁸ Churruca, Juan de (1996: 184).

⁵⁹ Churruca, Juan de (1996: 200).

⁶⁰ Aznar Soler, Manuel (1995: 153).

⁶¹ Martínez, Jan (2002: 44).

46. ARTURO AZUELA (1938-2012)

El tamaño del infierno (1973).

Luis Felipe empieza a narrar con detenimiento, las palabras fluyen, se va identificando con los personajes. Tantos días de estar metido en muchas máscaras por culpa del anciano de Kimberley lo tenían acogotado, ensartado en los hilos de los títeres que se le escapaban, se le zambullían en pantanos o en manantiales. Además, aquí el ambiente es diferente, aquí los complejos se desbaratan y, con los sobrinos, él se siente como le viene en gana. Es el derroche de la imaginación que salta de un pegaso a la lectura de la baraja, de las posiciones del yoga al bebedor paradisiaco de salón⁶².

47. ANTONIO RUIZ ELVIRA (1923-2008).

Mitología clásica (1975). Revisado en 1982 (2ª ed.), el manual requiere, como en el caso de Graves, varios saltos para identificar todos los mitemas con que completamos la leyenda mítica de Pegaso. Encontramos datos en el relato sobre las Gorgonas, en las hazañas de Perseo y, por supuesto, en los desafíos acometidos por Belerofonte⁶³.

48. FERNANDO ARRABAL (1932-)

El Arquitecto y el Emperador de Asiria (1975).

Emperador.- Si quieres que te diga la verdad: sólo quería a un ser: a mi perro lobo. Iba a buscarme todos los días. Nos paseábamos juntos: como un par de enamorados: Pegaso y Paris. No tenía necesidad de despertador: era él que todas las mañanas venía a lamerme las manos. De paso esto me evitaba a veces lavármelas. Fue gracias a él por lo que perdí mi confianza en mi equipo de billar eléctrico. Me era muy fiel. ¿No se dice así? (El Arquitecto se pone a cuatro patas con una correa en torno a su cuello y una caperuza de perro.)⁶⁴

49. FERNANDO DEL PASO (1935-)

Palinuro de México (1977).

Desde niño, doctor, tuve la obsesión de pensar cómo serían los desechos naturales, o mejor dicho, los desechos sobrenaturales de los seres fantásticos: como sería por ejemplo el vómito de Unicornio, el excremento de Ave Fénix, la orina de Pegaso⁶⁵.

50. ANTONIO SERRANO PAREJA (1902-1982)

Coleccionismo de sellos (1979).

Después de estar percatados de los tipos que se empleaban en la correspondencia y paquetes que circulaban a través de las oficinas de Correos ya hemos hecho las diferenciaciones precisas, en líneas anteriores, de lo que son y significan los sellos clásicos, los corrientes, los conmemorativos que arrancaron el 1 de mayo de 1905, con la titulada “Efigie de Cervantes y escenas del Quijote”, con cifra de control al dorso, grabados

⁶² Rodríguez Padrón, Jorge (1985: 353).

⁶³ Ruiz de Elvira, Antonio (1975: 45, 155-164, 257, 231, 303-304, 470, 491-492).

⁶⁴ Taylor, Diana (1993: 212).

⁶⁵ Paso, Fernando del (1982: 465).

por Bartolomé Maura y con una tirada de 25.000 series. 55. Sellos "locales" del Ayuntamiento de Barcelona y del Plan Sur de Valencia. Los urgentes, que se inician en ese mismo año, con un veinte céntimos, en rojo, con un diseño en el que figura a la izquierda del escudo de España, el Pegaso, caballo alado, según la Mitología, nacido de la sangre de Medusa, cuando ésta fue decapitada por Perseo, que voló sobre el monte Helicón, donde de una coz hizo brotar la fuente Hipocrene. Minerva lo domó y se lo dio a Perseo para ir a libertar a Andrómeda y a Belerofonte para combatir a la Quimera; pero habiendo intentado éste llegar, con su caballo alado, hasta el Olimpo, fue arrojado a la Tierra, mientras el corcel proseguía su vuelo. Se ha querido así expresar con este símil la velocidad⁶⁶.

51. ÓSCAR DE LA TORRE PADILLA (1935-)

El turismo. Fenómeno social (1980).

De sueño profético, la aviación pasó a convertirse en hecho tangible. La historia de tiempos tempranos señala diversas tentativas del hombre para conquistar el espacio aéreo, y muchos mitos y leyendas relatan los esfuerzos del hombre para poder volar (el mito de Pegaso, el caballo alado; el de Ícaro; las leyendas incas de Ugar Utso; la fábula de Taranto, etcétera)⁶⁷.

52. RAMÓN J. SENDER (1901-1982)

El oso malayo (bajo el signo de Leo) (1981). He aquí los cuatro pasajes en que aparece Pegaso como colaborador de Belerofonte en las dos empresas más conocidas: la batalla con las amazonas y el enfrentamiento también victorioso con la Quimera:

Recibió Bellerofón la orden del príncipe Iobates y después de largas consideraciones y seguro de que de cerca y con armas tácticas (de contacto) no podría acabar con la Chimera fue de noche al templo de Zeus y le pidió de rodillas y con la frente en el suelo su ayuda. Después de toda una noche en oración se levantó al oír los relinchos de un caballo y encontró a su lado a Pegaso. No sólo era un caballo de un tamaño superior a todos los conocidos sino que tenía alas⁶⁸.

El caso es que desde los aires y montado en su Pegaso afrontó Bellerofón a las amazonas y las venció después de una batalla que duró tres días con sus noches. El cuarto día apareció al lado de Pegaso una yegua blanca que Pegaso saludó gritando su nombre. Se llamaba Epona. Porque Pegaso entre relinchos, hablaba⁶⁹.

El origen de su mito es muy antiguo y viene como he dicho varias veces del caballo alado de los manantiales o de los arroyos secretos cuyas aguas salen de las venas de Medusa desde que fue golpeada por Perseo. Desde entonces acude a esos lugares. Solía aparecer junto a las fuentes en la sombra frondosa de las selvas egipcias y helénicas. Mientras bebía en una fuente precisamente de Pirene fue hallado por Bellerofón, de quien tanto hemos hablado, y éste lo dominó y lo montó haciendo uso de las riendas y arneses que le había dado Atenea. Con la ayuda de Pegaso, el héroe ya conocido venció

⁶⁶ Serrano Pareja, Antonio (1979: 129).

⁶⁷ Torre Padilla, Óscar de la (1990: 84).

⁶⁸ Sender, Ramón J. (1981: 76).

⁶⁹ Sender, Ramón J. (1981: 80).

a la Chimera, pero al tratar de subir a los cielos cayó en la tierra y Bellerofón se quedó en las alturas según unos y otros dicen que el que cayó fue él y Pegaso quedó en los cielos dando su nombre a la galaxia.⁷⁰

No sólo en Grecia y en Oriente sino también en los Pirineos de Sobrarbe donde todos llaman a los manantiales o depósitos naturales de agua de nieve *ibones*, adaptación fonética del nombre de Epona la amada de Pegaso.⁷¹

53. MANUEL MUJICA LAINEZ (1910-1984), Argentina

El escarabajo (1982). El escarabajo recrea en tres momentos la escena de la *Paz* de Aristófanes en que Trigeo pretende ascender al cielo para liberar a la diosa:

Esclavo Primero: He ahí la manía que acabo de mencionaros. Hablando aquí mismo, cuando empezó a delirar, exclamaba: “¿Por qué medio podría yo subir directamente hasta Júpiter?” Construyó escalas, por las cuales trataba de ascender al cielo, hasta que cayó, rompiéndose la cabeza. Ayer volvió a casa trayendo un enorme escarabajo, del que me obligó a ser el palafrenero. Mi amo lo acaricia y le dice: “Mi pequeño Pegaso, generoso volátil, conduceme volando hasta el trono de Júpiter.” Pero voy a espiar qué hace. ¡Oh desventurado! ¡Socorro! ¡Mi señor sube por el aire, montado en un escarabajo!⁷²

Hija Primera: Es un cuento increíble. ¿Cómo pudo llegar un animal tan inmundo? ¿No sería mejor que montases el aligero Pegaso y te presentases en la morada de los dioses con más trágica apostura?⁷³

Trigeo: Tengo un timón personal, que si es necesario utilizaré. Adiós. (A los espectadores.) Vosotros, en cuyo favor sufro estos trabajos, absteneos durante tres días de todo desahogo, ni sólido ni fluido, pues si mi corcel percibe algún olor se precipitará a tierra y burlará mis esperanzas. Adelante, Pegaso mío. ¿Qué haces? ¿Por qué vuelves la cabeza hacia las letrinas? Vuela en línea recta al palacio de Júpiter. Aparta por hoy el hocico de la basura y de tus alimentos cotidianos. ¡Eh, buen hombre!, ¿qué haces ahí? ¡Te lo digo a ti que haces tus necesidades en el Pireo, junto al Lupanar! ¿Quieres que me mate? Ocúltalo pronto, cúbrelo con un montón de tierra, planta tomillo encima y riégalo con perfumes... ¡Ay, ay! ¡Qué miedo! ¡Ya no tengo ganas de bromas! ¡Mucha atención, maquinista! ¡Un viento rebelde gira alrededor de mi ombligo, y si no procedes con suma precaución, terminaré por echarle un pasto mío al escarabajo!⁷⁴

54. GUTIERRE TIBÓN (1905-1999). México.

Constelaciones con alas. Cinco aves: el Águila, el Cuervo, la Paloma, la Grulla y el Cisne. Un caballo alado: Pegaso, y su jinete, Perseo, que vuela a liberar a Andrómeda -otra constelación- gracias a las alas que le ha prestado Mercurio. Acaso tiene alas también el Dragón⁷⁵.

⁷⁰ Sender, Ramón J. (1981: 173-174).

⁷¹ Sender, Ramón J. (1981: 174).

⁷² Mujica Lainez, Manuel (1993: 82).

⁷³ Mujica Lainez, Manuel (1993: 82).

⁷⁴ Mujica Lainez, Manuel (1993: 83).

⁷⁵ Tibón, Gutierre (1986: 147)

55. JOSÉ MARÍA GIRONELLA (1917-2003).

Los hombres lloran solos (1986). Núñez Maza, personaje de la novela, se dedica a recortar de los periódicos acontecimientos del año 1945:

La empresa INI empieza la fabricación en serie de los camiones Pegaso, que figuran entre los mejores del mundo⁷⁶.

56. IGNACIO OSORIO ROMERO (1941-2012)

Conquistar el eco (1989).

El Diario de Robles por ejemplo, entre las muchas mascaradas que nombra, describe las tres que se efectuaron en la octava de las fiestas por la canonización de San Juan de Dios, el año de 1700. La primera estuvo a cargo de los vecinos de la Alameda que salieron “remedando varios animales y fábulas de la antigüedad”, en cuyo centro iba Apolo, el Pegaso y las nueve musas; la segunda era una “representación del mundo al revés, los hombres vestidos de mujeres y las mujeres de hombres; ellos con abanicos y ellas con pistolas; ellos con ruelas y ellas con espadas”. En el centro iba el santo y “un garzón ricamente adornado que recitaba una elegante loa”. La tercera, por último, a cargo de los niños mestizos del colegio de San Juan de Letrán, representó a San Juan de Dios rodeado de patriarcas y custodiado por los colegiales “vestidos a lo romano”⁷⁷.

57. GUILLERMO CHAO EBERGENYI (1946-)

De Los Altos (1991)

Mire mi hijo, o se admite como es, o se va a pasar la vida haciendo berrinches y culpando a los demás, porque ese mexicano que usted ha inventado en su cabeza, ese mexicano blanco pero con sangre de indio, ese mexicano no existe. Es como el caballo al que le llaman Pegaso, que más que correr, vuela, y es hermoso de estampa, pero no existe -había terminado el viejo, quien añadió-; y ahora cuénteme cuántos generales insurgentes murieron en esa batalla de allá atrás, porque nada más me platicó usted de los españoles⁷⁸.

58. ALFONSO CHASE (1944-) Costa Rica.

Entre el ojo y la noche (1991) alberga el poema “Instrucciones para elevar un papalote”, en cuyo final el poeta costarricense compara al papalote o cometa con Pegaso:

Tómese el hilo dorado del cabello
De una niña en cuyos ojos resida
Un gran secreto. Vístase una armadura
A través de la cual pueda verse
El corazón. Pídase a un joven,
—de preferencia mecánico—
que enhebre el largo hilo en su muñeca.
El armazón ha de ser como un pájaro

⁷⁶ Gironella, José María (1987: 366).

⁷⁷ Osorio Romero, Ignacio (1989: 369).

⁷⁸ Chao Ebergenyi, Guillermo (1991:109),

Y la cola las alas de alguna mariposa.
 Elévese. Elévese el hilo y el pájaro
 Y déjese a la mariposa en libertad
 De tomar el rumbo que quiera.
 Contémplese desde una ventana cómo
 El aire lo lleva por las nubes. Llámese
 A alguien, para mirar acompañado, cómo
 El pájaro se transforma en serpentina
 Y la mariposa en el dorado seno de la luna.
 Mírese cómo el papalote escribe sobre el cielo
 En su lenguaje alado alguna cosa. Bien puede
 Ser amor o luz o alguna palabra inventada
 Por su cola. Déjese ir el papalote.
 Con el hilo, el pájaro y la mariposa
 Y el terrible milagro del muchacho
 Convertido en Pegaso sobre el cielo.

59. CARLOS FUENTES (1928-2012). México.

59.1. *El naranjo* (1993).

El pájaro tiene puertas y ventanas. Es una casa del aire. Una mezcla del Arca de Noé y el mitológico Pegaso. La puerta se abre y aparece, sonriente, con dentadura cuyo brillo opaca el del sol y el metal, un hombre amarillo, como los describe Marco Polo mi antecesor, con espejuelos que añaden al conflicto del brillo, vestido de manera extraña, con una maletita negra en la mano y zapatos de piel de cocodrilo⁷⁹.

59.2. *Instinto de Inez* (2000). Los caballos del *Guernica* de Picasso son “como pegajosos de la muerte” que pretenden volar “para salvarse del gran cementerio en que se está convirtiendo la Tierra”⁸⁰.

60. ALEJANDRO TOMASINI BASSOLS (1951-). México.

El lenguaje religioso (1993).

Es evidente que del fracaso de las pruebas en favor de la existencia de Dios no podemos extraer la conclusión de que Dios no existe. Es innegable, por otra parte, que pruebas de no-existencia de Dios, si bien son pocas las que se han ofrecido, tampoco son válidas. Pero este milenario doble fracaso debe tener implicaciones dignas de ser extraídas. Muchos teólogos y filósofos persisten en sus esfuerzos por desarrollar nuevas pruebas o nuevas versiones de antiguas pruebas (A. Plantinga y R. Swinburne son buenos ejemplos de ello). Desde su perspectiva, lo que ha fallado ha sido el ingenio. A pesar de haber fallado de modo sistemático, ellos siguen pensando que “Dios” es un nombre, que designa un ser especial, que éste existe o no existe en el mismo sentido en que podemos decirlo de Pegaso o de Napoleón. Pero filosofías más novedosas apuntan con fuerza a la idea de que lo que esta serie de fracasos muestra es más bien que “Dios” no es el nombre de un algo y que es porque su función no es la de referir o denotar, esto

⁷⁹ Fuentes, Carlos (1993: 251).

⁸⁰ Fuentes, Carlos (2001: 110).

es, porque la función que realmente cumple en nuestro lenguaje ha sido incomprendida, por lo que las pruebas de existencia, en favor o en contra, no pueden fructificar⁸¹.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberti, Rafael. *Roma, peligro para caminantes* (1964-1967). III pp. 9-89 García Montero.
- Aleixandre, Vicente (1928). *Ámbito*, ed. Alejandro Duque Amusco, Madrid: Castalia, 1990.
- Arrabal, Fernando (1975). *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, ed. Diana Taylor, Madrid: Cátedra, 1993.
- Asturias, Miguel Ángel (1927). *Fuegos de artificio en Versalles: la luna en carruaje*, ed. Amos Segala, Madrid: Archivos, 1988.
- Aub, Max (1971). *La gallina ciega. Diario español*, ed. Manuel Aznar Soler, Barcelona: Alba, 1995.
- Azuela, Arturo (1973). *El tamaño del infierno*, ed. Jorge Rodríguez Padrón, Madrid: Cátedra, 1985.
- Azuela, Mariano (1932). *La luciérnaga*, Arturo Azuela, Caracas: Ayacucho, 1991.
- Bergamín, José (1923-1974). *Artículos*, ed. Gonzalo Penalva Candela, Granada: Revista Litoral, 1983.
- Brugalla Turmo, Emilio (1966). *La orfebrería, el libro y la encuadernación*, Madrid: Oficios Clan, 1996.
- Buero Vallejo, Antonio. *Obra completa*, I. Teatro. II. *Poesía, narrativa, ensayos y artículos*, ed. L. Iglesias Feijoo-M. de Paco, Madrid: Espasa Calpe, 1994.
- Caballero Bonald, José Manuel (1962). *Dos días de setiembre*, Barcelona: Seix Barral, 1962.
- Cabrera Infante, Guillermo (1964-1967). *Tres tristes tigres*, Barcelona: Seix Barral, 1967.
- Carrasquilla, Tomás (1935-1936). *Hace tiempos*, Madrid: E. P. E. S. A., 1951.
- Cela, Camilo José (1956). *Judíos, moros y cristianos*, Barcelona: Destino, 1989.
- Comas Solá, José (1919). *Astronomía I y II*, Madrid: Espasa-Calpe, 1932.
- Cortázar, Julio (1955). Traducción de *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar, Barcelona: EDHASA, 1996.
- Chao Ebergenyi, Guillermo (1991). *De Los Altos*, México: Diana.
- Chase, Alfonso (1991). *Entre el ojo y la noche*, San José: Editorial Costa Rica.
- Daireaux, Godofredo (1902). *Los dioses de la Pampa*, Alicante: Universidad de Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2003.
- Darío, Rubén (1905). *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas*, Madrid: Tipografía de Revistas de Archivos y Bibliotecas.
- (1907). *El canto errante*, ed. Ernesto Mejía Sánchez, Caracas: Ayacucho, 1977.
- (1914). *Canto a la Argentina y otros poemas*, ed. Ernesto Mejía Sánchez, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.
- Díaz-Plaja, Guillermo (1967). *Discurso de recepción en la Real Academia Española: la dimensión cultural*, Madrid: Real Academia Española.
- Diego, Gerardo (1922). *Imagen*, Madrid: Aguilar, 1987.
- Fuentes, Carlos (1993). *El naranjo*, Madrid: Alfaguara.
- (2000). *Instinto de Inez*, Madrid: Alfaguara, 2001.
- Gallegos, Rómulo (1935). *Canaima*, ed. Charles Minguet, Madrid: C.S.I.C.

⁸¹ Gómez Caffarena, José (1993: 150)

- García Lorca, Federico (1919). *Poesía inédita de juventud*, ed. Christian De Paepe, Madrid: Cátedra, 1994.
- (1921-1923). *Suites*, Librodod.
- García Pavón, Francisco (1968). *El reinado de Witiza*, Barcelona: G. P., 1976.
- Gómez de la Serna, Ramón (1948). *Automoribundia*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- González Martínez, Enrique (1911). *Los senderos ocultos*, en *Obras completas*, ed. de Antonio Castro Leal, México: El Colegio Nacional de México, 1971.
- Graves, Robert (1958). *Los Mitos Griegos*, Buenos Aires: Losada.
- Grimal, Pierre (1965). *Diccionario de la mitología griega y romana*, Barcelona: Labor.
- Iriarte, Joaquín (1970). Traducción de *La Canción del Cometa de 1577* de Francisco Sánchez, ed. Juan de Churruca, Bilbao: Universidad de Deusto, 1996.
- Lezama Lima, José (1966). *Paradiso*, ed. Cintio Vitier, Madrid: C.S.I.C., 1988.
- (1977). *Oppiano Licario*, ed. López, César, Madrid: Cátedra, 1989.
- Lugones, Leopoldo (1909). *Lunario sentimental*, ed. Jesús Benítez, Madrid: Cátedra, 1988.
- Madariaga, Salvador de (1940-1947). *Vida del muy magnífico señor don Cristóbal Colón*, Madrid: Espasa-Calpe, 1992.
- Marañón, Gregorio (1936-1939). *El Conde-Duque de Olivares*, Madrid: Espasa-Calpe, 1990.
- Martínez, Jan (2002). *Graciany Miranda Archilla, Poesía vanguardista (1928-1988)*, Puerto Rico: Universidad.
- Martínez Díez, Alfonso (2011). «Tras las huellas de Pegaso: de Alfonso X el Sabio al siglo XVI», A. Pérez Jiménez - I. Calero Secall (eds.), *Δῶρον Μνημοσύνης. Miscelánea de Estudios ofrecidos a M^a Ángeles Durán López*, Universidad de Málaga, Zaragoza (Pórtico), 413-445.
- , (2013a). «Itinerario literario de Pegaso en el siglo XVII», L.M. Pino Campos - G. Santana Henríquez (eds.), *Καλὸς καὶ ἀγαθὸς ἀνὴρ: Διδασκάλου παράδειγμα. Homenaje al Profesor Juan Antonio López Férez*, Madrid: Ediciones Clásicas, 533-542.
- , (2013b). «Desfallecimiento de Pegaso en la literatura española del siglo XVIII», Á. Martínez *et alii* (eds.), *Homenaje al Profesor Manuel Teijeiro* (en prensa).
- , (2013c). «Pegaso en la literatura española del siglo XIX: de Mazdeu a Machado», O. Omatos *et alii* (eds.), *ΤΗ ΓΛΩΣΣΑ ΜΟΥ ΕΛΩΣΑΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ. Homenaje a la Profesora Penélope Stavrianopoulou*, Berlín: Logos, 375-392.
- Miranda Archilla, Graciany (1910-). *Himno a la caballa: poema tropelista*, Madrid: Hontanar, 1971.
- Mujica Lainez, Manuel (1982). *El escarabajo*, Barcelona: Plaza & Janés.
- Nervo, Amado (1914). *Serenidad*, Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1949.
- Nogales Méndez, Rafael (1936). *Memorias*, Caracas: Ayacucho, 1991.
- Ortega y Gasset, José (1904-1916). *Personas, obras, cosas*, Madrid: Alianza Editorial-Revista de Occidente, 1993.
- Pardo Bazán, Emilia (1905). *La Quimera*, ed. Marina Mayoral, Madrid: Cátedra, 1991.
- Paso, Fernando del (1977). *Palinuro de México*, Madrid: Alfaguara, 1982.
- Pérez de Ayala, Ramón (1921). *Belarmino y Apolonio*, ed. Andrés Amorós, Madrid: Cátedra, 1996.
- Pérez Galdós, Benito (1900). *Los Ayacuchos*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Universidad de Alicante, 2002.
- (1909). *El caballero encantado*. Ed. Julio Rodríguez Puértolas, Madrid: Cátedra, 1977.
- Quiroga, Elena (1955). *La enferma*, Barcelona: Noguer, 1962.

- Ruiz de Elvira, Antonio (1975). *Mitología clásica*, Madrid: Gredos, 1975.
- Salinas, Pedro (1940). *En busca de Juana de Asbaje*, ed. Juan Marichal, Madrid: Aguilar, 1958.
- Sender, Ramón J. (1981). *El oso malayo (bajo el signo de Leo)*, Barcelona: Destino, 1981.
- Soriano, Elena (1951). *Caza menor*, ed. Concha Alborg, Madrid: Castalia-Instituto de la Mujer, 1992.
- Tablada, José Juan. *Obras completas*. México: UNAM, 1971.
- Tomasini Bassols, Alejandro (1993). *El lenguaje religioso*, ed. José Gómez Caffarena, Madrid: C.S.I.C.-Trotta.
- Valle-Inclán, Ramón María del (1912). *La Marquesa Rosalinda*. Farsa sentimental y grotesca, ed. César Oliva, Madrid: Espasa-Calpe, 1990.

INVITACIÓN A LA MUERTE: UNA APROXIMACIÓN A LA DRAMATURGIA DE XAVIER VILLAURRUTIA A PARTIR DE LA ESTÉTICA DE SØREN KIERKEGAARD

SPYROS MAVRIDIS
Universidad Abierta de Grecia

Villaurrutia en el contexto de la vanguardia mexicana

Xavier Villaurrutia (1903-1950) perteneció a una fértil generación literaria hispanoamericana que percibió el anhelo por la renovación estética ante un arte gastado e institucionalizado, en el sentido que Bürger utiliza el concepto (Bürger: 62). El impacto de las vanguardias europeas en América Latina no era algo ajeno al espíritu regenerador de los jóvenes intelectuales del conjunto de los países de habla hispana, ni se puede caracterizar como una mera imitación de los movimientos europeos, sino como un amoldamiento de los mismos en un ámbito geográfico que, recién todavía salido de su lucha por la emancipación, buscaba sobre todo a través de su narrativa forjar su propia identidad, no sólo nacional sino también estética¹. Es en este sentido que en el ámbito propiamente mexicano esta nueva generación empieza a manifestar su inconformidad con el estancamiento literario e intelectual del Modernismo, sobre todo a través de revistas y publicaciones pánfletarias. Una de las más importantes y trascendentales hace su aparición en 1928 bajo el título de *Contemporáneos* (1928-1931), nombre que cogió del grupo de muchos de los principales jóvenes escritores de la época que se preocupaban por “ofrecer ante la creación artística una actitud distante de la de sus antecesores” (Chumacero: ix). Entre ellos encontramos, amén de otros, a escritores de la talla de Carlos Pellicer, Gilberto Owen, Salvador Novo y a Xavier Villaurrutia.

¹ Octavio Paz escribió que “la literatura es una respuesta a las preguntas sobre sí misma que se hace la sociedad” y explicó que “la relación entre sociedad y literatura no es la de causa y efecto. El vínculo entre una y otra es, a un tiempo, necesario, contradictorio e imprevisible. La literatura expresa a la sociedad; al expresarla, la cambia, la contradice o la niega. Al retratarla, la inventa; al inventarla, la revela”; (Paz: 61).

El autor y su obra

Xavier Villaurrutia fue un escritor polifacético que cultivó todos los géneros con espíritu renovador: poesía, teatro, prosa, crítica literaria y cinematográfica. Forjado en una escena lírica nacional que balanceaba entre un arte que moría y los presagios de los movimientos vanguardistas que iban a sustituirla, y teniendo como influencias principales a Juan Ramón Jiménez, a Jean Cocteu, a Ramón López Velarde y a Enrique González Martínez, Villaurrutia cristalizó su fórmula para la creación poética como un juego difícil de ironía e inteligencia, repleto de ágiles juegos de palabras. La influencia de André Gide, decisiva en su prosa, impondrá el mayor recurso en su creación literaria. Asimismo, el contacto con escritores de diversas escuelas del Vanguardismo y sobre todo con el Surrealismo, completan el marco de los motivos y recursos literarios de Villaurrutia.

El autor mexicano formó su concepción del mundo como unidad cuyo significado se puede captar y transmitir con los sentidos a través de la palabra, convencido de que la poesía puede y debe penetrar con furia en el alma de las cosas. La atmósfera que se transmite en su libro *Nocturnos* trae reminiscencias de Rainer María Rilke, del idealismo mágico de Novalis y del pensamiento de François Hemsterhuis, a la vez que revela la entelequia íntima de su poesía², permitiendo que el estilo de Villaurrutia transcurra el hilo que une al Romanticismo dieciocheno con la teoría de los sueños de Freud y la vanguardia surrealista, a la vez que dota su obra con una calidad anticipadamente postvanguardista. La dialéctica que establece con obras consagradas de la literatura y pensamiento occidental se enriquece gracias a los recursos de una propia ontología lúdica.

La escena mexicana a la hora de inserción en ella de Xavier Villaurrutia

Por aquel entonces y en el ámbito del teatro mexicano surgen diversos grupos que postulan la renovación de las representaciones escénicas. En 1902 ya se había fundado la *Sociedad de Autores Líricos y Dramáticos* en la cual predomina la escena mexicana, mientras que en 1925 se forma la *Unión de Autores Dramáticos* cuyo principal objetivo era fomentar la cultura teatral en el país. Entre otros grupos, se podrían nombrar *El Grupo de los Siete Autores*, *El Teatro Ulises* y *El Teatro del Murciélago* cuyos experimentos escénicos contribuyeron a regenerar la escena teatral mexicana.

Entre 1927-1928 la revista *Ulises* se convierte en el portavoz de las aspiraciones para un teatro experimental. Es el punto de partida para la transformación del arte escénico, mientras que el grupo allí reunido —entre otros se destacan Xavier Villaurrutia, Celestino Gorostiza y Julio Bracho— da a conocer piezas de autores extranjeros contemporáneos como Eugene O'Neil, Jean Cocteau, Luigi Pirandello

² En palabras de su alumno Octavio Paz, Villaurrutia deseaba “encontrar en la muerte (...) una revelación que la vida temporal no le ha dado: la de la verdadera vida” (Paz, 1998: 74)

y Charles Vildrac. A partir de 1932 Celestino Gorostiza dirige al *Teatro de Orientación* en el cual forma parte Xavier Villaurrutia. Los intereses de este grupo se inclinan por un teatro culto y literario que hiciera nacer en el país el gusto “por las obras de los últimos años y crear un equipo de directores, escenógrafos y actores con ideas diferentes a las que imperaban en el teatro profesional” (Chumacero: xxiii).

La poética teatral de Villaurrutia

Es en el *Teatro de Orientación* donde se representa una de las primeras obras de Villaurrutia con el título *Parece mentira* (1933), y al año siguiente, *¿En qué piensas?*, piezas con las cuales el dramaturgo establece de manera programática su ruptura imaginaria con lo real. Sus propuestas dramáticas formaban parte de su interés por la indagación en las fronteras entre realidad y ensoñación a la manera pirandelliana, y el desdoblamiento como proyección del Yo subjetivo al objeto con que dialoga su discurso teatral. La ironía predominante forma parte de su arsenal como autor para atravesar los grandes conflictos que produce la confrontación dualista de los opuestos eternos: vida/muerte, verdad/mentira, sueño/vigilia, realidad/ficción. Las relaciones sociales de la clase media, los conflictos familiares, los mecanismos oscuros de las pulsiones amorosas tanto como la frustración erótica “es evidente que sólo aparentan ser un pretéxto para manifestar, con la magia de un arte rigurosamente ejercido, su múltiple personalidad” (Chumacero: xxv).

El existencialismo de Kierkegaard y su propuesta estética

Søren Kierkegaard en sus *Estudios estéticos* reflexiona sobre el cambio del concepto trágico en el arte dramático moderno, contraponiendo la *Poética* de Aristóteles con el tratamiento de los temas trágicos en la modernidad. En la tragedia antigua los personajes, aunque se movían libremente, estaban sometidos a poderes o instituciones muy por encima de ellos, fuesen ellas la religión, el destino, la familia o el estado. Así la acción no emana del carácter ni es subjetivamente reflexiva, sino que posee cierta porción de pasividad. En este punto, afirma Kierkegaard, se advierte el cambio que propuso la tragedia moderna. La modernidad, siguiendo la antigua *querelle des Anciens et des Modernes*, quiso romper con el pasado e imponer la nueva ética en la creación artística a través de la renovación de las formas y los recursos. Ya la caída del héroe no es solamente algo que se padece, sino que constituye un acto de reflexión subjetiva, de decisión individual del personaje que asume la responsabilidad de sus acciones, y esta reflexión no sólo lo pone por encima de instituciones como el estado, la familia, o el destino, sino que frecuentemente lo desvincula de su vida anterior.

Para la tragedia moderna lo que interesa es el momento actual, el estado social y psicológico del héroe en el momento del desarrollo de la acción, que son los que condicionan sus decisiones y acciones haciéndolo responsable de su vida, de sus

éxitos o padecimientos. Y, si el héroe sucumbe bajo el peso de la culpa de sus acciones –algo que constituye lo trágico en la modernidad–, es el resultado de este procedimiento que a la vez lo libera. En este sentido, lo trágico contiene en sí una dulzura infinita y un poder curativo que no debe despreciarse y que el filósofo danés lo compara con el “amor maternal que arrulla al que está atribulado” (Kierkegaard: 20).

A partir de este concepto, Kierkegaard desarrolló el término *Συμπαρὰ-νεκρωμένοι*, o *Cofradía de los muertos*, que define a esta clase de personas, sometidas y avasalladas por la tragedia de la vida moderna. En ellos se define una verdadera cofradía de difuntos o moribundos, de gente que se ha anticipado a la tumba y no encuentra ningún placer ni interés en la vida cotidiana de los demás seres “normales” que circulan por el mundo moderno. Gente que solamente encuentra reposo en la tranquilidad de la oscuridad nocturna, el espacio temporal del día que permite reflexionar en el amparo maternal de la noche. Este tipo de reflexión sobre las penas íntimas la llama Kirkegaard la *pena reflexiva*, y se trata del resultado del movimiento incesable de la pena personal que no se exterioriza físicamente como las demás penas, sino que establece su dominio en el interior de la psique, en un constante movimiento interno pendular y atormentador.

Invitación a la muerte

La *Invitación a la muerte* (1941) es una pieza de tres actos en la cual Villaurrutia emplea sus recursos poéticos predilectos, es decir, la inteligencia y la ironía. En esos procedimientos podríanse añadir también el tratamiento aparentemente lúdico de la muerte, la angustia que genera la ansiedad de la existencia del hombre moderno y cómo afecta esta sus relaciones sociales-familiares, la discrepancia borrosa y fugitiva entre nociones como verdad/mentira, realidad/ficción, sueño/vigilia y presencia/ausencia. Son esquemas oxímoros que Villaurrutia trató ágilmente con recursos y formas literarias como la oscuridad del lenguaje, la ambigüedad, la intertextualidad y el diálogo, mediante las referencias implícitas o explícitas a textos consagrados de la literatura universal, utilizados estos últimos –y siguiendo la nomenclatura propuesta por Gérard Genette– como hipotextos en un proceso de transformación directa del texto original (Genette: 9-15). En este sentido el argumento establece intertextualidades sobre todo con *Hamlet* por la utilización de temas como la relaciones filiales, de amistad y amor entre los personajes que tienen su origen en el argumento dramático de la tragedia shakespeariana.

La obra se desarrolla en en una agencia de inhumaciones en la ciudad del México de los años cuarenta, cuyo gerente es Alberto, un joven que solo encuentra reposo en el amparo de la noche y que vive con su madre después del abandono de los dos por su padre años atrás. Allí trabajan también el joven Horacio y el “Viejo”, padre de Aurelia. Alberto desde su infancia lleva una vida atormentada, en un estado entre vigilia y sueño, de soledad voluntaria, predilección por las pe-

numbras, reflexiones existencialistas y pulsiones eróticas inmaterializadas que oscilan de manera pendular entre Aurelia y Horacio. La trama empieza a desarrollarse en la segunda escena, en el momento en que entra en la agencia un supuesto cliente quien cuenta a Horacio su regreso al país después de una larga estancia en el extranjero e intenta informarse sobre Alberto. Al volver Alberto a la agencia se encierra en su despacho y se queda reflexionando a oscuras, cuando de repente percibe la presencia de alguien y después de preguntar si éste era su padre, se desmaya. Al despertar es testigo imperceptible de una entrevista amorosa que mantiene su madre con su amante. Una vez concluida la escena en la que fue testigo, Alberto anuncia a Horacio su decisión de irse solo y lejos de todo lo que lo rodea en un intento de cortar amarras con un mundo que le deja indiferente y desolado. No obstante, la llegada oportuna de Aurelia le hace aceptar llevarla consigo. En el tercer y último acto Horacio se entera por Aurelia de que Alberto no acudió a buscarla a su casa tal como lo habían acordado y mientras intenta consolarla ve a Alberto entrar extenuado en el negocio. El joven empieza a describir su itinerario inconsciente y sin rumbo fijo por la ciudad que lo llevó finalmente de regreso a la agencia. Les explica cómo se dio cuenta de que de haberse marchado no habría conseguido la anhelada salvación y se retira a su despacho para pasar la noche. Aparece de nuevo el cliente misterioso afirmando que fue enviado por el padre de Alberto para saber de su hijo. El joven se arrepiente de su instintiva pulsión inicial de ir a buscarlo y se queda en la penumbra de su despacho preguntándose sobre la verdadera identidad del misterioso personaje.

El concepto filosófico kierkegaardiano, de la “pena reflexiva”, se manifiesta plenamente en el personaje del joven Alberto. Pues incluso en su aspecto físico – la palidez de su rostro – se pueden discernir aspectos de este tipo de pena que atormenta su alma. El filósofo danés nos dice al respecto: “En este caso, la palidez del rostro es algo así como un leve adiós de despedida a lo interior, y entonces el pensamiento y la fantasía se apresuran tras el fugitivo que va a esconderse en lo recóndito” (Kierkegaard: 54).

Alberto es torturado por sus reflexiones en el medio de un mundo que no le ofrece la satisfacción ni la paz a causa de sus convencionalismos sociales. La familia rota – la ausencia de su padre le priva el prototipo paterno, mientras que la relación de su madre con otro hombre le niega cualquier posibilidad de refugio – lo deja en un mundo hostil y absurdo. El amor es psicológica y socialmente inalcanzable puesto que – preso de sus propias reflexiones – no se le permite compartir emociones ni aliviar su pena en sus frustradas y ambiguas relaciones amorosas-amistosas, bien sea con la joven Aurelia o con Horacio. Sólo le queda el trabajo, adecuado para su estado de ánimo, que le permite reflexionar en la soledad de la noche sobre la soledad de su pena. A su peculiar estado anímico se le añade la angustia – puesta en relieve cuando el joven intenta marcharse lejos de todo y en sus ataques nerviosos – que se inserta en el sistema estético de Kirkegaard como una categoría de lo trágico moderno, íntimamente ligada al concepto de la “pena

reflexiva”. La angustia es una reflexión y la fuerza del movimiento mediante el cual la pena arraiga en el corazón humano³. Así lo explica el filósofo danés:

La angustia es repentina y crea la pena en un abrir y cerrar de ojos, pero de tal manera que ese instante tan rápido se resuelve inmediatamente en una auténtica sucesión. La angustia, en tal sentido, es una verdadera categoría trágica (...). A esto hay que añadir que la angustia entrafña siempre una reflexión de temporalidad. Porque no puedo sentirme angustiado a causa del presente, sino sólo de lo que ha pasado y de lo que va a venir (Kierkegaard: 33-34).

Alberto no revela la razón de su pena, sino sólo describe el estado de ánimo que lo avasalla desde su infancia hasta el momento actual.

Un personaje que “recorre” con su (omni)presencia toda la obra, es el joven Horacio, único amigo de Alberto. Su papel se podía interpretar a través del pensamiento dualista del mundo occidental como el *doppelgänger* de Alberto, que paulatinamente se sumerge en el mundo infernal del joven gerente:

“No te imaginas cómo a tu lado dejo de ser yo mismo; siento que se apaga ese deseo de vivir alegremente que todos reconocen como lo más mío... y me siento arrastrado por tus palabras, cediendo a la invitación de tu pensamiento (...) siento algo así como un placer nuevo, como un calorfrío” (VI: 378).

Los dos mantienen una relación que podría también interpretarse como una homosexualidad latente –haciendo a la vez alusión el autor a su propia condición sexual– que se manifiesta en la prolongación de su abrazo cuando Alberto le comunica su decisión de marcharse (Marquet: 91).

Otro de los personajes catalizadores para la obra es el del padre, quien pasea por el escenario como un “alma en pena”, un espectro que deambula por el mundo hasta que consiga el perdón de su hijo. En este sentido consiste también parte de la ambigüedad de la obra, como no se queda claro si ha vuelto verdaderamente o si va a regresar al final, algo que puede explicar los ataques de crisis que sufre Alberto. El oxímoro presencia-ausencia genera angustia por el acercamiento de la muerte, y en su cénit, en la última escena, deja la obra en suspense, nublada bajo lo incumplido de la ambigüedad.

Conclusiones

En el trabajo que aquí presentamos nos hemos acercado a la obra dramática *Invitación a la muerte* de Xavier Villaurrutia partiendo del concepto que Søren

³ El concepto de la angustia interesó también a Martin Heidegger. Para el filósofo alemán la angustia está ligada al concepto del temor hacia “la nada”. Un temor que no conoce su razón de ser, pero que está allí, sumergiéndonos a lo más profundo del vértigo que produce. Con la angustia se dice que uno se siente extraño pero que no se sabe el por qué de este estado. Explica Heidegger: “Todas las cosas y nosotros nos hundimos en la indiferencia (...). Este apartarse de lo ente en su totalidad, que nos acosa y rodea en la angustia, nos aplasta y oprime. No nos queda ningún apoyo. Cuando lo ente se escapa y desvanece, sólo queda y sólo nos sobrecoje ese «ningún». La angustia revela la nada” (Heidegger: 100), es decir, la ignorancia sobre la verdadera esencia y el origen de este sentimiento extraño.

Kierkegaard formuló sobre la “pena reflexiva”, aplicándolo al personaje central de la obra, el joven Alberto, un miembro destacado de esta cofradía selecta que el filósofo danés llamó los *Συμπαρανεκρωμένοι*. En torno a él desfila una serie de personajes interrelacionados entre sí y dialogados con otros de obras consagradas del pasado, cumpliendo así con el principio meta-teatral de la creación dramática que convierte la praxis teatral en su referencia ontológica. El lenguaje lúdico-poético y la trascendencia estética de la obra invitan al lector-espectador, o en cualquier caso receptor de la misma a penetrar en su esencia, rechazar o profundizar en su discurso, pero, sobre todo, disfrutar de una obra de alta calidad artística.

BIBLIOGRAFÍA

- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 2000. Impreso.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.
- Heidegger, Martin. *Hitos*. Madrid: Alianza, 2000. Impreso.
- Kierkegaard, Søren. *Estudios estéticos II: de la tragedia y otros ensayos*. Málaga: Ágora, 1998. Impreso.
- Marquet, Antonio. “Invitación a la muerte y la poética del clóset”, *Tema y variaciones de literatura: el teatro mexicano del siglo XX*, n. 23 (semestre 2, 2004): 91-122. Impreso.
- Paz, Octavio. *Tiempo nublado*. Barcelona: Seix-Barral, 1983. Impreso.
- Villaurrutia, Xavier. *Obras. Prólogo de Alí Chumacero*. 2ª ed. aum. México: Fondo de Cultura Económica, 1966. Impreso.

EL GIGANTE AMAPOLAS DE JUAN BAUTISTA ALBERDI: LA TEATRALIDAD INNOVADORA DE UNO DE LOS “PROSCRITOS”

SPYROS MAVRIDIS
Universidad Abierta de Grecia

En el presente artículo nos detenemos en un “muelle” excepcional y algo escondido, ya que se menciona poco en la “cartografía” de la literatura argentina y menos por la historiografía de su teatro. Nos referimos a una pequeña “perla” teatral no sólo para la escena rioplatense sino para el teatro occidental en su totalidad. Se trata de *El gigante Amapolas y sus formidables enemigos, o sea, Faustos dramáticos de una guerra memorable* que escribió Juan Bautista Alberdi en 1841. Una pieza en la cual se perfilan inquietudes estéticas precursoras y filiales a las de las vanguardias del siglo XX.

Estamos en la década de los treinta del siglo XIX y en Argentina gobierna Juan Manuel de Rosas¹ de forma absolutista y dictatorial, algo que provoca disentimientos y enfrentamientos de parte de los intelectuales contra su política. Algunos de ellos, que formaron el grupo de los llamados proscritos, se vieron obligados a refugiarse en países hermanos, como Chile y Uruguay, desde donde lanzaron su oposición para con el régimen, a menudo mediante publicaciones panfletarias. Así, en el ámbito teatral que nos interesa, lucen más por sus méritos personales e intelectuales en otros campos que en la dramaturgia figuras como Bartolomé Mitre (1821-1906) –historiador y, posteriormente presidente de la República (entre 1862-1868)– quien publicó por entonces *Las cuatro épocas* (1840), drama romántico de méritos, sin embargo, muy escasos. Otra persona ilustre de la historia del país que también llegó a la presidencia (entre 1868 y 1874), Domingo Faustino Sarmiento, se dedicó a la crítica teatral desde su exilio en Chile. José Mármol, el novelista de *Amalia*, fue también el autor de dos piezas de inspiración romántica,

¹ Gobernador de Buenos Aires de 1829 a 1832 y dirigente de la Confederación Argentina de 1835 a 1852.

pero de escasos valores escénicos: *El poeta* (1847) y *El cruzado* (1851). No obstante, hubo otro dramaturgo cuya producción trascendental para el teatro argentino anticipó formas y procedimientos artísticos que se dieron a conocer y se propagaron mucho más tarde en el teatro occidental.

