

Letras

Nros. 74-75

Julio 2016 - Junio 2017

HISPANISMO Y LITERATURA COMPARADA



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



Letras

Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad
Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires

HISPANISMO Y LITERATURA COMPARADA

74/75

Julio 2016 - Junio 2017

AUTORIDADES DE LA FACULTAD

Decano y Director del Departamento de Letras

Dr. JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

AUTORIDADES DE LA REVISTA

Directora

Dra. SOFÍA M. CARRIZO RUEDA

Secretarios de Redacción

Dr. JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

Dra. MARÍA LUCÍA PUPPO

Mgtr. PABLO CARRASCO

Consejo editorial

Dra. CARMEN FOXLEY RIOSECO (Universidad de Chile); Dr. MIGUEL A. GARRIDO GALLARDO (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dr. ALFREDO HERMENEGILDO (Université Montreal); Dr. STEVEN KIRBY (Eastern Michigan University); Dr. JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS (Universidad Complutense de Madrid); Dr. FÉLIX MARTÍNEZ BONATI (Columbia University in the City of New York); Dr. CIRIACO MORÓN ARROYO (Cornell University); Dr. LIDIO NIETO JIMÉNEZ (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dr. LEONARDO ROMERO TOBAR (Universidad de Zaragoza)

Consejo de Redacción

Dra. MARÍA AMELIA ARANCET RUDA; Dra. ROXANA GARDÉS; Dr. RAÚL LAVALLE;

Dra. GRACIELA MATURO; Dra. ROSA E. M. D. PENNA.

Prosecretarios de Redacción

Dr. ALEJANDRO CASAIS

Mgtr. LUCÍA ORSANIC

Revista indizada por catálogo de LATINDEX, MLA International Bibliography y DIALNET

Los autores de los artículos publicados en el presente número ceden sus derechos a la editorial, en forma no exclusiva, para que se incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.

Av. Alicia Moreau de Justo 1500 - C1107AFC - Buenos Aires

(54-11) 4338-0791 - depto_letras@uca.edu.ar

www.uca.edu.ar/index.php/site/index/es/universidad/facultades/buenos-aires/filosofia-letras/nuestra-facultad/departamentos/depto-letras

ISSN: 0326-3363

Reg. Nac. de Propiedad Intelectual

Nº: 181711

Índice

LETRAS

Nros. 74-75 (julio 2016-junio 2017)

"Hispanismo y literatura comparada"

Artículos

Mina APIC (Universidad de Novi Sad, Serbia), "Vicente Blasco Ibáñez y Gérard de Nerval: dos miradas europeas de viajeros a Oriente".	7
Belén BISTUÉ (Centro de Literatura Comparada, Universidad Nacional de Cuyo – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas), "Juegos de sinonimia en el <i>Quijote</i> : una intersección entre la narrativa de ficción y la historia de la traducción".	29
Lila BUJALDÓN DE ESTEVES (Centro de Literatura Comparada, Universidad Nacional de Cuyo – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas), "Jorge Luis Borges y la autotraducción: una incursión juvenil".	51
Elena DUPLANCIC DE ELGUETA (Universidad Nacional de Cuyo), "La geografía del Hades en <i>La tragedia española</i> de Thomas Kyd. El distanciamiento, estrategia didáctica de la modernidad en el relato de viajes y en la dramaturgia isabelina".	75
Silvia C. LASTRA PAZ (Universidad Católica Argentina – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas), " <i>La Regenta</i> y <i>Madame Bovary</i> en una lectura feminista y socialista: <i>Au fil de la vie</i> de Eulalia de Borbón".	89
Gabriela GARTON (Doctoranda de la Universidad Católica Argentina), "Un relato futbolero de viaje: el mito de Maradona en las 'idas y vueltas' de Caparrós y Villoro".	103
José Manuel LOSADA GOYA (Universidad Complutense de Madrid), "Mito y clasificación social".	115
Marcela Nélide PEZZUTO (Universidad Católica Argentina), "La épica medieval en el Neoclasicismo americano: apuntes para un dramatismo visual".	123
Federico SANTOS (Universidad Católica Argentina), <i>Estancias e itinerancias</i> : aproximación a Heidegger desde la morfología de la literatura de viajes.	135

Jackelin VERDUGO CÁRDENAS (Universidad de Cuenca – Universidad del Azuay), "Escenas de enunciación en la antología <i>La edad anaranjada</i> de Marosa Di Giorgio".	157
 Reseñas	
Daniel Alejandro CAPANO, <i>Dino Buzzati: Una metafísica de lo fantástico</i> , Buenos Aires, Biblos, 2015, 194 pp. (Daniel DEL PERCIO).	181
Daniel DEL PERCIO, <i>Las metamorfosis de Saturno. Transformaciones de la utopía en la literatura italiana contemporánea</i> , Buenos Aires, Editorial Miño y Dávila, 2015, 352 pp. (Daniel A. CAPANO).	184
Mariano GARCÍA, María José PUNTE y María Lucía PUPPO (comps.), <i>Espacios, imágenes y vectores: desafíos actuales de las literaturas comparadas</i> , Buenos Aires, Editorial Miño y Dávila, 2015, 256 pp. (Adriana CID).	185
Sofía KANTOR, <i>Amor dethronatus. Semántica y semiótica del "daño" y del "engaño". Libro del buen amor cc. 181-422</i> , Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2014, 525 pp (Roxana Gardes de Fernández).	190

Vicente Blasco Ibáñez y Gérard de Nerval: dos miradas europeas de viajeros a Oriente

MINA APIC

*Universidad de Novi Sad
Serbia
mina.apic@gmail.com*

Resumen: El objetivo del presente trabajo es el de contrastar la visión de Oriente de dos viajeros europeos, con el enfoque en su capacidad para tomar distancia de la perspectiva eurocentrista alimentada por los discursos dominantes de la época. Hemos elegido los relatos de viaje de Gérard de Nerval y Vicente Blasco Ibáñez, cuyos textos, *Voyage en Orient* y *Oriente*, respectivamente, se caracterizan en una medida considerable por esta tentativa de distancia, situándose los dos en un período de tiempo próximo, una época marcada por la industrialización, que invade Europa, de la que Oriente ofrece una escapada tanto espacial como temporal. Esta actitud está alimentada en los dos por un deseo imperioso de liberarse de los prejuicios y estereotipos sobre el *Otro* cultural, que desean conocer en su realidad cotidiana. La fluidez identitaria que lo permite está en la base de una renovación constante de nuestras perspectivas, que deja siempre espacio para la palabra del Otro.

Palabras clave: viaje – Oriente – eurocentrismo – discursos dominantes

Vicente Blasco Ibáñez y Gérard de Nerval: Two Views of European Travellers to Orient

Abstract: The purpose of the current work is to contrast the vision of the Orient of two European travellers, focusing on their capacity to take distance from eurocentrist perspective nourished by the dominant discourses of that time. We have chosen the travel books of Gérard de Nerval y Vicente Blasco Ibáñez, whose texts *Voyage en Orient* and *Oriente* are characterised by the intent to take distance, and are situated both of them in a close period of time, an age marked by the industrialization that

prejudices and stereotypes about cultural *Other*, whom they aspire to get to know in his everyday reality. The identity fluidity which permits it is in the basis of constant renewal of our perspectives, which always makes room for the *Other's* voice.

Keywords: Travel – Orient – Eurocentrism – Dominant discourses

El interés por examinar la capacidad de los viajeros occidentales a Oriente para tomar la distancia necesaria de la perspectiva eurocentrista y etnocentrista,¹ y de los discursos dominantes que construyen los marcos de su pensamiento y de sus imágenes de ellos mismos y de los demás (apartándose en un cierto grado de su identidad² y de sus vínculos familiares o nacionales), ha sido la motivación principal del presente trabajo. Con el objetivo de contrastar, bajo este ángulo, la visión de Oriente de dos viajeros europeos de países distintos y, sin embargo, bastante próximos, para mejor hacer destacar tanto las proximidades como las diferencias en su enfoque, hemos elegido los relatos de viajes de Gerard de Nerval y Vicente Blasco Ibáñez. Sus textos, *Voyage en Orient*³ y *Oriente* se caracterizan en una medida considerable por esta tentativa de distanciarse, situándose los dos en una época próxima, marcada por la industrialización que invade Europa, de la que Oriente ofrece una escapada tanto espacial como temporal. Existe, sin embargo, un intervalo de medio siglo entre estos dos desplazamientos, y el último se sitúa ya en una época en la que se anuncia el turismo de masas, así que el viaje a Oriente no se puede concebir ya como una aventura individual, cuyo relato solicita la atención del gran público. El

¹ El replanteamiento del etnocentrismo está, en efecto, presente ya en el pensamiento de los filósofos del siglo de las Luces, como dejan constancia, entre otros, los representantes ilustres de esta época, como Montesquieu, y algunos escritores como Fontenelle. Sin embargo, está restringido a la teoría, en la praxis aparece sobre la mitad del siglo XIX. En el siglo anterior, Helvecios, por su parte, creía que el etnocentrismo es inherente a cada país, demostrando una actitud que puede degenerar (a veces casi imperceptiblemente) en un relativismo absoluto. Rousseau por su parte, parece fustigar de la manera más consecuente el etnocentrismo que ciega tanto a los pensadores como a los viajeros, cuyos relatos de viaje nos envían una imagen deformada de nosotros-mismos, para llegar a una conclusión bastante pesimista para la época: "*Après trois ou quatre cents ans pendant lesquels les habitants d'Europe ont inondé d'autres parties du monde et publié sans cesse de nouveaux récits de voyage, je suis convaincu que les seuls hommes que nous connaissons sont les Européens.*" (Rousseau, 1959-1968: 212.)

² En el centro de la problemática de la construcción identitaria se encuentra la cuestión de saber si nuestra relación con nosotros mismos está principalmente basada en la percepción del *Otro*. Como destacan los pensadores actuales, cada «yo» se construye a través sus relaciones con el *Otro*. Cada identidad está fundada hasta un cierto grado en la Alteridad y cambia a través nuevos contactos. En el pensamiento moderno, el *Otro* esta admitido como parte constitutiva de nuestra identidad: "*Les hommes ne sont pas des atomes regroupés après coup dans une société; leur interaction est essentielle pour l'identité même de l'espèce (toi est constitué au même temps que moi), et l'individu irréductible présuppose l'intersubjectivité*" (Todorov, 2003: 46).

³ El género relatos de viaje ha sido cultivado en Francia por grandes escritores del romanticismo como Chateaubriand y Lamartine, que han introducido una nota obligatoria de lirismo. Nerval, cuya intención primera era la de dar a su obra viática el divertido título de *Les femmes de Caire*, opta por fin por titular su relato como el de Lamartine: *Voyage en Orient*.