Se trata de Juan Bautista Alberdi (1810-1884), el “padre de la constitución argentina”, y más conocido como filósofo, sociólogo, pensador profundo y hasta compositor musical, pero cuyas inquietudes teatrales quedaron en el olvido hasta recientemente, cuando empezó a descubrirse su singularidad como dramaturgo esencial e insólito por el aporte de sus reflexiones teatrales, sorprendentes para su época.

Alberdi ya por 1837 había mostrado su interés por el teatro como crítico de los espectáculos que se escenificaban en el Coliseo. Por la misma época comenzó a escribir el drama histórico *La revolución de Mayo* (1839) que iba a constar de cuatro partes pero de las que Alberdi llegó a escribir sólo dos. Luis Ordaz comenta con respecto a estas dos escenas de la obra de Alberdi que:

Si bien se observa en ellas la utilización diestra de masas importantes en movimiento, algo original (hasta requerirse una plaza de grandes dimensiones para la representación) la obra, estructurada dentro de los cánones convencionales, no agregaba mucho a la escena nativa, ni a la producción general del autor, tan significativa (Ordaz: 16).

Ahora bien, algo muy distinto se podría afirmar respecto a otra obra suya, *El gigante Amapolas y sus formidables enemigos, o sea, Faustos dramáticos de una guerra memorable*, que Alberdi escribió desde su exilio en Montevideo (1838-1843). En cuanto a la propuesta de escenificación era ya para su época muy avanzada, puesto que Alberdi exigía un espacio enorme y abierto sobre el cual se colocaría un “gigante de tres varas de alto, con un puñal de hoja de lata, de dimensión enorme, bañado en sangre”². Eso además es interesante, puesto que Alberdi propone la utilización de gigantescos objetos escénicos a la manera que mucho más tarde harían Alfred Jarry o Antonin Artaud —como por ejemplo en la escenificación que este último realizó del primer acto de *Victor* (1928) de Roger Vitrac (1889-1952) para el Teatro Alfred-Jarry—, con la presencia de un enorme pastel sobre la escena. Igual, respecto a la afinidades precursoras con el proyecto artaudiano, llama la atención la ritualización escénica que parece querer hacer Alberdi con la enorme figura del gigante bañada en sangre.

Se trata de una pieza extraordinaria e, incluso, curiosa por los procedimientos y la estética utilizada, caracterizada por una inaudita modernidad para su época. La alusión alegórica del gigante Amapolas se dirige al dictador De Rosas, cuyo

² Véase Juan Bautista Alberdi: *El gigante Amapolas y sus formidables enemigos, o sea, Faustos dramáticos de una guerra memorable: peti-pieza cómica en un acto* en http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/teatro/gigante/gigante_amapolas.htm; (consultada: 6/12/2013). Todas las citas textuales serán extraídas de esta versión electrónica de la obra.

emblema político era el color rojo³, mientras que con la referencia en el título a las “guerras memorables” y “sus formidables enemigos”, se alude con ironía áspera tanto a las tropas federales del dictador como a las unitarias y sus dirigentes, quienes pretendían desalojarlo del poder, sin llegar a lograrlo. Según las palabras del propio Estebán Echeverría (1805-1851) esta pieza de Alberdi es una “sátira picante donde pone en ridículo a los visionarios tímidos que imaginan colosal y omnipotente el poder de Rosas (Echeverría: 191). En este sentido, el dictador se nos presenta como un fante colosal que consigue paralizar a sus enemigos por su sola presencia física, pero, y a la vez, el desenlace lo matiza como un maniquí grotesco e inoperante, a quien consigue vencer un simple sargento del ejército opositor.

En realidad la trama –que prácticamente es inexistente– es absolutamente estática y gira alrededor del gigante como punto de referencia y del vaivén constante y frenético de los personajes que Labinger atinadamente describe como “chaotic ballet” (Labinger: 5). Es más, a falta de acción convencional, Alberdi recurre al uso de otros signos sonoros y visuales intra y extra-escénicos como el sonido de la percusión militar, el disparo de un fusil, el sonido de trompetas marciales, los binóculos de los oficiales y el desfile frenético de los soldados aterrorizados que semiotizan la escena. Del mismo modo, Alberdi recurrió al uso de arquetipos y abstracciones que remiten al inconsciente colectivo de su sociedad y los temores, personificados en el fante gigantesco que se impone en la escena por su inercia y transmite horror tanto a los personajes, como, suponemos, a los lectores de su época.

A la manera “didáctica” del teatro clásico, Alberdi dedicó su obra a las autoridades de los países hermanos, con el fin de advertirlos del peligro siempre acechante del poder de la opresión política y de los regímenes absolutistas quiméricos. En este sentido, y en la dedicatoria que precede la pieza, advierte Alberdi al respecto a los respectivos presidentes de Uruguay, Chile y Bolivia: “Dedicada respetuosamente a SS.EE. los SS. presidentes y generales Rivera, Bulnes y Ballivián para que conozcan el escollo y se abstengan de caer en él”.

Debemos insistir en esa obra y su intencionalidad crítica y burlesca, tanto hacia el tirano como para con sus enemigos, quienes, en vez de unificar sus fuerzas para derribarlo se empeñaban en discrepancias internas a causa de sus ambiciones políticas personales. Así, la obra cobra un fuerte matiz satírico frente a la “ridiculez” –según la opinión del autor– que “rebosaba por todas partes de la sociedad americana”. Concluía, pues Alberdi que “el elemento de arte que más conviene a nuestra posición, es el elemento cómico”, y Ordaz comenta atinadamente que hoy, “tal vez, hubiese dicho «absurdo»” (Ordaz: 17).

Es sorprendente cómo Alberdi se anticipa a muchas reflexiones de la posterior vanguardia escénica. En este sentido, se podría afirmar que parte de lo grotesco

³ Desde sus años de caudillo fue famosa y temible su propia milicia, los “Colorados del Monte” que se convirtió en una poderosa fuerza militar, disuelta tan solo cuando el dictador “purgó” y controló el ejército (Tello: 54).

para alcanzar el esperpento –con el uso de personajes fanticos que recuerdan al posterior Ramón del Valle-Inclán (*Tirano banderas*, de 1926)– y hasta “rozar” lo absurdo de la segunda mitad del siglo pasado, como modelidad estética más propia para escenificar la irracionalidad de las guerras, característica común de todos los enfrentamientos bélicos.

Asimismo, con la deformación que realiza del dictador Rosas profetiza procedimientos parecidos de parte de Gabriel García Márquez en *El otoño del patriarca* (1975) o de Miguel Ángel Asturias (1899-1974) en *El señor presidente* (1946). Labinger también indica la reduplicación de los personajes – refiriéndose al pseudo-diálogo que mantiene el mayor Mentirolo en la mitad de la pieza, quien, una vez abandonado por sus ex-compañeros Mosquito y Guitarra, asume alternativamente el turno de palabra que lógicamente habría correspondido a ellos si no se hubiesen marchado– y el uso de los caracteres múltiples –piénsese en la personificación de la Tropa en un solo carácter– como método que posteriormente fue explorado por la estética del absurdo, sobre todo a partir de *Ubu Roi* de Jarry, y que demuestra la capacidad de Alberdi para mantener limitada su escena en pos de conseguir el máximo efecto artístico (Labinger: 8).

Esta farsa trágica de Alberdi tendía originalmente a ser didáctica y liberadora, mediante la risa irreverente que deseaba provocar en el espectador. Anticipándose a la estética de lo absurdo de Ionesco, esa risa desenfadada intenta establecer una relación de primacía del humor sobre lo trágico de la vida. No obstante, como señala Scipioni, la risa “no puede llegar a ser nunca realmente liberadora”; el receptor de la obra no puede dejar de pensar en la amargura del tema, algo que convierte su reacción en un grito disfrazado y en una risa desenfadada (Scipioni: 199). Y eso es algo que consiguió la obra de Alberdi adquiriendo valor diacrónico, porque aunque fue escrita en una época histórica concreta, plantea problemas políticos y sociales recurrentes.

En la obra abundan escenas que posteriormente, en plena era de las vanguardias, se calificarían de “absurdas”, como por ejemplo la irracionalidad y la pérdida de la identidad de los personajes. Ordaz señala algunas de ellas:

Cabe señalar la entrada a los saltos de los soldados del dictador, por hallarse todos con las manos y los pies atados, y ante los cuales, una vez formados militarmente, el oficial que los comanda los proclama “Hijos de la libertad, hombres que jamás habéis conocido cadenas”. En el bando contrario, uno de los altos jefes, al no aceptar ser desplazado del mando ni compartirlo con nadie, resuelve por sí mismo “abandonar la guerra” y volverse lo más tranquilo a su casa. Otras notas del “absurdo” son las del soldado del “gigante” que no podía tocar su tambor, cuando se le ordenaba redoblar, porque según lo explicaba, una bala de cañón le había arrancado los palillos de la mano, y al preguntárselo por los muertos que se habrían producido en la imaginaria refriega y no se los veía tendidos por el campo de batalla, replicaba con total seriedad, que “el mismo miedo los había hecho revivir y salir disparando”, con las cabezas debajo del brazo (Ordaz: 18).

Como se puede advertir, el sentido del texto transita por un desorden en pleno delirio, una farsa descarnada que recuerda lo que el mundo teatral habría de hallar

cuando en 1896 Alfred Jarry estrenara en París, con gran revuelo y alboroto, *Ubu Roi* (Bermúdez: 60-67).

En cualquier caso, los procedimientos y técnicas utilizados por Alberdi obedecen a su designio de relacionar lo irracional con los fines claramente racionales y mensajistas de la obra⁴, algo que lo aproxima aún más a la definición de la estética de lo absurdo. Por último, algo también singular es que, siendo prohibida esta obra de Alberdi, no llegó a escenificarse hasta 1948, es decir, más de cien años después de haber sido escrita, sin haber perdido nada de su valor original (Scipioni: 49).

En fin, el valor diacrónico de esta pequeña perla teatral que Alberdi ofreció en una época tan temprana, no sólo para las recién nacidas naciones hispanoamericanas, sino para el teatro occidental en su totalidad, ha sido mejor resumido por Labinger cuando agudamente concluye su estudio con las siguientes palabras:

With very few changes (...), *El Gigante Amapolas* could be performed today as a dramatic manifesto of the grotesqueries of totalitarianism; its abstraction and humor transcend the limitations of time and place. By excising the Sargento-General's final, glorious victory, the play would lose some of its optimistic naïveté, but would in all probability be better received by a contemporary audience. We are, after all, children of a more problematic age, and perhaps our "Gigantes" are made of more resilient stuff. As long as oppression remains a part of the human condition, however, *El Gigante Amapolas* will serve as a valuable reminder of the paralysis caused by fear and the dignity to be found in struggle (Labinger: 11).

BIBLIOGRAFÍA

- Alberdi, Juan Bautista. *El gigante Amapolas y sus formidables enemigos, o sea, Faustos dramáticos de una guerra memorable: peti-pieza cómica en un acto* en http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/teatro/gigante/gigante_amapolas.htm; (consultada: 6/12/2013).
- Bermúdez, Lola. "Prólogo" en *Alfred Jarry: Ubu rey*. Madrid: Cátedra, 1997. pp. 9-85. Impreso.
- Echeverría, Esteban. *Obras escogidas*. Caracas: Ayacucho, 1991. Impreso.
- Labinger, Andrea G. "Something old, something new: *El gigante Amapolas*", *Latin American Theatre Review*, vol. 15, no. 2, Spring 1982, pp. 3-11. Impreso.
- Ordaz, Luis. *Aproximación a la trayectoria de la dramática argentina*. Ottawa: Girol Books, 1992. Impreso.
- Popolizio, Enrique. *Alberdi*. 2ª ed. Buenos Aires: Hachette, 1960. Impreso.
- Scipioni, Estela Patricia: *Torturadores, apropiadores y asesinos: el terrorismo de estado en la obra dramática de Eduardo Pavlovsky*. Kassel: Reichenberger, 2000. Impreso.
- Tello, Antonio. *Historia breve de Argentina: claves de una impotencia*. Madrid: Sílex, 2006. Impreso.

⁴ Eso último queda más claro en el final de la pieza con el discurso didáctico del anónimo –y por ello más significativo– liberador del país, que suaviza el desarrollo hasta entonces irracional de la obra y la aproxima a las exigencias estéticas e ideológicas de su época.

LA TEMÁTICA GRIEGA EN LA OBRA DE E. GÓMEZ CARRILLO

MOSCHOS MORFAKIDIS FILACTÓS
Universidad de Granada

Entre los viajeros hispanos en Grecia de principios del siglo XX destaca, sin ninguna duda por su originalidad, la figura de Enrique Gómez Carrillo cuya vida y obra se podría resumir en líneas muy generales de la manera siguiente¹:

Nació en Ciudad de Guatemala en 1873 y murió en París en 1927. Hasta 1890 trabajó como cronista en Guatemala y allí colaboró en el *Correo de la Tarde*, dirigido por Rubén Darío. Vivió largas temporadas en Madrid, donde colaboró con *El liberal* (del que llegó a ser director en 1916) y con el *ABC*, y en París, ciudad en la que destacó como cronista², ensayista³ y novelista⁴. Su amplia obra literaria⁵ comprende, en su mayor parte, novelas, crónicas de viaje y ensayos de crítica literaria, donde se aprecia su erudición pero sin dar la imagen del erudito pedante. Su

¹ Extensa información sobre su vida da el propio Gómez Carrillo en sus obras *Treinta años de mi vida: El despertar del alma*, Madrid, 1919/1920 (4 vols.), *En plena bohemia*, Madrid, 1919 (2 vols.) y *La miseria de Madrid*, Madrid-Buenos Aires, 1921. Vid. también Mendoza, Juan de, *Enrique Gómez Carrillo. Estudio crítico-biográfico: su vida, su obra y su época*, vol. 2. Guatemala, 1946 y Barrientos, Alfonso E., *Enrique Gómez Carrillo*, Guatemala, 1994.

² Vid. Torres Espinoza, Edelberto, *Enrique Gómez Carrillo, el cronista errante*, Guatemala, 1956.

³ Su obra ensayística comprende, entre otros, los siguientes ensayos: *Sensación de arte* París, 1893; *Literatura extranjera*, París, 1895; *El modernismo* (1905); *En el corazón de la tragedia* (1916), *Literaturas exóticas* (1920), *Safo Friné y otras seductoras* (1921); *El misterio de la vida y de la muerte de Mata Hari* (1923), *Las cien obras maestras de la literatura universal* (1924) y *La nueva literatura francesa* (1927).

⁴ Por la sensualidad de su prosa refinada se revela próximo a D'Annunzio en *El reino de la frivolidad* (1923). Entre otras novelas, conviene destacar *Tres novelas inmorales: Del amor, del dolor y del vicio* (1898); *Bohemia sentimental* (1899) y *Maravillas* (1899), modificadas en la edición de 1922. En 1917 obtuvo el premio Montyon de la Academia Francesa con la novela titulada *En el corazón de la tragedia*.

⁵ Sobre su obra literaria en general vid. Bauzá Echeverría, Nellie, *Las novelas decadentistas de Enrique Gómez Carrillo*, Madrid: Editorial Pliegos, Universidad de Puerto Rico, 1999 y González Martel, Juan Manuel, *Enrique Gómez Carrillo. Obra literaria y producción periodística en libro*, Guatemala, Tipografía Nacional (Colección Biblioteca Guatemala, nº 3), 2000.

vida de bohemio, su intensa vida amorosa y su pasión por las mujeres⁶ son elementos que dejan profundas huellas en su obra⁷.

E. Gómez Carrillo fue viajero infatigable por todo el mundo⁸, hecho que ha quedado plasmado en sus crónicas de sus viajes⁹ que constituyen quizás lo más destacado de su obra por su indiscutible personalidad¹⁰. De hecho, su libro *La psicología del viaje* resulta toda una apología de su concepto sobre este género, como se refleja en las siguientes palabras: “...yo nunca busco en los libros de viaje el alma de los países que me interesan. Lo que busco es algo más frívolo, más sutil, más positivo: la sensación. En realidad cada viajero artista podría poner en su libro el título: Sensaciones”¹¹. Su literatura de viaje¹² está impregnada del espíritu del Orientalismo¹³ que lo lleva a interesarse sobre todo por el Oriente Medio (Marruecos, Egipto, Tierra Santa, Imperio Otomano) y el Oriente Lejano (China y especialmente Japón)¹⁴.

⁶ Schaefer, Claudia: «¿La liberación de la prosa?: erotismo y discurso excéntrico en las crónicas de Enrique Gómez Carrillo», *Texto crítico*, 38, año XIV (enero-junio, 1988).

⁷ *Del amor, del dolor y del vicio*, París, 1898; *Almas y cerebros. Historias sentimentales e intimidades parisienses*, París, 1898; *Notas de las enfermedades de la sensación desde el punto de vista de la literatura; Bohemia sentimental*, París, 1899; *Tristes idilios. Cuentos*, Barcelona, 1900; *Bailarinas*, Madrid, 1902; *Las girls. Quelques petites âmes d'ici et d'ailleurs*, París, 1904 (Trad. del original al español por Charles Barthez); *Las mujeres de Zola*, Madrid, 1904; *Entre encajes*, Barcelona, 1905; *Cómo se pasa la vida...*, París, 1907; *Marta y Hortensia. Cuento*, París, 1908; *El libro de las mujeres*, París, 1908; *Psicología de la moda femenina*, Madrid, 1907; *Pequeñas cuestiones palpitantes*, Madrid, 1910; *Los labios alucinados*, Barcelona, 1911; *La bacante que baila*, Madrid, 1917; *El libro de las mujeres*, Madrid, 1919; *Mis ídolos*, París, 1919; *Safo, Friné y otras seductoras*, París, 1921; *El segundo libro de las mujeres*, Madrid, 1921; *En el reino de la frivolidad*, Madrid, 1923.

⁸ Torres Espinoza, Edelberto, *Enrique Gómez Carrillo, el cronista errante*, Guatemala, 1956 (2007²).

⁹ Entre su dilatada producción en este género destacan: *El alma encantadora de París*, Barcelona, 1902, *El Japón heroico y galante*, Madrid, 1912; *La sonrisa de la esfinge* Madrid, 1913; *Jerusalén y la Tierra Santa*, París, 1914, *El encanto de Buenos Aires*, Madrid, 1914; *La Grecia eterna*, Madrid, 1908; *La Rusia actual* (1920) y *Vistas de Europa* (1919), *De Marsella a Tokio*, París, 1912.

¹⁰ Hajjaj, Karima, “Crónica y viaje en el Modernismo: Enrique Gómez Carrillo y “El Encanto de Buenos Aires”, en *Anales de literatura hispanoamericana*, Madrid, 1994 y de la misma autora *Oriente en la crónica de viajes: el modernismo de Enrique Gómez Carrillo (1873-1927)* [Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología].

¹¹ “La psicología del viaje”, publicado en *El primer libro de las crónicas, Obras completas*, vol. 6, Madrid: Mundo Latino, 1919 y en *Pequeñas cuestiones palpitantes*, Madrid: Librería Sucesores de Hernando, 1910. Vid también López-Vega, Martín *El viajero modernista*, 2002, pp. 17-21.

¹² *Bohemia sentimental* (1899), *Sensaciones de París y Madrid* (1900), *Sensaciones de Rusia. Paisaje de Alemania* (1905), *La Rusia actual* (1906), *De Marsella a Tokio. Sensaciones de Egipto, la India, la China y el Japón* (1906), *L'âme japonaise* (1906), *El Japón heroico y galante* (1912), *Por tierras lejanas* (1907), *Jerusalén y la Tierra Santa* (1912), *El encanto de Buenos Aires* (1914), *Por tierras lejanas* [Venecia, Tokio, Marruecos, Rusia, China, India] (1907), *Nostalgiás* [Venecia, Argelia, Egipto, Holanda, Grecia, Japón] (1911), *Romerías* [Rodas, Esmirna, Constantinopla, Palestina] (1912), *Vistas de Europa* [París, Niza, Barcelona, Sevilla, Galicia, Santander, San Sebastián, Verona, Venecia y Rusia] (1919), *Ciudades de ensueño: Constantinopla, Jerusalén, Atenas, Damasco y Nikko* (1920), *El cuarto libro de las crónicas* [Francia, Países Bajos, España] (1921), *Fez, la andaluza* (1926).

¹³ Bounou, Abdelmouneim, “El orientalismo en la obra de Enrique Gómez Carrillo: de la periferia a la centralidad”, en http://biblio3.url.edu.gt/Gomez/el_oriObra.pdf (20/3/2014).

¹⁴ Bujaldón de Esteves, Lila, “El modernismo, el Japón y Enrique Gómez Carrillo”, *Revista de Literaturas Modernas*, 31 (2001), pp. 53-72 y Tinajero, Araceli, “Viajeros modernistas en Asia”, en <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v04/Tinajero.html> (25/3/2014)

Visto lo anterior, surge inevitablemente la pregunta: ¿Por qué el interés de E. G. C. por Grecia —a la que dedica un libro entero y varios capítulos publicados en otros libros¹⁵— si aparentemente la temática no responde al orientalismo indicado? ¿Por qué, si encuentra, por ejemplo, a Esmirna sin interés por su aspecto occidental, se queda fascinado por el clasicismo de Atenas?

La respuesta, en este caso, habría que buscarla obviando el espíritu orientalista del autor y atendiendo a una idea preconcebida: demostrar que los griegos actuales son los descendientes directos de los antiguos griegos. En consecuencia, el legado clásico, o mejor dicho, la pervivencia de lo antiguo en la Grecia moderna constituyen su preocupación básica en los ensayos y crónicas de viaje que formaron parte de su libro que, editado en 1908 con el título *La Grecia eterna*¹⁶, deja clara desde el principio su intención. En sus 22 capítulos, E.G.C. conversa con diversas personalidades, en especial de la intelectualidad francesa (H. Taine, E. About, E. Reclus, F. R. Chateaubriand, Villemain, E. Renan), sobre la continuidad del mundo griego¹⁷, abarcando gran parte de la vida cotidiana y exaltando los intentos de los griegos para relacionar su existencia con la Antigüedad sin descuidar la realidad y las exigencias de su época.

El libro alcanzó un notorio éxito en España, si juzgamos los comentarios de Miguel de Unamuno¹⁸, amante de la Grecia (clásica y moderna), y las distintas reediciones que conoció¹⁹ junto con las publicaciones periódicas de capítulos seleccionados del mismo en otros libros con diversos títulos y temática²⁰. Por el contrario, en Francia recibió una crítica poco favorable, lo que le obligó a defender su postura de una manera que recuerda más a un griego nacionalista y defensor de la

¹⁵ Su primer escrito de temática griega que sepamos, aparece con el título “Une danseuse Grecque” como capítulo del libro *Quelques petites âmes d’ici et d’ailleurs*, París. 1904 reeditado un año más tarde en español en otro libro: “Una bailarina griega”, *Entre encajes*, Madrid, 1905.

¹⁶ Apareció primero en francés con el mismo título: *La Grèce éternelle* (Prólogo de Jean Moréas y traducción de Ch. Barthez), París: Librairie Académique, Editions Perrin et Cie., 1908, 331 págs. (reed. París: Perrin, 1909, 322 págs.). Fue traducido también al portugués por Justina Guerra (*Grecia*. Prólogo de Jean Moréas. Artículo literario de Claudio Santos González, Río de Janeiro: Garnier Irmãos, 1911).

¹⁷ Vid. Μορφακίδης, Μόσχος «Η νεοελληνική λογοτεχνία όπως την είδε ο είδε ο “Enrique Gómez Carrillo”, en Κ. Δημάδης (ed.), *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του Διαφωτισμού και στο εικοστό αιώνα* (Πρακτικά του Γ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, Bucarest, 2-4/6/ 2006), Atenas: Ελληνικά Γράμματα, 2007, vol. 3.

¹⁸ Fogelquist, Donald F, *Espanoles de América y americanos de España*, Madrid: Ed. Gredos, 1967, pp. 159-160. Vid. también Metzidakis, Philip, *La Grecia moderna y Unamuno*, Madrid, 1989.

¹⁹ Reimpresión: 1908. Reediciones: Madrid: Librería Española de F. Beltrán, Tip. Artística, 1914; Madrid: Mundo Latino, Obras completas, vols. I (1919) y XIV (1920-1921); Guatemala, Ed. José de Pineda Ibarra, 1964.

²⁰ “Tres dramas griegos”, “La mujer de Atenas”, “Moréas, poeta griego”, “Las damas de Tanagra”, “Un bohemio de Atenas”, en *Nostalgias*, Valencia, 1911; “En Grecia: La oración en la Acrópolis. La leyenda de Homero. Las estelas del Cerámico. La antigüedad viva”, en *Páginas escogidas*, París, 1913; “Las cortesanas de Corinto”, “La mujer de Atenas”, “Las damas de Tanagra”, en *Prosas. Antología de los más bellos capítulos de Enrique Gómez Carrillo*, Barcelona, 1913; *Evocaciones helénicas*, San José de Costa Rica, 1913; “La sombra de Sócrates”, en *Treinta años de mi vida*, vol. 2, Madrid, 1919; “La Aspasia moderna”, en *El libro de las mujeres*, Madrid, 1919; “El teatro griego moderno”, “Dos poetas de Atenas”, “Tres dramas griegos”, “Literatura griega contemporánea”, “Un bohemio de Atenas”, en *Literaturas exóticas*, París, 1920; *Ciudades de ensueño: Constantinopla, Jerusalén, Atenas, Damasco y Nikko*, Madrid, 1920; “Safo, Friné y otras seductoras: La purificación de Safo. La verdad sobre Friné”, en *Safo, Friné y otras seductoras*, Madrid, 1921 (reeditado en *El segundo libro de las mujeres*. Madrid: Mundo Latino, *Obras completas*, vol. XXII, 1921, 230. Contiene: Safo, Friné y otras seductoras.

Gran Idea (restablecimiento del Imperio Bizantino) que a un hispanoamericano establecido en París. Sin ir más lejos, en el prólogo de su reedición de 1914 expresa su entusiasmo por las victorias griegas en las Guerras Balcánicas y pronostica que sus futuras victorias arrebatarán a los “bárbaros” todas las sagradas tierras patrias²¹.

En concordancia con los planteamientos de Jean Moréas y su corriente, su idea de continuidad contempla a Bizancio como estadio intermedio entre la Antigüedad y la Grecia de su tiempo, e intenta comprender mejor el espíritu que guiaba a la intelectualidad griega a principios del siglo. Por esta razón, Bizancio y con él la Grecia otomana se encuentran en casi todos los géneros literarios que cultivó:

- a) En su novela más representativa, *El Evangelio del Amor*²², que discurre en el periodo tardobizantino.
- b) Gran parte de su *Romerías* (1912) se refiere a los griegos del Imperio Otomano y a las relaciones greco-turcas²³.
- c) *Flores de penitencia* (1913), incluida por la Iglesia Católica en la lista de los libros prohibidos, contiene narraciones con vidas de santos de la Iglesia Oriental²⁴.
- d) En la narración *Nuestra Señora de los Ojos Verdes*²⁵ manifiesta su preocupación por el tema de la presencia de los almogávares en Bizancio.
- e) Con este mismo tema está también relacionada la narración más extensa titulada *El evangelio del amor*²⁶, cuyo protagonista es un monje procedente de la aristócrata bizantina.

El libro que nos ocupa se forma de una selección de crónicas de viaje y de artículos que el autor enviaba a los periódicos de Madrid, ya que este inquieto e incansable viajero no se acercó a Grecia por mera casualidad. Sabemos que E.G.C. se relacionó y presentó al público parisino a un joven escritor español llamado Alejandro Sawa, quien, aparte de dedicar dos obras al Oriente griego, tenía raíces

²¹ Vid. El prólogo de la reed. española del 1914, pp. 7-22.

²² *El evangelio del amor. Novela*, París, 1918-1922 (reed. Madrid, 1922, 1923, 1925, 1927; México, 1958 y Guatemala, 1967, 2001).

²³ *Romerías*, Introducción “Discurso de Marco M. Avellaneda”. París: Garnier Frères, 1912. Son característicos los títulos de los capítulos del libro: “La resurrección de Rodas”, “Un monasterio milenario (Mar-Sabas, Palestina)”, “Los cosmopolitas de Turquía”, “El odio de los turcos contra los griegos”, “Esmirna”, “La gran calle de Pera”.

²⁴ *Flores de penitencia*, París, 1913: Narraciones: “Los santos solitarios”, “La leyenda de San Pankomio”, “La vida de San Jerónimo”, “El alma inexorable de San Schenudi”, “El convento de San Sabas”, “La vida maravillosa de San Josafat”, “Los evangelios apócrifos”, “El evangelio de San Francisco” y “Nuestra Señora de los Ojos Verdes”. Fue reeditado el 1920 en *Obras completas*, vol. VIII y el 1923 en cuyo prólogo rechaza las ediciones anteriores por las numerosas faltas que contienen.

²⁵ *Prosas. Antología de los más bellos capítulos de Enrique Gómez Carrillo*, Barcelona: Casa Editorial Maucci, 1913, donde se encuentra también “El convento de San Sabas”.

²⁶ *El evangelio del amor*, Madrid, 1922. Reediciones: Madrid, 1922, 1923, 1925; 1927; México, 1958; Guatemala, 1967 y 2001.

griegas por parte paterna²⁷. Desarrolló además una estrecha amistad con Jean Moréas²⁸ -el “maestro” como le llama- también de origen griego, quien le prologó el libro. Este prólogo, en realidad, no es más que una apología de la pervivencia en Grecia del antiguo espíritu, con referencias a su naturaleza, a la canción popular, a la literatura contemporánea y a la cuestión lingüística griega²⁹. En él todo precociza la base ideológica de la obra y hace comprender las causas del recibimiento más entusiasta o del rechazo más absoluto que conoció según el ideario y la predisposición de los lectores.

Jean Moréas lo introdujo también en el simbolismo y en los círculos griegos de París, entre los que se incluye el conocido lingüista y profesor de filología neogriega en la Universidad de La Sorbona, Giannis Psijaris, circunstancia que seguramente le ayudó a relacionarse con los círculos literarios de Atenas durante su estancia en la ciudad. Conocemos también de nuestro autor que asistía a las presentaciones de libros que, sobre literatura neogriega, hizo Phileas Lebesgue, desde 1899 hasta 1935, en la revista *Mercure de France*.

En un principio, varios títulos de los capítulos de la obra podrían llevar a la errónea impresión de que se trata de uno más de los muchos que se han acercado a Grecia con espíritu de erudición o simplemente para comprobar y admirar *in situ* la belleza de los monumentos de la Antigüedad. Pero, en realidad, es todo lo contrario, ya que su espíritu modernista lo diferencia de todo lo escrito hasta entonces y le procura una gran originalidad y, en seguida, se puede comprobar que la preocupación del escritor es destacar los elementos principales de las cosas dejando a un lado la erudición.

Al igual que en las demás obras (sobre todo de viajes), *La Grecia eterna* de E.G. C. se caracteriza por una lengua distinta, impregnada por el espíritu de la renovación estética del modernismo, que dista mucho de la tradición clásica española³⁰. Dominan los arcaísmos, las palabras exóticas, los nombres mitológicos, históricos y geográficos y, sobre todo, un estilo sensual, rítmico y melódico.

La clara influencia de Moréas³¹ y, en consecuencia, del simbolismo, le lleva a una constante búsqueda de sensaciones y de nuevas fuentes de inspiración, mientras que un intenso carácter cosmopolita y una tendencia hacia lo exótico, leyendas

²⁷ Sobre su vida y obra *vid.* Correa Ramón, Amelina, *Alejandro Sawa: Luces de Bohemia*, Sevilla, 2008.

²⁸ Gómez Carrillo, E., “Mi primera visita a Moréas”, en *Treinta años de mi vida. El despertar del alma*. Libro I. Madrid, 1919.

²⁹ Morfakidis, Moschos, “La questione lingüistica greca nell’opera di un simbolista ispanofono: La Grecia eterna di Enrique Gómez Carrillo”, en A. Zimbone e Matteo Miano (eds.), *Aspetti di lingüistica e dialettologia neogreca*, Roma, 2010, pp. 125-135.

³⁰ Sobre el modernismo hispano-americano, *vid.* Gullón, Ricardo, *Direcciones del modernismo*, Madrid, 1971; Phillips, Allen W., *Temas del modernismo hispánico y otros estudios*, Madrid, 1974; Sobre el modernismo y la literatura de viajes *vid.* Djbilou, Abdellah, *Diwan modernista. Una visión de Oriente*, Madrid, 1986 y López-Vega, Martín, *El viajero modernista*, Gijón, 2002.

³¹ Sobre su relación con Jean Moréas y las influencias que recibió de él habla el propio E. Gómez Carrillo en su libro *El modernismo*, Madrid, 1905 y en los artículos “Mi primera visita a Moréas”, “La filosofía de Moréas”, en *Treinta años de mi vida. El despertar del alma*, Madrid, 1931, vols. 2 y 3 y “Moréas, poeta griego” y “Un bohemio de Atenas”, en *Nostalgias*, Valencia, 1911.

e historia determinan las imágenes de los hombres y de los paisajes. Por lo general, da la impresión de que no existe un plan predeterminado de viaje y que el autor visita o se ocupa de las cosas que más llaman su atención. Es evidente, pues, la atracción que le produce la Antigüedad griega a la que dedica varios capítulos (cementerio del Cerámico, las estatuillas de Tanagra y los misterios de Eleusis). Pero, el caso más característico de todos es el de la Acrópolis, donde, tras criticar a visitantes anteriores como F. R. Chateaubriand³², A. de Lamartine³³, Th. de Gautier³⁴ y E. Renán³⁵ por la manera academicista con la que contemplaron el monumento, da su propia versión de manera muy lírica y sentimental, evitando cualquier descripción y referencia a su visita al lugar arqueológico³⁶.

En este contexto, el lector es más un compañero de viaje y un amigo al que el autor, renegando del papel de guía, expresa sus opiniones y sentimientos. Compañeros de viaje son también los autores anteriormente mencionados y muestra su sintonía con Maurice Barrés³⁷, con quien frecuentemente tiene la sensación de encontrarse en España; con J. Moréas³⁸, para quien el Ática es el Occidente, mientras que el cielo y el paisaje de Atenas recuerdan a Toledo; con J. Dargos, considerando a Atenas como un minúsculo y orgulloso París, algo como la lejana Florencia, sin carácter y sabor raro. Sobre la continuidad del helenismo conversa con H. Taine³⁹, E. About⁴⁰, E. Reclus⁴¹, F. R. Chateaubriand, J. Emerson⁴², A. F. Villemain⁴³, E. Renan y, de diversos otros temas, con H. Houssaye⁴⁴, M. de Unamuno y B. Valmer⁴⁵.

³² Resultado de su viaje en 1806 fue el conocido libro *Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem a Paris*, París, 1827, en el que hay dos capítulos dedicados a Grecia. Vid. al respecto Jaegere, Michel de, *Le Menteur magnifique – Chateaubriand en Grèce*, París, 2006.

³³ Tras visitar Grecia y el Imperio Otomano en 1852, publicó sus impresiones en el libro *Constantinople*, París, 1854.

³⁴ Durante su viaje al Mediterráneo Occidental en 1832-1833, visitó Grecia, a la que describió en el libro *Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient*, 1832-1833 ou Notes d'un voyageur, París, Hachette, 1874-188. Respecto al tema vid. también a Champion, H., *Voyage en Orient par Alphonse de Lamartine*, París, 2000.

³⁵ Fruto del viaje que hizo a Grecia Ernest Renan en 1865, fue el capítulo "Prière sur l'Acropole", en *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, París, 1883. Como edición independiente y con motivo de la Feria Universal de 1900, vio la luz con el mismo título y con ilustraciones de H. Bellery-Desfontaines, en París en 1899.

³⁶ Vid. el capítulo "La oración en la Acrópolis", pp. 351-363.

³⁷ Viajó a Grecia en 1900 y en 1906 publicó en París el libro *Le voyage de Sparte*.

³⁸ *Le voyage de Grèce*, París, 1902.

³⁹ Taine, Hippolyte, *Philosophie de l'art*, París, 1865.

⁴⁰ Su libro *La Grèce contemporaine*, París, 1855, fue muy criticado en Grecia.

⁴¹ *Nouvelle géographie universelle, la terre et les hommes*, París, 1876-1894.

⁴² Producto del viaje del filoheleno irlandés a Grecia fueron los libros *Picture of Greece* (1826), *Letters from the Aegean* (1829), *History of Modern Greece* (1830).

⁴³ Político francés, conocido por sus obras sobre la historia y civilización griegas. Vid. su libro *Lascaris, ou les Grecs du quinzième siècle, suivi d'un essai historique sur l'état des Grecs, depuis la conquête Musulmane jusqu'à nos jours*, París, 1825.

⁴⁴ El libro de viajes, *Un voyage en Grèce* (París, 1868) del conocido historiador francés, fue pionero por sus estudios sobre la historia y la civilización de los griegos de la Antigüedad.

⁴⁵ Valmer, Binet, *Les Météques. Roman de Moeurs Parisiennes*, París, 1907.

Compara, pues, la insignificante ciudad de Atenas de principios del s. XX con la Antigüedad clásica para resaltar el esfuerzo que realizan los griegos para sacudirse la triste herencia de la dominación turca y sentencia que “si los turcos se encontraron un día aquí, de su paso no queda ni el menor rastro”. E incluso, para reforzar su sentencia, menciona la pequeña mezquita del barrio de Monastiraki, a los pies de la Acrópolis, como uno de los escasos vestigios dejados por los otomanos tras cuatrocientos años de dominación. Para él, Atenas es una “Pequeña París”, “elegante, viva, lujosa, limpia, rica y digna”; en cambio, Roma le parece “más Oriente”. En la Atenas contemporánea ve simetría y blancura. Aunque todo es nuevo y construido por arquitectos venidos de la Alemania católica, él distingue la sensación de continuidad tanto en la arquitectura como en la lengua. En general, lo ve todo desde la perspectiva de Jean Moréas: la belleza del desorden de los escaparates, el hecho de que en las tiendas de souvenirs no se hagan regateos, todo lo ve como “una dignidad desconocida para el Oriente”. Contempla a las atenienses como a las parisienses del Oriente. La sensación de continuidad en la literatura y en la lengua, resultado de la influencia de J. Moréas, le sirve, además, para valorar la literatura neogriega.

En los capítulos titulados *La raza eterna* y *Los hijos de Ulises* se plantea la pregunta: “¿Puede este pueblo llamarse descendiente directo del antiguo pueblo?”

Tras analizar toda la controversia, llega a la conclusión de que “la Grecia eterna está viva”. Todo le recuerda a la Antigüedad, aunque no tenga nada que ver con ella. En todo encuentra un parecido o elementos que demuestran que los griegos actuales son los herederos legítimos de los antiguos: los guerrilleros -o bandoleros- llamados Cleftes, los isleños, los eruditos fanariotas, el patriotismo de la gente... Para E.G.C. la propia epopeya de la Guerra de la Independencia es también digna de un poeta como Homero. La diáspora griega ocupa, asimismo, un papel importante, porque evoca a la antigua vocación colonizadora. Lo mismo ocurre con la tendencia hacia la igualdad social que domina este país, donde la aristocracia está completamente ausente; o con la tendencia a la oratoria que caracteriza al pueblo griego. Sólo le faltan palabras de elogio para la monarquía, a la que considera impropia para un país en el que nació la democracia.

En el capítulo *El alma nacional* contempla la grandeza del nacionalismo griego y llega a la conclusión de que “a la larga, Grecia dominará en los Balcanes. No importa que sea muy a la larga...”. Para ello analiza la Gran Idea (la ideología de la restauración del imperio bizantino), su gran calado en la sociedad griega de su tiempo e incluso leyendas relacionadas con la caída de Constantinopla que profetizan su recuperación. Todo ello se ve reforzado por ciertas características de los griegos actuales como son su pasión por la educación, su espíritu comercial y su vocación benefactora. ¡Incluso el hecho de que no les guste la agricultura lo ve como consecuencia de la herencia de la Antigüedad!

Los capítulos dedicados a las mujeres de Grecia llevan, asimismo, títulos orientativos [“La mujer de Atenas”, “Hijas de Helena”, “La parisiense del Oriente”],

que indican la lejanía del espíritu orientalista. En la mujer griega E. G. C. no sólo no ve nada que recuerde al Oriente sino que se complace en que esto sea así.

Su pasión por encontrar los lazos que unen a la Grecia actual con la Antigüedad se extiende incluso a la parte más insólita e interesante del libro que son los cinco capítulos dedicados a la literatura griega contemporánea: *El romancero. La imaginación popular. Dos poetas. El teatro moderno. Literatura nueva*. En ellos, como también en otros, aunque de forma más dispersa, dedica un amplio espacio a la llamada “Cuestión lingüística de Grecia”. Y es, sin duda, aquí donde E.G.C. constituye una brillante excepción entre los viajeros occidentales que visitaron este país a finales del s. XIX y principios del XX. Pero, es también aquí donde más se refleja el controvertido carácter de todo el libro, donde la obsesión por demostrar una idea preconcebida choca con la imposibilidad de casar las tendencias modernistas con el neoclasicismo que se convirtió en la esencia del nacionalismo griego. Las consecuencias de esta situación no sólo condicionarían el terreno político sino también la totalidad de la vida socio-cultural del país hasta las primeras décadas del siglo XX. Durante más de un siglo, la educación, la producción artística y literaria y la propia lengua se convertirían en un campo de batalla entre las diversas corrientes ideológicas del país. Es éste un capítulo fundamental para poder comprender la esencia de la Grecia moderna y sobre todo para buscar explicaciones a interrogantes que preocupan incluso hoy a la sociedad griega y que probablemente podamos tratar en el debate que seguirá.

Concluyendo, se podría decir que, pese a los condicionamientos e ideas preconcebidas sobre el país y sus gentes, las impresiones de E. Gómez Carrillo son de las más interesantes de las que disponemos sobre la Grecia moderna, por su peculiar enfoque, su originalidad y su interés por abarcar temas (como la literatura contemporánea) que, por lo general, pasaron desapercibidos para la mayoría de los viajeros occidentales en Grecia de finales del s. XIX y principios del XX.

EL CONCEPTO DEL PENSAMIENTO LATINOAMERICANO COMO ELEMENTO DE LA IDENTIDAD REGIONAL

SLOBODAN S. PAJOVIĆ
Universidad Megatrend - Belgrado

*El pensamiento no tiene fronteras
pero ciertamente la identidad asumida
habilita un pensar libre y, a la vez, propio.*
Tomás Eloy Martínez

1. Algunas reflexiones introductorias sobre el pensamiento latinoamericano.

Antes de identificar el lugar y la importancia del pensamiento latinoamericano en el proceso formativo de la identidad regional de América Latina parece necesario hacer algunas referencias breves sobre su génesis, conceptualización, desarrollo y logros. Sin embargo, puede señalarse que la historia del pensamiento latinoamericano tiene, como todas las historias de las ideas, sus partidarios pero también opositores lo que permite constatar que existe un abundante y enriquecedor debate sobre su origen, esencia y la importancia para la formación de la identidad latinoamericana. Dicho de otra manera, este fenómeno está fuertemente relacionado con los numerosos intelectuales, sus vidas, sus diversas posturas político-ideológicas y cambios teóricos.

En cuanto a su origen, prevalecen las posturas que vinculan el pensamiento latinoamericano directamente con el idealismo de los primeros momentos de estos países como naciones libres y Estados soberanos. Así podemos hablar de los ejemplos del idealismo latinoamericano en varios países de esta región que se sustentaba sobre las ideas de libertad, igualdad garantizada por la constitución liberal, la unidad cultural y un nacionalismo romántico incipiente. Esto nos lleva a concluir que el naciente pensamiento latinoamericano tiene sus orígenes en Europa, más específicamente en la revolución francesa y los grandes pensadores como Voltaire,

Montesquieu, Rousseau y otros. De hecho, durante el siglo XVIII se difundieron con mucha fuerza estas ideas liberales basadas en la razón humana y no en el absolutismo monárquico dominante en los siglos pasados. Pero, por otro lado, no se puede subestimar el significado de la era pre-colombina y de los grandes logros intelectuales, científicos y culturales de las antiguas culturas y civilizaciones americanas, o del período colonial y de su pensamiento político-filosófico y religioso dominante durante más de tres siglos.¹ Es conocido que en el Nuevo Mundo la identidad fue más bien un concepto de identificación social y basada en la pertenencia étnica. Los conquistadores llevaron consigo el concepto de “pureza de sangre” que había sido formulado en las luchas ibéricas contra los moros y judíos. En las nuevas realidades geográfico-étnicas y culturales del Nuevo Mundo la corona española fomentó su poder absolutista con la política de segregación entre las castas blancas e indias. Por consiguiente, podemos recalcar que tanto indios como criollos poseían una conciencia étnica profundamente arraigada. A partir de esta constatación el proceso de formación de la identidad latinoamericana resultó ser una tarea muy compleja y orientada a integrar los diferentes elementos identitarios que dejó el periodo colonial.²

Esto también significa que ya antes del período de Ilustración y Emancipación se formó un sustento para las ideas que en términos históricos apuntaban hacia la formación de un pensamiento latinoamericano independiente y originario. Consecuentemente, somos partidarios de la postura de que perdura históricamente una continuidad básica entre las crónicas de Indias, el pensamiento hispanista colonial y el pensamiento liberal de la independencia y formación de Estados nacionales, el positivismo y conservadurismo del siglo XIX, las ideas de modernización y progreso latinoamericano, el desarrollismo en sus diferentes manifestaciones durante el siglo XX hasta el neoliberalismo y neopopulismo revolucionario del siglo XXI.³

¹ Durante la época colonial en el Nuevo Mundo el Rey tenía todo el poder derivado de Dios y el pueblo tenía la obligación de obedecer a sus órdenes. El Estado, el Rey, también dominaba y controlaba el sistema económico conocido con el nombre Mercantilismo Monopolista. A pesar del inmenso poder de la Monarquía hubo personalidades que pensaban diferentes llamando la atención con sus escritos sobre las injusticias de diversa índole. Recordemos, por ejemplo, a Bartolomé de las Casas (1474-1566) quien fue un encomendero y luego fraile dominicano, cronista, filósofo, teólogo, jurista, “Protector de todos los indios de las Indias”, obispo de Chiapas en el Virreinato de Nueva España, escritor y primer apologista de los indígenas. O los sacerdotes españoles como Francisco de Vitoria (1486-1546) o Francisco Suárez (1548-1617) que se dedicaron a los estudios de las leyes opinando que toda la sociedad debería tener un poder público cuya autoridad es recibida de Dios.