Vicente Blasco Ibáñez y Gérard de Nerval: dos miradas europeas de viajeros a Oriente

viaje de Nerval se realiza a mediados del siglo XIX, en 1843,⁴ y pone fin a la época de los relatos románticos, en la que el género viático estaba en la cima de su popularidad, mientras que el viaje de Blasco Ibáñez se realiza a principios del siglo XX, en 1906. El relato de otro escritor francés, Maurice Barres, fechado igualmente en los inicios del siglo XX, podría parecer más adecuado para este análisis comparativo, dado que el intervalo temporal no contribuiría a eventuales diferencias entre las dos visiones examinadas; sin embargo, en este caso chocaríamos con un obstáculo más significativo: la diferencia del punto de partida, relativa a la perspectiva ideológica y los vínculos identitarios. Nuestro interés está basado en la capacidad del viajero de apartarse de sus marcos culturales e identitarios para abrirse más a una experiencia más auténtica de los espacios y civilizaciones orientales. De esta manera, no hemos optado por contrastar el relato de Barres, nacionalista y católico, sino el de un Nerval, viajero *par excellence*,⁵ que no teme dejarse ser su propio objeto de experimentación, del que goza con una mente ágil y abierta.⁶ De hecho, las exploraciones identitarias nervalianas revelan una perspectiva particular del tratamiento del *Otro* en su relato.⁷ El papel concedido por Nerval al *Otro* respeta su singularidad, su individualidad, y rechaza reducirlo a un simple objeto contemplado. Entonces, elegimos escritores de diferentes países europeos, representantes de dos corrientes literarias distintas, romanticismo y realismo, pero cuyas perspectivas están próximas en lo que concierne a su deseo de distanciarse de la visión eurocentrista e intentar ofrecer a sus lectores una percepción del *Otro* menos condicionada por prejuicios y estereotipos expandidos en su cultura. El intervalo temporal entre ellos no es tan significativo como para constituir diferencias irreconciliables desde el punto de partida.

Los dos relatos que hemos elegido para nuestro análisis muestran el primer punto común en el hecho de que los dos autores ofrecen a sus lectores una larga parte dedicada a la descripción de su paso por las regiones y ciudades europeas visitadas durante la

⁴ La escritura del *Voyage en Orient* de Gérard de Nerval fue un proceso largo, terminado casi diez años después de su periplo por países orientales. Fue publicado primero como crónica y, finalmente, de acuerdo con la primera intención del autor, apareció en 1851, en dos volúmenes, convirtiéndose en su primera obra de envergadura considerable. Otras grandes obras, como *Filles du feu* salen en 1854 y *Aurélia*, aparecerán más tarde, al año siguiente (cf. Moussa: 1995).

⁵ En el sentido que subraya Daniel-Henri Pageaux, definiendo el viajero escritor como "*narrateur, acteur, expérimentateur et objet d'expérimentation*" (Pageaux, 1994: 32).

⁶ A pesar de que Lamartine, que viaja en 1832-1833, es un viajero que sueña con una especie de fusión entre Oriente y Occidente, y muestra su admiración por el mundo musulmán, sigue estando firmemente anclado al nacionalismo. Su inserción en la sociedad es estable en lo que concierne a su estatus de aristócrata y de hombre político, y sus vínculos emotivos y responsabilidades sociales determinan la imagen que ofrece de sí mismo a lo largo de su relato.

⁷ Eso constituye una novedad con respecto a sus precursores románticos, Chateaubriand y Lamartine, demasiado centrados en la imagen que habían creado de su identidad personal o nacional. Al revés, según la sensibilidad nervaliana, la identidad es un concepto flexible, en incesante exploración, en recomposición permanente. Es precisamente esta fluidez la que le permite un acercamiento al *Otro* cultural, una experimentación de sus condiciones de vida y un nuevo sentido de respeto.

trayectoria que les llevó a Oriente.⁸ La percepción del *Otro* es inseparable de la percepción de sí mismo y su cultura de proveniencia. Nerval percibe a los viajeros europeos como una masa de trajes apagada, sosa, alicaída, y de costumbres de viaje preestablecidas y rigurosamente aceptadas. Asimismo, el escritor francés quiere diferenciarse de ellos, de sus prácticas viáticas, para alcanzar mejor la diversidad de las maneras y apariencias del *Otro*. Blasco Ibáñez, por su parte, fija su atención en esta uniformidad europea, para captar en ella los rasgos distintivos, con una mirada dotada a la vez de una ligereza jovial y de un deseo de hacer un boceto rápido y divertido de los "caracteres" europeos. Nerval, al revés, llegado a Oriente, está encantado de liberarse del traje europeo: "Je sortis enfin de chez le barbier, transfiguré, ravi, fier de ne plus souiller une ville pittoresque de l'aspect d'un paletot-sac et d'un chapeau rond" (Nerval, 1861: 173). La expresión de su entusiasmo por volverse *Otro* se mezcla con el efecto cómico de la mirada invertida, la introducción de la perspectiva del *Otro*, frecuente en la narración nervaliana: "Ce dernier ajustement paraît si ridicule aux Orientaux, que dans les écoles on conserve toujours un chapeau de Franc, pour en coiffer les enfants ignorants ou indociles: c'est le bonnet de l'âne de l'écolier turc" (Nerval, 1861: 172-173). Acercándose a la perspectiva oriental, toma prestado el término oriental *Francs*, que agrupa a los europeos en una masa menos diferenciada. Así explota una tendencia típica de la percepción humana de grupos extranjeros como homogéneos y la utiliza para intensificar el efecto de su inmersión en la cultura del *Otro*.⁹

Empezando su viaje en Vichy (encrucijada europea de culturas que anticipa otra, sensiblemente más grande y significativa, de evergadura mundial, con una historia milenaria: Estambul), Blasco Ibáñez se focaliza desde el principio en la noción de encrucijada cultural. Así, el viajero español abre su perspectiva con una mirada breve sobre esta ciudad balnearia, un *popurri* de naciones de cuatro ángulos del mundo. Allí aparecen aun los orientales, que se destacan en un abrir y cerrar de los ojos, con una variedad deslumbrante de vestimenta. Blasco Ibáñez no hace otra referencia a los orientales de países lejanos y menos conocidos que una presentación más o menos neutra de sus hábitos, y solo se atreve a bromear con los europeos y los moros de Argel y Túnez; la proximidad mínima necesaria para jugar con los estereotipos nacionales.¹⁰ Más adelante en su relato la primera mención

⁸ Los análisis y las investigaciones han demostrado que, como subraya Gerald Schaeffer, Nerval ha compuesto un relato de dos viajes distintos: uno más corto, con ocasión de su visita a Viena en invierno, entre 1839 y 1840, y otro más largo a Oriente durante los años 1842 y 1843 (cf. Schaeffer: 1967).

⁹ El estereotipo aparece definido como un conjunto de creencias relativas a los rasgos personales de un grupo humano que hacen que los miembros de los grupos extranjeros sean percibidos como idénticos, simplificando en gran medida nuestro entorno social, mientras que la percepción de los miembros de nuestro grupo como diferentes ayuda a intensificar nuestra concepción de nosotros mismos (cf. Spears, Russell, Oakes: 1997).

¹⁰ El viajero español no duda en subrayar el carácter estereotipado de cada nación europea: los franceses son fanfarrones galantes, los suizos pacíficos, simples y disciplinados. Además, realiza una reflexión sobre los elementos que componen este carácter nacional, haciendo un razonamiento, a la manera de los viajeros del siglo XVIII francés, encabezados por el conde de Volney, a partir de los conceptos de Montesquieu y su teoría sobre las relaciones de la raza con las condiciones geográficas y climáticas.

Vicente Blasco Ibáñez y Gérard de Nerval: dos miradas europeas de viajeros a Oriente

de Turquía revela el empleo del estereotipo de Asia invasora.¹¹ Si el viajero español pone de relieve el papel del imperio austríaco de barrera al progreso de las tropas otomanas hacia el resto de Europa, la invasión oriental está evocada de manera casi neutral, como un historiador que intenta recordar ciertos hechos sin contaminarlos de alguna manera alguna con juicios de valor.

La distancia de la perspectiva eurocentrista que Blasco Ibáñez intenta mantener, con más o menos éxito, queda patente en su cuestionamiento de la fe ciega en el progreso de la ciencia. Así, echa una mirada un poco burlona sobre la seriedad exagerada con la que los médicos de Vichy se miran a sí mismos. El viajero español se destaca de esta manera del entusiasmo; desmedido del positivismo del siglo XIX, uno de los rasgos principales de la vieja Europa, que desemboca durante el siglo XX en el cientificismo de base de los regímenes totalitarios (Todorov, 1989).¹²

Hablando de las modas musicales en relación con la situación política y las alianzas entre naciones, el viajero español se burla de la palabra "*couleur locale*",¹³ mientras que Nerval, por su parte, la utiliza con un tono serio. La admiración que siente el viajero francés por los encantos exóticos de su esclava Zeynab, con la que vive en el Cairo,¹⁴ nos ofrece un nuevo ejemplo de la conciencia nervaliana del encanto de la *couleur locale*.¹⁵ Y es que, como destaca Jourda, Nerval veía el exotismo ante todo y "*faisait gloire à son temps de l'avoir découvert*" (Jourda, 1970:17). Sin embargo, reflexionando sobre las barreras ante la posibilidad de profundización en el conocimiento del *Otro*, que se impo-

¹¹ En su famoso *Orientalisme*, Edward Saïd designaba las restricciones y las coacciones del orientalismo científico y literario como: "*négligence, essentialisation, privation de la culture de l'Autre, d'un peuple ou d'une région géographique de son humanité*". Así, el orientalismo "*considère l'Orient non seulement comme quelque chose qui est mis au jour pour l'Occident, mais aussi, comme quelque chose qui est resté fixé dans le temps et dans l'espace à cause de l'Occident*" (Saïd, 2000: 147).

¹² Blasco Ibáñez parece tener una intuición de este cientificismo que comienza a invadir el viejo continente y desea ponerlo en duda de manera cómica: "Los graves sacerdotes, majestuosos y sibilinos, de este moderno santuario de la salud universal son los médicos" (Blasco Ibáñez, 1919:15). Con un tono ligero y una sonrisa algo burlona, pone en duda la ideología invasora del irreversible e indiscutible progreso histórico, acercando las modas de su siglo a aquellas de la antigüedad griega. También se burla del espíritu materialista de la mayoría de estos nuevos profetas de cientificismo, que explotan la credulidad de la gente sin la mínima duda. Este humorismo es otra de las líneas de unión entre el viaje de Blasco Ibáñez y el de Nerval.

¹³ Los diferentes estratos sobre los que esta fundó el entusiasmo por la *couleur locale* que han marcado los relatos románticos y su decodificación de la Alteridad oriental, conllevan numerosos peligros escondidos, sobre los cuales Guy Barthélemy llama nuestra atención en la introducción a su análisis del Oriente nervaliano: "*L'expression „couleur locale” s'impose d'abord pour évoquer un art de composition des apparences, puis pour désigner les plaisirs de la diversité de la réalité en ses apparences, avant de s'imposer, dans le cadre d'une pensée raciale et culturaliste (au XIXe), pour évoquer la substance et l'essence de l'altérité*" (Barthélemy, "*Littérarité*", cit.)

¹⁴ En realidad fue su compañero de viaje quien compró una esclava con la que vivió durante una parte de su viaje.

¹⁵ "*Je subis quelque temps cette fascination de la couleur locale, je l'écoutais bafouiller, je la voyais étaler la bigarrure de ses vêtements: c'était comme un oiseau splendide que je possédais en gage: mais cette impression pouvait-elle toujours durer?*" (Nerval 1861: 193).

nen al viajero, Nerval reconoce como tal la inevitable búsqueda de lo *pintoresco*¹⁶ y la *couleur locale*: "La plupart des voyageurs ne saisissent que les détails bizarres de la vie et des coutumes de certains peuples. Le sens général leur échappe et ne peut s'acquérir en effet que par des études profondes" (Nerval, 1861: 129).

A pesar de su conciencia del reduccionismo que impone la búsqueda del exotismo, Nerval mismo no es ajeno a esta tendencia, de la que dejan constancia sus exclamaciones de admiración espontánea: "Je marche en pleine couleur locale, unique spectateur d'une scène étrange, où le passé renaît sous l'enveloppe du présent" (Nerval, 1861: 77).

La primera descripción de un jeque árabe ofrecida por Blasco Ibáñez contiene estereotipos de inmovilidad oriental, pero se sitúa en un ambiente de vida mundana occidental. Se nota un acercamiento de los mundos por parte del escritor. En su visión, bajo la superficie de apariencias, bajo el estrato más o menos extenso de costumbres, hay un fondo universal, una potencialidad de caer en los mismos vicios o aspirar a las mismas virtudes. Antes de empezar el viaje, Blasco Ibáñez se muestra escéptico, muestra un espíritu cercano al de los viajeros franceses del siglo de las Luces, que bajo la deslumbrante variedad de poblaciones a través del espacio y el tiempo buscaban las leyes universales que guían a la humanidad. El punto de partida se resume en la creencia de que en el fondo todos somos iguales.

Llegado a Ginebra, admirada "Roma protestante", Blasco Ibáñez desarrolla una reflexión sobre el bagaje literario y las reminiscencias que interfieren en la percepción de un lugar visitado. Al igual que Nerval, señala la discrepancia entre los ensueños inspirados por la lectura y la realidad tajante, reflexionando sobre las lecturas que formaron su imaginario oriental y su matización tras el choque con la realidad: "Muchas cosas que amaba por los libros no las he encontrado al llegar aquí. Unas han desaparecido bajo las huellas del tiempo, otras eran mentiras poéticas, que jamás tuvieron realidad" (Blasco Ibáñez, 1919: 180). Nerval, por su parte, insiste particularmente en el poder de las reminiscencias de dirigirnos la mirada, de preconcebir lo que hay que ver, lo que hay que experimentar. La lectura es, hasta un cierto punto, el imperativo que forma y dirige la percepción del viajero. Así, en el texto de Nerval las reminiscencias literarias son consideradas como un tipo de obstáculos que se interponen entre la intención del viajero y la realización de un enfoque neutro, claro, de la realidad del *Otro*. El viajero francés muestra una conciencia particularmente elevada de esta problemática.

¹⁶ Hasta cierto punto, el origen del gusto por el pintoresquismo oriental, dominante en la primera mitad del siglo XIX, hay que buscarlo en los sueños románticos inspirados por los cuentos de *Mil y una noches* y sus proyecciones plásticas. Además, el predominio de la *couleur locale* inunda tanto la pintura como la literatura de esta época. En fin, existen influencias mutuas entre el arte y la literatura que, a la vez, expresan y contribuyen a la formación de la sensibilidad y del imaginario de un vasto público. Esta *couleur locale* se apoya en ciertas ideas recibidas y en estereotipos largamente expandidos en aquella época, como la crueldad o la sensualidad de los orientales.

Vicente Blasco Ibáñez y Gérard de Nerval: dos miradas europeas de viajeros a Oriente

Lo que se distingue como diferencia mayor entre Nerval y Blasco Ibáñez, dos viajeros prójimos en la búsqueda de la distancia de la perspectiva eurocentrista con su peligroso bagaje de prejuicios y estereotipos culturales, es la posición del narrador dentro del texto. Blasco Ibáñez no habla casi nunca de sí mismo, no elabora el personaje del viajero, no se inventa como personaje romanesco, una práctica introducida en los libros de viaje franceses por Chateaubriand.¹⁷ En el texto viático de Blasco Ibáñez el pronombre "yo" casi no aparece, ni él habla en primera persona, o está reducida al mínimo.¹⁸ Se acerca más al modelo francés del siglo de las Luces. El matiz personal, subjetivo e incluso íntimo de los relatos románticos, cuyo narrador se hace verdadero personaje romanesco, contrasta con la seriedad escueta de los relatos de la época de las Luces que pretendían sobre todo la precisión y puntualidad casi científica de la observación sintética.¹⁹ El que nos cuenta sus aventuras amorosas (sean verdaderas o inventadas) es el escritor francés, mientras que el español se calla sobre los asuntos de la vida íntima. Su aspecto informativo está matizado con su humor, que lo hace a la vez instructivo y divertido.

En general, Blasco Ibáñez critica a los pueblos europeos con un tono particularmente irónico y provocador, casi burlón. Contando, por ejemplo, la historia de los tres papas, Blasco Ibáñez se burla de la Iglesia y de los abusos de sus representantes. Este tono risueño e irónico es un contraste flagrante con la adoración del "último peregrino", Chateaubriand, con el deísmo entusiasmado de Lamartine o el espíritu movido por la búsqueda de un sincretismo religioso de Nerval. Además, haciendo recordar a sus lectores la historia trágica de Juan Huss, que perece en la época del Concilio de Constanza, Blasco hace una crítica irónica de toda la Europa "civilizada", la Europa que gozaba del

¹⁷ Este matiz personal le distinguirá de sus precursores del siglo XVIII: "va raconter, non ce qu'il a vu, mais ce qu'il a expérimenté; il ne va pas parler des Autres, mais de soi-même" (Todorov, 1994: 346). Esto le servirá como garantía de originalidad. Su desahogo íntimo de viajero subjetivo concuerda perfectamente con la nueva sensibilidad romántica.

¹⁸ El libro de Blasco Ibáñez se diferencia del de Nerval y, más generalmente, de los libros de viaje de los románticos franceses, precisamente por la falta de múltiples estrategias narrativas empleadas por aquellos para hacer del viajero que narra sus aventuras y desventuras un personaje novelesco. La hipertrofia del "yo" introducida por Chateaubriand deja espacio al deseo de transmitir sus impresiones personales, en las que se inmiscuían sus recuerdos, sus sueños y anhelos. Blasco Ibáñez es un narrador neutro, distanciado, casi inexistente comparado con la presencia constante, resplandeciente o estridente de los románticos. Se limita en general a la tercera persona del plural. Describe el fascinante espectáculo de la multitud de barcos amarrados o navegando por el Cuerno de oro, los cafés de los muelles, el aspecto poético de las riberas, pero no da indicación alguna de su hotel o de sus eventuales relaciones.

¹⁹ Los "viajeros-filósofos", en contraste con "viajeros-poetas", aspiran a ofrecer al público una observación rigurosa, pertinente y útil. A menudo, apuntaban a una crítica del sistema social de su país o al desarrollo de reflexiones filosóficas de la teoría política sobre las razones de la grandeza y decadencia del imperio. Se trataba de una "activité critique, voir satirique, polémique, sollicitant largement l'étranger pour faire passer une critique à usage interne" (Pageaux, 1994: 30). En el Siglo de las Luces se viaja para alimentar una reflexión, no para buscar la realización de un sueño, como harán los viajeros románticos en el siglo siguiente.

espectáculo de quemar en la hoguera a seres humanos a lo largo de muchos siglos.²⁰ Ninguna crítica semejante se puede atisbar en los libros de viaje de los románticos franceses, cuya crítica de Occidente, si surge de vez en cuando, se limita al daño de la industrialización y de la mecanización de la existencia, como vuelta de tuerca del progreso de la ciencia occidental.

La mirada irónica y divertida de Blasco Ibáñez muestra con gran frecuencia una distancia risueña con el progreso infalible de la ciencia y la civilización europea, poniendo de relieve la credulidad, los abusos y los vicios que constituyen la debilidad humana de todos los tiempos y lugares. Además, la distancia de la fascinación por los logros europeos está acompañada por el desapego irónico hacia su propia identidad nacional, como lo demuestra su disposición permanente a jugar con la imagen que los demás pueblos se hacen del suyo, como en la entrada al subterráneo de los capuchinos en un domingo: "Siendo español soy católico de primera clase y nada puede negármelo" (Blasco Ibáñez, 1919: 89). Esta conciencia de una cierta gratuidad de nuestras identidades está habilmente desarrollada ya en el relato de Nerval, y la distancia reflexiva que el viajero francés toma con respecto a su propia identidad está igualmente intensificada por el juego de espejos que introduce la conciencia de nuestra identidad en la mirada del *Otro*. Esta imagen no corresponde necesariamente a aquella que nosotros tenemos de nosotros mismos, y sirve frecuentemente para modificarla, ponerla en duda, amplificarla. Igualmente, Blasco Ibáñez, demuestra el revés de la potencia europea, los límites de cada potencia humana, el absurdo de una fe en la omnipotencia, ofreciendo a sus lectores la descripción de la visita del subterráneo de los emperadores austriacos.²¹ Hablando de la política exterior europea, y distanciándose de la actitud de los franceses, como la de Lamartine por ejemplo, el viajero español hace una crítica inequívoca de la actitud agresiva de las grandes potencias europeas. Blasco Ibáñez se declara "amigo de Turquía", libre de todo prejuicio. Así muestra una apertura y una conciencia bastante moderna de que las culturas y las naciones son categorías híbridas: "Si solo deberían vivir en Europa los descendientes directos de sus

²⁰ El tono irónico, burlón, se acentúa cuando fustiga las contradicciones de los cristianos europeos, tan ávidos de espectáculos de tortura: "¡Prodigios de la fe! El inmenso montón de leña ha sido traído voluntariamente, pieza a pieza, por la piedad de los fieles, por el buen populacho que desea la quema de estos dos hombres, a los que no conoce, pero cuya maldad le parece indudable" (Blasco Ibáñez, 1919: 58).

²¹ Además, al contrario de los viajeros franceses, que ven la empresa de Napoleón como una contribución a la gloria de su patria, Blasco Ibáñez la considera una conquista indebida y, mirando con ojos sobrios y críticos las aldeas austriacas de Eslinga y de Wagram, puntos del enfrentamiento entre los franceses y los austriacos, destaca el acontecimiento de manera tan irónica como desencantada, por la futilidad de toda guerra. Un siglo separa el viaje del militante Chateaubriand, embriagado por la fama gloriosa de su país, y un Blasco Ibáñez, con su perspectiva pacífica y sobria, para quien la guerra es simplemente la degradación de lo humano, la caída al estado de un rebaño: "Un rebaño blanco rumia la hierba en el mismo suelo que conmovieron hace noventa y ocho años, con pataleos de rabia o de agonía, numerosos rebaños de hombres. Brilla el acero de unas guadañas en los campos, cortando algo que no puedo ver, pero que seguramente sirve de sustento de vida y es producto de la corrupción de quince o veinte mil hombres que se mataron sin conocerse y sin odiarse" (Blasco Ibáñez, 1919: 99).