² Sobre los desafíos ideológicos que supuso el proceso de modernización identitaria de América Latina se recomienda consultar: Adám Anderle, *Modernización e identidad en América Latina*, Hispania, Szeged, Hungría, 2000.

³ La transición a la democracia en América Latina durante la “época perdida” no significó el fin del populismo latinoamericano tan característico para la historia política de los países de esta región durante el siglo XX. De hecho, el retorno del populismo ha experimentado un nuevo auge al final del siglo XX e inicios del siglo XXI. Existen diferentes aproximaciones a ese fenómeno pero todas centradas en el debate entre la democracia y el autoritarismo. También, existe una nueva terminología política que nos habla de la tercera ola populista en forma de neopopulismo, indigenismo populista o populismo de izquierdas del siglo XXI. Para una mayor información sobre este tema se recomienda consultar: Carlos Malamud, *Populismos latinoamericanos – Los tópicos de ayer, de hoy y de siempre*, Oviedo: Ed. Nobel. S.A., España, 2010.

Para estudiar un fenómeno así de complejo y cambiante nos pareció necesario adoptar un marco teórico adecuado que nos podría permitir la identificación, descripción y evaluación de sus rasgos principales y de sus modalidades de formación y el desarrollo. Y, para responder a este desafío nos sirvió muy oportuno recordar las palabras del filósofo español Juan Marichal quien en su obra *Cuatro fases de la historia intelectual latinoamericana* señala de su propia experiencia el alto nivel que al respecto puede – a veces – alcanzar la sorprendente ignorancia eurocentrista. Profesor Marichal dice lo siguiente:

”Así, hace algunos años, cuando ofrecí por vez primera, en Harvard, un curso de historia intelectual de la América Latina, un ilustre historiador europeo me expresó francamente su sorpresa, ante el título y la materia misma de mi curso: ‘¿Hay acaso una historia intelectual de la América Latina?’ me dijo, sin ironía alguna. Su sorpresa era motivada ciertamente, por la ignorancia, mas era también la expresión sincera de una noción muy extendida: la de ver la historia de América Latina como un monótono despliegue de violencia o trivialidades.”⁴

Desde un principio aceptamos la postura del profesor Marichal de que existe una historia intelectual latinoamericana, basada en el vasto pensamiento político-social, económico, filosófico-cultural o lingüístico originado en esta región. Su enfoque permite llegar a entender que la historia intelectual representa el conjunto de ideas, visiones, posturas, conceptos y respuestas que se elaboraron en América Latina al reflexionar sobre los problemas identitarios, culturales, sociales, económicos, político-ideológicos, religiosos, filosóficos o, en general, históricos. Este nutrido legado intelectual es el fundamento básico del pensamiento regional concebido en forma de una noción más amplia que abarca los temas principales vinculados con el desarrollo histórico latinoamericano.⁵

Marichal, también, enfatiza en su obra que la historia intelectual como concepto – a diferencia de la filosofía - actúa en forma más flexible y fuera de los sistemas montados, los fragmenta en sus correspondientes componentes que representan las llamadas “*ideas núcleo*”. Las ideas núcleo en su expansión reciben su propia fuerza, dinámica diversificadora y características de modo que pueden tener más impacto y significado que la propia “*idea núcleo*” originaria. Asimismo, podría llegarse a la conclusión de que el pensamiento no tiene fronteras pero también que no existe un pensamiento universal ya que no hay una solución universal de las cuestiones tan diferentes que aparecen, existen, interactúan confrontándose o cohabitando en diversas partes de este mundo.⁶

⁴ Sobre la historia intelectual de América Latina ver: Juan Marichal, *Cuatro fases en la historia intelectual latinoamericana (1810 – 1970)*, Madrid: Ed. Fundación Juan March/Cátedra, 1978.

⁵ Slobodan S. Pajović, El concepto de integración en el pensamiento latinoamericano, *Latinskaya Amerike*, No. 4, 2010, Moscú, pp. 31-45 (en ruso).

⁶ Marichal. *ibidem*

1.1. *El pensamiento latinoamericano: sus iniciales características conceptuales*

En términos generales, definir el concepto del pensamiento latinoamericano significa de alguna manera buscar la definición de una unidad cognitiva de contenidos y significados diferentes pero todos nacidos de las consecuencias de la interacción histórica de América Latina con el mundo y del hombre americano con su entorno. Por consiguiente, se puede decir que el concepto nace como intento de comprender e interpretar estas experiencias surgidas a partir de las interacciones mencionadas y de la final formulación o sea definición del pensamiento como un instrumento verbal o escrito para interactuar con la sociedad.

También, parece importante señalar que la noción de un concepto siempre aparece vinculada al contexto y en el caso del pensamiento latinoamericano al contexto histórico regional de América Latina dentro del cual se iba formando y perfilando el proceso de conceptualización – entendido como la identificación del objeto de observación, su descripción, entendimiento, consecuencias, evaluación, evolución e interpretación. Así pues, conocer algo mediante la experiencia histórica y transformar ese conocimiento contextual en un concepto ha sido y sigue siendo el objetivo del pensamiento latinoamericano entendido como uno de los elementos fundacionales de la identidad regional.

No cabe ninguna duda que en el debate sobre el tema de pensamiento latinoamericano se presentaron distintos problemas de índole definitorio debido a la existencia de varios enfoques, posturas e interpretaciones. Sólo después de haber revisado con más sistematización la abundante literatura sobre el fenómeno en consideración se pudo llegar a una posición equidistante de los dos polos predominantes en este debate: el primero, que basa sus interpretaciones en el principio de la progresiva adaptación regional e individual-nacional del pensamiento europeo y, el otro, que demuestra que justamente la misma negación de la existencia del pensamiento oriundo latinoamericano nos permita hablar de un proceso de formación histórica de ideas, reflexiones e interpretaciones propiamente latinoamericanas que culminan conformándose en el concepto llamado “pensamiento latinoamericano”.⁷

El punto inicial de estas reflexiones representa la postura de que el pensamiento latinoamericano empieza a declararse más concretamente en vísperas de la independencia político-económica y cultural puesto que las nuevas naciones buscaban su propia manera de sentir, pensar, reflexionar y proclamar sobre “lo americano” y “lo nacional”. En realidad, el pensamiento latinoamericano ha sido, y continúa siendo un fenómeno ambiguo y cambiante con marcada capacidad analítica para explicar una realidad regional nueva y muy compleja desde una perspectiva que

⁷ Por ejemplo, Ricuarte Soler insta en que es necesario reconstruir la historia de las ideas de *nuestra América* desde la independencia hasta la emergencia del imperialismo. Insiste en que la reconstrucción histórica de la identidad latinoamericana es urgente puesto que el pensamiento progresista latinoamericano tiene que incorporar en su caudal ideológico el legado del pensamiento hispanoamericano del siglo XIX. Para una mayor información sobre el tema de la nación e identidad consultar: Ricuarte Soler, *Ideas y Cuestión Nacional Latinoamericanas – de la Independencia a la Emergencia del Imperialismo*, México: Siglo XXI Editores, 1987, p. 13.

pretende ser original y creadora. Dicho de otra manera, el pensamiento latinoamericano no se limita a la simple importación de modelos teóricos extrarregionales sino más bien que a partir de ellos se genera un análisis particular acorde con la nueva realidad histórica elevadamente contradictoria.⁸

En consecuencia, el concepto de historia del pensamiento latinoamericano debería ser entendido en forma de múltiples ideas en torno a América Latina que comienza a utilizarse a partir de los años cuarenta del siglo XX. Desde entonces, se puede notar el crecimiento en número de los estudios sobre los intelectuales más destacados de los siglos XIX y XX. En este período, emerge la figura del pensador latinoamericano como fenómeno muy importante para entender el desarrollo intelectual de la región. Los pensadores latinoamericanos deberían percibirse como personas-intelectuales que están en una permanente búsqueda de interpretaciones sobre su país, la región, diversos proyectos políticos, concepciones de la historia y de la cultura. En breve, a diferencia de la palabra *thinker* en inglés, en América Latina, el término *pensador* tiene un significado mucho más amplio y se refiere a un intelectual comprometido que expresa públicamente sus puntos de vista críticos sobre el pasado, presente y futuro latinoamericano. Por lo tanto, el pensador en América Latina no actúa como un filósofo o un periodista sino que, en realidad, dedica toda su intelectualidad para poder contribuir a la formación de la identidad nacional y regional, a la emancipación y modernización de América Latina.

Parece muy importante recalcar que el pensador es el protagonista central de este proceso en el cual participa utilizando el ensayo como forma literaria de su expresión y comunicación con la sociedad. De esta manera, el ensayo alcanza un alto nivel de desarrollo durante esta fase formativa del pensamiento latinoamericano. A través del ensayo el pensador explica, de una manera subjetiva, sus propios puntos de vista sobre las artes, ciencias, relaciones sociales, políticas o económicas así como los problemas fundamentales del desarrollo nacional y regional. Por ejemplo, Simón Bolívar, “El Libertador”, uno de los más grandes líderes militares y estadistas, utiliza el ensayo como forma literaria al escribir su famosa “Carta de Jamaica” (1815) en la que expone sus ideas de unión y confederación entre las jóvenes Republicas Hispanas.⁹ La famosa “Carta de Jamaica” representa un importante punto de referencia en la concepción bolivariana. Se desprende de

⁸ Leopoldo Zea expone en su artículo titulado “Polonia al filo de nuestro tiempo” sus reflexiones sobre la esperanza como mito y la desacralización, es decir apunta hacia profundos retos de la cristiandad ante la globalización. Según su opinión lo vital en los cambios tecnológicos y relaciones laborales deberían ser “las salvaguardias sociales, legales y culturales”. Para una mayor información consultar: Leopoldo Zea, “Polonia al filo de tiempo”, en: Revista del CESLA, No. 6, 2004, pp. 9-25.

⁹ Pero a finales del siglo XVIII aparecieron también otras versiones de conformación de la nación diferente de las ideas bolivarianas. Por ejemplo, el modelo indio esbozado en el campo de la famosa sublevación de Tupac Amaru (1780-1783). En su ideología se mezclaron las ideas de las tradiciones indias y las de la Ilustración. Es muy importante enfatizar que en este período apareció por vez primera la expresión *peruanos*.

este ensayo que para Bolívar la patria significó la tierra natal (Venezuela), mientras que la nación como concepto parecía al referirse a toda América Latina.¹⁰ Sin embargo, puede decirse, que el ensayo aparece con Bolívar y después se practicará con frecuencia por todos los ilustres personajes históricos a lo largo de la región. Como resultado, a partir de los años cuarenta del siglo XIX el ensayo se convierte en la forma principal de expresión del incipiente pensamiento intelectual latinoamericano representando así la base sobre la cual se iba constituyendo la identidad nacional y estatal. Pero igualmente, el ensayo aparece también en la literatura pero no son sólo los escritores quienes lo cultivan y perfeccionan, sino más bien, son los políticos, legisladores, estadistas, etc. Con la llegada del siglo XX y con la aparición del modernismo el ensayo se convierte en una forma de prosa preferida para la expresión de la nueva estética o ideas filosóficas.

En resumen, no cabe duda ninguna que la figura del pensador adquiere en la joven e independiente América Latina un protagonismo relevante y directamente vinculado a los desafíos de su desarrollo histórico. Su importancia radica en el hecho de que se trata de una persona erudita y con frecuencia educada en Europa. No menos importante es destacar que en la mayoría de los casos su origen fue criollo. En fin, parece que el pensador latinoamericano pretendía alterar muchos de los estereotipos sobre América Latina existentes tanto en la región como en el exterior. Para él, pensar era servir activamente y con sus ideas vislumbrar el camino o sea dar una propuesta de solución.¹¹ Por todo eso, el pensador latinoamericano se escapa de la imagen de un pensador clásico en el sentido estricto de los ilustres personajes de la historia del pensamiento europeo y llega a ser un intelectual activista, comprometido e involucrado en el proceso de la emancipación nacional y regional. De tal manera, desde una óptica interdisciplinaria, se idearon y proclamaron diferentes propuestas o alternativas para América Latina y sus múltiples identidades.

2. El largo camino de búsqueda de la identidad latinoamericana

Si se consideran metódicamente todos los hechos que hemos revelado previamente, podemos decir que el proceso de formación de la identidad latinoamericana de alguna manera acontece en paralelo con la formación de un concepto específico del pensamiento latinoamericano. El reto era multifacético puesto que los esfuerzos fueron destinados a consolidar la interacción entre varios y diferentes contextos civilizatorios dentro de un sentido histórico que conduciría a la formación de una identidad integrada y no dividida. Si se acepta el hecho que el período colonial fue un período de transición en ese largo camino formativo, entonces tenemos que

¹⁰ Parece importante señalar que cuando Bolívar menciona la idea de la nación americana, entonces la relacionaba con el proyecto de crear un Estado que abarcaría toda la región latinoamericana. Así que podemos decir que en el concepto de la identidad nacional de Bolívar primaba su esencia política (el Estado) en cuanto al origen, idioma o etnia comunes. Adám Anderle, *ibidem*, p. 25.

¹¹ Horacio Cerutti Guldberg: "Nuestra América Hoy", en: José Martí – Nuestra América, Colección "Ideas y Semblanzas", Varsovia: Ed. CESLA, Universidad de Varsovia, 1991, p. 28.

señalar que durante este período se produjeron las primeras interacciones de carácter civilizatorio lo que permitió las posteriores transformaciones de diferente índole: étnica, cultural, religiosa, económico- política, y así sucesivamente. Así es como nace toda una serie de los acontecimientos que denominamos el proceso de formación de la identidad latinoamericana, el cual se sustenta básicamente sobre otro proceso paralelo: la conceptualización y desarrollo del pensamiento latinoamericano.

Después de la época colonial las sociedades latinoamericanas se enfrentaron a nuevos retos en forma de cuestiones relacionadas con la etnicidad, identidad, país, religión, cultura, lengua, y, en general, y el patrimonio histórico. De esta manera, con grandes temas nacionales y regionales empieza a conceptualizarse históricamente el pensamiento latinoamericano: la independencia nacional, la búsqueda de la identidad y del modelo de desarrollo, la formación del Estado y sus instituciones, el sistema educativo, etc. Sugerimos entender esta fase inicial y formativa como una abundante colección de diversas ideas, visiones de América Latina y el mundo, que representó uno de los principales elementos de la identidad propia y del reconocimiento de su existencia. Al reflexionar sobre temas culturales, étnicos, sociales, económicos, políticos e históricos de América Latina el pensador rompe los estereotipos eurocentristas – existentes también en la región – y al proponer sus soluciones-alternativas se convierte en un actor directo del proceso de desarrollo histórico de su país y de América Latina entendida como una unidad. Por ejemplo, Francisco de Miranda (1750-1816), el precursor del movimiento de Emancipación de Hispanoamérica, tenía las ideas de *nuestra América* que contemplaban a todos los individuos allá nacidos, cualquiera que fuera la casta a la que pertenecieran. En el Estado Panamericano que él imaginó, al lado de los blancos tendrían su papel los indios y las castas en el aparato estatal y en la representación a diferentes niveles. Como muestra de su vinculación con el pasado indio, al cargo más alto dio el nombre de Inca, y a los funcionarios el de *Kuraka*.¹² Por otro lado, en la América Latina finiclar aparece la figura y el pensamiento del uruguayo José Enrique Rodó (1871-1917) conocido en la historia del pensamiento latinoamericano como *arielismo* y entendido como corriente ideológica latinoamericana de principios del siglo XX que toma su nombre de *Ariel*, obra más célebre del escritor uruguayo. Simplificando, podemos decir que el arielismo es un modelo de virtudes clásicas (caridad, armonía, medida) que se convierte en paradigma de identidad para el hombre latinoamericano. Y es “a la juventud de América” a quien Rodó dedica su *Ariel*. Y son cientos y miles de jóvenes, en todo el continente, quienes recogen su prédica.

Y, no sólo esto, el pensador es paralelamente el creador del nuevo pensamiento latinoamericano basado en diferentes disciplinas y la interdisciplinariedad. De acuerdo con esta aseveración, la historia del pensamiento latinoamericano es un

¹² Adám Anderle, *ibidem*, pp. 16-18.

concepto que abarca casi todos los ámbitos disciplinarios de la actividad intelectual en la región (historia, política, economía, geografía, etnología, antropología, arte, lingüística, literatura, etc.). De esta manera, se llega a la conclusión que existe un vasto, variado y abundante legado histórico intelectual de América Latina y esta constatación nos permite justificar que existe una continua preocupación por los problemas de la identidad cultural, nacional y regional. También, la historia de las ideas latinoamericanas nos esclarece y explica la forma en que se reivindicaba una posición propia, tratándose en realidad de un intento intelectual de índole académico-filosófica y política, de carácter interdisciplinario. Debido a esas características, la historia de las ideas en torno a América Latina se transforma en un proceso variable que demanda una metodología original latinoamericana para determinar aquellos elementos claves de una conciencia común y compartida que podrían llevar a la formación de una identidad particular: la identidad latinoamericana.¹³

Por todo eso, parece que en América Latina se piensa de una manera distinta al modo europeo porque la razón no pertenece a los grandes sistemas filosóficos sino al estudio y análisis de los orígenes y características esenciales de una identidad propia y compleja que se integra y defragmenta a lo largo de la historia en distintos procesos formativos e identitarios. Así que desde mediados del siglo XIX Juan Bautista Alberdi - el inspirador de la Constitución Nacional y uno de los más grandes pensadores argentinos - subraya que la idea de reconsiderar las particularidades debía ser la prioridad de la cultura filosófica. Para él no existe una filosofía universal porque no hay una solución universal a las cuestiones que la constituyen en el fondo. A raíz de esto, cada país, cada época, cada filósofo ha tenido su filosofía peculiar que ha divulgado con más o menos éxito, que ha durado más o menos tiempo justo porque cada país, cada época, y cada escuela han generado soluciones marcadamente distintas a los problemas del espíritu humano”.¹⁴

Estas reflexiones pueden ayudar a entender que la historia latinoamericana siempre se apropiaba de diversas ideas políticas, sociales, económicas, jurídicas, educacionales, religiosas, artísticas y hasta, de alguna manera, científicas y filosóficas, generándose así todo un sentido histórico nuevo de estudio de múltiples ideas surgidas en esta parte del mundo. Al tenerlo en consideración, sería completamente lógico sugerir que se trata de la aparición de una conciencia intelectual basada en la existencia de una historia y de una identidad relativamente desconocidas y no de un método que lo otorga la filosofía. Siguiendo este enfoque de análisis la historia de las ideas en América Latina y en torno a América Latina podría definirse de manera explícita como un proceso que sucede dentro de la “conciencia cultural, científica, política o más tarde de manera muy notable en el ámbito de la economía” y no necesariamente en el ámbito de filosofía. Así que el mexicano

¹³ Marichal. *ibidem*

¹⁴ Alberdi, J. “Ideas para un curso de filosofía contemporánea” en: *Ideas en torno de Latinoamérica*. México: UNAM, 1986, Vol. I, p. 146.

José Vasconcelos al recorrer la América Latina va afirmando su ideal de integración racial y cultural que luego era expresa en su *Raza Cósmica*, entendida como la diversidad de razas y culturas que al encontrarse e integrarse durante la historia formaron esa raza como cultura de los blancos, rojos, negros y amarillos que encontró su hogar en América Latina.¹⁵

En la construcción de esta conciencia influyó junto a una variedad de corrientes doctrinarias, la misma coyuntura crítica existente en la región que trajo una profunda revisión en el quehacer intelectual, otorgando historicidad a todo el pensamiento de la época. Fue debido a la influencia de ese mismo espíritu historicista, que la historia de las ideas se asocia a “la vuelta sobre sí misma de la conciencia filosófica latinoamericana”.¹⁶ Así que, por ejemplo, el peruano José Carlos Mariátegui (1894-1930) interpretará la realidad peruana a partir de sus especificidades elaborando un pensamiento de inspiración marxista.¹⁷ Lo creativo y lo original del pensamiento de Mariátegui se ve en sus reflexiones sobre los procesos históricos peruanos tales como la dominación colonial, la independencia o la posterior inserción en el mercado mundial en calidad de proveedor de materias primas (guano y salitre). Consecuentemente, nace su interpretación de la formación económica social peruana y de su carácter claramente “híbrido”. Lo híbrido simboliza el marco geográfico-nacional peruano dentro del cual cohabitaban en un mismo espacio y tiempo histórico los tres siguientes modelos productivos: el subsistido “*comunismo incaico*”, el *feudalismo* español y el naciente *capitalismo* peruano.

Por otro lado, Víctor Raúl Haya de la Torre (1895-1979), también peruano y contemporáneo de Mariátegui, insta en que los latinoamericanos deben resolver sus problemas, puesto que son propios de América Latina y por tanto no se pueden comparar con los de Europa o de Asia, debido a que estos continentes tienen una historia, geografía, población y cultura totalmente diferentes. Él concluye que es imposible implantar los principios marxistas o leninistas en Indoamérica precisamente porque se trata de ideas de origen y proveniencia europeos. En cuanto a los problemas sociales del Perú, afirma que para entender estos problemas —entre otros elementos de análisis— hay que aplicar la división geográfica: costa, sierra y selva. Dicha fragmentación permite entender la división poblacional, étnica y cultural entre “la española” (Lima, Trujillo, Ica, etc.) y la “peruana” (Cajamarca, Arequipa, Cusco, etc.). El Perú provinciano y serrano es otro país que permanece alejado, desconocido y escondido por/de los hombres metropolitanos. Haya de la Torre cree que la “raza quechua” que habita la parte serrana del Perú es la más afectada por el “feudalismo bárbaro”, incluida la explotación por parte de la Iglesia Católica.¹⁸

¹⁵ Leopoldo Zea, Vasconcelos y la raza Cósmica, en: José Vasconcelos “La Raza Cósmica”, Varsovia: Ed. Centro de Estudios Latinoamericanos, Colección “Ideas y Semblanzas”, 1993.

¹⁶ Se sugiere ver el ensayo “Filosofía latinoamericana” de Jesús Enrico Miranda Regina de la Universidad Federal de Mato Grosso do Sul, disponible en: http://www.robertexto.com/archivo13/filos_latinoam.htm

¹⁷ Michael Lowy, El marxismo romántico de José Carlos Mariátegui, 2010. Fuente: Archivo Chile: http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/lowy_m/lowy0002.pdf

¹⁸ Carlos Delgado: “Haya de la Torre: los escritos de 1923”, *Socialismo y participación*, No 31, Lima, Perú, 1989.

Por todo esto, parece necesario enfatizar que los pueblos latinoamericanos tuvieron que absorber y superar las consecuencias de la dominación colonial de índole político-económica, cultural y religiosa, y, paralelamente, buscar nuevos principios identitarios y formativos de su propia identidad y lineamientos ideológicos para insertarse en un contexto internacional completamente nuevo para los jóvenes países independientes y con miras a ser democráticos. De conformidad con estas interpretaciones, nuestras reflexiones sobre el multifacético fenómeno del pensamiento latinoamericano deberían respaldarse en un profundo conocimiento de los pueblos que conforman esa inmensa área geográfica que se extiende desde el río Bravo a la Patagonia Argentina y las Islas Antillanas.

Siguiendo estas pautas, la unidad y la diversidad del espacio geográfico que abarca América Latina representan todo un desafío para los observadores extranjeros, y, sobre todo, los europeos. Sugerimos estudiar dicho espacio geográfico defragmentándolo en regiones que conforman espacios precisos pero no inmutables y con el fin de responder a las siguientes características esenciales:

- a) Los vínculos existentes entre sus habitantes;
- b) Su organización en torno a un centro dotado de cierta autonomía, y
- c) Su integración funcional en el entorno regional e internacional.¹⁹

La explicación e interpretación objetiva de esta síntesis podría ser una base concreta para la comprensión de la realidad latinoamericana puesto que las regiones - en su caso - están funcionalmente organizadas tanto en rasgos físicos o climáticos pero también culturales, económicos, políticos, etc. La abundante diversidad en identidades y culturas en los sentidos más amplios son características de los diferentes pueblos latinoamericanos y al mismo tiempo el objeto de observación y estudio de los principales pensadores regionales. Ellos se comprometían a debatir y definir “lo propio” y confrontarlo o compararlo con las numerosas ideas e influencias foráneas que invadían los jóvenes países latinoamericanos *a posteriori* de la independencia. Sin embargo, en el fondo se vislumbraba la intención de buscar una respuesta más profunda a la existente pobreza y el subdesarrollo históricos.²⁰

En fin, parece que podemos concluir que la creación del fenómeno llamado “el pensamiento latinoamericano” es el resultado de numerosos, variados y paulatinos esfuerzos intelectuales regionales. En su trayectoria inicial durante el siglo XIX dicho fenómeno demostraba la capacidad marcadamente versátil en cuanto al tema de identificación histórica propia que intentaba posicionarse de manera equidistante *sui generis* tanto de Europa como – aún más– de Norteamérica. Esta fase de desarrollo del pensamiento latinoamericano quedó marcado por los grandes pensadores como Bolívar, Bello, Martí entre otros, que pretendieron responder a los

¹⁹ Briceño Monzón, Claudio Alberto: Unidad y diversidad de América, *Cuadernos de Historiografía* No.2, Ed. IMMECA, Mérida, Venezuela, 2004.

²⁰ Sólo así podríamos entender los dilemas de José Martí al hablar del hombre natural o sea el hombre americano quien tiene los pies en el rosario, la cabeza blanca y el cuerpo pinto de indio y criollo. Él conoce a su país y por eso lo va a gobernar conforme a estos conocimientos. Sobre las ideas martianas y su importancia como elemento identitario consultar: Horacio Cerutti Guldberg, *Nuestra América...Hoy*, en: José Martí: “Nuestra América”, Varsovia, Ed. Centro de Estudios Latinoamericanos, Colección “Ideas y Semblanzas”, 1991.

retos de la independencia política, económica y cultural sustentándose fundamentalmente en las ideas del idealismo utópico y en las riquezas culturales, étnicas y lingüísticas de Latinoamérica. Pero, a las figuras tan importantes como Bolívar, Bello o Martí se oponen los dilemas de Sarmiento²¹ y de aquellos pensadores regionales que pretendían definir la cultura latinoamericana como una simple extensión o copia de la europea. Por ejemplo, conviene mirar los títulos de las principales obras de Sarmiento: “Civilización y barbarie” o “Conflicto y armonías de las razas en América”. En el subtítulo de su *Facundo* (1845), Sarmiento formuló el lema del liberalismo latinoamericano: civilización y barbarie. La “barbarie” era para él “...el predominio de la fuerza bruta, la preponderancia del más fuerte, la autoridad sin límites y sin responsabilidad de los que mandan, la justicia administrada sin formas y sin debate”²², es decir una superestructura de la sociedad feudal heredada de la Colonia, que radica, según él, en lo despoblado que está el país, su enorme extensión territorial, el desierto que rodea por todas partes a Argentina. Aún más, sus convicciones apuntan que la “barbarie” se impone sobre la civilización que es de perfil y contenido estrictamente europeo o sea español. La “barbarie”, en realidad es de herencia americana o sea indígena, mientras que la “civilización”, por el contrario, era lo que exhibía la vida de las ciudades: “[...] los talleres de las artes, las tiendas del comercio, las escuelas y colegios, los juzgados, todo lo que caracteriza en fin, a los pueblos cultos”.²³ Sarmiento insiste en que la vida civilizada se caracteriza por “las leyes, las ideas de progreso, los medios de instrucción, alguna organización municipal, el gobierno regular etc.”.²⁴ En fin, recalamos que la “civilización” es, pues, la sociedad burguesa que querían construir Sarmiento y los representantes más importantes del liberalismo argentino.²⁵ En todo caso, estos pensamientos podemos entender como una descripción de la vida social y política de Argentina, como ideas que tienen alcances sociológicos e históricos, pues ofrecen la explicación sociológica del país fundada en el conflicto entre la «civilización» y la «barbarie», personificadas respectivamente en el medio urbano y rural.

Al profundizar las investigaciones en este ámbito se observa un complejo y contradictorio panorama intelectual pero también un esfuerzo firme y continuo en forma de reiterados intentos por definir las ideas en torno a Latinoamérica. Acorde con esta aseveración ya hemos mencionado previamente que la historia del pensamiento latinoamericano tiene varias etapas: por ejemplo, la filosofía indígena prehispánica o el pensamiento político-filosófico característico para el período de la Colonia. Pos-

²¹ Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) fue un político, escritor, docente, periodista, militar y estadista argentino; gobernador de la Provincia de San Juan, presidente de la Nación Argentina entre 1868 y 1874, Senador Nacional por su Provincia entre 1874 y 1879 y Ministro del Interior de Argentina en 1879. Se destacó tanto por su labor educativa como contribución al progreso científico y cultural de su país.

²² D. F. Sarmiento. *Facundo*. Madrid 1931, p. 19.

²³ *Ídem*, p. 23.

²⁴ *Ídem*, p. 24.

²⁵ A. Dassau. “Civilización y barbarie” en la novela latinoamericana. *AIH Actas V*, Madrid, 1974, p. 336.

teriormente, ya se perfilan las ideas de Ilustración, de la independencia y la emancipación, o sea -el idealismo utópico-. En último lugar, se llega al período de postemancipación. Esta división nos permite abordar la interpretación, el razonamiento y el discurso latinoamericano de distintos fenómenos tales como el liberalismo, el positivismo, la reacción antipositivista, el nuevo idealismo y la filosofía de la libertad creadora, adentrándonos directamente en el pensamiento propiamente latinoamericano: por ejemplo, el populismo o la Teología de Liberación o la Filosofía de la Liberación Latinoamericana.²⁶ Teniendo esta hipótesis como punto de partida puede comprobarse que los antecedentes históricos en dicho ámbito simbolizan un fenómeno marcada y progresivamente distinto cuyas consecuencias son identificables en forma de nuevas entidades de diferente grado de homogeneidad y unidad. Y justo por esto, puede subrayarse que existen numerosas “ideas-juicio” o “ideas-concepto” sobre América Latina como resultado de una dinámica de reflexiones intelectuales y definitorias sobre los “nosotros” y lo “nuestro”. De ahí que podemos indicar que a través de la historia latinoamericana empieza a constituirse un método intelectual propio de enfocar la herencia cultural, tradiciones o el mismo legado histórico compartido, pero también impuesto por Europa.

Por otra parte, hay que subrayar la importancia de los intentos de definir al hombre latinoamericano - cuya primera versión podría ser el “hombre natural” de José Martí. El “hombre natural”, o sea el “hombre americano”, interactuó con el espacio latinoamericano y de esta manera se produjeron situaciones muy vivaces entre ellos conformándose así los orígenes y las bases de aquellas ideologías-pensamientos-ideas que suelen llamarse también “americanistas”.²⁷ Dentro de este marco analítico el legado histórico debería ser observado como una categoría-concepto que no radica tan sólo en la historicidad propia sino que apunta hacia la existencia de un contexto multifactorial más amplio que nos permite ir más allá de lo cultural detectando otras manifestaciones socio-políticas, económicas e incluso aquellas dedicadas a reflexionar sobre la participación de la región latinoamericana en las Relaciones Internacionales.

Sin embargo, en la última mitad del siglo pasado frecuentemente nos preguntamos acerca de si América Latina tiene una historia común. Las respuestas son múltiples y diversas, inclusive cargadas y condicionadas por interpretaciones políticas e ideológicas. Con el fin de profundizar en este ámbito conviene matizar que existe toda una terminología bastante variada que nos puede indicar justamente la existencia de las diferentes aproximaciones a este tema: “Las Américas”,

²⁶ Brigit Gestenberg y Karlos Navarro. *Introducción a la historia del pensamiento latinoamericano*. Managua: Ed. CIRA, 2002, pp.25-39.

²⁷ Cabe señalar que en Europa a partir de 1971 perdura un debate académico muy interesante que podríamos resumir de la siguiente manera: “latinoamericanismo versus americanismo”. El debate lleva su origen del hecho que América entendida como un absoluto sólo tiene sentido a escala geográfica o un sentido ideológico limitado que se refiere a Norteamérica – en realidad, a la América anglosajona -. A finales del siglo XX los académicos europeos ya no hablan de las dos *Américas*, tampoco de *Américas*, sino que prefieren utilizar la fórmula: “*Las Américas*”.

“Hispanoamérica”, “Indoamérica”, “Latinoamérica”, “Iberoamérica” o “Lusoamérica”. Detrás de esta variedad terminológica se encuentra un enfoque ideológicamente definido que genera fragmentaciones y unidades de distinta índole. Por ejemplo, tanto el concepto de “hispanoamericanismo” como el de “latinoamericanismo” a pesar de ser respuestas ambiguas al imperialismo y hegemonía norteamericana hacen incuestionablemente referencias a la existente y compartida unidad regional aún cuando sus elementos-componentes varían en cada caso. No obstante, es necesario recordar que, con mucha anterioridad a la independencia, la idea, el concepto y la expresión “nuestra América” se refería a una comunidad de países y pueblos que surgieron en un continente por vía de la colonización española y portuguesa. En otras palabras, este hecho representa una realidad social e histórica que - al culminar el proceso de la independencia - reconfirma internacionalmente la existencia de un grupo de países que poseían notable grado de identidad histórica compartida. Fue a partir de esa realidad que surgió un proyecto de cooperación y unidad regional. Como es bien sabido, Simón Bolívar ha sido y sigue siendo el símbolo de un hispanoamericanismo emancipador y orientado hacia la confederación entre los nuevos Estados. En efecto, podemos decir que el Congreso de Panamá - celebrado en 1826 - constituye la primera tentativa formal al nivel de los gobiernos por institucionalizar la cooperación regional ante las amenazas externas y en defensa de la soberanía e integridad territorial de las naciones latinoamericanas que acababan de alcanzar su independencia. De igual modo, este hecho histórico también puede interpretarse como la primera iniciativa que fortalece los lazos de integración entre dichos países.

En definitiva, todo esto nos permite concluir que el tema de la integración latinoamericana en el sentido muy amplio, incluida su modalidad de pensamiento, aparece de la misma realidad histórica o del desafío que se proyectaba ante el futuro de estos países y sus pueblos. Claro está que el “pensamiento latinoamericano” representa un fundamento para la historia del regionalismo latinoamericano que se inició con el movimiento de la independencia y con dos procesos de cooperación e integración (*bolivarismo* versus *panamericanismo*). Pero también, estos hechos tuvieron impactos profundos sobre otro proceso formativo, es decir, la turbulenta conformación de la identidad latinoamericana.

Parece suficiente recordar aquí que separadamente del *bolivarismo* existía el *panamericanismo*, entendido como un sistema interamericano de cooperación y resultado de un creciente interés de los Estados Unidos hacia América Latina. Por ende, a finales del siglo XIX, el movimiento regionalista en América Latina inicia una nueva etapa puesto que los Estados Unidos se unen a los países latinoamericanos con finalidad de construir una nueva asociación de carácter interregional. En resumen, la herencia histórica demuestra con claridad que las diferentes ideas y conceptos de cooperación y unidad regional - a pesar de no haberse realizado - dejaron una marcada huella en el pensamiento latinoamericano. Así, al legado histórico latinoamericano hay que evaluarlo como una acumulación de experiencias que evidentemente posibilitó el surgimiento de una particular conciencia-identidad regional

que a lo largo de la historia ha tenido y sigue teniendo diferentes formas de manifestación. Esta aseveración permite hablar de las consecuencias dadas como resultado de las interacciones entre los ideales bolivarianos y panamericanos, o de una lucha emancipadora de carácter liberal muy significativa para el futuro desarrollo regional. Por todo esto, señalamos que hay autores que afirman que América Latina es quizás la región del mundo que, históricamente dicho, haya registrado mayores empeños en el ámbito de la cooperación e integración regionales.²⁸

2.1. *La integración latinoamericana como elemento identitario*

La hipótesis del Profesor Alberto Van Klaveren que insta en que quizás el nivel más alto de las interacciones entre los países latinoamericanos se diera en materia de la integración regional nos ayuda a reflexionar sobre el concepto de la integración como elemento identitario. Al tener en consideración las particularidades de su manifestación y contenido queda clara su característica ínter y transdisciplinar. Por otro lado, opinamos que abundantes nociones e ideas integracionistas tuvieron un impacto dominante durante el período formativo del pensamiento latinoamericano y por lo tanto fue posible detectar que los intelectuales latinoamericanos se empeñaron en buscar interpretaciones, formulaciones e incluso soluciones propias ante innumerables desafíos nacionales y regionales. Pues, tenemos ante nosotros toda una dinámica de concertaciones intelectuales para responder mejor ante el mundo de la época y los desafíos nacionales y regionales. Sin embargo, el tema de la existencia de un integracionismo latinoamericano como elemento identitario ha sido propuesto, postulado, analizado, utilizado, declamado o vapuleado desde las más opuestas posiciones políticas.²⁹ Varios autores sugieren aceptar que existe una contribución propia de América Latina en la construcción del “concepto de la integración” destacando los efectos derivados de una larga tradición de reflexión sobre integracionismo regional que se remonta hasta los precursores de la independencia. En realidad, tanto los precursores, tales como Francisco de Miranda, como los “libertadores” (Bolívar, San Martín, Morazán, etc.) y los pensadores a lo largo del siglo XIX (Francisco Bilbao, José María Samper, Juan Bautista Alberdi, etc.) y durante el siglo XX, o sea a *grosso modo* desde José Enrique Rodó hasta Raúl Prebisch, por ejemplo, formaron esta tradición “integracionista” - la cual se desarrolla en diferentes épocas y esferas de la vida social: economía, política, derecho, literatura, filosofía, etc.³⁰

Según la hipótesis del Profesor Van Klaveren tenemos ante nosotros una abundancia de diferentes ideas en torno a la unidad de América Latina que deberíamos

²⁸ Alberto Van Klaveren. “Las nuevas formas de concertación política en América Latina”. Heraldo Muñoz Valenzuela/Francisco Orrega Vacuña (eds-), *La Cooperación Regional en América Latina -Diagnóstico y Proyecciones*. Ed. El Colegio de México y Universidad de Chile, 1987, p. 503.

²⁹ Heredia, Edmundo Haníbal. *Relaciones Internacionales Latinoamericanas – 1. Gestación y nacimiento*. Buenos Aires: Ed. Nuevohacer (Grupo Editor Latinoamericano), 2006, pp. 275-304.

³⁰ José Briceno Ruiz y Andréa Rivarola Puntigliano. “El Pensamiento Latinoamericano sobre la Integración Regional”, <http://www.53ica.com/simposios/pol/1/pol6.pdf>

entenderse como esfuerzos constantes por formular diversos conceptos de integración y por tanto la esencia intelectual del llamado “regionalismo latinoamericano”. A pesar de muchas vicisitudes y fracasos – el concepto de integración que surgió paulatinamente durante las luchas por la independencia de las antiguas colonias españolas iba adquiriendo expresiones incipientes de una formación nacional y regional. Esta ambigüedad identitaria concebía el alto grado de vulnerabilidad de los nuevos estados nacionales que para protegerse contra las reiteradas pretensiones colonialistas, neocolonialistas e imperialistas enunciaron un concepto de identidad regional como instrumento doctrinario y recurso defensivo. Así, nació el ideal confederativo hispanoamericano que excluía a Estados Unidos por razones obvias de simbolizar el centro principal de hegemonía en el Hemisferio Occidental, pero también a Brasil por no ser parte integrante de la América Hispana.³¹

Asimismo, esta tendencia debe ser considerada como estrategia política para conservar y consolidar la autonomía mediante proyectos de cooperación e integración vistos como respuesta a los principales problemas y desafíos regionales.³² Dentro de este marco analítico hay que evaluar la simbología y el impacto del “bolivarismo” en el ámbito político, “arielismo” a nivel filosófico-cultural, “pan-americanismo” en el sentido económico-comercial, cultural y hegemónico, el “indigenismo” - con todas sus particularidades socio-culturales y lingüísticas, manifestaciones e impactos - llegando al nacionalismo inspirado, por ejemplo, en las ideas de José Martí. Con todo, parece que el propio desarrollo del pensamiento latinoamericano se refleja y nutre al mismo tiempo de una conciencia integracionista que ni siquiera se pierde en los períodos en los que prevalecen corrientes nacionalistas y dictatoriales.³³

³¹ No obstante, el ideal confederal latinoamericano entra en crisis a partir de 1860 debido a que las nuevas naciones en lugar de unirse se proyectaban separadamente hacia fuera y, sobre todo, hacia Europa. Las relaciones interestatales en América Latina fueron en este período más bien de desconfianza lo que produjo hechos tan sangrientos como la Guerra de la Triple Alianza contra Paraguay, y la del Pacífico, que oponía Chile al Perú y a Bolivia.

³² Así es que el colombiano José María Torres Caicedo (1830-1889), conocido escritor y diplomático, en sus trabajos apoya los proyectos de 1855 y 1865 en torno a la “Unión Americana”. Es bien conocido que publica en París (1865) su importante obra *Unión latinoamericana-Pensamiento de Bolívar para formar una Liga Americana*. En relación con nuestros fines es importante subrayar su gran poema, publicado en 1875, bajo el título: “Las dos Américas”. En una de sus partes escribe: “Más aislados se encuentran, desunidos, / Estos pueblos nacidos para aliarse: / La unión es su deber, su ley amarse: / Igual origen tienen y misión: / La raza de la América Latina. / Al frente tiene la sajona raza, / Enemigo mortal que ya amenaza / Su libertad destruir y su pendón”.

³³ Por ejemplo, durante el siglo XX, los militares tuvieron un gran papel en la historia política de América Latina. Con el objetivo de conservar un orden social que garantizaba, reproducía y ampliaba los beneficios económicos y políticos de las clases dominantes en América Latina se impulsaron numerosos golpes de Estado llevados a cabo por las Fuerzas Armadas. Así se vivieron diferentes tipos de dictaduras militares. En algunos casos, como los de Nicaragua, México y Paraguay, las dictaduras significaron la continuidad sin variantes de las formas oligárquicas de ejercicio del poder, construidas durante el siglo XIX, y la negación de la mayoría de los derechos civiles, políticos y sociales. Cabe señalar que la mayoría de los militares latinoamericanos fueron educados en la Escuela de Américas (School of Américas), la cual, a partir de 2001, fue renombrada como Instituto de Cooperación para la Seguridad Hemisférica (Western Hemisphere Institute for Security Cooperation). Desde 1946 a 1984 la escuela funcionó en Panamá y en ella se graduaron 60.000 militares y policías latinoamericanos.

Resumidamente, la independencia de estos países permitió el desarrollo progresivo de las relaciones intra regionales manifestándose el grado de entrelazamiento que iba mucho más allá de las relaciones bilaterales de tipo tradicional. Respecto al perfil, nivel y volumen de las interacciones registradas entre estos países durante el siglo XIX, hay que subrayar que se establecen conforme a las afinidades vividas pluridimensionalmente y con la participación individual diferenciada. La pluridimensionalidad de la región latinoamericana significó también la existencia de desconfianza, rivalidades de tipo geoestratégico y geoeconómico lo que dio lugar – como ya señalamos anteriormente – a hechos de discordia, conflictividad y hegemonías. Incluso, existen autores que hablan de la “balcanización” de América Latina, o sea su debilitamiento, justo en el período cuando Estados Unidos acrecienta su poder económico-político lo que le hizo progresivamente la primera potencia económica, política y militar del hemisferio. Por otro lado, el “bolivarsimo”, los Congresos Americanos de la segunda mitad del siglo XIX, los proyectos en torno a la Liga “Unión Americana” (1855 y 1865) demuestran que aparte de estas corrientes subsistían las ideas y motivaciones realmente anticolonialistas y auténticamente unitarias. En resumen, son precisamente estos hechos los que constituyen las bases históricas e identitarias sobre los que se apoyarán los futuros modelos de integración regional en América Latina, surgidos a partir de 1960.

3. A modo de conclusión

Durante el siglo XX, el proceso de formación de la identidad latinoamericana entró en una fase de redefinición y transformación diferentes, involucrando toda una serie de elementos formativos disconformes ideológica y conceptualmente. Con un análisis cuidadoso de estos fenómenos nuevos puede llegarse a la conclusión de que los cambios reflejaban las turbulentas transformaciones sociales producidas por una rápida modernización impuesta para superar las profundas divisiones, contradicciones y rupturas en las sociedades latinoamericanas. Durante este período, el surgimiento de nuevas doctrinas cambió radicalmente el modelo de desarrollo latinoamericano y, en consecuencia, influyó directamente sobre la identidad nacional y regional en el sentido más amplio. Por ejemplo, apareció una nueva identidad revolucionaria inspirada en los ideales de la Revolución Mexicana³⁴, liberalismo sandinista³⁵ o en el comunismo. Pero también, emergió el populismo en todas sus variantes, las dictaduras de derecha y ultra nacionalistas -

³⁴ Señalamos que un gran impacto en los cambios de las sociedades de América Latina tuvo la Revolución Mexicana (1910), que sacudió los cimientos no solamente de la sociedad mexicana, sino de toda América Latina. En realidad, la Revolución Mexicana genera y estimula la aparición del fenómeno de la revolución social latinoamericana que ha surgido con mayor o menor éxito en diferentes partes de la región. De estas manera, los ideales de la Revolución Mexicana e ha convertido en la parte integrante de la herencia histórica del pensamiento y de la identidad latinoamericana.

³⁵ Augusto César Sandino (1895-1934) es uno de los más ilustres personajes del pensamiento nicaragüense y latinoamericano de la primera mitad del siglo XX. Se considera también que Sandino representa uno de los pilares fundamentales de la identidad nacional nicaragüense y la identidad emancipadora latinoamericana. Fue un líder de la resistencia popular contra el ejército norteamericano de ocupación en Nicaragua.

civiles o militares - inspiradas por el anticomunismo. Por esto, podemos decir que persistió la ambigüedad identitaria en el ámbito ideológico la que defragmentó la identidad política regional latinoamericana. Sin embargo, hay autores que señalan que América Latina recupera la percepción más completa y coherente de su identidad sólo después de la Segunda Guerra Mundial.³⁶ Aparte de la aparición y el fortalecimiento del llamado “nacionalismo latinoamericano”, sobre el cambio mencionado intervino la aceleración de la descolonización en África y Asia, que dio lugar a la conformación de una nueva conciencia al nivel de grupo de países que luego se transformará en el llamado “Tercer Mundo”.

Es interesante subrayar que en esta época en América Latina se registra un rápido desarrollo de las ciencias sociales - y, sobre todo de la economía y sociología - que estudian principalmente el concepto de subdesarrollo histórico y sus consecuencias. Por consiguiente, puede observarse que todas las teorías que sobre él se edificaron por parte de la intelectualidad regional e internacional interesada en América Latina resultó ser una contribución muy original al estudio del fenómeno del subdesarrollo e integración regional. Sobre los adelantos doctrinales del concepto integracionista latinoamericano - que paralelamente a partir de los años cincuenta del siglo XX se transforma en el elemento identitario más expresivo - influyeron distintos factores entre los que destacan el legado histórico, la adopción del liberalismo y neoliberalismo como doctrinas político-económicas imperantes o las actitudes hegemónicas de Washington que amenazaban la soberanía e integridad territorial de algunos de estos países. Paralelamente, deberían considerarse los impactos de las influencias provenientes de la comunidad internacional en el sentido más extenso y cambiante, incluyendo las experiencias posteriores de la integración económica en Europa Occidental. Y a todo esto, hay que añadir un elemento nuevo que, a finales del siglo XX, se transforma en una tendencia-necesidad de participar en el sistema internacional globalizado y aprovechando las inagotables potenciales y ventajas regionales.

El pensamiento político de Sandino expresado en sus cartas y demás documentos escritos no es el resultado de una educación sistémica o preparación intelectual, sino más bien ha sido su experiencia cotidiana como líder de la guerra nacional de resistencia y las circunstancias de la lucha que iban componiendo su pensamiento revolucionario. Sandino en realidad era un liberal de los de verdad, de los que creían en los ideales de la Ilustración. Quería establecer en Nicaragua un gobierno democrático, honesto, regido por el Estado de derecho, progresista: un gobierno que sin dejar de estar a favor de los pobres se apegara a los postulados de la democracia y la ley.

³⁶ En realidad, en la historia económica de América Latina se evidenció también que el tema del desarrollo económico empezó a favorecer el fortalecimiento de la idea y el proceso de la unidad regional. La gran crisis de la economía capitalista mundial que se generó con la Primera Guerra Mundial (1914) y culminó en 1929, incluido el período del desorden del sistema económico mundial durante la Segunda Guerra Mundial, repercutió sobre América Latina no solamente con el impulso a la industrialización, sino que justificó otro estímulo en pro del desarrollo de comercio intrarregional que iba registrando avances particularmente prósperos en dicho período. Hacia los cincuenta del siglo pasado, las jóvenes burguesías industriales latinoamericanas se confrontaron con el problema de cómo ajustarse a la nueva estructura del comercio mundial y al proceso de internacionalización del capital, tendencias que fueron promovidas por las metrópolis imperialistas. De hecho, los gobiernos de la época - inspirados en el nacionalismo latinoamericano - se plantearon seriamente la posibilidad de buscar soluciones comunes para prevenir el deterioro progresivo de su lugar en la economía mundial. Simplificando, el objetivo fue definir y adoptar una estrategia de carácter defensivo.

En breve, hay que señalar que el concepto de integración en el pensamiento latinoamericano empieza a cobrar cada vez más importancia, especialmente después del colapso del sistema de la bipolaridad en las relaciones internacionales. Esta fase de su desarrollo demuestra abundantes modalidades de aparición, características y formas de expresión, de pronunciamiento o de contenido ideológico.³⁷ A fin de entender mejor estos cambios, también resulta inevitable hacer referencias más profundas a los períodos históricos en los que se constituyen y promueven estas iniciativas intelectuales con más o menos éxito. Sin embargo, atrás de todo el esfuerzo – según nuestra postura – está el permanente desafío identitario tan marcadamente presente en la historia latinoamericana. Debido a esto, es necesario repetir en las conclusiones finales que dichos esfuerzos integracionistas tan diversos se deben evaluar e interpretar como contribuciones y formas de protagonismo de los intelectuales que al formular y enunciar varias y diferentes “ideas-juicio” o “ideas-concepto” sobre América Latina, sobre lo “nuestro” y sobre los “nosotros” y el mundo circundante, se convierten en portadores de la identidad y creadores del pensamiento latinoamericano. De ahí que fuera posible constatar que a través de la historia latinoamericana independiente se iba construyendo un método intelectual propio de enfocar la herencia histórica en los ámbitos tan variados como lo son: la cultura, las tradiciones, los procesos de formación de la población latinoamericana y del modelo de desarrollo y, ahora, al final del siglo XX e inicios del siglo XXI la integración como elemento integrativo y de homogeneización identitaria.

Concluyendo, la particularidad de este nuevo concepto de “integración diferente” y solidaria ha sido el desafío que proyectaba la unificación en un mismo concepto las ideas y corrientes integracionistas tan diferentes y hasta contradictorias puesto que provenían de “lo económico”, “lo político” y “lo cultural-filosófico”. Desde la perspectiva de la teoría económica sobre la integración no cabe duda alguna que se crearon nuevos enfoques-estrategias para el desarrollo económico diferente de América Latina. Estas estrategias ponen en centro de su interés y actividad a la justicia social, la erradicación de la pobreza y la marginalización económico-política, la redefinición del modelo de democracia, educación, cultura, la emancipación de los pueblos originarios o indígenas, el fortalecimiento del nacionalismo económico entendido como la lucha contra el neoliberalismo y sus consecuencias tan desfavorables evidenciadas en algunas partes de América Latina.

³⁷ Esto se refiere principalmente a las divisiones ideológicas que se hicieron más claras en América Latina iniciándose el siglo XXI. Se trata de un nuevo proceso de fragmentación político-económica e ideológica entre los modelos neoliberales y los llamados gobiernos de nueva izquierda latinoamericana que son inspirados en ideas de justicia social, emancipación nacional, solidaridad económica, “integración diferente” y antiamericanismo o sea anti-neoliberalismo. Estos gobiernos - por primera vez en la historia política latinoamericana - tienen respaldo de más de 60% de la población regional. Nos referimos a los fenómenos políticos conocidos bajo nombres de neopopulismo, populismo indigenista, chavismo, sandinismo, etc.

¿DIVERTIR O ENSEÑAR? LA RECEPCIÓN DE LA REALIDAD CULTURAL HELÉNICA EN LA EDAD DE ORO DE JOSÉ MARTÍ

EFTHIMÍA PANDÍS PAVLAKIS

Universidad Nacional y Kapodistriaca de Atenas

América Latina desde siempre ha sentido una fuerte atracción por la realidad cultural helénica. José Martí, autor representativo del modernismo, destaca por su conocimiento de la cultura helénica y la influencia que ella ha ejercido en su obra. En *La Edad de Oro*, revista mensual dirigida a los niños que publicó en 1889 (cuando vivía autoexiliado en Nueva York) y cuyos cuatro únicos números se editaron como libro el año 1905 en Italia (Fernández Retamar 83), predominan las referencias a la cultura helénica. El autor recurre a este medio para transmitir a los niños de su época ideas y valores de alcance universal. Y muestra al mismo tiempo un espíritu pionero y revolucionario para aquel entonces, pues cuando advierte que “Para los niños es este periódico y para las niñas, por supuesto. Sin las niñas no se puede vivir, como no puede vivir la tierra sin luz” pretende subrayar, por un lado, la importancia que daba a los niños como base del futuro y por otro, a la igualdad de los sexos. (Martí 7).

El niño siempre ha tenido un lugar privilegiado en el pensamiento de José Martí y ejemplo destacado, entre otros, son estos cuatro números de *La Edad de Oro* que entre julio y octubre de 1889 publicó Martí (Fernández Retamar 83).

La Edad de Oro, es una obra extraordinaria en la que su autor logra combinar lo local con lo universal y la diversión con el conocimiento y la enseñanza. Su objetivo es transmitir a los niños de América determinadas ideas de valor diacrónico y global inspirado por actitudes y conceptos de la cultura helénica, como él mismo aclara:

Todo lo que quieren saber les vamos a decir, y de modo que lo entiendan bien, con palabras claras y con láminas finas. Les vamos a decir cómo está hecho el mundo: les vamos a contar lo que han hecho los hombres hasta ahora. [...] para que los niños americanos sepan cómo se vivía antes [...] y les contaremos cuentos de risa y novelas de niños, para cuando hayan estudiado mucho, o jugado mucho, y quieran descansar.

Para los niños trabajamos, porque los niños son los que saben querer, porque los niños son la esperanza del mundo (Martí 7-8).

Con estas aseveraciones, ya desde la parte introductoria del primer número de la revista, Martí aclara su propósito de forma clara y directa, que no es otro que contribuir a la educación y al entretenimiento de los niños, que son para él la esperanza del futuro. Él por un lado es consciente del poder que ostenta el conocimiento y la educación para la vida humana, y por otro de la importancia de la edad temprana para absorberlo. Así que recurre a la fuente del pensamiento humano, al mundo helénico, para conseguirlo.

Martí poseía un conocimiento profundo de las letras helénicas, al igual que otras figuras históricas del ámbito Latinoamericano que lo precedieron, como Francisco de Miranda y Simón Bolívar, quienes se nutrieron de esas mismas fuentes y formaron sus ideales acerca de la Independencia y la Integración latinoamericana. No obstante, la formación helénica de Martí se ve aún más reforzada con el desarrollo en el subcontinente americano del Modernismo, que acusa también influencias de la mitología y de la cultura helénica -Martí se considera “precursor” o “iniciador” del Modernismo (Forster y Laraway 93). Martí está convencido de que los niños de América deben conocer esta realidad, porque como él mismo sostiene “los niños son la esperanza del mundo”, y después, de adultos, serán capaces de entenderlas y seguirlas para mejorar su posición en la vida (Martí 8).

En *La Edad de Oro*, Martí, además de las dispersas referencias al mundo helénico, ya en su primera entrega recrea el poema épico de Homero dedicándole un capítulo entero bajo el título “*La Ilíada*, de Homero”, pues como él mismo señala “hay mucha filosofía y mucha ciencia y mucha política” en esta valiosa obra clásica. El escritor cubano empieza la reconstrucción en prosa del poema homérico con una breve introducción en la que en apenas unas líneas ubica a Homero dentro del marco histórico de su época y ofrece una lacónica y fluyente descripción física del aedo, con el fin de captar la atención de sus jóvenes lectores:

No parece que puede haber trabajo de muchos en un poema donde no cambia el modo de hablar, ni el de pensar, ni el de hacer los versos, y donde desde el principio hasta el fin se ve tan claro el carácter de cada persona que puede decirse quién es por lo que dice o hace, sin necesidad de verle el nombre. Ni es fácil que un mismo pueblo tenga muchos poetas que compongan los versos con tanto sentido y música como los de *Ilíada*, sin palabras que falten o sobren; ni que todos los diferentes cantores tuvieran el juicio y grandeza de los cantos de Homero [...] (Martí 36).

Con esta argumentación sencilla y objetiva Martí, tal como había prometido a sus lectores desde las primeras líneas de la revista, señala la calidad y los rasgos básicos de la obra. Al mismo tiempo no deja de opinar sobre la existente discusión de la autoría de *La Ilíada* y explica por qué Homero es su autor.

A continuación el narrador de la obra martiana, empezando con la cólera de Aquiles, al igual que el poeta clásico Homero (Miranda Cancela 20), hace un suceso recorrido por los hechos de la obra, que se ven frecuentemente interrumpidos por comentarios referidos a la vida, las acciones de los personajes y las relaciones

entre ellos; explicaciones a través de las cuales el escritor intenta transmitir valiosas ideas filosóficas, sociales y políticas fundamentales, útiles para la información y la formación de los niños. Con actitud crítica José Martí se refiere:

- al poder supremo de los reyes, cuya existencia explica como necesidad de las sociedades antiguas que carecían de leyes escritas, dado que los seres humanos no podían convivir en armonía “los pueblos eran nuevos y no podían vivir en paz, como viven en el cielo las estrellas que todas tienen luz aunque son muchas, y cada una brilla aunque tenga al lado otra (Martí 39).
- a los estereotipos establecidos acerca de naciones dotadas por los dioses. (Martí 39).
- a la invención de las religiones por los hombres y la creación de sus dioses, con conducta y defectos de los humanos, dado que los hombres de todas las épocas y en todas las culturas han creado sus dioses reflejando su propia realidad social (Martí 41).
- al poder de los sacerdotes y del clero en general (.....)
- a la distribución de los poderes entre el rey y el clero (.....)
- a la distinción de la vida en la tierra y de la vida en el cielo (...) y
- a la importancia de la igualdad entre los hombres en la tierra (...)

De este modo Martí, reproduciendo *La Ilíada*, destaca ciertas actitudes del ser humano que tienen origen histórico. Utiliza el pasado para expresar preocupaciones sobre asuntos de su momento presente tales como el colonialismo, la conducta de los que tienen el poder, la función de la religión y del clero, la desigualdad social de los hombres, la existencia de capas sociales, que ya se insinúan en el poema clásico y que siguen vigentes también en la época de Martí. Se vale de las ideas presentadas en el poema homérico para interpretar la realidad americana.

Asimismo Martí sostiene que la poesía tiene función social y se ajusta al marco histórico cultural de la época. Por eso en la sección del periódico “La última página” compara la poesía de Homero con la poesía de su tiempo. Precisa que es diferente y para subrayar la importancia de la poesía en el marco histórico social agrega que:

poetas como Homero ya no podrán ser porque estos tiempos no son como los de antes, [...] lo que ha de hacer el poeta de ahora es aconsejar a los hombres que se quieran bien, y pintar todo lo hermoso del mundo de manera que se vea en los versos, [...] y castigar con la poesía, como con un látigo, a los que quieren quitar a los hombres la libertad, o roben con leyes pícaras el dinero de los pueblos, o quieran que los hombres de su país les obedezcan como ovejas y les laman la mano como perros. Los versos no se han de hacer para decir que se está contento o se está triste, sino para ser útil al mundo (Martí 65).

Como se puede observar a través de estas afirmaciones, Martí se vale de la poesía y de la situación histórica de la época de Homero -que nace en condiciones prehistóricas y primitivas-, para expresar sus ideas acerca de la función de la poesía en la nueva sociedad del fin del siglo XIX, que debe estar al servicio del ser humano y expresar ideas y valores para el bien común. Martí, hombre que dedicó su vida

a la causa de la liberación de su país natal, advierte que la poesía debe ser comprometida y denunciar a los que no respetan la libertad y el bienestar de los pueblos. Apunta que “la misión del hombre actual no está en copiar y reproducir las costumbres de la antigüedad, sino en crear nuevas formas de interpretar el mundo y buscar soluciones sobre la base de la hermandad y la razón.” (Frómota Fernández y Velásquez López 12).

Además de comentar las ideas presentadas en *La Ilíada*, Martí elogia el estilo de la obra. Habla de las imágenes usadas, relacionadas con la realidad griega, así como del lenguaje empleado: “otra hermosura de *La Ilíada* es el modo de decir las cosas, sin esas palabras fanfarronas que los poetas usan porque les suenan bien; sino con palabras muy pocas y fuertes” (Martí 42). Recrea el poema de Homero y cuenta aventuras de hombres y dioses para atraer la atención de los niños. Para lograrlo también recurre a ciertos rasgos lingüísticos. Adopta “los epítetos usados por Homero para dar a conocer a Agamemnon y Aquiles [...]. Emplea a veces los mismos símiles de la obra, aunque abreviados, y otras, si lo estima oportuno, lo crea o recrea, según el patrón de Homero” (Miranda Cancela 20). De este modo se nota que Martí además de comentar ideas expresadas en el poema, se ve atraído por su estilística (Miranda Cancela 20).

Además de esta parte dedicada a *La Ilíada*, Martí busca de referirse a la cultura griega en otras ocasiones. Ejemplo de ello es el capítulo “El juego nuevo y otros viejos” que trata de la importancia de lo lúdico, de la alegría y de la risa para la vida y el desarrollo sano del niño, y donde Martí comenta los juegos de los niños en la época helénica:

se habla mucho de los griegos y de los romanos [...] la niñas griegas tenían muñecas con pelo de verdad (Martí 52). Y cuando las niñas morían las enterraban con sus muñecas (Martí 53). Igualmente se refiere a la mitología griega cuando alude a la diosa Diana y a su culto, y presenta costumbres de la época helénica: “En la lámina están unas niñas griegas poniendo sus muñecas delante de la estatua de Diana [...] y a esta Diana rezaban las niñas para que las dejase vivir y las tuviese siempre lindas”, comentando tanto la importancia de los juegos para la vida sana y feliz de los niños, como las costumbres y creencias de la época clásica (Martí 52).

Martí expresa su entusiasmo por el arte en el sentido más amplio, por eso en el apartado intitulado “La historia del hombre” se refiere a Grecia, a sus edificios y a sus libros “hermosos” (Martí 77). Impresionado por la calidad de la arquitectura clásica ofrece una descripción arquitectónica de las casas griegas y no oculta su admiración por la hermosura del Partenón: “Parece que tienen almas las piedras de Grecia. [...] Parece que hablan” agrega el escritor para señalar su impacto estético (Martí 80).

José Martí en *La Edad de Oro*, dadas las circunstancias, con actitud crítica presenta ideas, valores y costumbres esenciales del mundo helénico con el propósito de fomentar un pensamiento político y social anticolonialista, especialmente en los niños y jóvenes. Su objetivo es doble: divertir e instruir a los niños, y para lograrlo

- a) da énfasis en la aventura, elemento que atrae y entretiene a los niños y jóvenes,
- b) se mueve entre realidad e imaginación reproduciendo la obra homérica,
- c) emplea un estilo caracterizado por el uso de un lenguaje denso pero a la vez sencillo y alegre que acumula conocimiento e ideas sin cansar al lector; pues por el contrario, mantiene siempre vivo su interés gracias a la intensidad y a la tensión, en términos de Julio Cortázar respecto al arte de escribir cuentos.

BIBLIOGRAFÍA

- Fernández Retamar, Roberto. "Introducción a *La Edad de Oro*" en *Santiago*, no. 87 (mayo-agosto 1999), Santiago de Cuba: Universidad de Oriente, 80-100.
- Forster, Merlin H. y David Laraway. *Árbol de imágenes: Nueva historia de la Poesía hispanoamericana*. Mississippi: The University of Mississippi Press, 2007.
- Frómata Fernández, Ada y Alberto Velásquez López. "José Martí y la cultura Griega en *La Edad de Oro*". En *Aproximaciones a La edad de Oro*. La Habana: Editorial Universitaria, 2006, 9-15.
- Miranda Cancela, Elina. "¿Por qué 'La Ilíada, de Homero' en la *Edad de Oro*?" en María Consuelo Álvarez Morán, Rosa María Iglesias Montiel (Coord.), *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio: actas del congreso internacional de los clásicos. La tradición grecolatina ante el siglo XXI* (La Habana, 1 a 5 de diciembre de 1998), La Habana, 1999, ISBN 84-8371-120-6, 19-24. <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1228224>>
- Martí, José. *La Edad de Oro*. La Habana: Editorial Gente Nueva, 1981.

VALENTÍN GARCÍA YEBRA: SU APORTACIÓN A LOS ESTUDIOS METAFRASEOLÓGICOS

ANTHÍ PAPAGEORGÍOU

Universidad Nacional y Kapodistriaca de Atenas

En este artículo se presenta brevemente la contribución del eminente académico español Valentín García Yebra en el campo de la traducción. Yebra es conocido tanto por su labor traductora como por ser escritor, investigador, docente y, además, propulsor de los estudios de la metafraseología en España. En este punto merece la pena mencionar que nos referimos a la *metafraseología*, que es un término apenas usado en el mundo hispanohablante, y no a la *traductología*, que es el que se suele usar desde la década de los 70 hasta hoy para designar la ciencia de la traducción. García Yebra había dicho lo siguiente respecto al uso del término *traductología*:

Me gustaría proponer también que se evite el término *traductología*. Esta palabra horrible, calco del inglés *traductology*, la vi por vez primera en el título de una obra publicada en español por una universidad estadounidense y plagada de anglicismos. No haría yo tantos ascos a su fealdad si al menos significara lo que se pretende significar con ella: «ciencia de la traducción».

Pero es que, etimológicamente, no significa eso. La «traducción» se llama en latín *traductio* desde que, a principios del siglo XV Leonardo Bruni dio a esta voz el sentido de lo que hasta entonces se nombraba de muchas maneras: *translatio*, *versio*, *expressio*, *interpretatio*, *conversio*, *redditio*, *transpositio* (todos estos términos los usa San Jerónimo, explícita o implícitamente, como sinónimos en su célebre *Carta a Pamaquio sobre la mejor manera de traducir*). El primer componente de *traductología* no es *traductio*, sino *traductum*, «lo traducido». De modo que *traductología* significará, en todo caso, «la ciencia» o «el estudio de lo traducido», es decir, del resultado de la traducción; no el estudio de su proceso, que es el tema principal de la teoría de la traducción (García Yebra, *Sobre crítica de la traducción* 37).

Por esta razón hemos decidido optar, a propuesta del profesor Alfonso Martínez Díez, por el término *metafraseología*, cuyo primer componente viene de la palabra

griega *μετάφραση* que significa traducción como proceso y el segundo se mantiene igual que antes, es decir el sufijo léxico griego -logía que significa ciencia.

García Yebra, nacido el 28 de abril de 1917 en un pequeño pueblo leonés, en Lombillo de los Barrios, tuvo una infancia marcada por un incidente trágico, la muerte de su padre cuando él tenía solo un año y medio. Aunque no vamos a extendernos sobre esta época cabe señalar que el hecho de criarse en esta zona concreta le dio la oportunidad, por un lado, de aprender un correctísimo castellano y, por otro, estar en contacto con el gallego. Como dijo más tarde, este contacto simultáneo con el castellano y el gallego junto con el contacto que guardaba con su padre difunto a través de sus libros de inglés y un cuaderno de ejercicios, reliquias de la época cuando planeaba pasar a los Estados Unidos, fueron sus dos estímulos para aprender otras lenguas y aficionarse, más tarde, a la traducción (Arencibia y Carbón 249).

Este afán por las letras le llevó a cursar estudios de Filología Clásica, en la Universidad Complutense de Madrid; no obstante su ocupación con la traducción había empezado mucho antes, a la edad de los catorce años cuando tradujo una novela francesa, no para publicarla, sino para practicar el francés que estudiaba en el Colegio de los Padres Redentoristas. Su primer intento editorial, y su primera decepción, vinieron nueve años más tarde, cuando le rechazaron la publicación de la traducción de la *Medea* de Séneca, bajo el pretexto de que no presentaba interés para el público lector de la época. No obstante cuatro años después, en 1944, Yebra fundó su propia editorial, la prestigiosa editorial Gredos, junto con tres compañeros de estudio, Julio Calonge, Hipólito Escolar y Severiano Carmona y es allí donde apareció finalmente, en 1964, esta traducción en la que tanto entusiasmo había puesto. Gracias a su cualidad de poliglota, Yebra realizó una gran cantidad de traducciones de textos, sobre todo literarios, de varias lenguas como del latín, del griego antiguo, del francés, del inglés, del portugués y del italiano. Cabe subrayar que esta gran producción no había ido en detrimento de la calidad de su obra. Al contrario, todas sus traducciones se caracterizan por la precisión, la fidelidad hacia el original y la fluidez de la lengua meta, y gracias a ellas obtuvo varios premios importantes, entre ellos el Premio Anual de la Traducción de Bélgica en 1964 o el Premio Nacional de Traducción del Ministerio de Cultura en 1998.

Aparte de ser un traductor prolífico, Yebra destacó como teórico y como uno de los propulsores de la metafraseología española. Constituye un hito en su carrera la fundación de la primera escuela de traductores en España, en 1974, el Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores de la Universidad Complutense de Madrid. Yebra fue uno de los cofundadores de esta escuela que se inspiró en la idea de que la traducción no es una actividad puramente empírica sino que se basa también en fundamentos teóricos. Esta idea de complementariedad entre teoría y práctica, pionera para la época en España, la encontramos de forma reiterada en varios escritos suyos, tanta era la importancia que le daba. Merece la pena repetir lo que escribió en su libro *En torno a la traducción* acerca de eso “Teoría para guiar la práctica. Y práctica, mucha práctica, para encarnar, para dar vida a la teoría” (24).

Al empezar a funcionar esta escuela, Yebra no se limitó en la parte administrativa sino que siguió su labor didáctica, a nivel universitario ahora. Es en esta época que surgió la necesidad de un manual para enseñar la asignatura “Teoría de traducción” a los alumnos del master y llenar el vacío que se registraba en este campo ya que hasta entonces no había ningún libro sobre teoría de la traducción en español. Así, Yebra decidió poner en papel los conocimientos y la experiencia que había adquirido durante su larga trayectoria como traductor y en 1982 se publica el primero y tal vez el más importante de los ocho libros que escribió solo sobre el uso de la lengua y la traducción, que se titula *Teoría y práctica de traducción*. Se trata de un manual originariamente dirigido hacia sus alumnos pero que podría servir a cualquier interesado en la traducción.

A pesar de la gran experiencia que había adquirido Yebra como traductor, la elaboración de esta obra fue una tarea más complicada de lo que uno podría pensar por lo que le llevó bastante tiempo, unos cuatro años. Además, no se trata de una obra solamente empírica sino que se sirvió de una bibliografía amplia, basada en los más destacados investigadores de entonces. Gracias a ese libro le concedieron en el Premio “Nieto López” de la Academia de la Lengua Española.

A ese libro le siguieron siete más en un período de veintitrés años: *En torno a la traducción*, *Claudicación en el uso de las preposiciones*, *Traducción: Historia y Teoría*, *Diccionario de galicismos prosódicos y morfológicos*, *El buen uso de las palabras*, *Traducción y enriquecimiento de la lengua del traductor* y *Experiencias de un traductor*. Todos esos libros versan sobre temas que atañen a la traducción desde tres puntos de vista diferentes, teórico, práctico e histórico. Tampoco hay que olvidar que es coautor en unas obras que escribió con el académico Dámaso Alonso, y con sus compañeros de estudio Julio Calonge e Hipólito Escolar. Asimismo, escribió tres manuales sobre documentación para la traducción literaria y para la traducción especializada con Consuelo Gonzalo García.

Hay que señalar que toda su obra se caracteriza por su intento de dar a entender al lector hasta las nociones más complicadas mediante un español claro y correcto. En la Introducción de *Teoría y práctica de la Traducción* dice al respecto: “He buscado la sencillez en los razonamientos, aun a riesgo de que puedan parecer elementales. Si hay dos maneras de decir lo mismo, una sencilla y otra más complicada, prefiero siempre la sencilla” (17).

Aunque la obra teórica de Yebra es muy amplia si quisiéramos enfocar los temas más recurrentes en sus libros destacaríamos los siguientes. Primero, la importancia que otorga a la traducción como medio de difusión y transmisión de culturas y de enriquecimiento de las lenguas a las que se traduce; estrechamente ligado a esta idea es el concepto de neologismo que según él es el principal factor de enriquecimiento y renovación de una lengua. Insistía Yebra sobre el papel positivo de la traducción en cuanto a la incorporación de neologismos, siempre y cuando se cumplan dos condiciones necesarias: que los neologismos tienen razón de ser y que se ajustan a las normas de la lengua meta (Papageorgíou 37). En el discurso que dio ante la Real Academia Española dijo al respecto:

Una lengua se enriquece sobre todo por los elementos nuevos que, incorporados a su peculiar sustancia, producen su desarrollo. El proceso de recuperación y pérdida interna, tan bien descrito por Horacio en su *Arte Poética* (vv. 70-71) podría, a lo sumo, mantener el equilibrio de un sistema lingüístico. Pero, como es mucho más frecuente el desgaste y envejecimiento de palabras actuales que la revitalización de arcaísmos, la lengua, abandonada a sus propios recursos, sin aportaciones de fuera, acabaría fatalmente en la depauperación, en el raquitismo. Para que una lengua conserve y acreciente su vigor y su pujanza necesita elementos nuevos. Y los elementos nuevos en una lengua tienen un nombre; se llaman *neologismos*. El neologismo es por esencia el elemento renovador y enriquecedor de una lengua (García Yebra, *Traducción y enriquecimiento de la lengua del traductor* 117-122).

En su obra *Traducción y enriquecimiento de la lengua del traductor* Yebra hace un análisis muy detallado de dos procedimientos traductológicos, del calco y del préstamo que son el resultado de diferentes tipos de neologismo, es decir del que surge de una sola lengua por derivación o composición o del que puede ser el resultado del contacto de dos lenguas.

Otro tema importante que ha preocupado a Yebra en varias ocasiones es la traducibilidad de los textos literarios. No cabe duda de que se trata de uno de los principales puntos de divergencia entre escritores, traductores y lingüistas en todas las épocas. Por un lado se encuentran los que consideran la traducción de literatura en prosa, y mucho más de poesía, imposible y por otro están los que opinan lo contrario. Yebra en su obra se refiere a los factores que dificultan la tarea del traductor como son la dificultad de entender el texto original, el uso del lenguaje connotativo, el grado de la capacidad expresiva del traductor y el ritmo y la rima en poesía e intenta conciliar los dos lados exponiendo su propia teoría. En su libro *Traducción: Historia y Teoría* leemos: “Vale más una buena traducción en prosa que una mala traducción en verso: pero una buena traducción en verso vale más que una buena traducción en prosa” (241).

Entre los temas teóricos que abordó Yebra en su obra se encuentran también las diferentes fases de la traducción y los factores que intervienen en la actividad traductora, los falsos amigos, la relación entre traducción y lingüística. Además, escribió bastante sobre temas históricos como los mártires de la traducción, la escuela de Toledo, las traducciones, etc.

Concluiremos con las palabras del helenista y profesor cubano Amaury Carbón Sierra: “Valentín García Yebra fue y será siempre una figura cimera de la traducción en España y una de las de mayor prestigio internacional para la teoría, la práctica y la enseñanza de este arte” (Arencibia y Carbón 249)¹.

¹ Este texto fue publicado íntegramente en la revista de la Universidad de la Habana nos. 251/252. Segundo semestre de 1999 y todo el año 2000 ISSN- 0253-9276. pp. 145-147. Publicado con autorización. L. Arencibia, A. Carbón / *Entrevista: García Yebra y la traducción. Mutatis Mutandis* 4.2. 2011. 249.

BIBLIOGRAFÍA

- Arencibia L. y A. Carbón. "García Yebra y la traducción." *Mutatis Mutandis: Revista Latinoamericana de Traducción* 4.2 (2011) 249-252.
- García Yebra, Valentín. *En torno a la traducción. Teoría. Crítica. Historia*. 2^a ed. Madrid: Ed. Gredos, 1989. Biblioteca románica hispánica: Estudios y ensayos 328.
- . "Sobre crítica de la traducción." *Hieronymus Complutensis* 2 (1995) 37-44.
- . *Teoría y práctica de la traducción*. 2^a ed. Tomo I. Madrid: Ed. Gredos, 1984. Biblioteca románica hispánica: Manuales 53.
- . *Traducción: Historia y Teoría*. Madrid: Ed. Gredos, 1997. Biblioteca románica hispánica: Estudios y ensayos 387.
- . *Traducción y enriquecimiento de la lengua del traductor*. Madrid: Ed. Gredos, 2004. Biblioteca románica hispánica: Estudios y ensayos 436.
- Papageorgíou, Anthí. *Un pionero de la metafraseología*. Madrid: Ediciones del Orto, 2013. Biblioteca crítica de las literaturas Luso-Hispánicas 41.

EL MARCO ESCÉNICO EN “LEONELA” DE ONELIO JORGE CARDOSO Y “EN LA SOMBRA” DE INÉS ARREDONDO

AGLAÍA SPATHI

Universidad Nacional y Kapodistriaca de Atenas

Onelio Jorge Cardoso (1916-1986) e Inés Amalia Camelo Arredondo (1928-1989) son unas figuras sobresalientes de la literatura del siglo XX en Cuba y México respectivamente. Jorge Cardoso es considerado uno de los mejores cuentistas cubanos contemporáneos. Empieza a escribir cuentos alrededor de 1940. Su temática se enfoca en la miserable situación social del período prerrevolucionario. Más específicamente, entre 1954 y 1961, en su “serie femenina”, Jorge Cardoso trata directa o indirectamente el tema de la explotación femenina en la sociedad machista de la provincia cubana dentro del marco social y familiar. Por otro lado, Inés Arredondo, la escritora más reconocida de la Generación del Medio Siglo, “una especie de musa”, según nota Poniatowska (1994: 2) y una de las mejores narradoras de México, se centra en el mundo femenino con el objetivo de señalar las injusticias sociales y subrayar la necesidad de otorgar a la mujer su lugar merecido en la literatura, la historia y la sociedad.

Ambos escritores conceden al universo femenino un lugar especial. En su cuentística existen mujeres enfrentadas consigo mismas en momentos cruciales de su existencia, mujeres cuya vida está cubierta de un velo de misterio ineludible y tenaz.

Además, tanto en la obra de Jorge Cardoso como en la de Inés Arredondo encontramos una gran variedad de escenarios, en su mayoría de provincia, así como de varias épocas.

En “Leonela” (1956), Jorge Cardoso condena la situación de la inferioridad de la mujer en la sociedad prerrevolucionaria por motivo de sexo y por su incapacidad de evadir el círculo de pobreza, y denuncia su soledad y su imposibilidad de eludir su destino fatal.

La protagonista sufre subordinada eternamente al ambiente físico y espiritual hostil, abandonada a merced de su padre, hermanos y después marido, que la controlan. Ella es uno de los personajes femeninos cardosianos que “son víctimas del sistema que les impone papeles enajenantes y grotescos (y) situaciones opresivas [...]” (Vázquez: 417-418).

La protagonista se ve obligada a sacrificar su vida casándose con un viejo y rico hombre “quien es capaz de mantenerla independientemente de su edad”, (Pandis-Pavlakis: 77), aunque esté enamorada de un joven, y eso no lo hace por decisión propia sino porque su padre y hermanos se lo dictan.

El cuento empieza “en media res”, así coincide con el arte de escribir de Juan Bosch, quien afirma que hay una sola manera de empezar un cuento con acierto: “despertando de golpe el interés del lector.” (Pandis-Pavlakis:168).

Este es el caso de “Leonela” que empieza con una frase exclamativa ya que quiere mostrar al lector que Baltasar no es un hombre como los demás campesinos; su alma es pura, sin complejos, sin prejuicios, sin malas intenciones ni propensión a la crítica fácil:

¡Qué viejo aquel Baltasar de los Pinos y las cosas que decía!”[...] Hablo de Baltasar de los Pinos. Un viejo alto con una barba igualita y gris como la pelumbre que se forma en los júcaros de doce años. Él mismo tenía muchísimo de árbol y de tierra, pero más que nada tenía de hombre, señalado como loco pero mortificaba a todos los vientos las cosas que decía. (Jorge Cardoso:149)

El narrador omnisciente lo compara a un júcaro, atribuyéndole las características de un árbol con raíces fuertes, que puede resistir al viento de la misma manera que luego se opondrá a la colectividad para defender el comportamiento de Leonela. Baltasar representa la naturaleza, el zumbido del viento que grita la verdad; sus palabras resultan simples, sencillas como deberían ser ya que como apunta Pandis-Pavlakis: “Cardoso ha logrado crear un lenguaje literario adecuado a sus fines, una expresión simple pero con todas las cualidades artísticas, apropiadas para sus personajes, que son pobres campesinos, carboneros o marineros.” (189).

Por el miedo a las carencias materiales, Leonela se entrega a las manos del viejo de los Parales que es el hombre rico que primero la salva de su miseria para después hacerla infeliz e incluso asesinarla por adúltera con las bendiciones de la gente del pueblo que siente repulsión y desprecio por su infidelidad.

El hambre también conduce a los personajes masculinos de su familia, al padre y a los hermanos, a venderla a sus quince años a un hombre que “estaba ubicado en los conocimientos de ella como lo fuerte y lo respetable”, simplemente para ofrecerle una vida asegurada (Jorge Cardoso:154).

En “Leonela”, como en otros relatos de Jorge Cardoso se denuncia el sistema social que explota económicamente a los campesinos y que los encamina hacia la falta de dignidad y la pérdida de valores y del honor durante la primera parte del siglo XX.

La voz de la ética viene de la boca de Baltasar, del calificado como "loco" del pueblo porque se atrevió a romper con las normas tradicionales de agresión contra la mujer, para defenderla de las malas lenguas pueblerinas.

Baltasar al ver el cadáver de la chica, la compara con una paloma del monte, como elemento del medio natural; una paloma como símbolo de la pureza, un pájaro que vuela libre, herido en el corazón enamorado.

—¡Apártense, ¿no están mirando? El cuerpo está medio desnudo, apártense! [...] ésta es mi paloma del monte mordida en su corazón. (Jorge Cardoso:150)

Ella se sacrifica porque su familia lo decidió y acepta casarse como una mujer dócil y sumisa aunque la primera impresión del encuentro con el viejo rico es espantosa y llena de frustración:

sin aquella cosa dulce que había en los ojos de Julián, el viejo de los Parales se le atravesó una tarde en la puerta. —¡Cómo me gustas muchacha! ¡Te vas a casar conmigo! Fue cosa de espanto lo que sintió la pobre. ” (Jorge Cardoso:155)

Su vida monótona, sin el verdadero amor, la hizo envejecerse de repente:

Yo no sé cómo fueron sus días y sus noches —decía Baltasar—. Pero no hace falta. Basta con aquella arruga que ni la muerte le ha quitado de la frente y que le salió al tercer día del matrimonio. (Jorge Cardoso, 1975:155)

A Leonela se le negó el derecho de alcanzar la felicidad, subordinada y dependiente moral y materialmente por su debilidad e inferioridad en una sociedad machista que desencadenó su final trágico.

Por otro lado, en el cuento de Inés Arredondo "En la sombra", la protagonista está inmersa en uno de los grandes conflictos del ser humano mientras se enfrenta al desamor de la pareja.

Es una mujer que, aunque se da cuenta de este engaño, prefiere adoptar una actitud pasiva evitando peleas y enojos y encerrándose en su propio infierno.

En la primera escena, la protagonista, dentro de su casa, sola y frustrada espera la llegada de su marido; se encuentra abandonada en la cama que antes compartía con él, sumergida en un dolor devastador que atenaza y estruja su corazón, mientras que él pasa momentos felices con la "otra". Así decide castigar al esposo imitando su conducta.

El ambiente resulta deprimente, agobiante, opresivo y asfixiante por eso el suicidio le parece la única salida:

El impulso suicida que no podía controlar. Hasta el fondo, en la capa oscura donde no hay pensamientos, en el claustro cenagoso donde la defensa criminal es posible, yo prefería la muerte a la ignominia (Arredondo: 141).

Para ella, el hecho de que su marido ya no la quiera, equivale a un Tánatos unido al Eros, una muerte deseada por la falta de la mirada que él no le concede.

En medio de su soledad, durante esta larga noche de desamor y de insomnio, en una espera angustiante, ella oye los ruidos extraños que se podrían asociar con

la llegada anhelada del infiel, lo cual la hundirá más en el dolor dado que confirmará la infidelidad; en este instante crucial, todo se convierte en dolor y pasado, presente y futuro se unen:

“El recuerdo hincan en mí sus dientes venenosos.” “No es el presente el que está en juego, no, toda mi vida arde ahora en una pira inútil, quemado el recuerdo en esta realidad sin redención, ardido va el futuro hueco” (Arredondo: 141- 142).

La protagonista anónima, que representa a toda mujer traicionada, tiene conciencia de su fracaso que contrasta con el éxito de su marido quien pudo encontrar cierto tipo de felicidad; al mismo tiempo, se siente avergonzada de sí misma porque ha sido substituida por la amante y su marido ya es inalcanzable.

La mujer espera, el llanto rompe su corazón y la impulsa a actuar automáticamente sin la noción del tiempo. Así que el tiempo y el esposo se convierten en sus mayores enemigos.

La protagonista se siente cansada de esperar eterna e inútilmente; al amanecer llega el esposo infiel, cuyo comportamiento atestigua su infidelidad y justifica la decisión de la esposa de engañarlo también. Él se sentía “fresco y radiante”, gozaba de una “extraña armonía de la plenitud” que era fruto de toda la atención de la esposa dirigida a él durante todos esos años de su matrimonio; por el contrario ella se quedaba callada con su cara “cenicienta”, por el insomnio y “la fealdad de la desdeñada”, porque sólo el amor posee la fuerza de embellecer al ser humano. (Arredondo, 1991:141)

En casi todos los cuentos de la escritora mexicana hay un aspecto moral y la presencia de un Dios indiferente que simplemente castiga a los seres.

En este cuento encontramos referencias a elementos religiosos como las campanadas de una iglesia y el uso de los términos “pecadores”, “cielo”, “infierno”, “demoníaco”, entre otros; por esta ideología religiosa de la protagonista la acción del marido se define como “impura”.

Para la protagonista, el adulterio va en contra de su moralidad cristiana y por lo tanto Dios ha de intervenir para castigar al pecador y restablecer la moralidad según la Ley Divina:

Había algo demoníaco en aquella inocencia aparente que fingía ignorar mi existencia y mi dolor. [...] Inteligentes inconscientes, pecadores sin pecado, a eso jugaban, como si fuera posible. No pasaban ni por la duda ni por el remordimiento, y por ello creían que el cielo y el infierno eran la misma cosa.” (143). (Arredondo: 143)

Con el uso del oxímoron y de una serie de binomios como *demoníaco-inocencia*, *pecadores sin pecado*, *cielo-infierno*, se hace más evidente la definición de la “impureza” del marido que la mujer quiere imitar.

En su intento de limitar el pecado que la hace sufrir, la protagonista desearía ser ella la amante, cosa imposible que la hace sentirse otra vez humillada: “yo podría ser esa mujer, esa aventurera, o ese amor.” (Arredondo: 144)

Estos últimos pensamientos los tiene en el parque, fuera de la casa que simboliza el espacio sofocante que la ahoga y la reprime. El parque es el lugar que elige,

y, en efecto, el tono de la narración cambia radicalmente a partir de ahí. La naturaleza padece con ella, la sombra destrona la luz, como señal de mal agüero y lo impuro reina avasallando a lo puro.