Vicente Blasco Ibáñez y Gérard de Nerval: dos miradas europeas de viajeros a Oriente

remotos pobladores, expulsando a las razas invasoras que llegaron después procedentes de Asia o África, nuestro continente quedaría desierto" (Blasco Ibáñez, 1919: 123-124). Poniendo de relieve las proximidades entre el Oriente y el Occidente, el viajero español señala que los musulmanes tienen un cierto respeto por Jesucristo, como especie de profeta inferior a Mahoma. En contraste con esto, Blasco Ibáñez nos sorprende mostrando poco respeto hacia el conocimiento histórico y las capacidades de reflexión de los turcos, de una manera increíblemente insultante.²² La imagen más concreta de un tipo turco, el soldado de origen asiático, es aun más despectiva.²³

Por otro lado, entre las cualidades principales del pueblo turco, destaca el espíritu acogedor, proverbial ya en el siglo XVIII. En la época del romanticismo, entre las virtudes del pueblo árabe, Lamartine pone de relieve ante todo la cortesía de sus costumbres, su hospitalidad y su respeto a los extranjeros.²⁴ Como destaca Sarga Moussa, a pesar de la ola de modernización que inunda aun las riberas occidentales del mediterráneo, la concepción primitivista del Oriente no deja sitio y se revela con más frecuencia en las descripciones de la hospitalidad "patriarcal" de árabes y de turcos (Moussa, 1995). Asimismo, lo que Nerval, por su parte, encuentra particularmente conmovedor, es la generosidad de los orientales, como por ejemplo la de uno de sus amigos, que le ofrece piedras preciosas como regalo.²⁵ La expresión turca *mussafir odassi*, puesta de relieve por Blasco Ibáñez, indica la habitación para viajeros "donde todo viandante encuentra abrigo por una noche, sin que tener que pagar nada" (Blasco Ibáñez, 1919: 125). Además, igual que Nerval, el viajero español aprecia el respeto musulmán por los animales. Los orientales demuestran un respeto particular por los animales que llama la atención de Nerval, dado que según su religión, no se permite matar en vano a un animal. Se permite cazar únicamente bestias feroces, o con la intervención intermediaria del halcón, lo que representaba una diversión de príncipes, dado que el ave de caza se consideraba el único responsable de la presa matada.

²² "Como turco, sabe poco de Historia, y su pensamiento espeso no tiene una noción clara de los años y de la distancia, cree de buena fe que los dos vivieron a un mismo tiempo, que fueron buenos amigos y trabajaron juntos en la obra de Dios, aunque al final cada uno tomo distinta dirección" (Blasco Ibáñez, 1919: 279).

²³ "Sobre su duro cerebro surgen como débiles eflorescencias muy contadas ideas. Solo considera indiscutible que Mohamed es el Profeta de la verdad, el Padicha, el monarca más poderoso de la tierra y los turcos los hombres más poderosos del mundo. Fuera de estas creencias inmovibles, lo demás lo acepta sin discusión, con la indiferencia de un pensamiento que no quiere darse el trabajo de funcionar" (Blasco Ibañez, 1919: 280-281).

²⁴ Lamartine propaga con mucho gusto esta imagen de acogida cordial, de generosidad desarmante, aún más pronunciada en el árabe cristiano que en el árabe musulmán: "*sa porte lui est ouverte à toute heure; il tue son chevreau pour lui faire honneur; il abandonne sa natte de joncs pour lui faire place*" (Lamartine, 1913: 459).

²⁵ Esta generosidad proviene del espíritu de su religión, dado que uno de los postulados del Corán establece la obligatoriedad de ofrecer una parte de las riquezas a los pobres. De hecho, el lugar común de la hospitalidad árabe-musulmana en el imaginario europeo existía ya en el siglo XVIII. En los relatos de autores como Choisseul Gouffier, la descripción de la hospitalidad tradicional está integrada en un discurso antropológico. En los relatos del siglo XIX es presentada como una experiencia vivida (cf. Moussa, 1995).

Este respeto de los orientales por los animales ha preservado la biodiversidad del Bósforo, de tal manera que el precioso canal parecido a un río es "toujours couvert d'oiseaux aquatiques qui voltigent ou nagent par milliers sur l'eau bleue, et animent ainsi la longue perspective des palais et des villas" (Nerval, 1861: 216). Nerval subraya otras condiciones que contribuían al desarrollo de este respeto por los animales: según algunas tradiciones musulmanas, como aquella de los derviches *munasihi*, los humanos no dignos de la reencarnación en la forma humana renacen en la de animales que más se les asemejan. En fin, lo más apreciado del pueblo turco tanto por Nerval como por Blasco Ibáñez es su fe, mucho más tolerante que la de los europeos: "Está convencido que posee la verdad, pero no siente el afán de los occidentales por imponer esta verdad a los otros, despreciando o escarneciendo lo que el vecino piensa" (Blasco Ibáñez, 1919: 125). Los viajeros franceses reconocen con igual admiración esta disposición turca.²⁶

Si hay fanatismo musulmán, al igual que católico, este se encuentra, según Blasco Ibáñez, entre los moros de África, no entre los otomanos, conocidos por su tolerancia y alabados precisamente por ello por los escritores viajeros. Sobre todo, al igual que los románticos franceses, Blasco Ibáñez pone de relieve la tolerancia proverbial de Estambul. Las primeras líneas que Nerval escribe sobre la capital turca, mostrando en un mismo aliento sus dos aspectos, su riqueza y su pobreza, su alegría y su tristeza, nos hacen sentir el ambiente de una tolerancia característica, que no se encuentra ni siquiera en las ciudades europeas. Así, con los ojos deslumbrados por el brillo de este espléndido mosaico milenario, Nerval subraya que la armonía que reina entre los turcos, los armenios, los griegos y los judíos, es considerablemente superior al entendimiento entre diferentes poblaciones de regiones francesas. El tema de la tolerancia reaparece en varias ocasiones a lo largo de la descripción de la ciudad de Constantinopla, por ejemplo en la cohabitación de iglesias y mezquitas en la parte turca de Estambul, adornada igualmente de espléndidos palacios.

Además, para provocar la sonrisa del lector, Blasco, que siempre juega con efectos cómicos, subraya que, al revés, los que no pueden confesar tranquilamente su fe en Estambul son los mismos turcos, cuyas mezquitas centrales son invadidas por los turistas europeos, obligando a los musulmanes a refugiarse en las mezquitas de los arrabales para encontrar paz. Además, utilizando una analogía y explotando el efecto de sorpresa del lector, presenta a los armenios, comerciantes, tenderos y prestamistas, como judíos de Constantinopla, cuyas "artimañas de la usura" hacen sufrir a la población turca a pesar de

²⁵ Esta generosidad proviene del espíritu de su religión, dado que uno de los postulados del Corán establece la obligatoriedad de ofrecer una parte de las riquezas a los pobres. De hecho, el lugar común de la hospitalidad árabe-musulmana en el imaginario europeo existía ya en el siglo XVIII. En los relatos de autores como Choisseul Gouffier, la descripción de la hospitalidad tradicional está integrada en un discurso antropológico. En los relatos del siglo XIX es presentada como una experiencia vivida (cf. Moussa, 1995).

Vicente Blasco Ibáñez y Gérard de Nerval: dos miradas europeas de viajeros a Oriente

ser esta la dominante. Los turcos, en general, son presentados como caballerosos y magnánimos.

Al igual que Nerval, Blasco Ibáñez se interesa por las condiciones y maneras de vida de las poblaciones actuales, sus hábitos y costumbres. La rigidez de las costumbres de sus compatriotas viajeros, "ces gentlemen toujours coiffés, bridés, gantés", su imposibilidad de distanciarse un instante de sus papeles sociales y de sus posiciones identitarias habituales, que limitan sus pasos a lugares de conveniencia, entristecen a Nerval. Este comportamiento altivo y distanciado es en efecto una costumbre extendida entre los viajeros europeos a Oriente, que "évitent soigneusement de se retrouver seuls dans la foule orientale" (Moussa, 1995: 154). Por otra parte, Nerval va precisamente en búsqueda de estos instantes de descubrimientos inesperados, se deja ver con mucho gusto en los lugares populares, se divierte siguiendo a una hermosa mujer árabe a través del laberinto del bazar y se dispone a "fraterniser même avec un Arabe expansif qui vous offre cordialement le bouquin de sa longue pipe, ou vous fait servir du café sur sa porte, pour peu qu'il vous voie arrêté par la curiosité ou par la fatigue" (Nerval, 1861: 144).

En efecto, como destaca Sarga Moussa, en torno a 1830 se ha producido una inflexión en la dirección de la metodología empleada por los científicos orientistas, que ha generado un nuevo tipo de viajero-investigador, cuyos ejemplos más destacados son Guys y Lane: "celui-ci porte alors un regard de l'intérieur sur les pays dans lesquels il a longuement séjourné, et s'inscrit en faux contre les touristes pressés et ignorants des usages orientaux" (Moussa, 1995: 9). Así, Moussa ve en ello un cambio decisivo que permite a Nerval "tirer partie de cette nouvelle 'méthode' de voyager pour construire son propre personnage cherchant à s'intégrer à une culture autre" (Moussa, 1995: 9).

Lo que diferencia particularmente a Blasco Ibáñez de los viajeros franceses del siglo precedente, helenistas entusiasmados por la idea de la liberación de los griegos y otros pueblos balcánicos, es su actitud claramente opuesta a la opinión general europea de que la vuelta de los otomanos de Europa a sus territorios asiáticos es una "justicia" histórica.²⁷ Sin embargo, a lo largo de su relato, Blasco muestra ciertas contradicciones sobre la presencia de los turcos en el continente.²⁸ Además, hay pasajes en los que se muestra convencido de que la religión musulmana implica una disposición inmediata, intrínseca

²⁶ Así, Lamartine subraya que la mayor virtud de los turcos es indiscutiblemente su proverbial tolerancia: "Partout où le musulman voit l'idée de Dieu dans la pensée de ses frères, il s'incline et il respecte. [...] C'est le seul peuple tolérant" (Lamartine, 1913: 361). En este sentido, el mahometismo es "plus avancé sur la route de la perfection religieuse que beaucoup de religions qui l'insultent et le méconnaissent" (Lamartine, 1913: 16).

²⁷ "El turco ya no es asiático, como nosotros no somos latinos, a pesar de que nos agrupamos bajo este nombre. Ningún pueblo del mundo merece con justicia el origen que ostenta" (Blasco Ibáñez, 1919: 128).