Ahora la narración da al lector una observación más detallada del marco escénico; la atmósfera llena de pecado, de transgresión, alude a lo que sucederá; "el sol estaba oculto, la luz no era suficiente puesto que sólo 'un destello' iluminaba el cielo; es la hora de la sombra en concordancia con el título del relato que se encuentra entre luz y oscuridad." (Arredondo: 144)

Del mismo modo la protagonista es una "luna menguante", según Albarrán (2000), una moneda con dos caras, una pura y otra impura, una sombra ambivalente, la misma mujer que se asemeja a la Luna que degrada y cobija.

Ahora el tiempo se detiene otra vez:

Parecía que todos estuviéramos fuera del tiempo, bajo el influjo de un maleficio del que nadie, sin embargo, aparentaba percatarse." (Arredondo, 1991:145)

La mujer busca la venganza, para igualar la acción impura del marido y consigne igualarla gracias a su encuentro con los tres pepenadores; el tercer pepenador con "su gesto amenazante y prometedor" le da esperanzas y la hace sentir deseada; así se deja llevar por la impureza: "No podía, no debía huir; [...] Estaba en el infierno" (Arredondo: 146).

Para ser ella y encontrarse consigo misma, ha creado un mundo ficticio, en el que experimenta otro desprecio, el de su violación; además ha tenido que abismarse en el infierno, donde se le da la oportunidad de realizar su sueño: "de mirarse mirado", como un acto de introspección; así se redime su inferioridad y se reconoce en la mirada de los demás mientras la esperanza de un futuro mejor sigue vigente en su vida (Arredondo: 144). Cabe añadir que este mismo anhelo en relación con la mirada y la falta de identidad se expresa también en el poema "Desamor" de Rosario Castellanos:

Me vio como se mira a través de un cristal o de aire o de nada.
Y entonces supe:yo no estaba allí
Ni en ninguna parte
Ni había estado nunca ni estaría [...] (284)

Ante el caos de desamor, el tiempo parece estático hasta que el sol salga de nuevo y demuestre que el maleficio ha terminado. En este momento, la protagonista crea una atmósfera propia, un ambiente que prepara, anuncia y justifica el pecado; al mismo tiempo se vislumbra el abismo que existe entre el espacio cerrado de la casa, sinónimo de la opresión, de las limitaciones y el espacio abierto del parque que alivia y consuela a la protagonista; no obstante, esa nueva experiencia vivida que marca su vida para siempre resultará inútil para restituir el amor perdido.

Como hemos visto el cuento se desarrolla en un tiempo subjetivo que se suspende para acentuar la evolución interna de la protagonista; así se revelan verdades cruciales que muestran la complejidad del mundo femenino, haciendo hincapié en

la importancia del amor para el equilibrio del ser humano, cuya ausencia podría conducir a la locura.

El estudio de estos cuentos hace evidente que el marco escénico sirve para destacar o delimitar a los personajes.

Ambos escritores se refieren a la mujer en su contexto social y familiar, y denuncian su subordinación o dependencia moral y material.

No obstante, la protagonista del escritor cubano forma parte de “las capas bajas, humilladas y discriminadas que luchan por necesidad económica que es la causa de no lograr una vida feliz...” (Pandis-Pavlakis: 89-90). Es una víctima pasiva, sin esperanza de escapar del marco violento de la sociedad machista y subdesarrollada en la que vive. En cambio, la de Arredondo es una mujer dinámica y activa, de clase media y alta que a pesar de ser una mujer bella no encuentra la felicidad. Como señala Octavio Paz:

La mujer, otro de los seres que viven aparte, también es figura enigmática. Mejor dicho, es el Enigma. A semejanza del hombre de raza o nacionalidad extraña, incita y repele. Es la imagen de la fecundidad, pero asimismo de la muerte. En casi todas las culturas las diosas de la creación son también deidades de destrucción [...] La mujer, esconde, ¿la muerte o la vida? ¿En qué piensa? ¿Piensa acaso? ¿Siente de veras? ¿Es igual a nosotros?” (203).

BIBLIOGRAFÍA

- Albarrán, Claudia. *Luna menguante, Vida y obra de Inés Arredondo*. México: Ediciones Casa Juan Pablos, 2000.
- Arredondo, Inés. “En la sombra”. *Obras Completas*. 2ª ed., México: Siglo XXI, 1991, 141-146.
- Avendaño-Chen, Esther. *Diálogo de voces en la narrativa de Inés Arredondo*. México: Difocur, Universidad de Occidente, 2000.
- Cardoso Jorge, Onelio. “Leonela”. *Cuentos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1975, 149-157.
- Castellanos, Rosario. *Poesía no eres tú*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992. 284.
- Pandis-Pavlakis, Eftimía. *Onelio Cardoso en el cuento cubano*. México: Claves Latinoamericanas, 1996.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Ediciones Cuadernos Americanos, 1950.
- Poniatowska, Elena. *Todo México*. 2 vols. México: ediciones Diana, 1994.
- Vázquez, María Margarita Doncel. *Hacia una interpretación del cuento “criollista” en Cuba y Puerto Rico*. Tesis doctoral. Universidad de Valladolid, 2007.

LA FIGURA MATERNA EN LOS CUENTOS “ESTÍO”, “CANCIÓN DE CUNA”, “SOMBRA ENTRE SOMBRAS” DE INÉS ARREDONDO

AGLAÍA SPATHI

Universidad Nacional y Kapodistriaca de Atenas

La mujer ha sido siempre el ser que otorga la existencia por eso, con el paso de los siglos, la figura materna ha adquirido preponderancia.

La pluma de Arredondo cuestiona diversas tramas sobre madres e hijos con el fin de esclarecer la naturaleza de ideologías concretas sobre la maternidad plasmadas en ellas, y además modelos narrativos que ponen en tela de juicio construcciones convencionales.

En este trabajo vamos a centrarnos en los cuentos “Canción de cuna” (1964), “Estío” (1965) y “Sombra entre sombras” (1988) con el propósito de acercarnos a las diversas intensidades de un solo tema: las diferentes figuras maternas que se presentan en ellos.

El cuento “Canción de cuna” se basa en un juego de anacronías; por eso resulta necesario comenzar por el principio, con el análisis de Erika, su espacio y su embarazo, pues en ella tiene inicio toda la trama y en su figura se gesta el origen del problema.

La información que tenemos sobre Erika es muy poca y empezamos a contemplar su mundo a partir de su embarazo que nos la presenta como portadora del pecado, como una persona que vive en plena soledad e inconsciencia. La ausencia de la figura masculina a lo largo de todo el texto constituye una transgresión a la conveniencia social: se puede ser madre sin necesidad de un padre.

Erika se ve amenazada, no desea ser madre; para ella la maternidad es vista de manera distinta, como algo animal, lejano a la visión de maternidad bella y dulce del canon tradicional y cuya negación la ayudará a recuperar un equilibrio perdido. La mentira a la que la somete su propia madre le obliga a ocultar su embarazo y ayuda a anular lo natural, este nexo muy profundo que, como se ve en el cuento, no se puede borrar.

Erika termina su actuación como personaje al revelar la verdad a su hija, y así termina también la creación de un mundo imaginario, ficticio, en donde madre e hija pretendieron vivir como hermanas.

La protagonista es una mujer de 52 años, cuya vida ha sido una mentira, una mujer que crea por sí misma un embarazo imaginario aunque es madre de cinco hijos y doce nietos porque siente que existe algo pendiente en su vida. Este embarazo imaginario, cuyo origen, como se ha visto, hunde sus raíces en Erika, madre de la protagonista, es una forma de sustituir la ausencia materna.

Supongo que hayan comprendido, y espero que les guste la idea de que yo vaya a tener un niño" [...] "Se rio. –Tú eres recién casado y apenas sabes de estas cosas, pero yo tuve cinco hijos y no puedo engañarme, conozco perfectamente los síntomas. [...] –Todos están pensando lo mismo. En el padre, ¿no es cierto? Los conozco, inmediatamente imaginan una historia sucia, van derecho a lo que puede oler mal." (Arredondo: 50-51)

La protagonista de "Canción de cuna", es un ser informe atrapado en un estado fetal que desde su origen ha sido separado de su madre; esta negación de la maternidad le afecta quitándole la posibilidad de salir a la luz y existir por derecho propio.

Es una mujer que intenta rebelarse en contra de un pasado que la cancela, y aunque parece haber olvidado el doloroso recuerdo de su infancia, el problema ha sido sólo postergado y no resuelto. Existe una conciencia falsa de lo presente, se llega a considerar lo imaginario como real, pues esta forma de reordenar el mundo le otorgará consuelo. Está empeñada en confundir unos pólipos uterinos con un embarazo, en el intento vano de gestar un bebé concebido sin la intervención de un hombre.

Después de la revelación de Erika, que será traumática para la niña, la protagonista se queda en la angustia y el dolor, con su interior igual a un caudal de emociones que no han sido resueltas.

El título del cuento, "Canción de cuna", es el único recuerdo que tiene la protagonista de su madre y es la melodía que se repite a lo largo de todo el texto, pasa de una mujer a otra, sin parar nunca, y en la narración representa la soledad de la mujer durante la gestación, una soledad evidentemente cíclica que pasa de una madre a otra; en esta historia dicho ciclo ha sido roto y así se perdió el equilibrio.

[...] "Y el vaivén secreto comienza: la muchacha se inclina y espía la próxima ola que la hará presentir de nuevo el oscuro universo del principio, y en tanto, pensando en el que lucha por ser, por salir, sus dedos modulan una antigua melodía luminosa, y ella murmura las palabras con infinita piedad, aunque las palabras no sirvan: "Was ich Gedanken küsse". (Arredondo: 1991, 52)

En "Canción de cuna", la abuela se hace pasar por madre de la nieta que esconde aquello que le provoca vergüenza, pero como madre busca proteger a su hija por eso, le proporciona a la protagonista una salida falsa ofreciéndole un olvido imposible dado que existe un nexo profundo y oscuro entre ese ser que surge y su madre.

Con este cuento, Inés rompe con la imagen de la madre que se sacrifica y sería capaz de hacer cualquier cosa por sus hijos al darnos el caso de Erika, al exponer

el asco y el horror con el que la madre adolescente ve su embarazo, presentando así la parte monstruosa de la maternidad.

En el "Estío", la autora nos presenta a la madre transgresora, quien prefiere un amor incestuoso por su hijo; "Estío" trata de la mujer adulta que descubre, desde su realidad individual, la imperfección del ser humano que, justamente por imperfecto y contrastante, resulta tan humano y tan femenino. La mujer se encara a "la ruptura de un orden anterior, el tránsito de un modo de ser a otro" (Corral: 60).

Aquí no sólo se trata de hablar de la madre, sino de reflexionar acerca de las satisfacciones o ingratitudes de serlo. Desde el inicio del cuento, la protagonista desea no sólo contar algo, sino entenderlo ella misma.

Así ella resulta una personalidad fragmentada y un ser femenino complejo, porque se caracteriza por elementos que son los mismos y opuestos al mismo tiempo.

Hay durante toda la narración una pelea entre la madre y la mujer que se juntan y se separan.

En el cuento nos percatamos de que la viudez prematura y el hecho de quedarse sola ha provocado cierta neurosis al personaje femenino; así se explican sus estados de ánimo, también conocidos por su hijo, como el buscar la soledad, en su intento de evadir la realidad.

Todo el problema del personaje femenino se inicia con la muerte del padre de Román, a partir de la cual, la madre va a mostrar de alguna manera, "arrechuchos", que revelan el estado melancólico y depresivo del personaje; sin embargo, estos síntomas primarios de una posible enfermedad neurótica, se mitigan por la presencia de su hijo que viene a sustituir de alguna manera la figura del esposo.

—Mamá, no seas, ¿para qué quieres que te roguemos tanto? Péinate y vamos. [...]

—No ya les dije que no.

—¿Qué va a hacer usted sola en este caserón toda la tarde?

—Tengo ganas de estar sola.

—Déjala, Julio, cuando se pone así no hay quien la soporte. Ya me extrañaba que hubiera pasado tiempo sin que le diera uno de estos arrechuchos. Pero ahora no es nada, dicen que recién muerto mi padre... (Arredondo: 13)

La protagonista es producto de sus reflexiones y en algún punto la mujer, no la madre, se da cuenta del tiempo transcurrido sin que ella lo sintiera, conforme su hijo crecía. "En una sociedad patriarcal y sujeta al dominio de la razón, la mujer se ha visto limitada, impedida a formarse como un individuo en sí misma". (Domecq: 265).

Además, en cierto sentido en "Estío" la protagonista, como una Yocasta moderna (Muñiz), no es consciente de haber rebasado los límites de lo permitido. Al igual que el personaje mitológico, la protagonista pagará el precio de la transgresión que es la doble soledad, o sea la de la mujer que se queda sin amor y la de la madre cuyo hijo se aleja de ella. Además, la ignorancia, la ceguera, las palabras no pronunciadas pero llenas de sentido se conjuntan como se hace en la tragedia griega, en el mito de Yocasta.

Al igual que para la heroína griega, el momento de conciencia llega cuando ya la pasión reina y no hay marcha atrás; es la hora de la catarsis cuando pronuncia el nombre sagrado, aunque esto la llevara a romper con un tabú.

Es precisamente en este último párrafo, donde el personaje femenino nos aclara que todas las perturbaciones que había mostrado en el cuento eran de manera inconsciente y que ahora que se encuentra consciente, gracias a Julio, se libera de toda culpa y con esto, la consumación del incesto se ve truncada.

Finalmente, la mujer-madre triunfa sobre la mujer sensual en la cual el erotismo y el deseo se han reavivado.

Al final, el simbolismo en el lenguaje llega a su punto culminante en las dos grandes frases reveladoras de la historia. La primera: “Y pronuncié el nombre sagrado” (Arredondo: 18), se conecta con el deseo mítico y ancestral que también posee una naturaleza sagrada. La segunda se da cuando llama “aquello” a su deseo incestuoso.

La tarde anterior de su partida hablé con él por primera vez a solas después de la noche del beso, y se lo expliqué todo lo mejor que pude; le dije que yo ignoraba absolutamente que me sucedería *aquello*, pero que no creía que mi ignorancia me hiciera inocente (Arredondo: 18)

Se niega a pronunciar la palabra *incesto* por la dimensión que el hecho tiene, siguiendo así el ritual para exorcizarla, ahuyentarla.

De igual modo ahuyenta al hijo a quien renuncia con tal de salvarlo. El último símbolo representa el sentimiento religioso que cierra el cuento con la expulsión del hombre pecador del paraíso y la condena de la mujer a la soledad.

En “Sombra entre sombras”, Ermilo, conocedor de las costumbres del pueblo, inicia el cortejo de Laura, conquistando la voluntad de doña Asunción, su madre, recurriendo al prestigio, a la entrega de regalos, al ascenso social, etc.

A la madre la mala fama que tiene Ermilo no le importa, ella solo piensa en la riqueza que va a tener su hija y la ve como propia.

A base de halagos, días de campo de una esplendidez regia, de regalos de granos, frutas, carnes, embutidos y hasta una alhaja valiosa por el día de su cumpleaños, fue mirando la resistencia de mi madre para que me casara con él. Tenía fama de sátiro y depravado.” (Arredondo: 250)

Finalmente, la madre elige en favor del matrimonio por conveniencia, de la dependencia y subordinación y de la enajenación; de este modo se cierra el contrato de compra-venta que es un intercambio de tesoros cuando la madre cede a su hija (tesoro) a cambio de popularidad y reconocimiento de nueva “dama rica” (otro tesoro); la hija de este modo adquiere un extraño y ambiguo carácter de mercancía.

En la narración no se menciona la figura paterna, lo que nos hace suponer que ella es hija de madre soltera o que su madre es viuda, no se aclara el punto. Así se explica ese silencio en la educación de Laura cuya madre, con el ejemplo, no ha podido infundirle buenos valores.

La hija no vacila en asignarle a su madre el papel de alcahueta; doña Asunción caracteriza a Ermilo como un "tipo no feo, viejo, pero no feo", (Arredondo: 251) mostrando claramente que no considera la diferencia de edad y de clase social como un impedimento para que se case su hija.

La madre de Laura resulta una gran Celestina que sucumbe al cortejo de un hombre que desea quedarse con lo más valioso que ella posee; así, la madre trabaja con miras a satisfacer sus propias necesidades.

Asunción "representa la madre patriarcal" que está en contubernio con Ermilo (Domecq: 261). Esto explica que, al igual que el hombre macho, considere que la hija es un objeto valioso que puede rendir jugosas ganancias.

El "viejo" es el candidato ideal que salvará a ambas mujeres porque les brinda la oportunidad de una nueva vida de lujo. Gracias a este hombre rico, ellas podrán subir en la escala social. De otro modo, tendrían que conformarse con "un pobretón" (Arredondo: 251).

La madre le trasmite a su hija de manera deficiente el saber referido a la carnalidad y el amor; además, la concepción que tiene la madre sobre la sexualidad como algo amenazante, pues le dice "tendrás que ser valiente", (Arredondo: 251) no lo ve como una vía de placer; el ocultamiento del tema sexual es característico de una sociedad puritana y pueblerina que asocia con el pecado todo aquello que al cuerpo concierne.

A partir de la cuarta parte, Laura emprende la venganza en contra de su madre; ahora se establece una distancia infranqueable entre su madre y ella. Cuando doña Asunción va a buscarla en su nueva casa para averiguar sobre los hechos y efectos de la noche de bodas, Laura nos describe "el rencor negro" (Arredondo: 1991, 253) que le produce la visita de su madre y que la trató de una manera fría como si fuera una desconocida y no quiso abrirle la puerta echando ostensiblemente el cerrojo.

La oí subir a trompicones la escalera, y cuando calculé que su cara de luna iba a aparecer entreabriendo la puerta, eché ostensiblemente, el cerrojo. Seguramente se quedó pasmada, pero como era culpable no se atrevió a dar de golpes a la puerta como hubiera hecho en otra ocasión (Arredondo: 253).

En doña Asunción sus rasgos psicológicos y sociales no forman una unidad, entran en conflicto y su personalidad cambiará de acuerdo a los acontecimientos, es decir, ella sin vacilación vende a su hija y tiempo después maldice al hombre que tantos beneficios económicos le ha proporcionado. Doña Asunción tiene una personalidad contradictoria.

La madre que vende a Laura no tiene nada que ver con aquella que "clama al cielo" o grita, maldice, implora, llora en el momento que lo cree necesario, síntomas de su sentimiento de culpa (Arredondo: 258). Asunción asume entonces el papel de la madre dispuesta a arrostrarlo todo con tal de "cumplir con su deber sagrado" (Arredondo: 258).

Sin embargo, es demasiado tarde: doña Asunción a partir de ese momento queda despojada de todo derecho materno, el peor castigo para una madre.

Es vano pretender encontrar una secuencia o continuidad que den corporeidad y unidad a los tres cuentos, ya que la intención de Inés Arredondo no fue la de crear hilos conductores entre sus cuentos, sino la de mostrar diferentes perspectivas de un solo tema.

De forma tradicional, la cultura occidental ha insistido en lo sagrado de la maternidad. Las madres se han visto en el imaginario cultural como los seres capaces de sacrificarse hasta la muerte por amor a sus hijos y el amor entre madre e hijo se considera incuestionable. Todo este imaginario cultural se nos presenta invertido en los textos de Inés.

Así, se exponen relaciones familiares que rompen con el esquema tradicional, que cuestionan lo sagrado del amor filial, como lo es el caso de la historia de Laura, vista desde un punto de vista patriarcal, la del sometimiento de la mujer. En realidad, se nota que a la narradora le gusta la ironía y aquí se burla; aprovecha la ocasión para denunciar la conducta y bajeza de la madre que cree en las palabras de un depravado y le vende a la hija, con lo cual la confirma como “objeto sexual del hombre” (Fernández: 62-79).

Marianne Hirsch plantea una serie de preguntas-eje que me parece oportuno citar para revelar el verdadero secreto de la maternidad:

¿Qué es una madre? ¿Qué es lo materno/maternal? (...) ¿La maternidad es experiencia o institución? ¿Es biológica o cultural? ¿Está la madre presente o ausente, sola o dividida, coludida con el patriarcado o en lucha contra él, es la madre conformista o subversiva?” (Hirsch: 9).

BIBLIOGRAFÍA

- Arredondo, Inés. *Obras Completas*. 2ª ed. México: Siglo XXI, 1991.
- . “Canción de cuna”. 49- 57.
- . “Estío”. 11- 18.
- . “Sombra entre sombras”. 250-269.
- Corral, Rose. “Inés Arredondo la dialéctica de lo sagrado”, *Obras Completas*. Por Inés Arredondo. 4ª ed. México: Siglo XXI, 2002.
- Domecq, Brianda. “La callada subversión”. *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas del siglo XX*. Coord. Aralia López. México: El Colegio de México, 1995. 241-265.
- Fernández, Rosa Marta. “Sexismo: una ideología”. *Imagen y realidad de la mujer*. Ed. Elena Urrutia, México: SEP, 1975, 62-79.
- Fernando de Rojas. *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. Dorothy S. Severin. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- Gordon, Donald K. “El arte narrativo en tres cuentos de Rulfo.” *Homenaje a Juan Rulfo*. Madrid: ANAYA, 1974. 347-360.
- Marianne Hirsch. *The Mother/Daughter Plot Bloomington*. Indiana: University Press, 1989.
- Muñiz, Angelina. *Huerto cerrado, huerto sellado*. México: Editorial Oasis, 1985.

TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN EL PENSAMIENTO DE CONCHA ESPINA: *SIMIENTES*

MARÍA TSOKOU
Universidad Abierta de Grecia

María de la Concepción Jesusa Basilisa Espina Tagle (1869-1954), más conocida como Concha Espina, es una de las escritoras españolas menos conocida y al mismo tiempo de las más ilustradas, cuya amplia producción literaria cubre la primera mitad del siglo XX. Entre otros premios y honores (como por ejemplo de la Real Academia Española de la Lengua, Premio Nacional de Literatura) fue candidata en tres ocasiones sucesivas al Premio Nobel de Literatura (1926, 1927, 1928). La turbulenta historia de su país (la proclamación de la I República, la guerra del 98, la sangrienta guerra civil española y la consolidación del régimen franquista)¹, su estancia en América Latina y sus viajes a los Estados Unidos y los países europeos condicionan la pluma literaria y periodística de la escritora autodidacta cántabra ya que en toda su obra se perfilan tanto lo nacional como lo universal.

En 1922 el italiano Alfredo Mori comentando el aporte de Concha Espina a la literatura española apunta²:

La gracia no es la única dote de esta escritora... Es una artista de rara potencia y de carácter puramente clásico. Su prosa evoca la más pura tradición española y tiene toda la frescura de la modernidad... (*Simientes*, p. 11).

Concha Espina consigue reconciliar el espíritu inquieto y la voz innovadora con la tradición española tanto cultural como religiosa.

Se trataba de una progresista atrapada en el cuerpo de una mujer esencialmente conservadora” (*Singladuras. Viaje Americano*, p. 10)³.

¹ Para más informaciones se puede consultar las obras de Joseph Pérez, Javier Paredes y Javier Tussel, citadas en la Bibliografía.

² Todas las referencias al libro de Concha Espina *Simientes* son extraídas de la segunda edición de su obra, citada en la Bibliografía, con prólogo de Alfredo Mori.

³ Según Cristina Viñes Millet, en Paredes, Javier (Dir.), los distintos enfoques del mundo intelectual “pueden enmarcarse globalmente en dos corrientes de pensamiento: la tradicional o conservadora, que contempla el resurgimiento del país en el retorno a sus más puras tradiciones; la europeizante o liberal, que busca fuera esa

La dicha dualidad de su pensamiento es objeto de estudio de nuestro artículo basado en la obra *Simientes* (1922). En este libro Concha Espina expresa sus ideas sobre distintos aspectos de la sociedad española concluyendo con dos poemas que reflejan su presencia solitaria en un mundo que no es lo que soñaba. Los cortos artículos y ensayos que forman el libro

no pertenecen a un mismo género literario, no hay en ellos unidad ni relación, no hay tampoco unas fechas ordenadas. Algunos son infantiles, sueñan y balbucen con el atisbo de una predestinación; otros mocean ya, y, sin conseguir la madurez, tienen la serenidad de unas horas apacibles, saben de ansiosas esperanzas y vibran al roce sensitivo de las musas... (*Simientes*, p. 22).

Pero ¿cuáles son los rasgos primordiales de la sociedad española a lo largo del período de la Restauración? En un ambiente de crisis política, económica y moral, sobre todo después de la pérdida de las últimas colonias, la sociedad española sigue siendo tradicional, mayoritariamente católica. Sin embargo, se encuentran las primeras huellas de protesta contra los valores vigentes; las manifestaciones del proceso secularizador y de un cambio radical en las conductas sociales y morales se hacen cada vez más visibles⁴. En este clima donde lo dominante empieza a enfrentarse con lo nuevo Concha Espina parece adoptar una actitud conciliadora.

La religiosidad constituye un elemento fundamental de la personalidad de Concha Espina. En su texto “Una gota de luz”, la escritora se presenta tan fiel al cristianismo que no duda en aceptar milagros excepcionales de la Virgen de Lourdes. Como ella misma admite su propia vida se debe a un milagro de la Virgen

Siendo yo muy niña, enfermé gravemente, y mi madre empeñó una promesa a la Virgen de Lourdes para que me sanara. Quiso la Señora obrar en mí una curación que parecía milagro, y aquella gracia fué semilla de otra semejante que florece en mi hogar (*Simientes*, p. 104).

Las convicciones religiosas arraigadas de la autora se ven también en su testimonio sobre un niño que andaba con muletas y que parecía ser “un ángel sin alas” (*Simientes*, p. 104). Ella misma, como afirma, lo llevó a la Basílica y lo bañó en las aguas de la Virgen y desde entonces “ya corre sano y feliz, sin vestigios de la terrible enfermedad que amenazó inutilizarle” (*Simientes*, p. 104). La escritora española considera los milagros signo de la presencia divina en la vida humana.

¡Cuánta emoción, cuánto sentimiento,..., en el alma que se arrodilla desde aquí para pedirle a la Virgen, por el lucero de aquel cirio, una gota de la infinita luz! (*Simientes*, p. 105).

influencia necesaria. Junto a estas dos, una tercera dirección personificada en los pensadores independientes, que pretenden escapar a rígidos moldes, conjugando lo que de válido hay en la tradición y en la innovación” (566). Al parecer Concha Espina, aunque considerada por la mayoría como conservadora, sigue la tercera de las direcciones intelectuales en España.

⁴ dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/17678/1/24391730.pdf

Sin embargo, las supersticiones campesinas, la mayoría de las cuales tienen sus raíces en el sentido religioso conservador extremo del pueblo español, no se pueden confundir con los milagros divinos. En su texto “Apariciones rurales”, critica las creencias de la existencia de un ser sobrenatural que apareció en un pueblo de España.

Se dijo que ya no era una fierra, sino un fantasma; una figura blanca y misteriosa, que erraba por los vericuetos desde el anochecer hasta la aurora (*Simientes*, p. 72).

Ridiculiza esta actitud de los campesinos presentando este bicho sobrenatural como figura del carnaval del pueblo y aún más revelando al final del texto que la fierra o el fantasma fue un mono huido “a unos titiriteros ambulantes” (*Simientes*, p. 76). En cuanto a la voz inhumana que se escuchaba por la montaña sostiene que fue la voz de un loro que había escapado de sus dueños. En este texto se ve claramente que Concha Espina no adopta las supersticiones del pueblo ya que afirma que los hechos sobrenaturales que tienen una explicación lógica no se pueden confundir con los milagros divinos.

Su profunda fe cristiana se presenta también en el texto “La capilla del Santo” donde la escritora subraya la calma que puede encontrar el fiel siguiendo la misa

en la recia peregrinación de cada día, al través de ambiciones y vanidades, por veredas cerradas al eterno ideal, siente el cristiano un hondo consuelo al descubrir este refugio, donde reside intacto el espíritu evangélico de la religión fundada entre los pobres, como ejemplo glorioso de humildad, por el Niño desnudo de Belén... (*Simientes*, p. 185).

No obstante este sentimiento de hondo consuelo exige de los cristianos una verdadera fe. En el texto “La plegaria”, Concha Espina critica la actitud superficial de los fieles que acuden a la iglesia fingiendo un comportamiento de extrema religiosidad. Como afirma de modo irónico, la medalla de la Congregación la puso “en una de esas cajas olorosas y sugestivas que nunca faltan en un armario de mujer...” (*Simientes*, p. 46). En ese caso la hipócrita actitud cristiana transforma el sentido religioso en “un engaño misericordioso” (*Simientes*, p. 47).

Ese fuerte, verdadero sentido de fe católica (que probablemente le “condujo” a ponerse a favor del bando nacional durante la Guerra Civil española cuando vio la hostilidad del bando republicano hacia la religión, sus representantes y los fieles activos) no impide a Concha Espina alejarse de la imagen tradicional de la mujer que establecía la sociedad de aquella época. La dualidad de su pensamiento que oscila entre lo clásico y lo moderno se refleja también en su ideario sobre el llamado feminismo, tema que se presenta especialmente en el texto “Las espigas de Ruth”. La escritora española, por un lado, está convencida de que

en el mundo entero las mujeres que valen y trabajan imponen su prestigio aunque para ello necesiten una lucha doblemente más lenta y dolorosa que la del menos ilustre pa-ladín; es cuestión de perseverancia y de coraje (*Simientes*, p. 110);

por otro lado, pone en duda la llegada de la hora de las liberaciones. Según su pensamiento en un mundo lleno, desde hace siglos, de injusticias y esclavitudes es

muy inmaduro hablar del feminismo con su sentido revolucionario “y bélico” (*Simientes*, p. 110). Especialmente

por lo que sólo España se refiere temo que ese prurito emancipador obedezca, en general, más a la política que al sentimiento y responda a nuestros ideales históricos y a nuestras actitudes propias mucho menos que a la ambición material y al orgullo pueril de una minoría desocupada y bullanguera (*Simientes*, p. 111).

De una manera única Concha Espina, aunque admite la emancipación de la mujer en el mundo laboral y social, se opone al feminismo revolucionario dado que es un elemento ajeno a la tradición española. En su ideario progresista se acepta a la mujer como parte del espacio laboral pero en su pensamiento tradicional esa misma mujer no ha de perder su papel cual pilar de la familia; ni puede renunciar a la percepción cristiana de “compañera del hombre, nunca la sierva por leyes ni por costumbres” (*Simientes*, p. 113).

La misma actitud sigue la escritora española en otros temas que tienen que ver con la emancipación de la mujer. En su ensayo “La ley del piropo”, Concha Espina presenta las características de esta costumbre tradicional española y critica la iniciativa de los políticos a imponer una ley protectora de los derechos de la mujer, recién salida al campo laboral.

Por aquello, sin duda, de que los extremos se tocan, el culto que de la otra mitad del género humano recibe en España la mujer, llega a convertirse en algunos casos muy pocos, por suerte, en falta de respeto. De aquí se origina la ley, no nueva, sino resucitada contra el piropo (*Simientes*, p. 117).

Concha Espina, con su tradicionalismo, no pretende defender la costumbre del piropo sino que, a través de su pensamiento, intenta presentar las dos partes extremas del comportamiento humano. Por un lado, la exageración masculina puede llegar a la falta de respeto hacia la mujer y por otro, la aplicación extrema de esa ley puede conllevar situaciones ridículas y hará perder la sensibilidad del género humano. En definitiva, lo que critica es la hipérbole; lo que comenta es la inhumanidad de la sociedad; lo que quiere evitar es la deshumanización de una sociedad famosa por su comportamiento amistoso, humano y sensible.

Y hace poco me contaba una intrépida exploradora de Berlín cómo estuvo más de una hora queriendo montar en el subterráneo, que pasa por las estaciones cada cinco minutos: los viajeros alemanes la empujaban, arrolladores y presurosos, sin dejarla subir; y cuando ya casi llorosa, sin esperanza de lograrlo, intentaba la suerte una vez más, sintióse de pronto auxiliada por una mano providente; alguien, con bríos y denuedo, la hacía lugar, mientras al oído le susurraba una voz varonil: -¡Arriba, buena moza! Era un español. -¡Bendito sea el piropo y quien lo trujo!- hubo de exclamar la muchacha en castellano viejo, allí donde nadie la dijera “Buenos ojos tienes”, a pesar de tenerlos muy bonitos y rasos de lágrimas entonces... (*Simientes*, pp. 119-120).

En el campo educativo, Concha Espina presenta una vez más las dos facetas de su pensamiento: lo clásico y lo moderno. En el texto intitulado “Pedagogía por el arte”, la autora, tomando como punto de partida el hecho de que “el teatro Real,...

abrió el otro día sus puertas a los niños de las escuelas públicas de Madrid”, revela una actitud totalmente progresista en cuanto a la importancia de la educación a través del arte.

Y se necesita Arte para modelar el sentimiento de la niñez... El poder de la música sobre el carácter y las pasiones lo comprendieron los antiguos, incorporándolo a la educación de la juventud, a la par de la filosofía y los ejercicios gimnásticos (*Simientes*, p. 145).

La defensa de esa opinión innovadora sobre la educación viene acompañada de la crítica de la sociedad de principios del siglo pasado que no promueve la sensibilización humanista de los niños a través de la enseñanza pública. En palabras de la propia autora, “muy piadosos en teoría y crueles en práctica, abandonamos al niño a su destino familiar, procurando instruirle antes que educarle” (*Simientes*, p. 145).

En el mismo texto, Concha Espina subraya la importancia de esa iniciativa de la enseñanza pública madrileña en colaboración con el Teatro Real, sobre todo en los grandes centros urbanos donde los niños pobres

están sujetos a toda suerte de explotaciones y comercios, especialmente en las grandes ciudades, donde la miseria, la falta de higiene y policía moral, la corrupción de las costumbres, deja sin eficacia el cumplimiento de las leyes (*Simientes*, p. 145).

Como la familia, especialmente la pobre, ya no puede jugar su papel tradicional de la formación de sus hijos, Concha Espina considera por tanto obligación del estado ocupar el vacío dejado por la familia. Así

si en vez del piano manubrio, del tango soez, de la canción picante y maliciosa, tuvieran los niños por dechado audiciones como la de Orfeo, ¡cuánto no irían ganando el sentimiento y la cultura de las masas populares! (*Simientes*, p. 146).

Para concluir se puede afirmar que, ante la voz revolucionaria de la época en una sociedad puramente tradicional, Concha Espina elige el camino del equilibrio entre lo conservador y lo liberal. Alfredo Mori reconociendo el valor de la labor literaria de la escritora cántabra afirma en el prólogo del libro *Simientes*:

esta mujer tiene los ojos puestos en la gloriosa tradición literaria de su patria, y trabaja incansablemente por ser digna continuadora: es moderna, y, por lo mismo, quiere ser clásica, para poder verificar toda su modernidad; es española, y quiere ser española para expresar toda su humanidad. Y hoy es una gloria de su país. (*Simientes*, p. 17)

BIBLIOGRAFÍA

Espina, Concha. *Simientes*. Madrid: Renacimiento, 1926. Impreso.

Espina, Concha. *Singladuras. Viaje americano*. Madrid: Ed. Evohé, El periscopio, 2010. Impreso.

Fernández Gallo, Cristina. Concha Espina. *Narrativa extensa de una escritora que quiso ser poeta*. Santander: Estudio, 2011. Impreso.

- Ferrús Antón, Beatriz. *Las primeras escritoras profesionales. España y Estados Unidos entre dos miradas: Katherine Lee y Concha Espina*. Informes USA. No. 3. Alcalá de Henares: Instituto Franklin-UAH. Web. Junio, 2013.
- Paredes, Javier (Dir.). *Historia de España Contemporánea*. Barcelona: Ariel, 2010. Impreso.
- Pérez, Joseph. *Historia de España*. Barcelona: Ed. Crítica, 2006. Impreso.
- Pérez Bernardo, María Luisa. Concha Espina. Perfil biográfico y literario. Santander: Tantín, 2009. Impreso.
- Tussel, Javier (Dir.). *Historia de España. Tomo 2. La edad contemporánea*. Madrid: Ed. Taurus, 2005. Impreso.
- <http://www.la2revelacion.com/?p=2064>
- dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/17678/1/24391730.pdf

LA DIMENSIÓN SOCIOLÓGICA DE LOS PERSONAJES DE ONETTI

ARTURO VARGAS ESCOBAR

Universidad Nacional y Kapodistriáca de Atenas

El presente artículo está inspirado en una actitud de un ferviente lector embriagado por el discurso literario de Onetti. La perspectiva literaria muy importante dentro de su contexto queda abierta temáticamente para los innumerables especialistas de su obra.

El cuestionamiento del tema de este artículo surge en las raíces mismas de sus novelas. Es la misma dimensión antropológica de sus personajes que por un lado están inmersos en la relación con el medio ambiente y al mismo tiempo están determinados a partir de las interrelaciones que se establecen dentro de los esquemas sociales. Se han tomado como base dos novelas importantes de su obra: “El pozo” y “El Astillero”. “El pozo” es su primera obra que marca el punto de partida literario (Oviedo 528), y tiene ya un carácter revolucionario en su época; “El astillero” es quizás su obra cumbre que refleja su madurez literaria y que constituye parte de la conocida saga de Santa María (Oviedo 533).

La obra de Juan Carlos Onetti en su totalidad, tiene una estructura muy compleja que rebasa el desarrollo literario de su época (Bellini 487). Sin embargo, tenemos que partir de la premisa que la obra de un autor es producto de su medio social, del marco histórico que ha vivido y de sus vivencias personales dentro de ese medio. Así pues, entender el proceso de creación tenemos que ver en donde se origina. Sabemos que cualquier producción humana está estrechamente ligada al medio de su creador y al proceso que ha la ha formado, siendo esto determinante sólo en buena parte. Dentro de este ámbito entran a jugar un papel muy importante las influencias externas del autor que pasan por un filtro acomodándolas a sus vivencias y a la concepción del mundo que se regulan a partir de su base social. La estética y las formas de expresarla se convierten así en un producto social, que aunque tienen la particularidad creativa de su autor, reflejan siempre un momento social. La obra de Juan Carlos Onetti no es una excepción a esta regla.

Por tal motivo, es necesario conocer algunas características muy importantes del medio que lo originó.

El proceso histórico del Uruguay es muy particular respecto al resto de América Latina. Durante la Colonia, la Banda Oriental constituyó un punto estratégico para los españoles. El principal motivo es que fue la barrera natural que detuvo la expansión portuguesa que constantemente quebrantó el tratado de Tordesillas ocupando durante varios periodos la margen oriental y fundando diferentes fuertes militares en el intento de consolidarse políticamente (Malamud 211). Además, el lugar donde se encuentra Montevideo es un puerto natural que conformó el primer sitio de recalada de los navíos provenientes del Viejo Mundo. Las comunidades indígenas que habitaban la región ofrecieron gran resistencia y nunca se doblegaron ni a los españoles ni a los portugueses¹. Esto impulsó la construcción de fortificaciones en la parte interior de la banda oriental en un comienzo. Las comunidades autóctonas² nunca constituyeron una fuente de mano de obra como ocurrió en otras regiones americanas, así pues, no se dieron las instituciones famosas coloniales³. También desde un comienzo se conoció la ausencia de oro y plata en la zona. De esta manera, la Banda Oriental se vio aislada prácticamente hasta principios del siglo XVIII, aunque debo enfatizar, fue siempre un punto estratégico. La situación cambia cuando se funda oficialmente la ciudad de Montevideo (Lucena 710). Es entonces cuando se presenta la necesidad de enfrentar el expansionismo portugués que era bien agresivo. A partir de este momento, la Banda Oriental va a tener un puerto y un centro comercial muy importante. Al mismo tiempo, frente al otro gran centro regional, Buenos Aires, surge una competencia en donde se enfrentan los intereses más que todo económicos, algo común a las dos partes. Este enfrentamiento se dio constantemente durante todo el siglo XVIII y XIX con una serie de altibajos históricos. En los comienzos de la lucha por la independencia, la Banda Oriental va a conservar su autonomía. Su situación histórica y geográfica van a ser un factor muy importante para su autodeterminación: toma el nombre de “República Oriental del Uruguay”. Desde la colonización, la población de la Banda Oriental fue prácticamente urbana, la mayoría de sus habitantes se ubicaron en la zona de Montevideo y sus actividades económicas giraban alrededor de los beneficios portuarios (servicios, comercio y pequeña industria). Otro grupo no muy numeroso, se radicó al campo; en los comienzos se van a dedicar a la ganadería y más tarde a los cultivos extensivos. La presión social sobre la tierra va a ser mínima en el Uruguay (Halperin 324). Esta es otra característica muy particular, más cuando se tiene en cuenta la situación latinoamericana en donde la tierra va a ser un factor de conflicto. Estos dos grupos económicos van a formar las dos

¹ Sobre todo los portugueses habían creado en la costa atlántica un sistema de explotación esclavista que conllevó a la desaparición de muchas comunidades.

² Las comunidades indígenas de la banda oriental nunca constituyeron un atractivo económico para los europeos ya que los patrones de vida semisedentaria difícilmente se podrían adaptar a las necesidades económicas de los grupos europeos. Otro aspecto que hay que tener en cuenta es que la densidad demográfica a la llegada de los españoles era muy baja en relación al espacio que ocupaban estos grupos. Posteriormente con el aniquilamiento de las comunidades indígenas y con la acentuación de los conflictos entre los diferentes grupos, trajo la llegada de los primeros esclavos africanos.

³ Se exceptúa solamente la región norte que abarca el actual Paraguay en donde las misiones jesuíticas se constituyeron en un punto fronterizo que puso freno a los traficantes portugueses y españoles.

fuerzas políticas tradicionales uruguayas: El partido “Blanco” que representa a los “estancieros”, al sector tradicionalista, agrario y conservador y el partido “Colorado” que representa el sector liberal, urbano y reformista; con el se van a identificar la gran masa urbana uruguaya. A partir de los mediados del siglo XIX, empieza un proceso de inmigración europea que va a fluctuar cronológicamente, de acuerdo a las circunstancias históricas de Europa y del Uruguay; serán en su mayoría exilados políticos y económicos. Ese proceso concluirá cien años más tarde, alrededor de 1950 lo cual dará otra de las características importantes del Uruguay, la mayoría de su población es de origen europeo, sobretodo español e italiano (Sans 9, 60, 109-111). El mestizaje fue una constante en toda América Latina, pero en el Uruguay no va a ser significativo en el sentido tradicional, sin embargo esto no quita que ese proceso no haya sido igual de intenso entre los grupos humanos disponibles. A principios del siglo XX tenemos una coyuntura histórica con la llegada a poder del líder del partido colorado José Battle y Ordóñez quien introduce una serie de reformas que van a permitir el despegue económico y social (Malamud 383). Se adoptaron nuevos avances tecnológicos, producto de la revolución industrial, permitiendo la entrada a nuevos mercados a través de por ejemplo la creación de frigoríficos que facilitó la exportación de la carne en canal. Se renovó toda la infraestructura del país, introduciendo el teléfono, telégrafo y la electricidad. A nivel social, el estado se volvió “intervencionista” en muchos aspectos se generó una legislación laboral (Bethell 160, Halperin 326) protectora de los trabajadores en donde se instauraba la jornada laboral de ocho horas, seguridad social y derechos a jubilación. Respecto a la educación, se fortificó la enseñanza laica y gratuita establecida desde 1877. En esta época, el Uruguay tuvo la tasa más baja de analfabetismo de toda Latinoamérica, que superaba en muchos casos las estadísticas europeas. También se instituyó el matrimonio civil y el divorcio. También se legisló sobre la separación de la iglesia y el estado. Es el país latinoamericano que tiene menos sacerdotes y menos iglesias aunque la mayoría de sus habitantes se declaran católicos. El Uruguay se situó como el país más progresista y con los índices más altos en toda América Latina. Tanto así que se le dio el nombre de la “Suiza de América”. En este medio surge José Enrique Rodó que con su ensayo Ariel, va a influenciar muchos intelectuales latinoamericanos en el cuestionamiento de la identidad latinoamericana frente al papel que empiezan a jugar los Estados Unidos dentro del contexto americano. En síntesis podemos asegurar que el auge económico y social trajo un fortalecimiento único de las clases medias representadas en el medio urbano.