²⁸ "Huéspedes nada más del continente civilizado, europeos de paso, obligados a soportar una vida moderna extraña a sus costumbres y a su tradición, su pensamiento va al más viejo de los mundos, a la venerable y misteriosa Asia" (Blasco Ibáñez, 1919: 195).

del alma a la "guerra santa" contra los infieles, en vez de considerar esta como un punto extremo al que ciertos espíritus pueden llegar erróneamente.²⁹ Efectivamente, Blasco Ibáñez no puede distanciarse completamente de todo eurocentrismo, como vemos por ejemplo, en su afirmación escueta sobre la importancia preponderante de Atenas, Roma y Constantinopla a nivel mundial. Pero, distanciándose de los viajeros franceses, subraya la importancia de Constantinopla en la preservación de la herencia griego-romana y el estímulo del Renacimiento europeo.

Por otro lado, Blasco Ibáñez siempre está dispuesto a poner en duda la perspectiva europea sobre los grandes acontecimientos históricos. Tocando inevitablemente el tema de las cruzadas, el viajero español se sitúa en el polo opuesto del "último peregrino", Chateaubriand. Viajando un siglo después del apologeta más grande de las cruzadas entre escritores franceses, Blasco Ibáñez pone de relieve los estragos causados por los caballeros católicos en Constantinopla.³⁰ Sin embargo, el aspecto actual de la ciudad lo encanta. Describiendo sus impresiones del panorama que se despliega delante de sus ojos, el viajero español muestra la misma sensibilidad por la elegancia y la esbeltez de los minaretes que Lamartine o Nerval. La visita al palacio del sultán es la ocasión propicia para Blasco Ibáñez de ofrecer a sus lectores una descripción del proverbial esplendor oriental, que el viajero asocia inmediatamente al imaginario de *Las mil y una noches*. Una de las imágenes más frecuentes es la del Oriente lujoso, y el relato de Blasco Ibáñez la confirma, destacando el esplendor inolvidable del palacio del sultán con una chispa irónica, típica del estilo de su texto.³¹

Blasco Ibáñez describe igualmente la vida de las calles, la astucia de los cambiadores de moneda, el voiceo de la gente por las calles y puentes, los trajes de las poblaciones orientales. Ofrece una imagen de los eunucos del harén del sultán, que acompañan a las mujeres a hacer compras en la ciudad. Describiendo a las mujeres de la alta sociedad de Constantinopla Blasco Ibáñez revela una occidentalización avanzada.³² En relación con

²⁹ "Me imaginé al amigo de las cocottes de Petits-Champs, al marino casi inglés, al elegante agregado de embajada, al que yo creía un escéptico y alegre vividor, escuchando a un imam que proclamase la guerra santa; y vi al asiático despojándose de golpe de su complicado disfraz de europeo y agitando en la punta del sable una cabeza cortada, lo mismo que los capitanes de Mohamed blandían sus cimitarras tintas de sangre para demostrar la unidad de dios" (Blasco Ibáñez, 1919: 197-198).

³⁰ "Otros conquistadores no menos temibles que los turcos cayeron sobre la ciudad. En 1204, los cruzados creyeron más comodo y lucrativo conquistar la gran metrópoli cristiana, que pelear con los musulmanes de Asia, y su asalto fue terrible. En la ciudad de Constantino y Justiniano no quedó piedra sobre piedra" (Blasco Ibáñez, 1919: 132).

³¹ "En Turquía, la riqueza ostentosa resulta aplastante. El viajero se marcha hastiado para siempre de las piedras preciosas, enormes hasta la ridiculez, y tan exageradamente ricas que se acaba por perder todo respeto" (Blasco Ibáñez, 1919: 147).

³² "Estas mujeres de *pachá* que van a las grandes tiendas de Pera, son turcas modernas que hablan francés e inglés, tocan el piano, leen novelas 'psicológicas' con cubierta amarilla traídas de París, y conocen todas las seducciones de vida europea" (Blasco Ibáñez, 1919: 149).

Vicente Blasco Ibáñez y Gérard de Nerval: dos miradas europeas de viajeros a Oriente

el tema de la modernización, se acerca a Nerval en la apreciación de las artes, subrayando los nuevos gustos artísticos de las obras europeas que se difunden entre las jóvenes turcas.³³ La introducción de la cultura europea en el imaginario de las jóvenes turcas causa inevitablemente una cierta revuelta interior hacia las tradiciones, cuyas costumbres ya no satisfacen el espíritu de estas mujeres.³⁴ En fin, la imagen que Blasco Ibáñez se hace de la Turquía moderna está reflejada en el retrato de un joven marino, que el escritor veía con frecuencia en el teatro francés del barrio europeo de Perra y que encuentra luego en la mezquita de Bakrie.³⁵

La reforma de la sociedad turca es vista por Nerval de una manera ambigua: ha contribuido a la armonía de los habitantes de esta ciudad, pero ha introducido un nuevo aspecto, europeo, que le ha quitado inevitablemente algo de su antiguo encanto. El estereotipo de la inmovilidad oriental se ve contrariado de varias maneras.³⁶ Así, saludando el progreso de las condiciones de vida de las poblaciones no musulmanas de este país, que conlleva el aporte indiscutible de la reforma, Nerval no puede dejar de sentir una cierta nostalgia por las ciudades tradicionales que han sido sacrificadas.³⁷ Parecido a Nerval en su nostalgia, Blasco se lamenta de la invasión de la modernidad occidental en Constantinopla. El descontento de Nerval es sin embargo, más matizado, reconociendo las ventajas que conlleva el progreso importado.

Blasco Ibáñez no habla las lenguas orientales, como la mayor parte de los viajeros occidentales. Nerval, por ejemplo, no duda en mostrar su dificultad para comprender al *Otro*. Acentúa la necesidad de un intermediario y la figura del *drogman* es sintomática de todos los matices de la situación que se escapan a la percepción de la perspectiva occi-

³³ "Tienen en una pieza del harén donde nacieron un piano de cola, en el que tocan los vals melancólicos de Chopin o el último *couplet* de moda en París, y cerca del sonoro Erard, una biblioteca llena de novelas inglesas y francesas. Algunas hasta han roto con la preocupación religiosa de la raza, que prohíbe la reproducción de las formas vivas, y pintan aquarelas con palomos, flores y barquitos" (Blasco Ibáñez, 1919:255).

³⁴ "Algunas, más audaces o afortunadas, llegan a consumir la rebeldía. Las hay que han conseguido a liberarse por procedimientos novelescos de esta tierra, donde para entrar y salir se necesita pasaporte. Viven en el paraíso soñado, en París, y repiten a la inversa la afición poligámica de sus ascendientes" (Blasco Ibáñez, 1919: 257).

³⁵ "Aquel marino era la personificación de la Turquía europea, que se apropia los inventos modernos, copia la organización alemana, habla todos los idiomas de los pueblos civilizados, y adopta las modas de París... pero guardando bajo este exterior su alma asiática" (Blasco Ibáñez, 1919: 197).

³⁶ "Le temps a marché, et l'immobilité proverbiale du vieil Orient commence à s'émouvoir au contrecoup de la civilisation. La réforme, qui a coiffé Osmanli du tarbouch, et l'a emprisonné d'une redingote boutonné jusqu'au col, a amené aussi, dans les habitations, la sobriété des décorations où se plaît le goût moderne" (Nerval, 1861: 183).

³⁷ "En décoration intérieure, la sobriété de la modernité occidentale repousse l'exubérance et le luxe de l'imaginaire du vieil Orient. Ainsi, plus d'arabesques touffues, de plafonds façonnés en gâteaux d'abeilles ou en stalactites, plus de dentelures découpées, plus de caissons de bois de cèdre, mais des murailles lisses à teintes plates et vernies, avec des corniches à moulures simples; quelques dessins courants pour encadrer les panneaux des boiseries, quelques pots de fleurs d'où partent des enroulements et des ramages, le tout dans un style, ou plutôt dans une absence de style qui ne rappelle que lointainement l'ancien goût oriental, si capricieux et si féerique" (Nerval, 1919: 183).

dental.³⁸ La descripción del guía de Blasco Ibañez concuerda con la afirmación de Sarga Moussa en lo que concierne a las descripciones de los *drogmans* en los libros de viaje de los románticos franceses.³⁹

En lo que concierne a la descripción de la población local, la belleza masculina del sultán Abdul Hamid es lo primero que capta la mirada de Blasco Ibañez, ante el que pasa el *landeau* del omnipotente Padichach. Nerval y Lamartine se han mostrado igualmente sensibles a la belleza masculina de los orientales. La continuación de la descripción del sultán Abdul Hamid da paso a una confirmación del estereotipo del Oriente inmóvil, inerte, del fatalismo musulmán y de su proverbial resignación. La convicción de la resignación fatalista del musulmán es reiterada por Blasco Ibañez en una frase contundente, relativa al carácter turco: "el turco es el más religioso y el más resignado de los hombres" (Blasco Ibañez, 1919: 179).

Los derviches danzantes, a los que Blasco Ibañez dedica un capítulo, representan otro lugar común de los relatos de viaje a Oriente, junto a la peregrinación a la Meca, las fiestas de boda, la descripción del interior de las casas o del palacio del sultán.⁴⁰ En el intento de realizar alguna contribución original al tratamiento de este topos orientalista, de la danza de los derviches, Blasco se dirige a un barrio lejano, donde la mirada europea parece no penetrar nunca. Tiene mucho interés en ser el único occidental en este sitio remoto e inabordable y así lo subraya con insistencia. Mientras que Nerval se centra más en la reflexión sobre la tolerancia de los *derviches*, los orígenes de su culto y su proximidad a la religión cristiana, Blasco capta infaliblemente cada matiz del aspecto del *derviche* en su danza peculiar, ofre-

³⁸ A pesar de que el *drogman* de Nerval, Abdullah está contemplado bajo una luz cómica, y su lado vanidoso y fanfarrón, con un humor divertido, típico de la narración de todo el relato, no podemos estar completamente de acuerdo con la afirmación de Sarga Moussa de que Abdullah, como la mayor parte de los *drogman*, está representado como "personnage ambigu [...] mis en question dans sa capacité même d'établir un trait d'union entre l'Orient et l'Occident. Cette figure médiatrice est placée sous le signe d'Hermès, dieu des voyageurs, mais aussi dieu des voleurs, rusé et menteur" (Moussa, 1995: 22). Esta figura intermediaria, un tercero que ayuda a tomar distancia, no se destacaba antes con su función de poner en duda las convicciones e interpretaciones del autor mismo en los relatos de Chateaubriand o de Lamartine. "En fait, dans de nombreux récits, ce rôle d'intermédiaire culturel convoité par le voyageur n'a pas été si facilement cédé à l'interprète, représenté plutôt comme être caricatural et d'apparence composite" (Moussa, 1995: 18).

³⁹ En los relatos de viaje del siglo XIX, la representación del *drogman* está "deformada" en función del interés que el narrador tiene por aparecer en el primer plano, como único observador fiable. Los escritores demuestran una tendencia a reducir el papel del intérprete en la decodificación de la cultura del *Otro*, aumentando su propia contribución. El viajero, frecuentemente sin competencia alguna en el dominio de lenguas orientales, se muestra celoso de su intérprete cuyo dominio de la lengua del *Otro* le ofrece la llave de acceso a su cultura. Pero es precisamente la transmisión de rasgos característicos de la cultura extranjera lo que busca el viajero, por eso podemos sugerir que el retrato despectivo del *drogman* corresponde a la estrategia narrativa que permite al escritor invertir las relaciones de fuerza que le son desfavorables (cf. Sarga Moussa, 1995).

⁴⁰ Como subraya Berchet, Nerval también describe escenas típicas como, por ejemplo, la peregrinación a la Meca, las *almées* (bailadoras orientales), la boda, la costumbre de circuncisión o de la oración del sultán. Estos son los *tableaux de mœurs*, las escenas de género, obligatorias en cada relato de viaje en Oriente. Así, según la moda del tiempo, igual que su propio interés por las manifestaciones religiosas truculentas, Nerval nos ofrece una amplia descripción de la llegada de los peregrinos musulmanes al Cairo, una imagen tornasolada de la peregrinación a la Meca.

Vicente Blasco Ibáñez y Gérard de Nerval: dos miradas europeas de viajeros a Oriente

ciendo una descripción minuciosa de cada momento expresivo de este éxtasis religioso, que tanto atrae la curiosidad occidental. Sus impresiones reflejan primero su interés por lo raro; y luego parece aproximarse al vértigo de los creyentes, que miran a los bailarines completando el resto del espacio de la mezquita.⁴¹ Sin embargo, su tono se tiñe siempre de un matiz irónico, de modo que, quedándose en un nivel menos profundo que la imagen que nos ofrece Nerval, su descripción se distingue por la decisión de inmiscuir en la pintura de este ambiente solemne algunos elementos cómicos, como la comparación de los derviches con paraguas o peonzas.⁴² Como uno de los lugares comunes, el viajero español destaca, él también, la imagen del Oriente como tierra de dioses y cuna de religiones.

En el relato de Nerval, los representantes más auténticos de la tolerancia religiosa y de la fluidez identitaria, que está en el centro de la reflexión nervaliana desarrollada en este texto viático, son los *derviches*.⁴³ En una ocasión, observa una rara costumbre en la que un *cheik* montado a caballo, conduciendo una caravana, marcha sobre los cuerpos tendidos de sesenta *derviches*. El viajero francés explica entonces a sus lectores el propósito de este espectáculo extraordinario, que sirve para demostrar a los no creyentes que los milagros divinos existen. El caballo herrado que marcha sobre los riñones de estos devotos no les hiere y después de su paso, se levantan intactos y glorifican a Alá.

Continuando su reflexión sobre estos religiosos orientales, Nerval subraya ante todo su imbricación con el pensamiento griego. Además advierte a sus lectores que no deben extrañarse de las peculiares prácticas de los derviches danzantes o aulladores, porque son la continuación de las prácticas antiguas de estas riberas. El personaje del *derviche* es presentado como emblema de la tolerancia religiosa, que Nerval considera como rasgo distintivo del país turco y sobre todo de su capital, Constantinopla.

Mientras que Nerval, en su búsqueda del sincretismo religioso, destaca los elementos de proximidad entre las prácticas de los derviches y los orígenes de la religión de los europeos, Blasco Ibáñez considera que la costumbre de los danzantes es totalmente inaccesible para el espíritu occidental. En fin, concluye que este espectáculo puede considerarse como un ejemplo de extrañeza radical.⁴⁴

⁴¹ "Siento, a pesar de mi inmovilidad, los efectos del vértigo; mi vista se deslumbra y marea con este continuo girar de colores. Creo estar rodando por una pendiente que no termina nunca. La música infernal y el volteo de los derviches embriaga a los fieles" (Blasco Ibáñez, 1919: 201).

⁴² Además, Blasco Ibáñez parece bastante contradictorio hablando de este evento: admite que la danza le ha parecido ridícula, pero de inmediato dice que así parecerá una ceremonia litúrgica oriental, y en fin dice que las danzas están más acordes con el acto de honrar a dios que beber vino.

⁴³ "...synchrétisme des derviches, qui fait l'objet de nombreuses déclarations et notamment d'une évocation très solennelle dans la clause du Voyage en Orient, où le derviche est présenté comme un errant émancipé des pesanteurs identitaires de la nationalité, de la race et de la religion, ce qui précisément l'autorise à une authentique tolérance, dont il sera l'emblème" (Barthélemy, "Littéarité").

⁴⁴ "Cerca de una hora dura esta pesadilla feroz, esta escena que parece de otro mundo" (Blasco Ibáñez, 1919: 268)

Otro momento obligatorio, descrito por la mayoría de viajeros, como es el caso de Lamartine y Nerval, es la fiesta del Baïram. Blasco Ibáñez le dedica el capítulo intitulado: *La Noche de la Fuerza*. En una época de modernización caracterizada por la introducción de la electricidad en las ciudades europeas, la iluminación vaporosa y poética de la Estambul festiva es la primera cosa que capta la imaginación del escritor, transportándole a las fiestas de *Las mil y una noches*.⁴⁵ Nerval también pasa el mes del Ramadán, como la fiesta del Baïram, en Constantinopla, "*cette riante et splendide cité*" (Nerval, 1861: 162). Preocupado por no repetir lo que otros viajeros han dicho antes que él, Nerval concentra su descripción de la ciudad principalmente en los detalles abigarrados y exuberantes de estas fiestas. Transmitiendo al lector sus impresiones de las calles y plazas animadas por una población entera en fiesta, constata igualmente los cambios relativos a las tradiciones religiosas y las celebraciones suntuosas de las fiestas más importantes. Efectivamente, Nerval quiere vivir la cultura del Otro desde lo más cerca posible. Como la gente que le rodea, cambia el día por la noche. El comienzo del Ramadán, coincide con el nacimiento de una princesa y viene acompañado por espectáculos sonoros y luminosos, y el del Baïram, con las alegrías del fin del ayuno, que le interesa aún más. El Baïram es, a los ojos de Nerval, una fiesta caracterizada por la generosidad y el acogimiento, y los personajes distinguidos de la ciudad ofrecen a la gente en las calles todo tipo de delicias. El espíritu de generosidad que caracteriza esta fiesta no se limita a esto, sino que incluye una marcada hospitalidad hacia los huéspedes imprevistos: "chacun pouvait se présenter dans les maisons et prendre part aux repas qui s'y trouvaient servis" (Nerval, 1861: 370).

El interés por el imperio bizantino es uno de los rasgos distintivos del relato de Blasco Ibáñez. Si Chateaubriand reprochaba a los griegos la falta de conocimiento de su glorioso pasado y de admiración por sus ruinas, él mismo subraya incansablemente todos los acontecimientos históricos o literarios que bullen en su imaginación y orientan su mirada, sin relacionarlos jamás con el imperio bizantino, como hace Blasco Ibáñez.⁴⁶ En lo que concierne a Lamartine, no hay mucha diferencia respecto al concepto de la identidad

⁴⁵ La visita que Blasco Ibáñez hace al antiguo serrallo de los sultanes (que les servía de residencia hasta los inicios del siglo XIX) es otro lugar común, cuya descripción es inevitable por la curiosidad que suscita. En el libro del viajero español, esta descripción del serrallo con sus jardines, sus guardias y sus tesoros impresionantes se sitúa bajo el signo del imaginario de *Las Mil y unas noches*. Las descripciones de los elementos sorprendentemente grandes y preciosos del tesoro son largas y detalladas. Su abundancia parece inefable. Blasco acentúa la reticencia de la mente a creer el espectáculo que se desarrolla delante de sus ojos, y al leer ciertas líneas de estas descripciones, el lector experimenta una desconfianza del mismo tipo delante de las palabras del escritor, como, por ejemplo, ante la imagen de las tres esmeraldas, una de las cuales supuestamente pesa tres kilos.

⁴⁶ Ciertamente, Chateaubriand visitó principalmente las tierras de antiguas Atenas y Esparta. aparte de las tierras bíblicas, y su imaginación fue guiada por Homero, Pausanias, Strabon, Plutarco y los demás, mientras que los griegos no figuraban en su mente de ninguna manera como habitantes y herederos del imperio del Bizancio. Su capital, Constantinopla, suscitó poco interés de este escritor católico, así que la población griega de esta ciudad se quedó fuera de su mirada.

Vicente Blasco Ibáñez y Gérard de Nerval: dos miradas europeas de viajeros a Oriente

griega. Nerval, por su parte, se distancia completamente de esta búsqueda de los restos del pasado, de los fundamentos de la identidad europea en el suelo oriental, y dirige su mirada hacia las poblaciones actuales de Oriente. Así, los griegos, como europeos, no son los que captan su atención en Constantinopla, sino sobre todo los turcos. Blasco, por otro lado, introduce este elemento de la identidad griega, la continuación y transmisión de la religión y cultura bizantina, aspecto de la capital turca desatendido por los viajeros franceses. Bajo la pluma de Blasco Ibáñez, en una visión diametralmente opuesta a la de Chateaubriand, el griego moderno (de Constantinopla al menos) aparece como consciente y orgulloso del patrimonio que sus ancestros legaron a la Europa moderna, como fundamento más destacado de su identidad.

En lo que concierne la población turca, Blasco subraya que uno de los asuntos que suscitan más interés del público occidental es el tema de la condición de las mujeres orientales, al que dedica un capítulo. Como Nerval, Blasco presenta su vida como más agradable de lo que se cree generalmente en Occidente, enumerando las múltiples diversiones femeninas.⁴⁷ El interés que Nerval demuestra por la condición de las mujeres orientales sobrepasa con mucho el interés que mostraron sus predecesores, dado que revela su sociología y no solamente su apariencia pintoresca. La cuestión de la poligamia es uno de los aspectos de la vida oriental mitificados en Occidente. En el texto intitulado *Le harem du vice-roi*, Nerval ofrece a sus lectores la descripción del interior de un harén. Es casi un lugar común, un paso obligatorio, y Lamartine también nos ha ofrecido una, bastante larga y detallada. En el relato nervaliano, el lector descubre las leyes que guían el comportamiento en este lugar así como la jerarquía femenina que allí reina. Además, Nerval considera importante destacar el derecho de las esposas orientales a salir, con la única condición de estar acompañadas por sus criadas. Además subraya que aun esta precaución no es severa ni insalvable.⁴⁸ El lector conoce igualmente que el marido duerme en una habitación aparte, que las mujeres se acuestan encima de los divanes, vestidas, y que sus esclavas duermen en las grandes salas.