Este es el medio social y el marco histórico que van a formar y nutrir la creatividad de Juan Carlos Onetti. El autor nace en Montevideo el primero de julio de 1909, hijo de Carlos Onetti, funcionario de aduanas y de Honoria Borges (Vargas

36). Sobre su infancia poco se conoce. Según Ruffinelli⁴, el mismo novelista mantuvo un silencio intencional, solo dejó conocer algunos aspectos muy generales como la figura enérgica de un bisabuelo que fue secretario del general Fructuosos Rivera y que participó en las guerras de independencia y contra Rosas en Argentina. También señala el origen de su apellido; generalmente se cree que como muchos de sus compatriotas, su apellido es italiano pero no es así, es de origen irlandés, O'Netty con la "o" con apóstrofe como el O'Neil o el O'Brian apellidos irlandeses muy característicos. Su escritura finalmente se degeneró con la ortografía que conocemos. No se conocen otros detalles sobre su origen y su niñez. Se sabe que interrumpió el liceo por problemas económicos y por su supuesta incapacidad de aprobar dibujo. Con los datos que tenemos podemos afirmar que Onetti tuvo infancia feliz, sin problemas económicos y sociales, típica de la pujante clase media uruguaya. Comenzó a trabajar muy joven en una gama variada de trabajos que concluyeron en la actividad periodística que le proporcionó un espacio para practicar las formas escritas. Vivió en Buenos Aires durante dos periodos que abarcan casi 20 años. La experiencia de una ciudad cosmopolita lo nutre con nuevas vivencias que se plasmarán posteriormente en sus novelas (Komi 21)⁵. Teresa Mauro anota acertadamente las palabras de Onetti: "Yo viví en Buenos Aires muchos años. La experiencia de Buenos Aires está presente en todas mis obras, de alguna manera; pero mucho más que Buenos Aires, está presente Montevideo, la melancolía de Montevideo. Por eso fabriqué a Santa María..." (Anthropos 19)

Ahora, entraremos a desmenuzar algunos detalles sociológicos del espacio y de los personajes de su obra.

A partir de la novela "el Pozo" se perfilan ciertas características generales de la temática onettiana. Por ejemplo, la individualidad se proyecta a través de la soledad, dándole una dimensión trágica e impotente de los personajes frente a la realidad. El enfrentamiento con ella no permite de ninguna manera que se originen mecanismos liberadores del sujeto sino todo lo contrario lo encierra en un sendero sin salida que conlleva a la destrucción del personaje. Aunque en este sentido vemos cierta influencia existencial y kafkiana, Onetti retoma estos elementos y los digiere transformándolos en su realidad narrativa. El mundo real que se presenta es un mundo urbano marginal que pierde la marginalidad a medida que se presenta como la regla social imperante. Dentro de este contexto, la mujer aparece como

⁴ Muchos autores hacen referencia a las entrevistas de Ruffinelli, entre ellos Vargas Llosa. Desafortunadamente no existen transcripciones de estas y es posible que se hayan perdido en parte. Onetti tuvo una relación personal muy estrecha con Ruffinelli con quien compartió muchas confidencias.

⁵ "la modernidad urbana de Buenos Aires no es la de Londres, París, Roma o Atenas. La memoria urbana de Buenos Aires es mucho más joven que la del cualquier capital del viejo mundo. En el espacio americano, marcado por el imaginario de la utopía, la ciudad adquiere el perfil de un lugar abierto a todas las innovaciones y transformaciones, un tipo de tabula rasa, lugar para conquistar que, en términos al menos simbólicos, da cabida a todo tipo de transformaciones e invenciones sin el peso de las tradiciones preexistentes. En este lugar la exageración y la extravagancia se convierten en regla"... "El crecimiento de la ciudad de Buenos Aires... Amenazando no sólo las tradiciones locales sino, más profundamente, la integridad psicológica del individuo que se transforma de repente en hombre de masas dentro de una ciudad masificada, en una fracción de la sociedad o en pieza de máquina."

un objeto sensorial que va a estar modificando la actitud del personaje central, Eladio Linacero. La mujer se convierte en el elemento catalizador que genera violencia reafirmando la encrucijada de la realidad.

En “el astillero” la problemática es semejante. Sin embargo, los personajes y el espacio son mucho más claros (Flores 95)⁶. Nuevamente se plantea la encrucijada frente a la realidad. Para esto, Onetti utiliza un recurso folneriano, el espacio mítico. Santa María le va a permitir una presentación real sin ser marginal (Ainsa 85)⁷. La ciudad si ser una urbe de las dimensiones de Nueva York o París, va a contener todas esas posibilidades permitiendo una universalización más inmediata del espacio. Los estereotipos van a estar repartidos en varios personajes que no pueden superar los límites que la realidad les impone y (Larsen, Petrus, Gálvez y Kunz) que los conduce a un proceso destructivo. La mujer nuevamente aparece como un objeto catalizador que reafirma la encrucijada de la realidad.

Teniendo en cuenta los presupuestos históricos que hemos señalado anteriormente, podemos afirmar con seguridad que los personajes onettianos están inmersos dentro de la base histórica, es decir, que parten de los medios físicos y sociales en los cuales vivió Onetti (Giacoman 35)⁸. Existe una diferencia grande frente a la literatura que se viene dando en el resto de América Latina en ese momento, en donde los espacios son agrarios como reflejo de la sociedad imperante en aquel momento. Los personajes de Onetti son urbanos. No existe ni siquiera la relación campo-ciudad. El espacio está reducido a la ciudad. La unidad y fuerza de la temática y de la narrativa de Juan Carlos van a ser pioneras dentro del contexto del proceso evolutivo de la literatura latinoamericana que la conducen hacia un lenguaje universal.

BIBLIOGRAFÍA

- Ainsa, Fernando. *Las trampas de Onetti*. Colección Mundo Actual. Montevideo: Editorial Alfa, 1970. Impreso
- Amorós, Andrés. *Introducción a la novela hispanoamericana actual*. Salamanca: Ediciones Anaya, 1973. Impreso.

⁶ “Larsen es, entre la larga serie de personajes que desfila por la novelística onettiana, el individuo a quien Onetti ha dado vida con mayor amplitud y profundidad y mediante el cual ha expuesto con mayor detenimiento la preocupación filosófica básica que encierran sus novelas: la autenticidad de la existencia. En consecuencia, Junta Larsen es un personaje más elaborado y en algunos aspectos más complejo que los protagonistas de *el pozo* y *la vida breve*, aunque nada ajeno en su empeño existencial.”

⁷ “... Nelson Marra ha llegado a unir en una especie de relación de casualidad, aventurando que el mismo nombre de Santa María provendría de *Santa María de los Buenos Aires* el que es el nombre completo de la capital argentina.

Sin embargo, esa relación no implica para Santa María una identificación con modalidades o caracteres porteños, sino por el contrario, una oportunidad para pautar literariamente muchas de las diferencias que separan al entrerriano o correntino (las provincias argentinas donde estaría situada Santa María) del habitante de Buenos Aires, en la misma medida en que lo acercan al uruguayo con el cual históricamente están unidos.”

⁸ “Debe anotarse que es uno de los primeros escritores que se enfrenta a la problemática social de su época, no meramente en el plano de las reivindicaciones proletarias o rurales inmediatas, que ya había dado la literatura del periodo progresista, sino debatiendo las ideologías en pugna y rayando a la novela algunos de los representantes de la vida proletaria para polemizar la política internacional y la estrategia de la lucha obrera.”

- Bellini, Giuseppe. *Nueva Historia de la literatura hispanoamericana*. 3ª edición. Madrid: Editorial Castalia, 1997. Impreso.
- Bethel, Leslie (ed.). *Historia de América Latina. 12. Política y sociedad desde 1930*. Barcelona: Crítica, 1997. Impreso.
- Flores E., Reyes. *Onetti: tres personajes y un autor*. Madrid: Editorial Verbum, 2003. Impreso.
- Halperin Dongui, Tulio. *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid: Alianza Editorial, 1981. Impreso.
- Komi, Cristina. *Recorridos urbanos. Los Buenos Aires de Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti*. Estudios de la cultura de América Latina. Madrid: Ed. Iberoamericana Veruert, 2009. Impreso.
- Lucena Samoral, Manuel. *Historia de Iberoamérica. II Historia Moderna*. Madrid: Cátedra, 2008. Impreso.
- Malamud, Carlos. *Historia de América*. Madrid: Alianza Editorial, 2010. Impreso.
- Onetti, Juan Carlos. *El Astillero*. Madrid: Mondadori España S.A., 1990. Impreso.
- Onetti, Juan Carlos. *El Pozo. Para una Tumba sin Nombre*. Madrid: Mondadori España S.A., 1990. Impreso.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*. Madrid: Editorial alianza, 2004. Impreso.
- Ruffinelli, Jorge. *Onetti. Selección, cronología y preparación*. Montevideo: Biblioteca en Marcha, 1973. Impreso.
- Sans, Mónica (compiladora). *Bases para el estudio de la población Uruguaya*. Montevideo: Universidad de La República FHCE, 1994. Impreso.
- Vargas Llosa, Mario. *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. Madrid: Alfabuara, 2008. Impreso.
- Varios. *Historia de América Latina. Política y sociedad desde 1930*. Bethel, Leslie, editor. Barcelona: Crítica, 1997. Impreso.
- Varios. *Homenaje a Juan Carlos Onetti*. Giacoman, Helmy F.(editor). Madrid: Ed. Anaya, 1974. Impreso.
- Varios. Juan Carlos Onetti. *La creación literaria camino de liberación. Una literatura de la cotidianidad urbana: la fuerza inventiva y precisa de la imaginación* (editorial). Anthropos. Revista de Documentación Científica de la Cultura. N° 2 / Extraordinario 1990. Madrid: Ed. Anthropos. Impreso.

LA TRADICIÓN MÉDICA CLÁSICA EN LA FICCIÓN DE CERVANTES

LINA VELLIOU

Graduate Center, The City University of New York

“Todos enferman del exceso o destemplanza de humores;
Pero lo que es morir, todos mueren de los médicos que los curan.”

Francisco de Quevedo

Mucho se ha dicho y escrito sobre si Cervantes tenía conocimientos médicos que le permitiesen tratar la “locura” de su héroe. Se ha hecho hincapié en que el escritor, como hijo de cirujano, debía de estar familiarizado con ciertas teorías y técnicas médicas a pesar de que no hay constancia de estudios universitarios (López Méndez 50). Aunque el argumento parece válido no deberíamos pasar por alto el hecho de que los cirujanos de principios del siglo XVII distan mucho de sus herederos del siglo XXI. En este ensayo trataremos de mostrar que si nuestro escritor tenía esos conocimientos eso se debe no tanto a su ambiente familiar sino a sus lecturas y a una tradición que data desde los filósofos presocráticos, abarca a Hipócrates, Aristóteles y Platón, pasa por la obra de Galeno cuyas teorías y estudios analizan, estudian y perfeccionan célebres médicos del humanismo como Paracelso y otros de su generación para llegar al Doctor Juan Huarte de San Juan, contemporáneo de Cervantes y su obra *Examen de Ingenios para las Ciencias*. Para mejor apoyar nuestra tesis nos vamos a basar en los capítulos XLVII- LIV de la segunda parte de *Don Quijote* que tratan del fiel escudero y su breve episodio como gobernador de la Ínsula Barataria.

El humanismo despierta un interés sin precedentes por el mundo clásico. Se redescubren, estudian y traducen al latín y más tarde a las lenguas vernáculas las obras clásicas. Este interés incluye un creciente intento de conseguir adelantos en los terrenos científicos. Junto con las obras de Aristóteles, de Platón o de Luciano se estudian los tratados hipocráticos y la abundantísima obra de Galeno. No estaría de más mencionar que a pesar de que el fenómeno renacentista llega a España con cierto retraso si lo comparamos con Italia o Francia, en el caso particular de la medicina, los españoles tenían ventaja con respecto al resto de los países europeos,

gracias a la labor de ilustres árabes médicos, traductores y filósofos de Al - Ándalus, como Avicena o Abu al-Qasim, famoso cirujano cordobés y escritor de una amplísima enciclopedia médica. Con este bagaje y con las aportaciones humanísticas, España ostenta en la época de Cervantes un gran número de doctores de mucha categoría que se servían, por una parte, de la sabiduría de los textos antiguos y por otra, de los hallazgos terapéuticos que proporcionaba el Nuevo Mundo para perfeccionar su *tekhne* de curar. Ese afán de mejor entender el cuerpo humano y sus funciones para poder curarlo en caso de enfermedad preocupa a todos los genios renacentistas y no sólo a los médicos. De gran valor, por ejemplo, son las aportaciones de Da Vinci y sus estudios sobre músculos, tendones y otras características anatómicas visibles.

Cervantes demuestra conocimiento de esta rama de la ciencia y podemos suponer que entre sus lecturas figurasen obras de médicos de su época, como *De humani corporis fabrica* del médico imperial Andrés Vesalio- uno de los textos más preciados del Renacimiento por su valor médico y filosófico- o algunos de los varios *Comentaria* de su discípulo y sucesor como médico personal de Felipe II, Francisco Vallés, a quien el mismo emperador otorgó el sobrenombre de “El Divino”, o la *Historia de la composición del cuerpo humano* de Juan Valverde, obra profusamente leída, traducida y editada en la época de Cervantes. No podemos estar seguros de si estos u otros textos referentes a la medicina figuraban en la biblioteca de Don Rodrigo de Cervantes pero el éxito que tuvieron en su tiempo nos hace pensar que Cervantes, como cualquier hombre culto de su época, los conocía. Así se pueden explicar las múltiples alusiones y explicaciones no sólo en el *Quijote* sino en otras de las obras cervantinas acerca de las hoy denominadas ciencias positivas. (El médico López Méndez en su libro citado en la bibliografía menciona varios episodios médicos de obras cervantinas como *El licenciado Vidriera*, *Novelas Ejemplares* y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*). Además, Cervantes vivió durante sus actividades militares y su cautiverio en medios donde las heridas y la muerte abundaban. Se cuenta, según el doctor López Méndez, que después de la batalla de Lepanto Cervantes fue trasladado al hospital de Mesina donde fue intervenido por el doctor Gregorio López, médico de Carlos V (50). Cervantes se muestra muy familiarizado con la terminología médica de su época. Nuestro escritor fue el primero en comentar en términos científicos- según las teorías vigentes de su tiempo- el estado anímico y la “locura” de su héroe. Ya en el capítulo I nos ofrece la célebre explicación: “y así del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio” (I 29). Igual o mayor importancia que la falta de descanso tiene para Cervantes la alimentación: “Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados. Lantejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos” (I 27) es la segunda frase del libro. El conocimiento de Cervantes y la primera cita de *Don Quijote* que parece confirmar nuestra tesis, que Cervantes tenía ciertos conocimientos científicos adquiridos a través de sus lecturas, se puede ilustrar con la aventura de los rebaños: “Con todo eso- respondió don Quijotetomara yo ahora más aína un cuartal de pan o una hogaza y dos cabezas de sardinas

arenques, que cuantas yerbas describe Dioscórides, aunque fuera el ilustrado por el doctor Laguna” (I 164). La cita a Andrés Laguna, famoso médico de la corte de Carlos V y escritor del libro *Pedacio Dioscórides Anazarbeo, acerca de la Materia Medicinal* es sólo una de las muchas relacionadas con el ámbito científico que van a aparecer a lo largo de la obra.

Como ya hemos mencionado, los llamados médicos humanistas llevan a cabo una tarea de recuperación de las ideas de Hipócrates y de Galeno acudiendo a los textos griegos. A lo largo del siglo XVI contamos con versiones críticas y con nuevas traducciones de Galeno y de Hipócrates, como las de Andrés Laguna y Francisco Vallés. Añaden, sin embargo, sus propias especulaciones y los resultados de sus investigaciones mejorando las versiones elaboradas por sus predecesores de la Edad Media. La base de las ideas galénicas es la teoría de los humores, todavía muy vigente en la época que escribe Cervantes su obra. Los orígenes de los cuatro humores hay que buscarlos en la obra del médico pitagórico Alcmeón de Crotona quien afirmaba que: “la igualdad de derechos entre las cualidades húmeda, seca, fría, caliente, amarga, dulce y las restantes, conserva la salud, pero el dominio de una sola de ellas produce la enfermedad.” (ctdo. García Barreno en Sánchez Ron 157). La teoría alcanzó su plena madurez casi cien años más tarde con las teorías de Hipócrates y su tratado *De la naturaleza del hombre*. En la Grecia clásica no sólo los médicos hablarán de los humores. Platón en su *Timeo* retoma las ideas hipocráticas: “Cuando en un individuo los humores... no encuentran por donde ser exudados, se mezclan y funden sus vapores con los movimientos del alma, producen en el alma gran diversidad de enfermedades, más o menos grandes y más o menos numerosas” (67).¹ Una de las obras que más influyó el pensamiento y la práctica médica de la Edad Media y del Renacimiento fue la de Galeno que, como discípulo de las ideas hipocráticas, va a seguir los pasos de su maestro y con sus experimentos e investigaciones intentará explicar sus teorías. En lo que concierne la teoría de los humores Galeno dice lo siguiente:

Para empezar desde el principio: los elementos que componen el universo son el aire, el fuego, el agua y la tierra; las estaciones que componen el año son la primavera, el verano, el otoño y el invierno; los humores de los que hombres y animal están compuestos son la bilis amarilla, la sangre, la flema y la bilis negra. Los elementos no se pueden cambiar y todos permanecen inmóviles en el mismo sitio manteniendo su permanencia contra cualquier movimiento o acercamiento hacia los demás mediante la nutrición que debe ser prevista y adecuadamente proporcionada a todos y cada uno de ellos (14).

Y para explicar las enfermedades y cómo estas se pueden curar, afirmará:

Parece ser entonces que la salud se determina por la igualdad y la simetría de estos humores. Las enfermedades aparecen cuando los humores aumentan o se reducen contrariamente a lo que les es usual y natural en términos de cantidad, calidad y posición.

¹ A lo largo de la monografía las traducciones de los textos de Hipócrates, Platón y Galeno del griego al castellano son nuestras.

Y de la misma manera que se dice que las enfermedades ocurren como resultado de un exceso de los humores, de la misma manera la salud puede recuperarse con la vuelta al equilibrio y a la simetría de ellos (16).

Durante toda la Edad Media, médicos, religiosos y filósofos estudiarán la obra galénica y se basarán en sus teorías para prevenir y sanar. Isidoro de Sevilla en *Etimologías* (libro IV, capítulo V) dará su versión medieval:

Las enfermedades tienen su origen en los cuatro humores: la sangre, la bilis, la melancolía y la flema. Del mismo modo que son cuatro los elementos cuatro son también los humores, y cada humor se corresponde con un elemento. Por estos cuatro humores se rigen los hombres sanos; por ellos padecen los enfermos, pues, cuando han aumentado más de los que es natural, producen las enfermedades (ctdo. García, en Sánchez Ron 158).

Otro famoso libro medieval cuya existencia quizás conocía Cervantes es *Régimen Sanitatis Salernitarum*, libro que alcanzó una enorme popularidad y era tenido en gran consideración como texto didáctico para la enseñanza y la divulgación de la medicina. El hombre renacentista no contento con lo que heredó de las generaciones pasadas buscará nuevos métodos de entender y explicar lo que le rodea. En el campo de la medicina, los siglos XV y XVI son los que darán un significativo empuje a nuevos estudios de anatomía humana, de huesos, músculos y tendones, del corazón y el sistema vascular, del sistema reproductivo y otros órganos internos. Las obras que tratan de medicina se insertan dentro de la tradición del galenismo médico: aunque en su conjunto el saber y el hacer del médico renacentista sigue siendo muy similar al del medieval, en el Renacimiento se dan ciertas diferencias respecto a los siglos precedentes; en el siglo XVI hay mejores medios pues los humanistas disponen de ediciones depuradas de los textos griegos y de traducciones al latín más exactas y elegantes; tienen una mentalidad más abierta y más curiosa; gracias a las investigaciones y los estudios anatómicos la cirugía se hace más audaz. No son sólo los médicos los que se sienten atraídos por esa idea de mejor entender el organismo. La medicina todavía no se había separado del arte ni de la filosofía. Podríamos aquí mencionar una vez más el nombre de Da Vinci y sus dibujos de anatomía humana entre los que destaca su famosísimo *Cabezas grotescas* (ca. 1490) en el que se ven cuatro rostros que representan los cuatro temperamentos: sanguíneo, melancólico, colérico y flemático. Uno de los científicos que contribuyó en gran manera a que la medicina siguiera un camino más científico y se alejase de las teorías de los escolásticos que predominaron durante toda la Edad Media fue Paracelso. A pesar de que con sus investigaciones intentará alejarse de las ideas galénicas seguirá la línea del pergamita en lo que concierne la teoría de los humores:

The body has four kinds of taste- the sour, the sweet, the bitter and the salty... They are to be found in every creature, but only in man can they be studied... If the salty predominates in man as compared with the three others, he is sanguine, if the bitter is predominant in him, he is choleric. The sour makes him melancholic, and the sweet, if

it predominates, phlegmatic. Thus the four tempers are rooted in the body of man as in garden mound (19).

La enfermedad, a su vez, está, para Paracelso, relacionada con la alimentación:

So I shall look at the reasons for the origins of each of the diseases, with disease that is the consequence of a bad temperament brought about through a disproportionate amount of heat. (...) The fifth cause of excessive heat lies in foods that have hot and harsh powers, such as garlic, leeks, and onions and so on. Immoderate use of these foods sometimes sparks a fever (49).

Los médicos renacentistas seguirán bajo la influencia galénica a lo largo del siglo XVI y sus tratados girarán alrededor de la teoría de los humores. Uno de los más célebres médicos humanistas fue sin duda José Huarte de San Juan quien se presenta como complementador y perfeccionador del médico y filósofo de Pérgamo. Escritor de *Examen de ingenios para las Ciencias*, obra que alcanzó mucho éxito si tenemos en cuenta las ocho ediciones que salieron entre 1575 y 1607 (Huarte 116) y a las que Cervantes es muy probable que tuviera acceso. El tratado de Huarte es la mejor muestra de que dichas teorías eran las que prevalecían en la época en la que escribe Cervantes su obra maestra y según las cuales en el cuerpo coexisten cuatro humores: la sangre, la bilis negra, la bilis amarilla y la flema. El cuerpo produce todos estos cuatro líquidos pero la preponderancia de uno en relación con los demás es lo que produce desequilibrio en el cuerpo que lleva a su vez a la enfermedad. Cada uno de los humores se asociaba con los cuatro elementos y con habilidades corporales y mentales que se combinaban para formar la personalidad. Los cuatro elementos, según Heráclito, son el aire, la tierra, el fuego y el agua. La equivalencia entre elementos y humores era la siguiente: la sangre caliente y húmeda como el aire, la bilis negra fría y seca como la tierra, la bilis amarilla caliente y seca como el fuego y la flema fría y húmeda como el agua. Otros factores como la edad, el clima y la alimentación afectaban mucho la personalidad y el equilibrio de los humores. En el proemio de su libro Huarte pone especial énfasis en lo provechoso que resultaría una temperatura estable y moderada:

Para conservar aquella perfecta sanidad, es necesario que los cielos influyan siempre unas mismas calidades; y que no haya invierno, estío ni otoño; y que el hombre no discurra por tantas edades; y que los movimientos del cuerpo y del anima sean siempre uniformes: el velar y dormir, las comidas y bebidas todo templado y correspondiente a la conservación de esta buena temperatura. (...) Pero viviendo los hombres en regiones destempladas, sujetas a tales mudanzas del aire, al invierno, estío y otoño, y pasando por tantas edades, cada una de su temperatura y comiendo unos manjares fríos y otros calientes, se ha de destemplan el hombre y perder cada hora la buena templanza de las primeras calidades. La enfermedad sobreviene, en lo tocante a su causa, a consecuencia de un exceso de calor o de frío; y en lo concierne a su motivo, por un exceso o defecto de alimentación. (170).

Estas ideas eran comunes entre Cervantes y sus contemporáneos; no por azar las aventuras del hidalgo y de su escudero tienen lugar durante un caluroso y seco

verano español, cosa que naturalmente contribuye a la enfermedad mental, a la “locura” del héroe.

En el galenismo la enfermedad era concebida como una disfunción de todo el cuerpo, lo que se expresaba en la teoría humoral como un desequilibrio de los cuatro humores producido por el medio ambiente o el estilo de vida, de ahí la importancia de un régimen de vida adecuado, donde la alimentación tenía un importante papel. Por ello, cuando se utilizaba el término dieta se estaba haciendo referencia a mucho más que a la alimentación, ya que su significado era el del mantenimiento de la salud individual a través de un estilo de vida equilibrado y de unas buenas condiciones medioambientales mediante la regulación de las *sex rex non naturales*. Esta tradición, aunque se remonta a la Grecia clásica y a Galeno, tiene sus primeros escritos en los *Regimina Sanitatis* medievales y los textos del mundo islámico que tanta influencia tuvieron en la baja Edad Media y el Renacimiento. A lo largo del siglo XVI los manuales sobre la correcta alimentación proliferan. Los libros *sine que non* para los jóvenes médicos y científicos humanistas eran, entre otros, el *Corpus hippocraticum*, la obra de Pólibo *De natura hominis*, la obra de Galeno y sobre todo su *Regimen Sanitatis* (López Mendoza 57). La interrelación entre dieta y el balance de los humores se ve claramente en el capítulo en el que Don Quijote le aconseja a su escudero antes de ir a gobernar en la Ínsula Barataria: “No comas ajos ni cebollas porque no saquen por el olor tu villanería. Come poco y cena más poco, que la salud de todo el cuerpo se fragua en la oficina del estómago. Sé templado en le beber, considerando que el vino demasiado ni guarda secreto, ni cumple palabra” (II 739). Otro célebre médico del siglo XVI, quien escribió varios tratados traducidos y leídos por toda Europa, fue el médico personal de Carlos V, Luis Lobera de Ávila. En su *Banquete de Nobles Caballeros*, manual destinado a la corte de Carlos V y que contiene consejos de un “savoir faire” culinario podemos ver casi idénticos los consejos que Don Quijote le da a Sancho. Cebollas y ajos son “manjares más de gente grosera y rustica, que de nobles hombres, no mealargare” (147). Especialmente hablando del ajo citará el mismo Ávila a Galeno que dice que “los ajos son triaca de rústicos” (146). De la cantidad de la comida dirá que tiene que ser moderada: “En el comer no ha de ser mucha la cantidad, de manera que ni quede repleto, ni tampoco hambriento, sino medianamente contento” (43) y que “las cenas han de ser livianas más que las comidas” (51). El vino que acompaña las comidas también se debe tomar en pequeñas cantidades ya que “los nocimentos que se causan usando dello no templadamente son: turba el entendimiento y sentido, fatiga el cerebro, y su virtud causa olvidos” (63).

Como hemos visto Cervantes pudo haber tenido al alcance de la mano un sinfín de textos de los que pudo sacar toda la información médica que le hiciera falta para mejor presentar sus personajes y contar su historia. Aprovecha toda una gran tradición y conocimientos de libros, manuales y tratados hasta ahora mencionados, que fueron en su época un verdadero éxito y llegaron a ser editados muchas veces, cosa que nos indica que no interesaban simplemente a un pequeño público entendido, como ocurre con los manuales médicos especializados de hoy día, sino que

atraían a un público mucho más amplio. Los capítulos en los que mejor se puede comprobar que Cervantes es partícipe de toda esa tradición y que sabe utilizarla para su provecho a fin de crear unos de los mejores episodios de su obra son sin duda los dedicados a Sancho como gobernador de la Insula Barataria. El tratamiento médico, el primero de los hipocráticos, es la dieta. Por tanto se requiere comer acorde con el corazón y el cerebro para intentar recuperar el orden natural. La comida era fundamental ya que se suponía que los alimentos disponían de tres propiedades que debían tenerse en cuenta a fin de mantener dicho equilibrio: “calidad, si los alimentos eran calientes, fríos, húmedos o secos; acción, dependiendo de si alimentaban el cuerpo de manera rápida, lenta o moderada y sustancia, es decir, a qué nivel mantenían el espíritu vívido y despierto” (ctdo. López Terrada en Sánchez Ron 203). Si alguien era sanguíneo, flemático, colérico o melancólico dependía mucho de la calidad, acción y sustancia de los alimentos que consumía. El doctor Recio, desde el primer encuentro con Sancho, cuando se presenta como “médico y asalariado en esta ínsula para serlo de los gobernadores de ella” (II 763) se dedicará a impedir que Sancho coma, indicando de cada plato que le sirven los efectos nocivos para la salud. El lenguaje que usa el médico sigue la tradición galénica y la mentalidad humoralista medieval; le prohíbe comer fruta por “demasiado húmeda” (II 764), el segundo manjar por “demasiado caliente” (II 764) sin hablar de las perdices que merecen todo un aforismo hipocrático (omnius saturatio mala, perdicis autem pésima) (II 764). Lo único que le deja desayunar es “un poco de conserva y cuatro tragos de agua fría” (II 765) con la explicación de que “los manjares pocos y delicados avivan el ingenio” (II 765), cosa que conviene a quienes tienen mando y oficios graves. Huarte en su libro va a dedicar un capítulo entero al oficio del rey y las habilidades que el soberano debe tener en el que pone especial énfasis en los excesos y sus pésimas consecuencias. “La potencia nutritiva, si es golosa, comedora y bebedora se hacen los hombres lujuriosos, enfermos y de corta vida” (589). Por eso el Doctor Recio exclamará: “no se ha de comer, señor gobernador, sino como es uso y costumbre en las otras ínsulas donde hay gobernadores” (II 763). Y sigue un sinfín de explicaciones absurdas que se concentran en lo que el hambriento no podrá comer sino que apenas “un ciento de cañutillos de suplicaciones y unas tajaditas sutiles de carne de membrillo que le asienten el estómago y le ayuden la digestión” (II 765). La enfermedad es para Cervantes consecuencia de una vida desarreglada en el comer y beber o en la desatención de las normas higiénicas; por eso hace hincapié en las ventajas de una buena dietética. La figura del médico es delineada con gran detalle y mayor ironía. Para dibujar el carácter del doctor Recio, Cervantes tiene al alcance muchos ejemplos en los que basarse. Hay una tradición literaria en torno a la figura del médico que arranca de la antigüedad clásica y las sátiras de Luciano de Samosata, como *Tragopodagra*. Los médicos serán duramente atacados en la novela picaresca y en los textos de grandes escritores como Quevedo, Enríquez Gómez o Caviedes, para mencionar algunos. Objeto de burla, la figura del médico, aparece con gran relieve en las obras de los autores del Siglo de Oro, la mayoría de las veces criticada du-

ramente y siempre tratada de esceptismo. Cervantes se limita en hacer un comentario humorístico que nunca llega a ser demoledor. Como dice Américo Castro en su *El pensamiento de Cervantes*, el autor “confiesa su fe en la Medicina aunque no siempre en su aplicación por los médicos” (87). Sancho lo confirma cuando, a pesar de que el doctor Recio le deja con hambre diciendo que este es el deber del médico de un gobernador, él defendiendo a los buenos médicos dice: “... merced al señor doctor Pedro Recio Tirteafuera, que está delante, que quiere que muera de hambre, y afirma que esta muerte es vida, que así se la dé Dios a él y a todos los de su ralea; digo, a la de los malos médicos, que las de los buenos palmas y lauros merecen.” (II 778). Episodios que apoyan nuestra tesis se pueden encontrar en varios capítulos relacionados con el gobierno de Sancho. Cuando el gobernador justo después del episodio con el médico recibe al primer labrador que quiere hablar con él, este último le cuenta de su futura nuera y su linaje: “de modo que se trata de una familia riquísima pero cuyos miembros son perláticos, padecen perlesía” (II 768). Y hablando de su propio hijo dice que “para decir la verdad, mi hijo es endemoniado, y no hay día que tres a cuatro veces no le atormenten los espíritus maligno...” (II 769). Las descripciones que hace Cervantes de esos dos jóvenes, a pesar de tener un carácter gracioso, muestran que el escritor sabía que las enfermedades de las que padecían los dos enamorados eran parálisis y epilepsia respectivamente. Mientras Sancho está en la ínsula, Don Quijote tiene una charla con doña Rodríguez, hasta cierto punto de índole médica también. Hablando de la hermosura de su dueña la duquesa volverá a mencionar la teoría de los humores como remedio común entre los médicos:

¿Vee vuesa merced, señor Don Quijote, la hermosura de mi señora la duquesa, aquella tez de rostro que no parece sino de una espada acicalada y tersa, aquellas dos mejillas de leche y de carmín, que en la una tiene el sol y en la otra la luna, y aquella gallardía con la que va pisando y aun despreciando el suelo, que no parece sino que va derramando salud donde pasa? Pues sepa vuesa merced que lo puede agradecer primero a dios y luego, a dos fuentes que tiene en las dos piernas, por donde desagua todo el mal humor de quien dicen los médicos que está llena” (II 776).

A lo que el noble caballero confirmando su fe en la medicina y sus prácticas exclamará:

¡Santa María! Y ¿es posible que mi señora la duquesa tenga tales desaguaderos? [...] Verdaderamente que ahora acabo de creer que esto de hacerse fuentes debe de ser cosa importante para la salud” (II 776).

La influencia de los *Regimina Sanitatis* y sobre todo del libro de Huarte se ve en el episodio que describe una de las últimas comidas que va a tener Sancho como gobernador:

“Levantose el señor gobernador y por orden del doctor Pedro Recio le hicieron desayunar con un poco de conserva y cuatro tragos de agua fría, cosa que la trocara Sancho con un pedazo de pan y un racimo de uvas; pero viendo que aquello era más fuerza que voluntad, pasó por ello, con alto dolor de su alma y fatiga de su estómago, haciéndole creer Pedro Recio que los manjares pocos y delicados avivaban el ingenio, que era lo

que más convenía a las personas constituidas en mandos y en oficios graves, donde se han de aprovechar no tanto de las fuerzas corporales como de las del entendimiento” (II 796).

Los conceptos galénicos en torno a la dieta como método para recobrar la salud son manejados en la obra no solo por el médico que aparece sino por otros personajes. Hay que tener en cuenta que para el galenismo se debía recurrir primero a la dieta, luego al tratamiento farmacológico y solo en caso necesario al quirúrgico. De la pluma del mismo Sancho, cuando le escribe a su amo, sale lo que se podría considerar una defensa de la medicina preventiva:

Llámase el doctor Pedro Recio, y es natural de Tirteafuera; porque vea vuesa merced qué nombre para no temer que he de morir a sus manos. Ese tal doctor dice él mismo de sí mismo que él no cura las enfermedades cuando las hay, sino que las previene para que no vengan; y las medicinas que usan son dieta y más dieta, hasta poner la persona en los huesos mondos, como si no fuese mayor mal la flaqueza que la calentura” (II 800).

Métodos y tácticas parecidas, como explica el médico Caballero, estaban establecidos desde los tiempos primitivos y se aplicaban también en la escuela de Salerno, donde “se prescribían tablas dietológicas para la conservación del estado de salud en una especie de prevención contra las enfermedades orgánicas funcionales y degenerativas” (110). De acuerdo con estos principios al inicio de la segunda parte cuando Don Quijote vuelve a su casa acompañado por el barbero y el cura para su recuperación se considera adecuado que permanezca tranquilo y “darle de comer cosas confortativas y apropiadas para el corazón y el cerebro, de donde procedía, según buen discurso toda su mala ventura” (II 469).

Las alusiones al mundo científico, a medicamentos, enfermedades, hierbas, heridas, bálsamos mágicos abundan a lo largo de la obra de Cervantes y haría falta un trabajo mucho más extenso para hacer hincapié en todos aquellos fragmentos que lo ponen en relieve. En este ensayo nos hemos enfocado sólo en una parte, creemos, relevante para demostrar que nuestro escritor aprovechó todas sus lecturas relacionadas con el mundo de la medicina que con su gran genio las puso en su obra inmortal, dándoles nueva vida. Por eso quizá la famosísima frase del médico inglés Thomas Sydenham cuando le pidieron que recomendase manuales y libros a estudiantes de medicina: “Que lean *Don Quijote*” (ctdo. Mendoza Vega en *El Quijote Desde La Academia Colombiana De La Lengua* 47).

BIBLIOGRAFÍA

- Caballero, Palacios H. *El pensamiento médico en don Quijote*. San Luis Potosí, M. xico: Editorial de las Manzanas, 1977. Impreso.
- Castro, Américo. *El pensamiento de Cervantes*. Edición de Julio Rodríguez-Puértolas. Barcelona: Editorial Noguer, 1972. Impreso.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*. Edición de Celina S. Cortazar, Isaías Lerner y Roberto Páez. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2005. Impreso.

- El Quijote desde la Academia Colombiana de la Lengua*. Bogotá, D.C., Colombia: Academia Colombiana de la Lengua, 2006. Impreso.
- Galenus. *Apanta: 28. Peri tōn en tais trophais dynamēōn*. Athēna: Kaktos, 2009. Impreso.
- Hernández, Morejon A. *Bellezas de medicina práctica: descubiertas en El ingenioso caballero don Quijote de La Mancha*. Madrid: Jordan, 1856. Red.
- Hippocrates, *Apanta*. Edición de Basileios G. Mandēlaras. Athēna: Kaktos, s.f. Impreso.
- Huarte, Juan, y Guillermo Serés. *Examen de ingenios para las ciencias*. Madrid: Cátedra, 1989. Impreso.
- Iriarte, Mauricio. *El Doctor Huarte de San Juan y su Examen de Ingenios: Contribución a la historia de la Psicología diferencial*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948. Impreso.
- Lobera, de A. L. *Banquete de nobles caballeros (1530)*. Madrid, 1952. Red.
- López, Alonso A. *Molimientos, puñadas y caídas acaecidos en El Quijote*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones, Universidad de Alcalá de Henares, 1996. Impreso.
- López, Méndez H. *La medicina en el "Quijote"*. Madrid: Editorial Quevedo, 1969. Impreso.
- Luciano, *Podagra*. Edición de Orestis Karavas. Athēna: I. Zacharopoulos, 2008. Impreso.
- Paracelsus, y Jolande S. Jacobi. *Selected Writings*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1988. Impreso.
- Salillas, Rafael . *Un gran inspirador de Cervantes, el Doctor Juan Huarte*. 1904. Red.
- Sánchez, Ron J. M. y Antonio J. Duran. *La Ciencia y el Quijote*. Barcelona: Crítica, 2005. Impreso

EL ENSAYO EN NUESTRA AMÉRICA

LILIANA WEINBERG

Universidad Nacional Autónoma de México

“*Nuestro mundo acaba de encontrar otro*”
Michel de Montaigne, *Ensayos* (1580-1595)

“El descubrimiento de tan grande parte de la tierra es, y será para siempre, el más importante acontecimiento en los anales del género humano; y para aquellos que la habitamos, y para nuestros descendientes, es un objeto de la mayor entidad. El nuevo mundo es nuestra patria.”

Juan Pablo Viscardo, *Carta a los españoles americanos* (1791)

Hace algunos años, en una de mis primeras visitas a Atenas, un colega me preguntó qué es lo que ha aportado distintivamente América Latina al mundo. No se refería, claro está, a los aportes en alimentos o materias primas, sino a aquello que —si pensamos, por ejemplo, en lo que significaron los conceptos de razón o democracia que dio a la humanidad el mundo griego—hubiera dado América al pensamiento universal. Esta pregunta me ha seguido acompañando — e incluso persiguiendo—, a lo largo de los años. En esta ponencia esbozo una posible respuesta, ligada a mi propia línea de trabajo, que es la del ensayo y la vida intelectual. Y la apoyaré en diez puntos que apuntan a otros tantos grandes momentos del ensayo en nuestra América.

1. El primero tiene que ver con el momento de la conquista, y con el ensayo antes del ensayo, en la obra de Fray Bartolomé de Las Casas. Varios años antes incluso de que se publicara la primera edición de los *Ensayos* de Montaigne (1580), en América el genial dominico estaba llevando a cabo un primer gesto netamente ensayístico: la toma de distancia crítica respecto de la propia cultura. Al escribir, por ejemplo, su “Brevísima relación de la destrucción de las Indias” (1552), el padre Las Casas empleaba moldes retóricos anteriores pero les imprimía una nueva fuerza, al procurar no sólo dar cuenta de la existencia de una nueva

realidad en las Indias Occidentales sino también analizar cuestiones morales y hacer una crítica del poder y –algo muy notable también– de la propia cultura conquistadora a la que él mismo pertenecía. Otro tanto sucederá en su *Historia de las Indias*, donde, para decirlo con Margo Glantz, “realiza un acto malabar”: traslada el desprecio con que los conquistadores contemplan la desnudez de los indígenas, llamados por ellos los desnudos, en muestra del modo en que el estado de naturaleza se muestra débil frente a la fuerza colonizadora: “acaba trocándose en su propio signo y Las Casas muestra que, en estado de naturaleza, todos los hombres, incluyendo a los españoles, pueden ser, al mismo tiempo y según las circunstancias, civilizados y bárbaros”, dice Margo Glantz en uno de sus *Ensayos sobre literatura colonial* (2006).

Por esos mismos años, aunque desde otra perspectiva ideológica diferente en cuanto justifica la conquista, Francisco López de Gómara declara “La mayor cosa después de la creación del mundo, sacando la encarnación y muerte del que lo crió, es el descubrimiento de Indias; y así las llaman Nuevo Mundo. Y no tanto le dicen nuevo por ser nuevamente hallado, cuanto por ser grandísimo y tan grande como el viejo, que contiene a Europa, Asia y África. También se puede llamar nuevo por ser todas sus cosas diferentísimas de las del nuestro” (*Historia General de las Indias*, 1555).

He procurado demostrar en algunos de mis trabajos cómo la distancia entre el Montaigne de “Los caníbales” y “De los coches” se da precisamente en la inclusión de la lectura del padre Las Casas.

Montaigne tiene noticia de América a través de los textos de López de Gómara y más tarde de Las Casas. La presencia americana representa además un giro fundamental en el propio pensamiento de Montaigne, ya que por una parte lo obliga a abrir el horizonte del conocimiento, para incluir ese extraño fenómeno de la progresiva incorporación de lo antes desconocido (en este caso, las nuevas tierras que iban progresivamente siendo descubiertas y cuyas noticias iban llegando también por cuentagotas al sector culto europeo). Pero lo obliga además no sólo a atender a los nuevos descubrimientos meramente geográficos, sino también, digámoslo así, etnográficos, en cuanto comienzan a circular datos sobre pueblos y culturas hasta entonces desconocidos.

Y esto se da a un punto tal que se alterará el carácter íntimo de la subjetividad ensayística, puesto que incluirá ahora un elemento adicional: la crítica de las costumbres, que habría de ser otro de los componentes fundamentales del ensayo. El ensayo se abre a la cultura. América ingresa así como lo otro del conocimiento europeo, como la semilla de heterogeneidad que se aloja en las nuevas formas de comprensión del mundo. El ensayo se vincula así además al viaje y al espíritu de exploración.

Un texto como la *Nueva Corónica y Buen Gobierno* del cronista peruano Guamán Poma de Ayala (1615) muestra las tensiones que representó el ingreso de la letra como forma de poder: la letra se alía con las armas para establecer un nuevo orden jerárquico.

2. El segundo momento tiene que ver con el largo periodo colonial, con autores como la novohispana Sor Juana Inés de la Cruz, quien procura inscribir la experiencia de una americana en el mundo europeo: un doble salto mortal, si así puede decirse, como lo testimonia su “Respuesta a sor Filotea” (1691), donde salva, a modo de “modesta proposición”, esta peculiar y tensa situación, toma conciencia de ella y defiende el derecho al conocimiento, así como también defiende los derechos de la letra.

3. El tercer momento tiene que ver con el tránsito de la situación colonial a la situación independiente, cuando el ensayo integra tanto los ecos del cristianismo ilustrado como las ideas de viajeros y el creciente interés por la educación como motor de cambio, así como con el ingreso de las ideas que llamé “de contrabando”, propias del pensamiento revolucionario francés y norteamericano. Se trata de un momento muy rico, cuando se da una enorme circulación de ideas y se destraba, por decirlo así, el pensamiento político, ayudado por imprenta y la circulación de hojas sueltas, pero también de periódicos, noticias, registros etc. Los jesuitas expulsos producirán también desde Italia y otros lugares los primeros grandes compendios sobre el mundo americano. En este momento todo el sistema de la prosa se reconfigura y el ensayo se abre a nuevos horizontes: el conocimiento y el estudio de las costumbres.

4. El cuarto momento se vincula a la prosa de la independencia, y el surgimiento del primer ensayista propiamente dicho en América, Bernardo de Montea-gudo, quien en 1812 publica el primer ensayo político que se reconoce como tal desde el propio título: “Ensayo sobre la Revolución del Río de la Plata desde el 25 de mayo de 1809”, que aparece en el periódico *Mártir, o libre*, el 25 de mayo de 1812, e incluye en su escrito una idea que altera el modo de leer la historia: la idea de libertad. Considero que es este momento, el de integración creativa de nociones políticas y morales, tales como el surgimiento del republicanismo, la búsqueda de modelos para la nueva gobernanza americana, lo que dota de nuevo sentido a un género que se convertirá en sí mismo en un aporte novedoso de América al mundo. Esta primer gran oleada descolonizadora (que será seguida después por los países de Asia, África y Oceanía) hará de géneros como el ensayo un verdadero escenario de reflexión.