Blasco Ibáñez, sin embargo, no pinta la vida femenina en Oriente completamente de rosa. Estas numerosas recreaciones y diversiones sirven para llenar el hueco afectivo e intelectual que marca la vida en el harén. Tampoco les quita todo el velo del misterio y acusa a los viajeros europeos de mentir respecto al tema de las relaciones amorosas con

⁴⁷ En vez de ser invisibles, el viajero afirma que: "Se las ve en todas partes; pasean por los cementerios frondosos como jardines, entran tapadas a hacer sus compras en las lujosas tiendas a la europea, van en la buena estación a solazarse en las Aguas Dulces de Asia, lugar de moda a orillas de Bósforo, salen en carruaje o transitan a pie por el Gran Puente; se visitan unas a otras, gozan de mas libertad que las europeas; salen a la calle tanto como estas" (Blasco Ibáñez, 1919: 246).

⁴⁸ "Le masque et l'uniformité de vêtements leur donneraient en effet plus de liberté qu'aux européennes, si elles étaient disposées aux intrigues" (Nerval, 1861: 222).

las orientales.⁴⁹ La sociedad vigila el movimiento de sus mujeres evitando toda posibilidad de adulterio. Describe su apariencia física, sus lujosos vestidos de París, la pintura de sus ojos. Subrayando su falta de educación, Blasco ofrece al final una imagen extrañamente despectiva de estas mujeres, una imagen cuya comicidad no quita su tono casi ofensivo.⁵⁰ En fin, su discurso se vuelve sexista y misógino,⁵¹ aspecto que no encontramos en los viajeros franceses, siempre elogiosos, como Lamartine o Nerval, o aparentemente indiferentes hacia los atractivos femeninos de los espacios visitados, como el caso de Chateaubriand.

Por otro lado, al igual que Nerval, aunque con un humor más acentuado, que desemboca en lo caricaturesco, Blasco Ibáñez pone de relieve, entre otros aspectos, las inconvenientes prácticas del hombre turco, que tiene que satisfacer las necesidades materiales de sus esposas.⁵² En fin, Blasco Ibáñez se diferencia de los viajeros franceses que analizamos por afirmar que la institución del harén es nada más que una costumbre obsoleta, ridícula a los ojos de los turcos occidentalizados. Además, con un tono irónico, subraya que para estos jóvenes Europa es un punto de referencia indiscutible, un modelo de sociedad ideal, cuyas costumbres tienen en singular consideración e importan sin duda alguna.

Siguiendo los pasos de Lamartine y Nerval, Blasco Ibáñez demuestra una curiosidad por el tema de la venta de esclavas, todavía corriente en el Oriente. Sin embargo, la distancia temporal de más de medio siglo ha dado lugar a grandes cambios respecto al asunto: "Desde que Inglaterra y otras potencias intervinieron en la vida interna de Turquía, no hay venta de esclavas" (Blasco Ibáñez, 1919: 258). Pero la antigua costumbre no se pierde tan fácilmente. Si no hay más posibilidades de venta pública en mercados, "las esclavas se guardan y se venden en las casas de los particulares" (Blasco Ibáñez, 1919: 258). Como Nerval, Blasco subraya la amenidad de la vida que llevan. Sin embargo, en su tratamiento de este tema nos sorprende la presencia de un discurso discriminador, que reduce a las mujeres del harén, tanto esposas como esclavas, al reino animal, lo que se

⁴⁹ «Viviendo aquí se convence el europeo de la frescura con que han mentido los novelistas y los poetas al describir amores entre turcas y cristianos" (Blasco Ibáñez, 1919: 246).

⁵⁰ «Se comprende que el buen turco, temiendo pasar el resto de su vida frente a frente con una sola de estas muñequitas, vacía de cráneo y expedita de lengua, multiplique su número para encontrar alivio" (Blasco Ibáñez, 1919: 251).

⁵¹ Por eso, no duda en afirmar que: "Solo un *pachá* del viejo régimen, poseedor de una paciencia inagotable o aficionado a murmuraciones y futilidades como una mujer, puede soportar durante toda su vida el contacto con el rebaño femenino del harén" (Blasco Ibáñez, 1919: 252). Por otro lado, al igual que Nerval, subraya la igualdad de derechos según la legislación y el respeto a la mujer según los preceptos religiosos: «la mujer es igual a él en toda clase de derechos. La ley musulmana solo es implacable y feroz en caso de infidelidad conyugal."

⁵² Asimismo, el número de hijos llega a lo increíble: «Yo he conocido a un viejo *pachá*, entusiasta de las tradiciones, que tiene trescientos cuarenta y dos hijos. [...] Llegando el respetable padre a no conocer a sus hijos ni a saber su nombre". Esto conlleva ciertos abusos, como un nepotismo desmedido: «El harén imperial y el de los grandes *pachás* son incubadoras de altos empleados que no dejan lugares libres a los turcos del más bajo origen" (Ibáñez, 1919: 253-254).

Vicente Blasco Ibáñez y Gérard de Nerval: dos miradas europeas de viajeros a Oriente

nota en la recurrencia sorprendente de términos como "animalillos", "bestezuelas", "re-baño", etc. Nerval, por su parte, intenta ofrecer al lector una posibilidad de matizar lo que es generalmente inadmisibles para la mentalidad europea.⁵³ Sin embargo, a pesar de toda esta apertura de espíritu, buena parte de sus comentarios en el episodio de la búsqueda de una esclava son en cierto modo racistas, como ocurre con el escritor valenciano.

Al igual que Nerval, Blasco Ibáñez tiene una elevada conciencia de los prejuicios europeos más extendidos sobre los orientales y muestra su determinación para distanciar su perspectiva de las opiniones generales. Sin embargo, esta tarea tan ambiciosa queda cumplida solo parcialmente. Por otro lado, Blasco Ibáñez extiende esta conciencia de los estereotipos, mostrando con humor la imagen también estereotipada de su propio país a los ojos de otras naciones europeas. En fin, comparando los crímenes de la Europa civilizada en la colonización de los pueblos indígenas con los de Turquía en los pueblos balcánicos, sostiene la opinión de que Europa no debería permitir el empleo del término "bárbaro" con tanta facilidad, dado que muchos de sus propios hechos históricos podrían calificarse como tales.⁵⁴

Además de esto, la reflexión sobre las condiciones de vida de los pueblos visitados y sobre las ventajas o desventajas de diversos tipos de gobierno está generalmente más desarrollada en los textos de los viajeros franceses, motivados por la reflexión de las Luces. Las analogías con los lugares europeos están sensiblemente más presentes en los textos de Chateaubriand, son numerosas en los de Lamartine y algo menos frecuentes en los de Nerval.

Es interesante señalar que lo cómico aparece en Nerval de manera preponderante en relación con las situaciones en las que se involucra el viajero o en torno a las comparaciones de las costumbres matrimoniales orientales y occidentales, o con la condición de la mujer en las dos culturas contrastadas, mientras que en el libro de Blasco Ibáñez aun el conflicto entre los dos mundos, guiados por las dos religiones, aparece expuesto a la crítica con rasgos de humor.

Entre las numerosas proximidades que hemos destacado, la más importante es la toma de distancia de los marcos de su propia identidad nacional, social, o europea, y la disposición de abrirse a una experiencia auténtica de la cultura del *Otro*. Esta actitud está

⁵³ La alegría de las negras expuestas en el mercado es un hecho percibido igualmente por Lamartine: "elles causaient, riaient entre elles, et faisaient elles-mêmes des observations critiques su la figure de ceux qui les marchandaient" (Lamartine, 1913: 214). La misma compra viene acompañada por expresiones de alegría, expresada en las caras sorprendentemente radiantes: "Nous en vîmes emmener plusieurs qui s'en allaient gaiement avec le Turc qui venait de les acheter" (Lamartine, 1913: 214).

⁵⁴ "Otros pueblos civilizados, que llevan en los labios el nombre del Cristo, han tratado por medio de sus cañones y fusiles a los indígenas de África y Asia peor que los turcos a las poblaciones de los Balcanes" (Blasco Ibáñez, 1919: 124-125).

alimentada en los dos por un deseo imperioso, aunque no siempre realizado, de liberarse de los prejuicios y estereotipos sobre el *Otro*, que desean conocer en su realidad cotidiana. La fluidez identitaria que lo permite está en la base de una renovación constante de nuestras perspectivas, que deja siempre espacio para la palabra del *Otro*. Esta renovación de perspectivas está próxima al concepto gadameriano del diálogo intercultural en el que el *yo* estaría siempre dispuesto a ponerse en tela de juicio y reconstruirse, así como con la concepción de la respuesta a lo ajeno en el pensamiento de Waldenfels.⁵⁵ Como lo subraya Fred Dellmair, "précisément comme dans le cas du dialogue herméneutique, le but du dialogue interculturel n'est pas d'arriver à un consensus fade ou à une uniformité des croyances, mais à encourager un processus progressif de l'apprentissage qui inclura des transformations possibles" (Dellmair 2009: 32). Según los dos pensadores, se trata de una experiencia creativa, en la que reconstituimos nuestros propios fundamentos intelectuales.

Referencias bibliográficas

- ALSAID, Mouna, *L'image de l'Orient chez quelques écrivains français (Lamartine, Nerval, Barrès, Benoit)*, Université Lumière Lyon 2, 2009.
- BARTHÉLEMY, Guy "Littérarité et anthropologie dans le *Voyage en Orient* de Nerval", <http://www.bmlisieux.com/inédits/anthropo.htm>
- BARTHÉLEMY, Guy, *L'image de l'Orient dans le XIXe siècle*, Paris, Bertrand Lacoste, 1992.
- BERCHET, Jean-Claude, *Le voyage en Orient : anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIXe siècle*, Paris, Robert Laffont, 1985.
- CHATEAUBRIAND, René, *Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem a Paris*, Paris, Garnier Frères, 1860.
- DELLMAIR, Fred, "Hermeneutics and inter-cultural dialog: linking theory and practice" in *Ethics & Global Politics*, Vol. 2, No. 1, 2009, pp. 2339, p.32, traducción d'auteur

⁵⁵ "Là où de nouvelles pensées naissent, elles n'appartiennent ni à moi ni à l'autre. Elles naissent entre nous. Sans cet entre-deux, il n'y aurait aucune intersubjectivité et aucune inter-culturalité qui mériteraient leur nom. Il ne resterait que la simple extension ou démultiplication du propre, et l'étranger aurait toujours déjà été réduit au silence" (Waldenfels, 2003: 58-59. La traducción es mía).