5. El quinto momento tiene que ver con tres de los protagonistas de esa reconfiguración de la prosa americana: Simón Rodríguez, Andrés Bello y Simón Bolívar. Los dos primeros, desde diferentes ópticas, exploraron los alcances de la prosa para la formación de ciudadanos, para la siembra de la razón y de las leyes en el concierto americano. Y su discípulo Simón Bolívar fue sin duda un muy inteligente alumno que recogió estos mensajes y les dio un estatuto político sin igual, al defender el derecho a existencia de América en el mundo. Así, textos como la “Carta de Jamaica” (1815) o el “Discurso de Angostura” (1819), Bolívar lleva a

fondo una reflexión sobre la legitimidad del mundo americano y, al hacerlo, dio al mundo un nuevo discurso libertario reconfigurado.

6. El sexto momento puede quedar simbolizado por “Nuestra América” de José Martí (1891). Un momento muy alto de la prosa y del pensamiento político y moral. En su recordado texto Martí plantea la existencia de una nueva entidad, llamada “Nuestra América”, caracterizada no por elementos raciales o geográficos sino afectivos, históricos y culturales: la pertenencia a un nosotros. En su texto además une la experiencia del Caribe a la Hispanoamericana, mostrando la estrecha afinidad entre las distintas experiencias históricas. Martí resuelve además de manera estética nuestra posibilidad de existencia como entidad continental.

7. El séptimo momento queda resumido en una expresión: “el ensayo en tierra firme”, que acuñé para reunir la obra de Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Mariano Picón-Salas y los grandes proyectos editoriales de la hora. Supuso un recambio en la relación de los intelectuales con la sociedad, una ruptura con el tradicionalismo ideológico en busca de una nueva tradición de pensamiento. Desde otro signo político, incluiremos también a José Carlos Mariátegui.

Me detengo aquí para comentar que la lectura de la obra de todos estos grandes del pensamiento y la creación me conduce a una idea fuerte: que ellos son la punta más destacada y brillante de un hondo *iceberg*, consistente en las condiciones de sociabilidad intelectual, la producción de una inmensa variedad de formas en prosa, desde cartas hasta discursos, artículos, intervenciones en la cultura cuyos ensayos contribuyeron a sintetizar y gracias a los cuales adquirieron nuevas configuraciones, de tal modo que no podemos pensar el ensayo aislado de la prosa no ficcional, ni a sus autores como figuras singulares originadoras de textos: he hecho mía la propuesta de considerar a los grandes ensayistas, comenzando por el propio Montaigne, como verdaderos “instauradores de discursividad” en el sentido que otorga a esta noción Michel Foucault.

8. El octavo se refiere a “Nuestra América es un ensayo” (1964) de Germán Arciniegas, autor colombiano que compendia muchos de estos pasos del ensayo para mostrar fundamentalmente que en América la libertad se dio antes a través de un proceso intelectual de conocimiento y reconocimiento de la realidad americana que por la violencia guerrera, esto es, por la letra y el trabajo intelectual antes que por la sangre y la lucha en el campo de batalla.

Germán Arciniegas nos ofrece una acertada imagen para el encuentro entre nuestro continente y el género que nos ocupa: “Nuestra América es un ensayo”. Esta afirmación del escritor colombiano –que cumple con todas las condiciones de la formulación de un juicio tal como Lukács lo proponía para el género– no ha dejado de atraerme desde el comienzo de mis trabajos sobre el ensayo. La historia de la prosa interpretativa y la historia del nuevo mundo van de la mano y entran en diálogo, según Arciniegas, desde el propio diario del Almirante, y se revivifican a la hora de proyectar nuestra emancipación mental. El texto del autor colombiano,

verdadero ensayo de ensayos, representa además un hito importante en el reconocimiento del lugar que ocupa la prosa de ideas en la formación intelectual de nuestro continente y en la configuración de la esfera que otro gran escritor ha llamado “la inteligencia americana” (Reyes). Me parece éste un excelente ejemplo de un modelo del ensayo que lo dota de inteligibilidad y legitimidad al enlazar su origen con el programa europeo y la expansión atlántica.

Ya desde el título, planteado bajo la forma de un juicio por el que se afirma la equivalencia entre un continente y un género, y en un ejercicio interpretativo que combina mostraciones y demostraciones, metáforas y conceptos, apoyados en la columna vertebral de ese discurso histórico que se corresponde también con la visión racionalista, liberal y modernizadora de Arciniegas, se hace equivaler la historia de América y la toma de conciencia del proyecto americano con la historia de la prosa no ficcional. Y sin embargo... Dejo en suspenso este tema, que retomaré al final de mi trabajo, a través del cual procuraré esbozar un posible modo de acercamiento a ese lugar.

9. El noveno momento, imposible de resumir en esta breve presentación, tiene que ver con el estallido del ensayo en nuevas formas y fronteras, que podría quedar señalado por la obra de varios grandes de nuestra literatura: Borges, Paz, Lezama, Segovia, Glantz, entre muchos otros, quienes abren fronteras a la ficción, a la poesía, a las artes plásticas, al lenguaje, a la moral, a la lucidez crítica y creativa, esto es, en el caso de la escritora mexicana, al derecho de la inteligencia y el cuerpo a convivir en la literatura.

10. El décimo tiene que ver con la apertura necesaria que hoy debe darse al autoconocimiento de la propia América, a la integración definitiva del Brasil y del Caribe a nuestra reflexión. Al reconocimiento de las distintas “Américas” que quedan incluidas en nuestra América, a las tensiones y ritmos diferenciales a que da lugar nuestra apertura a la globalización, y a la persistencia de eso particular (formas de producción, formas de socialización, formas de trabajo, formas de circulación de bienes, pero también sistemas de valores y costumbres que se resisten vivamente a su homogeneización).

Esta última etapa podría ser reabierta a su vez a partir de un rotundo “sin embargo...”. En efecto, este “sin embargo” que ha tenido, por ejemplo, en el Brasil, la forma de los manifiestos de las vanguardias modernistas y la idea de antropofagia, como ha tenido en el Caribe la voz de Aimé Césaire, Derek Walcott, Édouard Glissant y Kamau Brathwaite, quienes ofrecieron una nueva forma insular de pensar América y una nueva forma Caribe de pensar el mundo. Mestizaje, criollización, son algunas de esas formas.

Desde el Caribe, Édouard Glissant ha planteado la necesidad de formular una “poética de la relación” (1990) que es fundamental, creo, para entender la vida de géneros como el ensayo, que es necesariamente un permanente esfuerzo de salvación de lo particular y lo distinto en la vinculación entre el hombre y el mundo, lo

sabido y lo por conocer, el autor y el lector, así como también un ejercicio de curiosidad intelectual atento a la relación abierta entre mundos.

De este modo, situar el origen del ensayo en un proyecto tan audaz como el de Montaigne no resultaría suficiente: es necesario someter a crítica ciertas certezas, a partir de las cuales seguimos leyéndolo en esa busca de origen, de identidad, de sentido unidireccional, en ese comienzo del camino por el cual Europa fue descubriendo América, la primera convertida en lugar de la enunciación y la segunda en lugar del enunciado (tal es la interesante observación de Walter Mignolo), así como seguimos reconociendo en ese modelo el único *locus* posible de enunciación respecto del cual todos nosotros sólo seríamos enunciados.

Si atendemos a los ejemplos de hoy, a las refulgencias y modalidades que va tomando la prosa en nuestros días, podemos afirmar que el lugar del ensayo se parece hoy más al lugar relacional propuesto por Édouard Glissant: ese sistema relacional que nos permita estar atentos a lo diverso: “Se trata”, dice Glissant en *Poética de la relación* (1990), “de la aparición de un hombre nuevo [...] capaz de vivir lo relativo después de haber sufrido lo absoluto. Llamo ‘relativo’ a lo Diverso, la necesidad opaca de consentir la diferencia de lo otro; y llamo ‘absoluto’ a la búsqueda dramática de imposición de la verdad al Otro”.

Para el pensador martiniqués, es necesario postular, en contraste con el modelo Mediterráneo defendido por toda una tradición de estudiosos hispanoamericanos, el modelo del mar Caribe, el modelo del archipiélago relacional. De este modo, lejos de afirmar para el ensayo un destino manifiesto de origen exclusivo y orientación uniforme sería posible hoy hablar de las identidades a través de formas relacionales y diversas que, en lugar de buscar cierres y síntesis no hagan sino mostrar la posibilidad de expansión de nuestra familia literaria como una permanente forma de diferenciación abierta. El lugar de enunciación del ensayo no es un lugar de origen fijo que marca una dirección única, sino un lugar que se descubre a sí mismo y desde el que se plantea un proyecto intelectual plural abierto al diálogo y la coincidencia. Todo ensayista puede decir así desde su propio lugar, como alguna vez lo hizo Montaigne, que “nuestro mundo acaba de encontrar otro...”.

LA GRECIA DE LOS ESPAÑOLES (LA SECULARIZACIÓN DE MITOS GRIEGOS EN ESPAÑA)

ANTONIS N. ZAHAREAS
Universidad de Minnesota

“No hay autor español... que no haya plantado y hecho germinar creativamente “raíces griegas” (Alfonso Martínez Díez).

Preámbulo

Las condiciones históricas y culturales dentro de las cuales se han elaborado en España los mitos clásicos de Grecia tocan el peliagudo problema de las relaciones entre Grecia y España. Varias conexiones histórico-culturales entre Grecia y España se evidencian de forma indirecta –fijémonos en cómo las dos naciones confrontaron el mundo de Islam. Así que se trata más bien de paralelos. Son evidentes las enormes dificultades que se acumulan. Las relaciones entre las dos culturas son mejor inteligibles a través de sus culturas: por ejemplo, las adaptaciones en España de varios mitos griegos proyectan las ideas, valores y sentimientos por medio de los cuales tanto los griegos como los españoles se han enfrentado a sus sociedades en diversas épocas.

Dado el continuo proceso histórico de modernizarse las culturas la elaboración de mitos griegos en España revela que las relaciones son históricamente determinadas. Séame permitido ofrecer, *in media res*, dos ejemplos modernos que confirman el título de “La Grecia de los españoles”. Por ejemplo una película americana (*La Ventana*, de 1949), entre otras, destaca la resistencia y por tanto “el presente perpetuo” de los mitos griegos –he aquí las continuas e innumerables adaptaciones de ellos en las diversas artes modernas.

Recordemos primero las fábulas de Esopo. Una de ellas se enfoca en la burla de los gritos del pastorcico sobre el “Lobo” que atacaba los rebaños. Fueron mentiras. Al miedo de los pastores siguen la consternación y la ira. Pero, irónicamente, llegan los lobos de verdad. Desengañados, los pastores ya no hicieron caso a los

avisos del mentiroso. Ni le ayudaron –lo cual aumentó el peligro. Así es como, ejemplarmente, las mentiras del burlador le salieron rana.

Esta misma situación se ha elaborado cuidadosamente en la adaptación filmica: en la película moderna, *La Ventana*, un muchacho del barrio tiene la manía de inventar episodios gangsteriles como si fueran verdaderos. Sus padres se preocupan por las mentiras de su hijo, incluso se irritan. Así que, irónicamente, cuando el hijo avisa a sus padres que, desde su ventana presencié un asesinato real, ya nadie le cree; como en el caso del pastorcico esópico, toman sus avisos por mentiras... excepto, claro, los asesinos: ellos saben que el muchacho mentiroso dice la verdad y que, además, sabe que los asesinos saben que él sabe que está en peligro. Tanto en la fábula antigua como en la película moderna las cosas salen al revés.

Sea en el pasado o en el presente, se plantea la misma problemática de los ejemplos clásicos: la de no poder distinguir entre lo que es y lo que no es así. Los mitos del pasado (como los de Esopo), gracias a la adaptación moderna de ellos (como la del escenógrafo de la *Ventana*), entran en el mundo moderno. Al adaptar el mito griego, el escenógrafo se empeñó en someter los detalles esenciales del mundo pastoril de la fábula (pasto, ganado, chozas, lobos, mentiras, peligros, venganzas, reveses, etc.) a las condiciones histórico-sociales del mundo urbano de la posguerra (barrios urbanos, apartamentos, ventanas, gangsters, policías, etc.). Este film es uno de centenares, quizás miles de elaboraciones o adaptaciones de mitos antiguos que tratan de las relaciones entre el pasado y el presente de Grecia y España.

Nuestro tema de “La Grecia de los españoles” se manifiesta de modo más directo en los intercambios de metáforas entre los dos idiomas. Hace unos años exploré el nexo sugerido por el título en las metáforas utilizadas por los miembros de la famosa “Generación del ’98”: en España se suele identificar esta generación de jóvenes intelectuales a base de sus reacciones radicales contra la historia de su país, una larga historia de fracasos políticos: las condiciones nacionales les daban asco patriótico y, ante la continua decadencia, un complejo de inferioridad. Se exacerbaba el desengaño por la derrota de 1898. Les “duele España” sin poder saber ya “qué es España”. Ya no se podía evadir el notorio “problema de España”.

Y he aquí una de las consecuencias más fascinantes: al escribir sobre este problema, los generacionistas, de un modo u otro, usaron una variedad de helenismos como metáforas de las ideas, valores y sentimientos por medio de los cuales, según ellos, los españoles habían de enfrentarse a la historia conflictiva de España. Por ejemplo: las causas de la decadencia por Ganivet; el sentimiento trágico de la vida en los pueblos por Unamuno; la razón como defensa contra la naturaleza por Baroja; la filosofía de lo cotidiano por Azorín; el impacto del continuo fluir del tiempo en la “Castilla miserable” por A. Machado; el compromiso del artista *vs.* el arte por el arte por J. R. Jiménez; el problema nacional como identidad personal o la invertebración de la política por Ortega y Gasset; la representación grotesca de la civilización española por Valle-Inclán, etcétera.

Son el conjunto de las creencias sobre la sociedad española que, para propagarlas al público, adaptan términos griegos, entre ellos: *avoulía*, *tragodía*, *tragicó*,

anarquía, ataraxía, agonía, filosofía, filantropía, poiesis, demiurgós, eucaristía, etc. Estos son algunos de los neohelenismos adaptados para proyectar el apogeo del irrealismo que corresponde a una España anacrónica y parasitaria. Así que las funciones ideológicas del griego usadas por los generacionistas pueden considerarse como la transformación de metáforas griegas en *conceptos* españoles. Respecto al uso de los neologismos han seleccionado ciertos términos (muy comunes para los griegos) para desarrollar todo un pensamiento a la luz de ellos. El resultado es deslumbrante.

Por ejemplo: la *diagnosis* de la enfermedad nacional es la *abulia* porque España sufre de un *escepticismo* radical ante la *agonía trágica* de su *historia* –o *mithistoria*– y, a falta de un *anarquismo* no violento, los refugios son la *ataraxia filosófica* que disponen la *autenticidad* de la *alétheia* sobre una sociedad venida a menos o la pura *poética* o *estética* del *demiurgo*. Se trata de unas metáforas emotivas, dramáticas, profundamente relevantes que se han construido en España a base de palabras griegas que en Grecia, irónicamente, *siguen funcionando más en el nivel literal que en el metafórico*.

Por ejemplo: el griego con “metáforas” (que son “furgonetas”) transporta muebles; tiene desganas para ir al cine por “abúllico”; su “eucaristía” no se debe a la misa sobre el pan y el vino en el cuerpo y sangre de Jesucristo sino a la buena comida; su “catarsis” es más bien fisiológica (o incluso escatológica) debido al “phármakon”, el *cathartikón* que se compra en una *farmacia*; les irrita a los padres y maestros el “*anarquismós*” de hijos y alumnos; al charlar durante “peripatos” hace “filosofía”; verdaderamente, siempre dice “alíthia”; como “mártiras” es testigo no de Dios sino de accidentes; canta sobre la “agonía” de dudar de si le quiere su amada; todo es “efímero” en la vida de los griegos; el “poíema” lo es por rima; quien hace muebles con artesanía es “demiurgós”; al dar caritativamente se practica “filantropía”; y podríamos continuar.

Ahora bien, no debe ni puede reducirse la complejidad de la generación de '98 a unas metáforas de origen griego. Pero, esto sí, afirman y ponen de relieve varios paralelos importantes. De hecho, las dos culturas son productos del laborioso quehacer y vicisitudes de dos pueblos concretos. Tanto en Grecia como en España la cultura ha sintetizado la experiencia colectiva históricamente elaborada y, por consiguiente, se trasmite a las nuevas generaciones como paquete de normas, modelos o matrices de comportamiento, valores, conocimientos y habilidades, etc. Lo problemático es saber si, en realidad, es posible comparar o contrastar dos culturas distintas, cómo lo es y cuáles son sus consecuencias. Estas son algunas de las cuestiones que afronta la ponencia. Creo que “lo problemático” al respecto es lo esencial e importante por lo que vale la pena preguntar.

Adaptaciones españolas de mitos griegos

Las diversas influencias de la mitología griega que se han manifestado en varios géneros literarios de España son la mayoría de las veces indirectas –la presencia de antiguos mitos en el *Cid*, las “jarchas”, los *Milagros*, *Conde Lucanor*, *Libro*

del Arcipreste, las “Coplas” de Manrique y la *Celestina*, [no] se evidencia de forma inmediata. Por tanto, las contradicciones entre la forma autónoma de los mitos clásicos (todos del pasado) y su función histórica en las adaptaciones literarias (todas del presente) tienen significación porque ellas contienen los problemas teóricos y prácticos del llamado “presente perpetuo” de la mitología griega que no siempre son resueltos, pero que son destacados en las manifestaciones de las contradicciones. Los mitos paganos y sus adaptaciones cristianas tienen que coexistir mutuamente, aunque sean ideológicamente incapaces de ello.

Resulta además que en las elaboraciones modernas de mitos paganos yace el inmenso problema de la secularización de las culturas. He aquí un caso paradigmático: al atacar rebaños como si fueran guerreros heroicos de ejércitos, tanto el héroe mítico, Áyax, como “el ingenioso hidalgo de la Mancha” sufren la locura tradicional de tomar la ilusión por la realidad. Ante la humillación de convertirse en un loco hazmerreír, el héroe pagano de Grecia se suicida; en cambio el cristiano sigue su camino de desventuras. En la misma locura pero bajo condiciones históricas distintas yacen dos visiones distintas del heroísmo —una actitud mitocotrágica por endiosada y la otra, por secular, burlescamente desmitificada. En la locura de un hidalgo venido al menos yace, paradigmáticamente, toda una elaboración secular de los mitos griegos sobre héroes y heroísmos. El fenómeno histórico de la “secularización” es fundamental para una relectura histórica de obras antiguas, y los mitos griegos más que otras.

Dado que el pasado es pasado y no renovable por definición, se confunde el mito original con lo que nos ha transmitido una adaptación tardía de ello. La mitología griega, en sí pagana, se confunde, así, con la elaboración cristiana de ella. Todo esto forma parte del problema de cómo funciona el “pasado” en el “presente”. Cualquier acomodación al presente suele manifestar tendencias seculares, es decir, los problemas o dilemas que se manifiestan en las adaptaciones de mitos, por cristianas que fueran, exigen explicaciones mundanas, prácticas y no sólo metafísicas o religiosas.

Recordemos, primero, algunos de los mitos mejor conocidos: la fuerza heroica de Hércules o Aquiles; el arte de sobrevivir de Odiseo y la lealtad de la astuta Penélope; las medios divinos de interceder en favor de los humanos; la función de los consejos prácticos; las diversas mensajerías entre cielo y tierra; el hado trágico de los amantes; el punto donde se cruzan el camino de “arete” y “maldad”; la cueva de Platón; las metáforas de los ríos; el horóscopo y las profecías; la “hybris” que ciega; la catástrofe inevitable; el encadenamiento de los males; etc.

Es habitual ver en el proceso de elaborar estos mitos un conjunto de convivencias entre culturas del pasado y culturas actuales. Tales acomodaciones entre el pasado pagano y el presente cristiano resultan más o menos generales pero pueden proveer un marco dentro del cual pueden examinarse las funciones históricas de varios mitos clásicos en la literatura más bien cristiana. Por ejemplo, el Cid es modelo de “heroísmo”; la mozueta sin amigo de las jarchas es otro tipo más de “Penélope”; la Virgen María de los *Milagros* de Berceo es la clásica “intercesora”; el *Conde Lucanor* depende de los consejos prácticos de su “ayo”; el Arcipreste de

Hita se ve atrapado entre los caminos del “bien” y del “mal”; las “vidas” de Manrique fluyen como los “ríos” de Heráclito; y se destaca la repentina “catástrofe” de los “amantes” en la *Celestina* o “Comedia” de Calisto y Melibea (1499).

En este breve planteamiento, sólo es posible abordar la función de unas fuentes mitológicas en unas conocidas obras españolas —la heroicidad “épica” del Cid; la soledad “penelópica” de mozas sin su “amigo”; las intercesiones “milagrosas” de la Virgen para ayudar a pecadores; el pragmatismo político de los cuentos populares por el consejero para los nobles; los equívocos del Arcipreste en su vida “ejemplar” entre “buen” y “loco” amor; el papel social de las terceras; las metáforas cristianas sobre el fluir “heraclitiano” del tiempo hasta la muerte; o la catástrofe “inevitable” de los amantes.

Intento analizar muy brevemente cada una de las obras y destacar los factores seculares de las coexistencias entre los mitos pertinentes y sus adaptaciones a la luz de ellas. El objetivo es averiguar si hay o no coherencia y continuidad en el proceso de secularización. Los procesos de secularización son múltiples; se integran en las potencias combinatorias de los discursos contemporáneos, entran soterradamente en ellos y se deslizan de formas sutiles entre las ideas, valores y sentimientos por medio de los cuales los lectores españoles se enfrentaban a sus comunidades en diversos momentos de la historia. Es el caso de influencias indirectas.

(A fin de mantener este estudio algo como su versión oral de ponencia, no me he ocupado aquí de notas a pie de página ni de referencias bibliográficas. La bibliografía (ediciones críticas, ediciones bilingües, traducciones, historias y críticas literarias) es inmensa y poco manejable. Pero he tomado en cuenta las más importantes interpretaciones y críticas. Las cursivas son mías.)

Cantar de Mío Cid (“*Elaboración del heroísmo en los mitos griegos*”)

A los héroes míticos se les ha dado una condición superior a la condición humana; Homero, por ejemplo, atribuye a sus héroes una naturaleza que, [en palabras de Valle-Inclán], “en modo alguno tienen los hombres”. Ahora bien, la causa por las hazañas extraordinarias del “héroe clásico” se debe a decisiones divinas porque la existencia humana está gobernada desde fuera por fuerzas sobrenaturales.

En cambio, no se ha determinado divinamente la carrera del héroe castellano, Rodrigo de Vivar. El juglar, igual que Homero, le mira “de rodillas” a la figura ficticia del “campeador” —admira su valor, lealtad, fuerza y medida. Sin embargo, dentro de la fabulación épica, en la adaptación moderna de los mitos heroicos, han entrado factores del todo seculares: es “conquistador” sin ser noble ni rey, y sólo “a guisa de varón”, respecto a sus hazañas y ganancias que “con grand afán gané lo que he yo”. Las riquezas materiales son el medio eficaz de mejorarse; en sus palabras, “antes fue minguado, agora *rico* so”.

El heroísmo pagano aquí está cristianizado; se ha secularizado al nivel propio de las circunstancias geopolíticas de Castilla. Si la libertad de un Hércules le limita

a comprender y conformarse a la voluntad de los dioses, el heroísmo del Cid consiste en luchar de acuerdo con las condiciones económicas, políticas, sociales, jurídicas, religiosas y culturales de la sociedad fronteriza. Al secularizarse el heroísmo mítico de los griegos, se han transformado los factores historiográficos de cómo la historia se incorpora en la mitología.

El proceso narrativo de las epopeyas aquí es secular: los hechos de la vida del histórico “campeador” se desconectan: se desprenden de sus raíces originales, y se moldean y remoldean a base de actitudes religiosas, estéticas, morales, etc. hasta que lo acaecido en historia se convierte en leyenda –y de ahí el héroe mítico puede transformarse, entre varios ejemplos célebres, en el épico Cid, el Caballero Amadís, el anti-heroico Lazarillo, el loco caballero andante, Don Quijote y, por fin, en el “Héroe” de Gracián para quien, al revés, maquiavélicamente, más importa *parecer* héroe que serlo.

Las Jarchas mozárabes (“Penélope frustrada”)

[“Jarchas” son cancioncillas mozárabes en romance, escritas en caracteres árabes y pegadas al final de varias *muwaxahas*, poesías cultas de panegírica en árabe –siglos XI-XII]. Penélope es la otra cara del mito odiseico. Durante los veinte años de ausencia del héroe homérico “la tejedora” guarda la más absoluta fidelidad a su marido: una espera, en su hogar, lejos de aventuras, durante larguísimo tiempo, insufrible para una mujer sola, desamparada, que se mete a engañar diariamente a sus pretendientes hasta la vuelta del marido. Tal para cual: al marido le valió la pena regresar; y a la esposa le valió la pena esperar –los dos son modelos míticos.

Si en la mayoría de las adaptaciones de la *Odisea* predomina el héroe (Odiseo/Ulises), no es así en las jarchas. En las estrofillas amatorias, a diferencia del notorio mito (“más fiel que penélope”) la penélope mozárabe, obsesivamente enamorada, no hace sino quejarse ante la madre, las hermanas o amigas de la ausencia de su “habib” (amigo/amante), lamentando, protestando, llorando amargamente –teniéndose a sí misma por malcasada.

Aquí se intensifica la conciencia que tiene la “penélope” de la ausencia del amor. Los poemillas están vinculados al mito de Penélope no tanto por lo que dicen como por lo que no dicen o insinúan: 1) la “ausencia” del marido equivale a la falta de amores íntimos (en la interpretación de la “más bella niña” por Góngora, “a la cama falta la otra mitad”); 2) se está protestando la fidelidad obligatoria para una moza que ya no tiene lo que tenía; 3) en una época cristiano-islámica de guerra y guerreros los amigos o maridos de la moza le valen mayormente como compañeros de amor y no sólo héroes para admirar.

La secularización del mito de Penélope ha desmantelado las tendencias algo sobrehumanas de paciencia y fidelidad. A la luz de las epopeyas, la actitud laica de la Penélope mozárabe es claramente antiheroica; las ansias por amores eróticos subvierten el irrealismo ideal de paciencia y lealtad. La actitud es clara: esperar largo tiempo al marido (como hace Penélope), equivale a vivir su vida sin amores

–“Tanto *me duele* por el amado / ... Ay dios! ¿acaso tornará?) Se ha contravenido en la lírica el dominante discurso épico-heroico de la juglaría.

[**Parentésis.** Hay más. Se ha llevado a un fin lógico este proceso secular de desmitificar el mito de Odiseo-Penélope por Juan Ruiz en su Libro sobre los amores del Arcipreste de Hita (1339-1342): por medio de la literatura popular (como en el “Enxiemplo de lo que le contesció a don Pitas Payas, pintor de Bretanna”) se subvierte burlescamente todo el idealismo del mito odiseico sobre Penélope: la ausencia del marido/héroe equivale a su tonta negligencia de la mujer; la fidelidad de Penélope es privarse de las necesidades naturales del amor sexual. En el *Libro del Arcipreste / Libro de buen amor*, se ausenta el marido, pero no antes de proteger su honor y la castidad de su mujer: pinta un cordero cristiano en el estómago de su Penélope –esposa joven y por tanto ansiosa en amores. Era de esperar: otro “ocupó su posada” y, eufemísticamente, “desfizose el cordero”.

El modelo mítico de la Penélope griega durante la ausencia del marido queda intacto pero, gracias a la parodia secular, el desenlace sale al revés: los actos sexuales continuos en la casa del marido ausente ocurren porque la mujer adúltera sabe aprovecharse de la ausencia del héroe, su marido. La sagacidad odiseica aquí está encarnada, burlescamente, en un cornudo, modelo negativo, de lo que podría haberle pasado al héroe; y la lealtad de Penélope está encarnada en una esposa joven, sexualmente ansiosa y por tanto erotizante (éstas son las calidades de que carece la Penélope mítica de Homero). La fuerza de la naturaleza deshace en la joven esposa de Pitas Payas la castidad ideal de la también joven Penélope.

Mirando a los mitos odiseicos desde una distancia (estéticamente, “desde el aire”), la perspectiva tanto cristiana como secular del tiempo de Juan Ruiz da una parodia secular que logra eliminar los elementos idealizantes del mito clásico. He aquí la función histórica de la secularización del mito odiseico: la situación mítica de Odiseo-Penélope, sin perder su miticidad clásica, no tiene para qué estar determinada, dada e inalterable.]

Los milagros de Nuestra Señora (*La Virgen del pueblo*)

La obra de Gonzalo de Berceo es didáctica o propaganda cristiana: como madre de Dios, la intervención de María es la actividad que, dentro de la estructura alegórica, da sentido a cada episodio milagroso; se han cohesionado los 25 “milagros” del conjunto por el medio de una romería a un prado alegórico. Como buena madre la Virgen media en favor de los pecadores ante su hijo salvador: su objetivo cristiano es deshacer el pecado y salvar al pecador. “Nuestra Señora” es la gran intermediadora entre humana y divina. Más que semejanzas directas con la mitología clásica, aquí se destacan tendencias, sean paganas o cristianas, que afirman la presencia de lo celestial en la vida de la tierra.

Hay paralelos con la diosa griega Atena (virgen, nacida en la cabeza de Zeus sin vientre de mujer, patrona de héroes en apuros, gran intercesora, etc.). La Virgen de los *Milagros* aparece aquí y allá, visita a este pecador o asiste a aquella pecadora, abogando a favor de ellas. Se halla en todo momento junto a los humanos; representa la presencia de Dios entre los humanos que, siendo humanos, pecan: si, alegóricamente, la “corteza” es la vida de los pecadores, el “meollo” es la potencia

del milagro de la salvación –en cada cuento el narrador proyecta el símbolo de la igualdad: el motivo a través de los 25 milagros es que “todos somos romeros que camino andamos”.

No obstante, en el nivel narrativo de la intercesión milagrosa de la Virgen María todo es históricamente reconocible: monjas, cocinas, jerigonza, oraciones, negocios, robos, obispos, latín, fornicios, embarazos, borracheras, etc., etc. La virgen parece como otro “personaje” humano que “protagoniza” unas historias sobre la salvación de pecadores. Los pecadores son personas ordinarias, víctimas de errores que saben arrepentirse. No son villanos; tampoco pecadores del todo malos. Los diablos son más bien abogadillos contentadizos sin fuerzas satánicas.

La “nuestra señora”, María, interviene aquí y ahora, en nuestra tierra –aunque ella pueda ser sobrenatural. Así que dentro de la alegoría, en el momento mismo de elaborar tendencias sobrenaturales de los mitos griegos pero, a la vez, de acuerdo con una mentalidad cristiana, entran en los milagros detalles seculares. Lo cual confirma un fenómeno importante de la cultura medieval: el mitologismo cristiano secularizó en gran medida la mitología pagana en el mismo acto de adaptarla.

[**Paréntesis.** El papel simbólico de mediar entre la divinidad y la humanidad deja abierto el camino para humanizar por el medio de la parodia burlesca el papel mítico de la intercesora. Volvamos al “libro” del Arcipreste (*Libro de buen amor*): aquí la intercesora es a la vez la Virgen María y la alcahueta Trotaconventos: “Vi estar una dueña fermosa de veald, / rogando muy devota ante la majestad; / rogué a la mi vieja que me oviese piedat, / e que andudiese por mí passos de caridat” (copla 1322).

Sabido es que las iglesias y las fiestas religiosas, por rituales que fuesen, son también lugares para ligarse y pretextos de alcahueterías: en parecido contexto tanto eclesiástico como secular, el Arcipreste ruega eufemísticamente a su vieja intercesora que le “case” (e. g., amancebase) con una “devota” atractiva que está rezando ante la imagen de Jesucristo o Virgen María. A nivel cristiano, la “Virgen” ha de intervenir en favor de la devota pecadora (e. g., en contra del pecado sexual) pero esta misma intermediadora divina se convierte, también a nivel cristiano –pero blasfemamente al revés – en la “alcahueta” que ha de intermediar en favor del concubinage de su cliente eclesiástico (e. g., en contra de la virginidad).

Así que el amor “caritativo” que “Nuestra Señora” inspira a los pecadores, la vieja Trotaconventos –paródica y blasfemamente– puede dárselo a sus clientes eclesiásticos. La intercesora helénica que intervenía en favor de los héroes (por ej., la diosa Atena ayuda a Odiseo) y la intercesión cristiana para salvar a los pecadores se han colocado en entredicho: entre el mundo divino de la salvación y la vida cotidiana del pecado. Se está secularizando el dualismo tanto mítico-pagano de los griegos como moderno-cristiano de los españoles.]

El Conde Lucanor (“*El ‘consejero’ práctico de los nobles*”)

El conjunto de las fábulas de Esopo es literatura didáctico-ejemplar: la estructura literaria de los breves relatos en prosa es “gnómica”, de ejemplaridad moralizante. Los tres elementos básicos, “consejos”, “aconsejado” y “consejero,” se re-

montan a la mitología clásica: siempre hay dilemas y siempre hacen falta los consejos de los expertos –fijémonos en la voz experta del Aristóteles, el “ayo” entre histórico y legendario, que por medio de ejemplos modélicos aconsejaba al poderoso Alejandro. (En nuestros días la película *Nixon* convierte a Henry Kissinger en el modelo del “consejero” del poderoso presidente.)

Partiendo de esta tradición de la cuentística ejemplar, el ayo Patronio destaca para el oyente, el poderoso “conde” Lucanor, dos planos de conciencia sobre lo que les ocurre a los nobles poderosos. Para ilustrar su consejo el ayo se refiere al caso del “pañó” imaginario del rey desnudo (cuento XXXII de la colección): está el plano de la realidad de la “nada”; no hay ni tela, ni traje, ni colores; pero está, paralelamente, el plano de las imágenes sobre esta nada, propagadas primero por los burladores y luego (dada la importancia de apariencias políticas y sociales) aceptadas por el rey y sus palacios.

Tan distanciados el uno del otro están estos dos planos de una realidad histórica que sólo por credulidad (tanto singular como de masas) se explica parecida desproporción absurda entre un vestido imaginario y la realidad que no hay nada. En la versión del cuento por el escritor danés Hans Christian Andersen (1805-1875), el niño inocente es quien dice que el emperador anda sin ropa, “desnudo”; en la versión de Juan Manuel, sin embargo, es un negro que, por no ser considerado “legítimo,” sin gritos le dice al rey “que yo soy ciego o vos desnudo andas”. El papel del negro es someter a reflexión, de modo paradigmático, la realidad deformante que puede llegarles a los nobles como el conde Lucanor (y por medio de él a los lectores) a través de los medios engañosos de comunicación. El único modo de protegerse es evitar engaños, no fiarse, desengañarse.

El autor, Don Juan Manuel escribe 51 veces lo que 51 veces el ayo cuenta al noble: cada cuento sirve de mensaje práctico respecto a la conducta de la alta nobleza ante los demás en la vida cotidiana. Por tanto el consejo es secular. La secularización de los consejos morales se manifiesta en la estructura formal de cada cuento: cada historia de la colección, contada oralmente por el consejero, Patronio, es un “enxiemplo” para iluminar la crisis particular que ha de afrontar el noble. Así que, de modo pre-maquiviático, los fines justifican los medios prácticos, incluso ser oportunista en nombre del credo cristiano: estar a buenas con Dios garantiza no sólo la salvación del alma, sino también la prosperidad material o la defensa de privilegios heredados.

Según varios historiadores, las nuevas direcciones de la economía en el siglo XIV y la crisis económica de la sociedad estamental afectaban cada vez más a los patrimonios y señoríos. En *El Conde Lucanor* tanto la concepción estática de la sociedad como la necesidad de una estabilidad se manifiestan a través de los 51 consejos que paralelan los ejemplos de Patronio: evitar la tentación de cambios y desconfiar de los negocios fáciles. Un modo de defender la sociedad estamental (y la alta nobleza) es enfrentarse a la nueva economía (a los negociantes, a los intriguantes, o buscones y pícaros, a la importancia del dinero, etc.) con inteligencia y estrategia, es decir, con cautela y desconfianza.

Por eso, en cada segmento se dramatiza la situación precaria del conde —otra crisis, nuevos dilemas: el argumento de cada cuento varía pero su ejemplaridad se identifica con los consejos de Patronio— prevenir, alertar, y sobre todo no cambiar respecto a los privilegios señoriales en base del sistema estamental. Así se logra una unidad de “mantenencia” o constancia dentro de los cambios: el dilema del Conde tiene que ver, presumiblemente, con hechos reales e inmediatos. Exigen soluciones a veces urgentes.

La intención de este juego narrativo es forjar soluciones ficticias a ciertos problemas históricos. Por eso, al final de cada cuento el autor don Juan Manuel constituye el tercer partícipe de la interacción Lucanor/ Patronio, un partícipe fundamental (como el lector) que sin embargo no estaría allí si la situación fué real y no ficticia. La secularización de los consejos clásicos son inteligibles a través de la estructura de la colección: puesto que cada cuento es diferente del otro, la situación de cada historia sigue cambiando mientras que la lección sacada de todas las historias sigue igual —mantener a toda costa una constancia o permanencia del consejo frente al peligro de los cambios históricos. Es que la mayoría de cambios socio-políticos ponen en peligro los privilegios del *status quo* que goza la nobleza feudal. El arte de contar historias ejemplares sacadas de la tradición clásico-esópica, es de una ideología claramente conservadora y aristocrática (anticipa algo el notorio “stay the course” de los conservadores en los EEUU): se ha secularizado del todo el sentido común de las esópicas griegas.

[**Como paréntesis.** Entre el ejemplo medieval y el cuento de Andersen tenemos a Cervantes, quien utiliza de modo radical esta misma y larga tradición. Cervantes elaboró en su retablo la realidad social de la ilusión forjada con el uso de muñecos a su vez manejados por los hombres. Y lo hace empleando la diversión popular de los tablados; así forjó una versión muñida de muñecos cuyo aparato teatral, como espectáculo, parece insuperable. La “maravilla” no es magia aquí, sino tramoya: quien no ve los muñecos en el retablo... *ex illis est* —es decir, “es uno de ellos”—... uno de esos señalados y malditos de la raza judía. Y como todos los presentes en el auditorio son (o dicen ser) cristianos viejos, dada la negra honrilla, pretenderán ver muñecos en donde no los hay: el muñeco de Sansón y Herodías, los leones, los toros... Al bailar con la “Herodías”, cosa que aquí equivale a bailar con “la nada”, los supuestos muñecos no existentes se “reconvierten” en las figuras bíblicas, gracias a la ilusión de la realidad de la tramoya. Por eso la ilusión de la realidad (la realidad concreta) del muñeco aquí se nos convierte en realidad histórica y verdadera de esta misma ilusión: lo cual indica por cierto *que no hay ilusión* alguna en ser tan artificial como el muñeco.

No hay caso mejor que el del muñeco para poner en tela de juicio las secularizaciones de los mitos antiguos. Los muñecos de Cervantes son un puro artificio y son diversión pura —al igual que lo son los “*entremeses*”— y el forjar una síntesis basada sobre los casos de honor y de limpieza de sangre en un extraño espectáculo planteado al paródico nivel de los muñecos enfatiza y trivializa nada menos que el inquietante proceso paralelo que está presente en la historia española —aterradora— de dicha “limpieza” de sangre. De ahí su valor paradigmático, sirviéndonos de pretexto para examinar más de cerca las graves consecuencias e implicaciones de la ilusión que encarnan

los media y de la extraña correspondencia allí latente entre una trivialidad que nos divierte y una tragedia histórica destructiva.

La parodia del “entremés” de los muñecos, tan solo destinada a la “diversión”, tiene dobles sentidos y múltiples facetas que pueden plantear serios mensajes, pues de hecho el retablo de Cervantes convierte la realidad escénica de las marionetas en una metáfora social de la credulidad, en la cual los “aldeanos” representan al pueblo de Castilla. El retablo es “maravilloso” por “vacío”, por ser re-presentado sin muñecos. Como en el cuento de Patronio, tan sólo se oyen “voces” que describen muñecos invisibles, acciones que no se ven porque no existen. Así los lectores (como Lucanor) “vemos”, sorprendidos, a aldeanos que “ven” y “hablan” de la *nada*.]

En torno a los “dualismos” clásicos de Grecia

Antes de tocar las complejidades de Juan Ruiz, Jorge Manrique, Fernando de Rojas y Cervantes, importa revisar brevemente la tradición de los llamados “dualismos” clásicos antes, durante y después de la cristianización de ellos. Se da por sentado que según el principio helénico la “materia” y el “espíritu”, se conjugan íntimamente en el hombre: “la razón de ser” del cuerpo es proteger las esencias intangibles, sean del cerebro o del alma. Para los griegos (Sócrates, Platón, Aristóteles) tras las cuestiones filosóficas de los dualismos yace el problema de la existencia humana y tras ella una constante moral: si la materia sofoca la llama en la prisión del cuerpo, esta llama lucha por escaparse de la prisión y así liberarse.

Partiendo de parecidos dualismos, los teólogos cristianos han elaborado estos dualismos helénicos (de bases politeístas) sometiéndolos a una visión del mundo dogmáticamente “monoteísta”: el balance de la dialéctica entre los dos opuestos se convierte en el campo de batalla entre el “mal” material y el “bien” espiritual (se trata del notorio dualismo dialéctico del *sic et non*) en todos sus aspectos y todos los detalles de la vida cotidiana. Y lo más importante: a la cosmología simbólica de los mitos paganos sobre las actividades de varios dioses (e. g., el notorio “politeísmo” de la antigua Grecia), el cristianismo añade la historia milagrosa de la vida, muerte y resurrección de sólo una figura, la del único hijo de Dios, Jesucristo, cuya vida, obra y muerte ocurrió, dramáticamente, *sólo una vez*.

Así que si hubo una caída, habrá una salvación. La historia de la vida, muerte y resurrección del hijo de Dios hecho humano se ha dramatizado como una *historia única*. No obstante esta cristianización del dualismo clásico no han desaparecido ni el dualismo –y lo que más importa– ni se han transcendido sus problemáticas. Ahora bien, en el sentido general, el fenómeno de la “casuística”, en uno u otro grado, funciona durante las explicaciones de problemas religiosos entre teoría y praxis.

Libro del Arcipreste/Libro de buen amor

(*Las contradicciones entre “agape” y “eros”*).

Aquí mete mano Juan Ruiz en su libro sobre el Arcipreste de Hita. El libro consta de dos elementos básicos: la figura central del arcipreste que, de manera impresionante, se presenta a sí mismo a la vez como el poeta del *Libro de buen*

amor, el narrador de todos los episodios, el protagonista de varios amoríos, y, en particular, el comentarista didáctico-moral de su vida pasada de pecados. El arcipreste es a la vez el pecador, consejero y aconsejado de los diversos episodios. En cada segmento de la narrativa se repite el dilema del arcipreste entre dos amores contrarios –el “loco” o pecaminoso con mujeres y el “bueno” o espiritual de la caridad cristiana.

La elaboración de los dualismos griego-tradicionales, en primera persona, está marcada por el uso del amor sexual como el medio más eficaz para comunicar el valor de las buenas obras cristianas; es decir, en este esquema narrativo, las preocupaciones espirituales se transmiten a los lectores de modo contradictorio, *a través de erotismos seculares*. De un lado, se da por sentada la dualidad cristiana (como en Berceo) de que cada cosa de aquí abajo, entre los humanos, tiene su correspondencia allá en lo alto del cielo donde reside Dios; y del otro, las maneras de narrar y comentar esta dualidad están tan cargadas de equívocos que el conjunto equivale a una cartografía de contradicciones: partiendo de lugares comunes helénicos, el poeta Juan Ruiz aplica los principios morales de la doctrina cristiana a varios casos concretos de las acciones humanas –nada menos que sus propensiones naturales hacia el amor de mujeres. (Dice que la raíz de estas propensiones es Aristóteles.)

El conflicto inevitable entre el buen y loco amor (como “ágape” y “eros”) que habitan en el arcipreste era lugar común tanto en Grecia antigua como en la cristiandad, pero en sus adaptaciones a través del libro, Juan Ruiz representa esta dualidad como la situación oximorónica de un “célibe concubinario”: el arcipreste conecta sus tendencias sexuales a su profesión eclesiástica; y esta situación dual es el factor que determina a través del libro el punto de vista secular y las casuísticas del narrador. Dentro de esta situación, Juan Ruiz elabora varios mitos griegos, incluso los del dios del amor, “Don Amor” y la Afrodita / Venus –de hecho, según el mito del horóscopo la propensión erótica del arcipreste se debe al hecho que, por cristiano que sea, al fin y al cabo ha nacido bajo el signo de la diosa de amor, Venus (la Afrodita griega). Y a los poderes proféticos del horóscopo se añade la autoridad de Aristóteles de cómo la naturaleza les empuja a los seres humanos hacia los actos sexuales.

Se puede ver todo esto en un análisis del libro desde el comienzo hasta el final, haciendo un esquema de las formas en que la secularización de mitos clásicos ocurre tal como se multiplican las explicaciones de las dualidades. Lo que importa destacar en este resumen es la visión cristiana de “*sic et non*” por medio de la cual, dialécticamente, un polo contrario del amor no vale sin el otro y vice-versa; y en esta dependencia mutua de los dos contrarios –a través de toda la narrativa– yace la notoria ambigüedad del conflicto: el dualismo del “bueno” contra el “loco” amor, en sí cristiano, no tiene por qué ser ambivalente pero en la ficción del arcipreste –como en la historia de la iglesia– la secularización de los dualismos casi siempre plantea ambivalencias.

Son muchos los ejemplos: las burlas sirven a la moralidad pero también vice-versa; la mítica manzana (símbolo de amor) sigue podrida de dentro pero, con

todo, da “buen olor”; y el “fuego” que yace en la “ceniza” (símbolo de la fórmula cristiana de “corteza-meollo”) aquí se representa a la inversa como la fuerza sexual que, según “el gran filósofo” Aristóteles, “natura lo entiza”. Dado el poder de la naturaleza, se ha subvertido la abstinencia religiosa. Y, por fin, al enamorarse pecaminosamente de una hermosa monja, el arcipreste sabe su doctrina: si es pecado cortejar la “esposa de Cristo”, según los fundamentos cristianos, puede arrepentirse una vez cometido el pecado. “Pero que sea erranza contra nuestro Señor / el pecado de monja a omne doñeador, / ¡ay Dios! ¡e yo lo fuese *aqueste pecador* / que feziere *penitencia* desto fecho error!” (1501).

La secularización funciona precisamente (aquí con una brillantez impresionante) en este proceso irónico de contraponer una doctrina dentro de otra: si la doctrina cristiana de la unión sacramental le impide al arcipreste el placer de juntarse con la monja, la misma doctrina cristiana de arrepentimiento puede facilitárselo. He aquí como funciona en español el proceso secular de los mitos griegos y la casuística dentro del plan narrativo del libro: hay o parece haber una unidad de contrarios (“bien vs. mal”) pero, sea de burlas o de veras, ¿pueden casos extremos de conducta moral ser mediados de verdad en el nivel burlesco de la ficción? Ver cómo en sus adaptaciones de mitos griegos Juan Ruiz resuelve o no el dilema clásico de dualismos, puede iluminar algo del proceso secular de la adaptación de clásicas fuentes griegas.

Coplas a la muerte de su padre (*Heráclito cristianizado*)

La famosa metáfora “Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar / que es el morir” remonta a Heráclito (pensador griego pre-socrático de Éfeso). Es conocido por sus conceptos sobre la “invariable variabilidad;” es decir, si “todo fluye” no hay nada estable y permanente. El helenismo mítico del fluir (paralelo entre las aguas de los “ríos” y los tiempos limitados de las “vidas”) hasta inevitablemente llegar a su fin debido también recuerda a la poetisa de Lesbos, Safo, para quien “por lo demás... el tiempo *sigue fluyendo* como un río”. En la adaptación elegíaca de J. Manrique la metáfora se convierte en una meditación sobre la muerte cristiana y en particular la muerte ejemplar de su padre.

La vida en general se pluraliza en “nuestras vidas”, es decir, la muerte funciona sin excepciones. La cristianización monoteísta de la antigua analogía pagana es sutilmente realizada por la metáfora griega: si, por contraste con el mar, el río es agua limitada, así, a la luz de la muerte, la duración de la vida de los seres humanos en este mundo tiene límites severos: los hombres siguen viviendo sus diversas –y por tanto “caudalosas”– vidas... muriéndose todos. No hay excepciones. Se trata de la muerte democratizante de todos los cristianos.

La supervivencia de los mitos griegos se manifiesta, irónicamente, en el continuo proceso de cristianizar la mitología clásica. Por ejemplo, la famosa pregunta *ubi sunt* (¿dónde estarán los que antes vivían?) no es sino la afirmación de que *ya no están*. Si todos mueren igualmente, ¿cuál es el valor de la vida? Es efímera, dura poco y es pasajera. La metáfora heraclitiana se convierte en el bíblico “todo

es vanidad en el mundo” y “lo que fue, eso mismo es lo que será” [*Eclesiastés*]. Efectivamente “no hay nada nuevo bajo el sol” pues, en su versión cristiana de las elegías helénicas y, además, en varios aspectos seculares de ellas, Manrique ha elaborado toda una tradición clásico-bíblica.

Los aspectos filosófico-religiosos de los mitos no son ajenos a la visión política de su clase noble-feudal. Es importante: se han hecho histórica y socialmente pertinentes las abstracciones universales de los discursos míticos: he aquí la función moderna –y sutilmente histórica– de la metáfora heraclitiana: “Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar, / que es el morir; / allí van los *señoríos* / derechos a se acabar / e consumir; / allí los ríos caudales, / allí los otros medianos / e más chicos; / allegados son *iguales* / los que *viven por sus manos* / e los *ricos*”.

Los ríos, distinguir entre pobres y ricos dentro de los estamentos del feudalismo, reivindican la circunstancia histórica de la ideología feudal: sirven para destacar y a la vez oponerse a los cambios que ponen en peligro los privilegios de la nobleza. Para mejor defender el modo de clases sociales dentro de la producción feudal, es indispensable una “alerta”, es decir, tener clara conciencia de los peligros para excitar a la vigilancia. De hecho, a los nobles les viene de perlas el hecho de que el curso metafórico del río es tal que sigue cantando la misma canción pero con aguas diferentes. En la carga existencial de los ríos de Heráclito yace, de modo indirecto, toda una postura política por estar secularizada: sirve de modo sutil para defender unos valores y para evitar peligros.

En las coplas de J. Manrique, dentro de su elegía emocionante, los mitos son testigo de la descomposición del sistema y los esfuerzos de las clases altas para resistir –y reaccionar– a los cambios socio-económicos que les rodean. Por eso, como cada proceso de cristianizar mitos es un proceso de mirar atrás, el futuro no está presente sino en la eternidad cristiana la cual, no obstante, contiene el proceso concretamente histórico de tal situación. En palabras de un crítico, si “Nuestras vidas son los ríos / que van a dar a la mar / que es el morir”, antes de desembocar, cierto, “cuanto el río suena, piedras lleva”.

La Celestina: Comedia de Calisto y Melibea (1499ss).

(*La tradición trágica de los amantes*).

En el *Libro del Arcipreste*, al “ars predicandi” cristiano del indignado “alumno” contra su mítico “maestro”, el dios de “Amor”, éste le opone el “ars amandi” pagano de Ovidio (el “Eros” de los mitos griegos): para la seducción de mujeres hacen falta ciertas estrategias, en particular los servicios indispensables de una alcahueta, experta en tercerías de amores casi siempre ilícitos y clandestinos. Se refiere al ejemplo de una “comedia elegiaca” donde el joven Pánfilo logró seducir a Galatea gracias a la astucia de la vieja experta Anus. *Pamphilus*, obra ovidiana, es la base del episodio más extenso del *Libro del Arcipreste*; en cambio, domina todo el argumento de la *Celestina* cuyo desenlace (tanto en la *Comedia* como en la *Tragicomedia*) es del todo trágico.

El trasfondo clásico es la repetida historia trágica de los amantes hadados – desde antes de “Hero y Leandro” o “Acis y Galatea” hasta “Tristan e Isolde”, la historia de *Abelardo y Eloisa* y en adelante “Romeo y Julieta” de Shakespeare, la operática “Tosca” y en nuestros días de películas estilo Hollywood como *Cumbres Borrascosas*. En los mitos antiguos, cuando Leandro se ahoga, Hero se suicida, cayendo de las alturas abajo. Como en el suicidio de la Galatea del mito clásico, así Melibea, también se suicida, cayendo desde arriba hacia abajo. Se pone en relieve el motivo clásico: que la amada se ve incapaz de vivir sin su amante. (Esta repetición del motivo mítico se convirtió en lugar común y una serie de clisés.) El final trágico se debe a varios factores concretos (envidia, accidentes, peligros, descuidos, oscuridad, malentendidos, familias, etc.) pero lo que yace tras todos los factores es el “no pudo ser” trágico del destino.

En la elaboración de Fernando de Rojas se conjugan las dos tradiciones de la tercería de la bruja vieja y los amantes mal hadados: el deseo apasionado de Calisto, la virginidad de Melibea, el oportunismo de los criados, la tercería oportuna de Celestina, los padres poco responsables, los encuentros secretos, los peligros del amor clandestino, la caída fatal de Calisto (¿accidental o no?), lo inesperado, el suicidio de Melibea, el lamento elegíaco del padre desesperado, etc. A este doble modelo clásico, Rojas añade el tipo de conflicto o guerra que, según Heráclito, “de todos es padre:” la falta de prudencia o moderación en los deseos y el mito de la “fortuna” variable (causa de “la caída de los grandes”) y, por fin, la inexorable necesidad del destino, la notoria “Ananké” griega, o sea el poder irresistible de las leyes inmutables de la naturaleza. Es que la obra anda cargada de adaptaciones de mitologías y fuentes clásicas –todas radicalmente secularizadas.

En el típico “Síguese” de la obra se presentan todas estas elaboraciones de la mitología clásica como “reprensión de los locos enamorados”, “vencidos de su desordenado apetito”, además del aviso “de los engaños de las alcahuetas”. No obstante, dentro del marco cristiano-moral de los avisos, se han secularizado radicalmente casi todos los elementos elaborados: fijémonos en el aspecto vulgar –y brutal– del amor “romántico” por parte del amante que en medio del lírico “locus amoenus”, explica con arrogancia el eufemismo de pensar desnudar a la inexperta Melibea como la costumbre de “quitar las plumas antes de comer el ave”; el poder de liberarse por el camino de la prostitución; la cobardía psicológicamente justificada de los criados; el mismo amor apasionado entre señoras y prostitutas; el peligro fatal de la precipitación; las causas razonables de los accidentes; las apetenencias individuales del “instante” o sea el hedonismo laico; el servicio pagado; el mirar por sí mismo; el continuo buscar de provecho y de medrar; la obsesión por ganancias y dinero; la conciencia del clasismo entre los criados; el comentario de la alcahueta sobre la prostitución de que “vivo de mi oficio” y su sarcasmo de “¿Quitástemme de la putería?”, etc.

Según R. Ricard, “se puede tener las mejores intenciones morales del mundo pero, lo mismo en los tiempos de Rojas (albores del Renacimiento) como en los nuestros, no se enseña moral a la juventud escribiendo obscenidades, sacando a escena alcahuetas, rufianes, chulos y prostitutas, describiendo con complacencia

el goce más carnal... así la libertad humana [bajo] el dominio fatal de los instintos...". Es decir, con semejantes elementos se ha hecho una gran obra de arte (se ha considerado *La Celestina* como la tragedia más auténtica entre Eurípides y Shakespeare). Pese a los avisos de aquella sociedad cristiana, en su conjunto no era nada homogénea; por esto "sigue presentando un sin fin de enigmas que jamás dejarán de plantear problemas y provocar controversias". Al elaborar varios mitos en medio de una cultura cristiana la obra de Fernando de Rojas (converso y por tanto viviendo bajo sospechas), y dada la fuerte dosis de clásicos mitos secularizados fue, es y será obra "acristiana".

En la mitología griega se manifiesta cierta fuerza misteriosa del "destino" que puede gobernar y dirigir el curso de las cosas: por tanto, aunque de un modo general, todos los hechos y acontecimientos del universo ocurren independientemente de las acciones de los hombres. En la *Celestina*, sin embargo, este "hado" o "sino", al secularizarse, se transforma en un hecho verificable de "causa y efecto" dentro del cual el encadenamiento de los actos de cada uno de los personajes les deja a todos vulnerables al peligro. El proceso de secularización se ha llevado a su fin máximo: como en el caso de B. Brecht en nuestros días, se ha sometido el mito de "ananke" a raíz de lo cotidiano.

Si en los mitos griegos se representa el destino como realmente inevitable, como que no puede escaparse de los sucesos que causan la catástrofe (dadas las intervenciones que ocurren fuera de las personas), en la *Comedia de Calisto y Melibea* los lectores se dan cuenta, a cada paso, de que este mismo curso de acciones se debe a la realidad social de los dos amantes y la tercera, es decir, se trata de un proceso realista o secular así que, por lo menos *en potencia*, un dilema es cambiante y no del todo inevitable.

Se han causado las catástrofes por el conjunto de las voluntades de los personajes: por parte del amante apasionado; los criados oportunistas; la amante natural y eróticamente vulnerable; la avara intercesora y los padres irresponsables. Nada de lo que les sucedió a los amantes y sus criados tuvo que ser de la forma catastrófica pero, dadas las condiciones naturales de pasión de los jóvenes y el afán de medrar entre las clases bajas, sólo ciertas catástrofes podrían ocurrirles y, efectivamente, así ocurrieron: he aquí la observación extraordinaria de Calisto respecto a la muerte violenta de sus dos criados: "agora o en otro tiempo de pagar habían". El converso Fernando de Rojas, al secularizar sistemáticamente sus adaptaciones de varios motivos clásicos, ha logrado revolucionar nada menos que los fundamentos mismos del concepto griego-tradicional del destino.

Breves conclusiones

El tema de influencias clásicas de la antigua Grecia en las literaturas cristianas plantea muchas cuestiones. El proceso de secularizar mitos griegos, paradójicamente, en el momento de cristianizarse, aunque evidente, resulta problemático en extremo: las adaptaciones del pasado en el presente siempre plantean problemas historiográficos. Cualquiera de las elaboraciones españolas de mitos griegos

(como las que hemos examinado brevemente) entrañan una serie de reciprocidades entre el pasado y el presente: es que las adaptaciones modernas son del presente en tanto que los mitos elaborados pertenecen al pasado. Así que según nuestro título, los autores españoles y los mitos griegos se son mutuamente necesarios. En cada elaboración española de mitos griegos se plantea el proceso continuo de interacciones entre España y Grecia, es decir, se forjan muchos diálogos sin fin entre pasado y presente.

Cuando durante siglos se adaptaban mitos, y varios de esos mitos se convirtieron en ejemplos cristianos, se produjo –entre otras cosas– una dependencia mutua de dos contrarios: las interrelaciones entre la literatura española (de una ejemplaridad cristiana) y los mitos clásicos (de índole pagana), de un grado u otro, acrean contradicciones. En una adaptación española, la mitología griega y las elaboraciones cristianas de ella son inseparables: son mutuamente necesarias y complementarias, aunque opuestas en los fundamentos ideológicos.

Aquí entra la secularización. En cuanto se adapta en el presente cualquier mito pasado, empieza la cultura secularizada a obrar en los elementos paganos, incluso a transformar los mitos en ejemplos cristianos de los modelos paganos que eran. Los mitos de los héroes épicos, de la “Odisea”, de Penélope, de intercesoras, de consejos prácticos, de dualismos y de la tragedia o el destino, por dar sólo unos ejemplos, en cada una de las fases de su evolución, renacen en el seno de una sociedad cristiana, que les moldea desde sus contenidos hasta su estructura básica.

Es que *en* las elaboraciones españolas de los mitos griegos se han forjado representaciones imaginarias de condiciones cristianas que existen fuera de las adaptaciones de ellos. Por tanto, lejos de constituir un todo redondo y coherente, toda adaptación moderna de mitos antiguos, debido a la secularización, revela un conflicto y una contradicción de significados. Este proceso más bien contradictorio que yace tras “la Grecia de los españoles” (el título es de mi compañero Alfonso Martínez) continuó a lo largo de los siglos hasta nuestros días; afectó casi todos los géneros literarios y las llamadas “obras maestras” de la literatura española –amén de varias latinoamericanas, sobre todo dentro del moderno “Boom”. Aquí se abren caminos para futuros estudios (incluso tesis doctorales) de índole comparativa sobre el presente perpetuo de letras griegas en letras luso-hispanas. Uno de los mejores ejemplos, como “coda” a la ponencia, es el caso de Ramón del Valle-Inclán cuya novela sudamericanizante, *Tirano Banderas*, se remonta al título “Tyrannos” del *Edipo* de Sófocles.

Todos los mitos griegos, en uno u otro grado, apelan a los artistas modernos, y la *Odisea* quizás más que ningún otro: provee un marco dentro del cual varios autores modernos, entre ellos Valle-Inclán, entienden y adaptan el modelo clásico del retorno del héroe a su hogar de Ítaca. Así con el héroe moderno del primer esperpento del Valle-Inclán, Max Estrella: *Luces de bohemia* (1920-1924) es una adaptación homérica de la odisea nocturna de un bohemio que, a diferencia del héroe homérico, muere antes de llegar a su casa, sin lograr ver a su “Penélope” que le esperaba.

“La tragedia nuestra *no es* tragedia” observa poco antes de morir el bohemio... pues “España es una deformación grotesca de la civilización europea”. Estos duros comentarios sobre la estética moderna que transforma las “normas clásicas” de los mitos trágicos fueron repetidamente reiterados por el autor de los esperpentos, Ramón del Valle-Inclán: “La ceguera es bella y noble en Homero. Pero, en *Luces de bohemia*, esa misma ceguera es triste y lamentable porque se trata de un poeta bohemio, de Máximo Estrella”. Los dioses [griegos] se convierten en “personajes de sainete” porque ya “los héroes clásicos han ido pasearse en el callejón del Gato”. Cuando autor y personaje toman la palabra sobre las funciones modernas de la tradición clásica, y esa palabra es objeto de meditación histórica, se plantea el inmenso problema de las continuas reciprocidades que se entrañan entre el pasado y el presente.

Las contradicciones de los esperpentos de Ramón del Valle-Inclán (y en particular, el primer esperpento, *Luces de Bohemia*) entre el “legado clásico grecorromano” y “la función histórica” del mismo tienen significación porque ellas contienen los problemas teóricos y prácticos de las siempre problemáticas correspondencias entre “tradición” y “modernidad”... que no siempre son resueltos, pero que son destacados en las manifestaciones de las contradicciones. Tomemos como ejemplo de cómo toca Valle-Inclán estas mismas correspondencias en su primer esperpento.

Hay a través de las 15 escenas dramáticas de *Luces* dos planos de conciencia sobre la representación imaginaria de la crisis española: está el plano de las modernas realidades político-sociales manifestado por una serie de violencias, miserias, corrupciones, e ignorancias; pero está, paralelamente, como trasfondo helénico, el plano de las imágenes clásicas sobre estas realidades, imágenes de odiseas homéricas, tragedias sofocleanas, glorias heroicas y condiciones míticas, etc. Tan distanciados el uno del otro están estos dos planos de conciencia histórica que la desproporción da la sensación que las imágenes clásicas de la tradición grecolatina “en un ‘espejo cóncavo’ son absurdos”.

Sobre estas contradicciones hay apenas discusión. Lo problemático es saber si es posible resolver las contradicciones, cómo lo es y cuáles son sus consecuencias. Estas son las cuestiones que tuvo que afrontar –entre muchos otros autores modernos– Valle-Inclán. Son las cuestiones que ha de afrontar tanto la ponencia como este estudio. Al elaborarse dentro de históricos contextos distintos y más tardíos, los mitos griegos que se han adaptado a estos nuevos contextos, *no desaparecen*, siguen funcionando cultural e históricamente.

Para redondear el estudio, vale citar dos opiniones que tratan de los contextos históricos –de Grecia y de España: el análisis de Valle-Inclán les vendría de perlas a los griegos; y las observaciones severas de Castoriadis quizás valen para re-examinar los paralelos de dos historias de dos naciones que, cual más cual menos, han venido a menos. En ambos casos se destaca, primero, el vivir prisioneros de su pasado y, luego, el no poder (quizás no querer) apoderarse de sus mismos derechos políticos. Cada uno de los dos comentarios es un conjunto de creencias sobre la

historia de su país. Tales creencias pueden ser más o menos generales –e incluso erróneas o parciales– pero, para este estudio, proveen un marco histórico dentro del cual se deben juzgar las elaboraciones seculares de los mitos griegos en España.

Efectivamente, entre 1918-1932, Ramón del Valle-Inclán representa en ficción el problema nacional de que España se había fragmentado en deformaciones grotescas “de la civilización europea”. Total: la antigua tragedia griega ya no corresponde a la “trágica mojiganga” de la España moderna.

Los españoles nos colocamos siempre por encima del drama y de los intérpretes. Tenemos áspera la paternidad. Por capricho y por fuerza. Porque nos asiste la indignación de lo que vemos ocurrir fatalmente a nuestros pies. España es un vasto escenario *elegido por la tragedia*. Siempre hay una hora dramática en España; un drama superior a las facultades de los intérpretes. Éstos, monigotes de cartón, sin idealidad y sin coraje, nos parecen ridículos en sus arreos de héroes. Gesticulan con torpeza de cómicos de la legua las situaciones *más sublimemente trágicas*. Don Quijote ha de encarnarse en un Quijote cualquiera. [Una pandilla de comiquillos empecinados en representar el drama genial de la vida española.]

Sigue un resumen de los juicios de Castoriadis sobre las causas históricas de las inferioridades que, pese a las apologías y protestas, desde años sufren los griegos: los griegos no han gozado de una vida auténticamente política desde el llamado “siglo de oro” de Pericles. Se acabó aquella vida de derechos políticos en el 404 a. C. Y pronto después, hasta nuestros días, se repite una serie de fracasos nacionales, malas decisiones y, cierto, un desengaño tras otro. Por ejemplo: [1] La hegemonía de Filipo el macedonio; [2] la soberanía de Alejandro el Magno y sus conquistas allende del mar griego; [3] la dura y larguísima conquista romana; [4] al desintegrarse el imperio romano se instaló el imperio bizantino de una monarquía teocrática; [5] y los avances otomanos instalaron en Grecia una severa “turcocracia” –tanto de turcos como de “kotsabásides”. [6] Por fin, llegó la independencia: el heroísmo del pueblo griego y sus sacrificios a partir de 1821 son legendarios; [7] con la revolución de 1821, sin embargo, se inician las guerras civiles así que no se forja una “sociedad política”, es decir, una política creada para los griegos pero forjada por los mismos griegos; [8] de ahí, se ve la actitud algo servil de los griegos hacia las autoridades: ¿cómo es que, a raíz de tantos sacrificios (morir por la libertad), los griegos optaron por una monarquía extranjera, aceptando un rey que vino de un país de otra soberanía?

Al grano: la conclusión de los dos es implacable: aunque de maneras diferentes, tanto el pueblo español como el griego, para bien o para mal, son *los responsables de su propia historia*. Pero no tienen plena conciencia de que, efectivamente, son los que han causado las condiciones socio-políticas que, necesariamente, han de afrontar hoy día. Se trata de poder y querer forjar y desarrollar sus propios derechos políticos y no, como peleles, los de otros.

Ahora bien, la problemática de los fundamentos seculares de las elaboraciones modernas de antiguos mitos griegos, por un lado, inducen a los griegos y españoles a reflexionar sobre su propia historia y, por otro, darse cuenta de que, lejos de ser

evidente, “la Grecia de los españoles” resulta problemática en extremo. Con todo, puede que problemático sea aquello por lo que vale la pena preguntar. En este sentido se han planteado en el estudio las adaptaciones españolas de mitos griegos.



“La Grecia de los españoles” en el *Esopo* de Velázquez

ESTUDIO DE LAS FÓRMULAS DE TRATAMIENTO EN LAS RELACIONES INTERPERSONALES

ADAMANTÍA ZERVA
Universidad de Sevilla

1. Introducción

La mayoría de las lenguas poseen determinados mecanismos a través de los cuales se establece la modalidad de tratamiento que se emplea entre los interlocutores. Es cierto que los parámetros que rigen la función de estas estructuras atañen a factores internos de orden lingüístico y factores externos de orden pragmático o sociolingüístico. En la enseñanza del español como lengua extranjera, los aspectos relacionados con el tratamiento merecen especial atención. Según la *Nueva Gramática de la Lengua Española* (Real Academia Española, 2009: 1250), las fórmulas de tratamiento son ‘las variantes pronominales que se eligen para dirigirse a alguien en función de la relación social que existe entre el emisor y el receptor así como los grupos nominales empleados para dirigirse a los demás’.

Como constata Blas Arroyo (2005: 298) representan ‘una de las manifestaciones más claras de la llamada *deixis social*’; así se explica el hecho de que en muchas lenguas se incluyan en la descripción del sistema gramatical. Asimismo, hemos de señalar que Álvarez (2005: 27) destaca la interrelación entre el lenguaje y la cortesía como norma social. Por otra parte, Blas Arroyo (1994-95: 22) afirma que en este factor estriba la problemática ligada a su empleo puesto que depende de la estructura de cada sociedad. No obstante, hemos de constatar que, a pesar de su gran importancia en las relaciones interpersonales, las fórmulas de tratamiento a menudo se descuidan en la enseñanza de una lengua extranjera (Braun, 1988: 63-64).

2. Planteamiento de la problemática

La adquisición de una lengua supone un proceso de adaptación continua a las diferentes situaciones comunicativas. El presente estudio pretende añadir una dimensión más a la investigación de los sistemas de las formas de tratamiento y su aplicación a la enseñanza de español, teniendo en cuenta las posibles interferencias lingüísticas que se producen cuando dos sistemas distintos entran en contacto: el

español y el griego.

Consideramos que el fenómeno de interferencia lingüística consiste en un factor adicional que interviene en la comunicación intercultural. De manera que nuestro objetivo no es limitarnos a un estudio contrastivo entre las fórmulas de tratamiento entre los dos sistemas sino mostrar qué factores del sistema de la lengua griega son los que afectan a la adaptación, o a la falta de adaptación, a los modelos correspondientes del sistema de la lengua española. El aprendiz de español necesita saber en qué situación se emplea una fórmula de tratamiento para dirigirse a alguien como componente fundamental de la competencia comunicativa.

Para conseguirlo, los aprendices tienen que conocer las distintas variedades lingüísticas y saber adecuarlas al contexto. No obstante, desde una perspectiva didáctica, es imposible enseñarlo todo porque el resultado sería causar una confusión al aprendiz. De manera que desde los principios metodológicos se aconseja la enseñanza/aprendizaje progresivo de los distintos contenidos. En este aspecto es de mucha utilidad la selección de una modalidad en concreto. Admitiendo que el español presenta una pluralidad de normas, Moreno Fernández (2007: 68) propone establecer un modelo de lengua aplicable a la enseñanza de español que denomina 'lengua general' que se ajusta a los usos lingüísticos preponderantes y prestigiosos del mundo hispánico.

En este trabajo, no indagaremos sobre los factores que convierten una cierta modalidad de una lengua en lengua de prestigio sino que trataremos de hacer una referencia a los factores que influyen en la caracterización de los ejes pragmáticos que rigen el empleo de las fórmulas de tratamiento en la lengua española. Las producciones de los aprendices griegos presentan usos erróneos que se pueden analizar en dos vertientes: por una parte, los que están relacionados con las diferencias formales que presentan las dos lenguas y que dan lugar a interferencias; y, por otra, los que se deben a los distintos principios socioculturales que rigen el empleo del trato de familiaridad y de cortesía.

Blas Arroyo (2005: 298) hace referencia a la cortesía lingüística y resalta la importancia de los pronombres de tratamiento como *indicios de contextualización*¹, en el sentido de que son elementos que tienen un valor discursivo y permiten a los participantes desarrollar sus intenciones discursivas según sus objetivos. Tyler (1994: 245) sostiene, basándose en las teorías de Gumperz (1992), que toda producción verbal proporciona información indirecta ya que las personas solo pueden realizar unos presupuestos aproximados a las intenciones de sus interlocutores. Estas adivinaciones se basan en gran parte en la interpretación del mundo de una cierta forma que comparten los interlocutores. Brown y Levinson (2006: 179) afirman al respecto que 'deference phenomena represent perhaps the most conspicuous intrusions of social factors into language structure'. Al mismo tiempo, las formas de tratamiento constituyen una de las partes más inestables de la lengua,

¹ Según Gumperz (1992: 131) los *indicios de contextualización* (*contextualization cues*) son aquellas formas lingüísticas que relacionan el mensaje emitido con el conocimiento contextual que los hablantes poseen y que es necesario para su correcta interpretación.

pues se hallan en constante estado de evolución. Es posible una clasificación pero hemos de tener en cuenta que forman parte de sistemas que a veces resultan muy complejos.

Los hablantes de una comunidad de habla comparten opinión sobre lo que es vulgar, lo que es familiar, lo que es incorrecto, lo que es arcaizante o anticuado. Desde este punto de vista, los hispanohablantes de México y de España pertenecen a la misma comunidad lingüística, pero no a la misma comunidad de habla. Por eso el cumplimiento de las normas sociolingüísticas al que obliga la pertenencia a una comunidad puede servir de marca diferenciadora, de marca de grupo, y por eso los miembros de una comunidad suelen acomodar su discurso a las normas y valores compartidos. Así se puede entender la estrecha relación que existe entre la sociedad y la lengua.

3. Aspectos formales

En la lengua española y griega, la distinción entre el trato de familiaridad y de cortesía se establece a través del empleo de diferentes tipos de pronombres. En el español peninsular, se emplean dos formas de tratamiento: la forma familiar y la de respeto (Gómez Torrego, 1998: 119). Los pronombres *tú* (segunda persona de singular) y *vosotros/as* (segunda persona de plural) denotan trato de familiaridad y confianza mientras que, en griego, son los pronombres *εσύ* (segunda persona de singular) y *εσείς* (segunda persona de plural). Para el trato de cortesía, la lengua griega, que pertenece a los denominados ‘sistemas T/V²’ (según Brown y Levinson, 2006: 107), recurre a la segunda persona del plural *εσείς* independientemente del número y género del sujeto.

En la gramática griega, esta fórmula de tratamiento se denomina ‘πληθυντικός ευγενείας’ (la traducción literal sería ‘plural de cortesía’). Por otra parte, el español dispone de dos pronombres de cortesía *usted* y *ustedes* según el número de personas a los que se dirige. En este punto convendría mencionar que el empleo del pronombre *vosotros/as* para denotar confianza alterna en Andalucía Occidental (Real Academia Española, 2009: 1255) con el tipo *ustedes*+verbo en segunda persona de plural. Aunque Gómez Torrego (1998: 107) señala que se trata de un uso incorrecto.

Con respecto a la presencia y ausencia de los pronombres en las oraciones, hemos de anotar que tanto el español como el griego son lenguas con flexión en los tipos verbales de modo que, normalmente, no se hace necesaria la presencia del pronombre para denotar la persona excepto en caso de énfasis. Por tanto, las dificultades que encuentran los estudiantes griegos están relacionados con el empleo de los pronombres de cortesía *usted/ustedes* dado que en el caso del tratamiento familiar las dos lenguas tienen una estructura similar.

En primer lugar, por interferencia de su lengua materna, emplean la segunda persona del plural ‘vosotros’ como trato cortés tanto en caso de que el sujeto sea

² Los iniciales T/V derivan de los pronombres en francés *tu* y *vous* (Brown & Levinson, 1972: 104).

en singular como en plural. En segundo lugar, como hemos podido observar en nuestra experiencia docente, resulta más difícil incluso en niveles superiores emplear el plural *ustedes* dado que se recurre con frecuencia a la segunda persona de plural ‘vosotros’. La ausencia de un término equivalente en la lengua griega y la coincidencia a nivel semántico entre la segunda persona de plural y el pronombre de cortesía ‘ustedes’ dificulta el empleo de este tipo y da lugar a vacilaciones.

En el corpus de producciones escritas de diez alumnos de nivel intermedio (B2) que recopilamos, pudimos observar que un cincuenta por ciento de los mismos tenían dificultades a la hora de emplear correctamente los pronombres de cortesía. La tarea consistía en enviar una carta solicitando empleo a una empresa multinacional. Como pudimos comprobar, para el tratamiento de cortesía, los estudiantes recurrían a menudo al pronombre de la segunda persona del plural ‘vosotros’, un hecho que denota la interferencia de la lengua materna. Además, la confusión se hacía más evidente en los pronombres de complemento directo. Se trata de un claro ejemplo de cómo una deficiencia de índole gramatical puede influir en las relaciones interpersonales. El aprendiz griego no tiene ninguna intención de ser descortés. Simplemente, no ha asimilado la diferencia en el empleo de *tú/vosotros*-as y *usted/ustedes* en la lengua española.

4. Aspectos pragmáticos

La sociedad está sometida a un continuo cambio. Las relaciones interpersonales son las primeras en sufrir esta evolución y las formas de tratamiento lo reflejan de manera muy eficaz. Labov (1972: 111) sostiene que el lenguaje es una estructurada forma que responde a las normas sociales establecidas y, por ende, refleja los procesos sociales que tienen lugar.

Weinerman (1976: 35) corrobora esta afirmación y constata que el empleo del pronombre de familiaridad *tú* o de cortesía *usted* no denota solamente el respeto o la distancia social sino una distancia psicológica. En todo caso, queda patente que cada sociedad establece unas normas que rigen las relaciones interpersonales y la elección entre los pronombres de tratamiento indica la actitud de los interlocutores estando ella en estrecha relación con los principios de la cortesía. Bravo (2004:27-28) sostiene que el factor sociocultural es elemento disociable de la cortesía, reconoce que hay ciertos aspectos universales. Uno de ellos está relacionado con la imagen (*face*) que tienen las personas sobre sí mismas y que les conduce a desear el aprecio de los demás independientemente del grupo sociocultural al que pertenecen (Bravo, 2004: 28; Haverkate, 1994: 19). No obstante, Braun (1988: 679) destaca que es necesario un estudio descriptivo e interlingüístico extenso para descubrir la existencia de principios universales puesto que la diversidad en las lenguas y sus sociedades de habla lo hacen difícil. Se trata de una visión que Brown y Levinson (2006) confirman con su teoría. Los citados autores parten de un concepto universal, la imagen (*face*) que está íntimamente relacionada con las relaciones que una persona establece con los demás (Brown & Levinson, 2006: 61).

Blas Arroyo (2005: 313) relaciona el uso de *tú* con la cortesía positiva porque

representa la solidaridad y la familiaridad que se puede traducir en la proyección de la imagen del interlocutor. Mientras que el empleo de *usted* está ligado a la cortesía negativa puesto que expresa deferencia y distancia social. Los parámetros que intervienen en las relaciones personales e influyen en la cortesía con respecto a la elección de los pronombres de tratamiento se representaron por Brown y Levinson (2006: 76) mediante la siguiente ecuación: $W_x = D(S, H) + P(H, S) + R_x$

(W= weightiness, D=distance, S=speaker, H=hearer, P= power, R= rank)

El grado de la amenaza para la imagen dependerá de la suma de tres variantes: en primer lugar de la distancia entre el emisor y el receptor, en segundo lugar del poder que ejerce el primero sobre el segundo y, por último, del grado de imposición que alcanza el acto comunicativo en dicha cultura.

Por ende, queda patente que las normas en las que se basa el comportamiento de las personas se establecen por las prácticas ejercidas en una sociedad. Brown y Gilman (1972: 123) afirman que las formas de tratamiento consisten en 'expressions of transient attitudes'. Así, los miembros de un grupo eligen el tipo de pronombre que es considerado normal por el resto de los miembros según su clase social. Kerbrat-Orecchioni (2004: 48) destaca que la variación cultural afecta a las estrategias de cortesía tanto cuantitativa como cualitativamente. Aunque eso no significa necesariamente que, por ejemplo, los ingleses no perciben diferencias en sus relaciones personales puesto que emplean únicamente el tipo *you*. No obstante, no se ha encontrado todavía una forma para estudiar los sentimientos de las personas en las relaciones interpersonales pero sí sus producciones lingüísticas.

Hemos de señalar que los aprendices griegos siguen el modelo de empleo de las fórmulas de tratamiento de su lengua materna dado que se trata de pautas que son difíciles de remodelar. Así, pues, basan sus producciones así como sus interpretaciones en los esquemas socioculturales válidos en la sociedad griega.

No obstante, es necesario que entiendan que cada comunidad de habla ha establecido su propio sistema. Matte Bon (1992: 244) aborda el tema desde una perspectiva comunicativa y afirma sobre el empleo de los pronombres de cortesía que el uso de *tú/vosotros* es más frecuente en el español peninsular que en la mayoría de los idiomas en los que existe esta oposición. Braun (1988: 47) afirma que con vendría que los estudiantes de español se acostumbrasen a no emplear el *usted* demasiado puesto que la sociedad española no es tan jerarquizada. De ahí la importancia de determinar un estudio empírico para abordar el tema.

Los aprendices griegos de español no pueden basarse solamente en sus conocimientos gramaticales para interactuar adecuadamente en las relaciones interpersonales. Además, es un hecho que los hablantes nativos desconocen hasta qué punto un uso erróneo de los pronombres de tratamiento se debe a interferencias de la lengua materna o es producto de la mala conducta de su interlocutor.

5. Aspectos empíricos

La aportación de los estudios empíricos ha sido de mucha importancia para arrojar luz a los principios que rigen el fenómeno de los tratamientos en el español

actual. Hemos de señalar que nuestro estudio se basará en dos vertientes: por una parte, estudiaremos el tipo de pronombres que emplean los hablantes de español según los resultados de los estudios recopilados y, en segundo lugar, los factores que intervienen en su elección.

Las conclusiones adquiridas son muy útiles para que los estudiantes griegos obtengan una visión general de los usos de los pronombres de tratamiento en el español peninsular. Siendo conscientes de las limitaciones del presente trabajo cuyo objetivo no es la exhaustividad sino la caracterización de algunas de las pautas en el empleo de las fórmulas pronominales de tratamiento hemos considerado oportuno emplear distintas fuentes.

Hace ya varias décadas, Fox (1980: 690) formuló la hipótesis de que el uso *tú/usted* (T/V) está ligado a tres factores: a) al estatus socioprofesional, b) a la edad del receptor y c) al sexo del receptor. Constató que el índice de frecuencia de *usted* (V) aumenta a medida que aumenta el estatus socioprofesional (Aguado, 1981: 172). Con respecto a la variante 'edad', los encuestados pudieron elegir sin dificultad el tratamiento apropiado. No obstante, en situaciones ambiguas en las que el parámetro 'estatus' intervenía era mayor el índice de dudas aunque afirma (Aguado, 1981: 178) que la edad es el factor que más influye en la elección de la forma de tratamiento. Por último, el factor 'sexo' no altera el trato de familiaridad o de cortesía (Aguado, 1981: 179).

En la misma década, Blas Arroyo (1994-1995) realizó un estudio del habla de la ciudad de Valencia. El método que aplicó incluyó una innovación en el clásico modelo sociolingüístico puesto que hizo referencia a la situación comunicativa (Blas Arroyo, 1994-1995: 22). En su estudio dejó patente que cada grupo generacional sigue unas pautas diferentes y a este factor se debe la diferencia existente en los usos de *tú/usted* entre los miembros de distintas generaciones. Por consiguiente, los jóvenes tienden al uso mayoritario de *tú* en situaciones comunicativas donde predominaba en otros tiempos el *usted*. Por otra parte, la actitud de los adultos es más tradicional empleando más el trato de cortesía (Blas Arroyo, 1994-1995: 33).

Con respecto a los resultados del corpus *PRESEEA- ALCALÁ* (Moreno Fernández, 2002, 2005), las entrevistas demuestran que más del cincuenta por ciento de los informantes emplea el tipo de cortesía *usted* para dirigirse a las personas mayores, a los desconocidos y al médico. Los factores que intervienen en la elección de cada pronombre son la relación entre los interlocutores (si se trata de desconocidos o no) y, a continuación, la edad. Blas Arroyo (2005: 316) puso de relieve que la lengua no mantiene una relación unánime con el contexto puesto que el acto interaccional consiste en sí en una acción contextualizadora. De manera que en el mismo contexto situacional, dos interlocutores pueden ir cambiando las fórmulas de tratamiento.

6. Conclusiones

Desde un prisma sociolingüístico, el lenguaje humano dispone de muchos recursos para expresar el respeto y la cortesía. Consideramos que los pronombres de

cortesía en español *usted/ustedes* consisten en uno de ellos. No obstante, desde nuestro punto de vista es posible emplear la forma *usted* y faltar el respeto y lo opuesto: tratar de *tú* y ser respetuoso.

Braun (1988: 65) sostiene que las fórmulas de tratamiento no son el único recurso para expresar los niveles que caracterizan las relaciones sociales. En la lengua griega, el empleo del pronombre de cortesía */εσεις/* depende de la situación comunicativa, de la edad de los interlocutores y de la relación entre ellos. No obstante, hemos de señalar que la sociedad griega es, a nuestro entender, más jerarquizada que la española. Con el empleo de la forma de cortesía */εσεις/*, el interlocutor quiere manifestar la existencia de un respeto y una distancia que puede ser generacional, social o simplemente jerárquica. De manera que es habitual y, nos atreveríamos a decir obligatorio, el empleo de la forma de cortesía *εσεις* para dirigirse a desconocidos en cualquier ámbito de la vida pública independientemente de la edad y del rango social de los participantes (Sifianou, 1992: 64-65).

En definitiva, cada miembro de la sociedad puede optar por una u otra manera para tratar a los demás sea de *tú* o de *usted*. En cada ocasión, se interpretará como una actitud que refleja su personalidad y sus intenciones respecto a los demás.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguado Ondina, M^a Teresa. *Pedagogía intercultural*. Madrid: McGraw-Hill. 2003.
- Álvarez, Alfredo I. *Hablar en español*. Oviedo: Nobel [etc.]. 2005.
- Blas Arroyo, José Luis. "Tú y usted: dos pronombres de cortesía en el español actual. Datos de una comunidad peninsular", *Estudios de Lingüística de la Universidad de Alicante*, 10, pp. 21-44. 1994-1995.
- Blas Arroyo, José Luis. *Sociolingüística del español: desarrollos y perspectivas en el estudio de la lengua española en contexto social*. Madrid: Cátedra. 2005.
- Braun, Friederike. *Terms of Address: Problems of Patterns and Usage in Various Languages and Cultures*. Berlin [etc.]: Mouton de Gruyter. 1988.
- Bravo, Diana. "Tensión entre universalidad y relatividad en las teorías de la cortesía", en Diana Bravo y Antonio Briz (eds.): *Pragmática sociocultural: estudio sobre el discurso de cortesía en español*. Barcelona: Ariel, pp. 15-37. 2004.
- Brown, Roger and Gilman, Albert. "The pronouns of power and solidarity", in John Laver and Sandy Hutcheson (eds.): *Communication in Face to Face Interaction*. Middlesex [etc.]: Penguin, pp. 103-127. 1972.
- Brown, Penelope and Levinson, Steven C. *Politeness: Some Universals in Language Usage*. Cambridge [etc.]: Cambridge University Press, fifteenth printing. 2006[1987].
- Fox, Jeremy Donald. "The pronouns of address in spanish", in A. Grau (ed.): *Actes du Xe Congrès Internacional des Linguistes, 28 août- 2 septembre de 1967 (Bucarest)*. Kraureprin: Neudeln, second edition, pp. 685-693.1980.
- Gómez Torrego, Leopoldo. *Gramática didáctica del español*. Madrid: SM, cuarta edición. 1998[1997].
- Gumperz, John J. *Discourse Strategies*. Cambridge: Cambridge University Press, séptima reimpresión. 1992[1982].
- Haverkate, Henk. *La cortesía verbal: estudio pragmlingüístico*. Madrid: Gredos. 1994.
- Labov, William. *Sociolinguistic Patterns*. Oxford: Basil Blackwell. 1972.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. ¿Es universal la cortesía?, en Diana Bravo y Antonio Briz

- (eds.): *Pragmática sociocultural: estudio sobre el discurso de cortesía en español*. Barcelona: Ariel, pp. 39-53. 2004.
- Matte Bon, Francisco. *Gramática comunicativa del español*. Madrid: Difusión. 1992.
- Molina, Isabel. "Fórmulas de tratamiento de los jóvenes madrileños. Estudio sociolingüístico", *Lingüística Española Actual*, XV (2), pp. 249-263. 1993.
- Moreno Fernández, Francisco *et alii*. *La lengua hablada en Alcalá de Henares. Corpus PRESEEA-ALCALÁ: I. Hablantes de instrucción superior*. Alcalá: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá. 2002.
- Moreno Fernández, Francisco *et alii*. *La lengua hablada en Alcalá de Henares. Corpus PRESEEA-ALCALÁ: II. Hablantes de instrucción media*. Alcalá: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá. 2005.
- Moreno Fernández, Francisco. *¿Qué español enseñar?* Madrid: Arco Libros, segunda edición. 2007[2000].
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa. 2009.
- Sifianou, María. *Politeness Phenomena in England and Greece*. Oxford: Clarendon Press. 1992.
- Tyler, Andea. "The Role of Syntactic Structure in Discourse Structure: Signaling Logical and Prominence Relations", *Applied Linguistics*, 15(3), pp. 243-262. 1994.
- Weinerman, Catalina. *Sociolingüística de la forma pronominal*. México: Trillas. 1976.