Vicente Blasco Ibáñez y Gérard de Nerval: dos miradas europeas de viajeros a Oriente

- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *Oriente*, Valencia, Prometeo, 1919.
- JOURDA, Pierre, *L'exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand à 1939*, Tome I, *Le romantisme*, Genève, Slatkine Reprints, 1970.
- LAMARTINE, Alphonse, *Voyage en Orient*, Paris, Hachette, 1913.
- MONTESQUIEU, Charles, *De l'esprit de la Loi*, (1748), in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1964.
- MOUSSA, Sarga, *La Relation orientale. Enquête sur la communication dans les récits de voyage en Orient) 1811-1861*, Paris, Klincksieck, 1995.
- NERVAL, Gérard, *Voyage en Orient*, Librairie Henri Cautier, Paris, 1861.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, *Littérature générale et comparée*, Paris, Arman Colin, 1994.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine de l'inégalité*, (1754), vol. III, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard-Pléiade, 4 vols., 1959-1968.
- SAÏD, Edward, *Orijentalizam (L'Orientalisme)*, Beograd, Biblioteka XX vek, 2000.
- SCHAFFER, Gérard, *Le Voyage en Orient de Nerval*, Editions de la Baconniere, Neuchatel, 1967, Paris, Editions du Seuil, 1989.
- TODOROV, Tzvetan, *Mi i Drugi, francuska misao o ljudskoj raznolikosti (Nous et les Autres, la pensée française sur la diversité humaine)*, Beograd, Biblioteka XX vek, 1994.
- TODOROV, Tzvetan, *Nesavršeni vrt, (Le jardin imparfait)*, Beograd, Geopoetika, 2003.
- TODOROV, Tzvetan, *Strah od varvara-S one strane sudara civilizacija (La peur des barbares-Au-delà du choc des civilisations)* Loznica, Karpos, 2010.
- WALDENFELS, Bernhard, *Topografija stranog*, Beograd, Geopoetika, 2003.
- WALDENFELS, Bernhard, *U mre•ama •ivotnog svijeta (In den Netzen der Lebenswelt)*, Sarajevo, Logos, 1991.

Juegos de sinonimia en el *Quijote*: una intersección entre la narrativa de ficción y la historia de la traducción

BELÉN BISTUÉ

Universidad Nacional de Cuyo – CONICET
mbbistue@ucdavis.edu

Resumen: Es sabido que el *Quijote* se presenta a sí mismo como si fuera una traducción (la traducción de una supuesta crónica del historiador árabe Cide Hamete Benengueli, hecha por un intérprete morisco y reelaborada por un "segundo autor" en su forma final de narración castellana). Sin embargo, la crítica ha tendido a considerar que este juego es simplemente una consecuencia de la parodia cervantina de los libros de caballerías, los cuales, con frecuencia, se presentaban a sí mismos como supuestas traducciones. El presente artículo propone que Cervantes realiza, en realidad, una parodia de prácticas y estrategias traductoras específicas, que habían sido usadas en España en tiempos anteriores y que involucraban aspectos tales como la colaboración entre traductores de distintas culturas, la multiplicidad lingüística y la posibilidad de que en un texto convivan distintas posiciones de lectura. El valor de considerar la especificidad de la parodia cervantina reside en la posibilidad de rescatar estos aspectos como objetos de la reflexión crítica y meta-ficcional que Cervantes propone en el *Quijote*.

Palabras Clave: *Don Quijote* – parodia de técnicas y estrategias de traducción – historia de la traducción – historia de la novela.

Abstract: It is well known that the *Quijote* presents itself as a translation (the supposed translation of Arab historian Cide Hamete Benengueli's chronicle, performed by a moorish interpreter, and re-elaborated by a "second author" into its final form as a Castilian narrative). Nevertheless, critics have tended to see this game as a mere consequence of Cervantes's parody of chivalric romances, which very often presented themselves as supposed translations. The present article proposes that, in fact, Cervantes is parodying very specific translation practices and strategies that had been used in

Spain in the past and that involved such aspects as collaboration among translators from different cultures, linguistic multiplicity, and the possibility that different reading positions could coexist on a the same text. The value of considering the specificity of Cervantes's parody lies in the possibility of rescuing these aspects as objects of the critical and meta-fictional reflection that Cervantes proposes in the *Quijote*.

Keywords: *Don Quixote* – Parody of Translation Techniques and Strategies – Translation History – History of the Novel.

La parodia cervantina de la traducción

Es bien sabido que en las páginas del *Quijote* Cervantes se burla de una gran variedad de géneros discursivos. Entre ellos se puede señalar la novela de caballerías, la bizantina, la morisca, la pastoril y la picaresca, como así también el romancero, la crónica histórica, la *comedia nueva*, los discursos oratorios y hasta las convenciones de composición de prólogos y de poemas encomiásticos de otros autores que solían acompañar a las publicaciones de la época. Además de constituir un recurso humorístico clave en la obra, las numerosas parodias que Cervantes realiza se convierten en una invitación para que el lector reflexione de manera crítica sobre los procesos de lectura e interpretación. Abren la puerta, por ejemplo, a preguntas sobre la relación entre lo que consideramos verídico y lo que consideramos ficcional. ¿Cuál es la diferencia entre leer un prólogo que cita a Aristóteles como autoridad y una obra de ficción que reelabora las aventuras de algún famoso caballero andante? ¿Hasta qué punto deberíamos leer una crónica histórica como la transmisión fidedigna de hechos? ¿O una narración como la expresión unívoca del significado que quiere transmitir un autor? ¿Qué expectativas y actitudes nos generan la literatura tradicional, como el romancero y el refranero? Y tal vez la más notoria de todas, ¿qué efectos puede tener la lectura frecuente de aventuras ficticiales sobre la imaginación del lector y su forma de entender la vida?

Pero hay, además, otra importante parodia (con su concomitante invitación a la reflexión *meta-ficcional*) que hoy parece resultar mucho menos evidente: la parodia de la traducción. En el primer *Quijote* (de 1605), en el final del capítulo VIII y comienzos del IX, el narrador nos dice que lo que estamos leyendo es en realidad una crónica escrita por un primer autor, el historiador arábigo Cide Hamete Benegeli, y que a partir de este punto vamos a leer una traducción hecha por un morisco de Toledo y copiada luego, en la forma de la versión castellana que tenemos a la vista, por quien puede considerarse el "segundo autor" de la obra (Cervantes, *Don Quijote*: vol. I, cap. VIII, 3 – cap. IX, 1). Este juego de traducción ficcional se sigue invocando en numerosas ocasiones en el segundo

Juegos de sinonimia en el *Quijote*: una intersección entre la narrativa de ficción...

Quijote (el de 1615), por ejemplo, cuando en el capítulo XXIV se menciona al "que tradujo esta grande historia del original de la que escribió su primer autor Cide Hamete Benengeli" y se citan algunos comentarios que aparecían en el margen del episodio de la cueva de Montesinos "escritas de mano del mismo Hamete", o cuando se les recuerda a los lectores en el capítulo XL que "deben mostrarse agradecidos a Cide Hamete, su autor primero" (Cervantes, *Don Quijote*: vol. 2, cap. XXIII, 1; cap. XL, 1). Y sin embargo, a pesar de la importancia que en la obra se le da a esta supuesta traducción, no ha sido fácil para la crítica reconocer que Cervantes está parodiando técnicas y estrategias traductoras muy específicas. Algunos estudiosos sí han reconocido que este juego tiene, al igual que las otras parodias, una dimensión meta-discursiva, ya que genera espacios de reflexión sobre la traducción como discurso (Mosquera, "The *Quixotics* of translation", 547) y sobre la relación entre traducción y ficción (Moner, "Cervantes y la traducción", 518). Lo que no se ha establecido es una conexión directa entre la parodia cervantina y prácticas de traducción concretas, sino que se ha tendido a buscar precedentes en otras obras que también utilizan el recurso de la pseudo-traducción.

Francisco Márquez Villanueva identificó como una fuente de este recurso al *Marco Aurelio* de Fray Antonio de Guevara (escrito c. 1524 y publicado como el *Relox the príncipes* en 1529). Esta obra, que fue muy difundida en toda Europa y que también tiene un gran componente humorístico, es, en efecto, presentada como una traducción del griego al latín y del latín al romance que supuestamente el autor encontró tras una larga búsqueda en la biblioteca de Cosme de Médici (*Fuentes literarias cervantinas*, 188-189). Pero, sobre todo, se ha tendido a considerar que la presentación del *Quijote* como traducción es simplemente una faceta más de la parodia de los libros caballerías, los cuales, como explicara Martín de Riquer, solían presentarse a sí mismos como traducciones de alguna supuesta obra griega o latina:

[E]l *Cirongilio de Tracia* se presenta como traducido de un original que "escribió Novarco y Promusis en latín"; el *Belianís de Grecia* se dice "sacado de lengua griega, en la cual lo escribió el sabio Fristón"; el texto de *Las Sergas de Esplandián*, continuación del *Amadís*, "por gran dicha pareció en una tumba de piedra, que debajo de la tierra, en una ermita, cerca de Constantinopla, fue hallada, y traído por un húngaro mercadero a estas partes de España, en letra y pergamino tan antiguo que con mucho trabajo se pudo leer por aquellos que la lengua sabían."

(Riquer, *Aproximación al Quijote*, 26)¹

¹ A esta lista podemos sumar también el *Espejo de príncipes y caballeros*, de Diego Ortúñez de Calahorra, en cuya portada misma se presenta a la obra como una traducción de latín al romance.

Es esta característica la que ha llevado a críticos y teóricos a considerar que el juego que se abre en el capítulo IX no es más que una consecuencia indirecta de la burla a los libros de caballerías.² Inclusive, el particular detalle del morisco que traduce la obra en Toledo ha llegado a ser explicado por José María Paz Gago simplemente como un "aspecto accidental del recurso paródico a los pseudoautores" (*Semiótica del Quijote*, 58).

Sin embargo, como he mostrado en trabajos anteriores (Bistué, *Collaborative Translation*, cap. 2; Bistué, "Of first and second authors"), una situación de traducción que implica una versión intermedia hecha a partir de un manuscrito árabe por un primer traductor y una versión final pulida por un segundo agente no era el modelo que normalmente invocaban los relatos caballerescos. Esta situación era una práctica textual que se había usado con frecuencia en la Edad Media y los comienzos del Renacimiento, en distintas ciudades de Europa meridional, tales como Palermo, Barcelona, Tarazona, Burgos, y, por supuesto, Toledo.³ Los manuscritos griegos que podían conseguirse en el sur de Italia y el acervo de textos árabes que albergaban las bibliotecas españolas hacían de estos centros culturales un destino atractivo para estudiosos de distintas regiones europeas, ya que, además de tener acceso a los escritos antiguos conservados en estas lenguas, podían contar allí con eruditos bizantinos, intérpretes mozárabes o *alfaquíes* judíos (quienes frecuentemente entendían la lengua árabe) que los ayudaran con la lectura y traducción.

En un breve repaso de la historia de esta práctica se puede mencionar, entre las noticias que han sobrevivido del siglo XII, la de la traducción colaborativa de la *Apología* de al-Kindí hecha por Pedro de Toledo, experto en árabe, y Pedro de Poitiers, encargado de escribirla en latín.⁴ Se sabe también de una traducción del *Almageste* de Ptolomeo, hecha del griego al latín, en la corte siciliana del Rey Guillermo I, por un estudiante de medicina de Salerno y un experto en griego de nombre Eugenio (Haskins y Lockwood, "The Sicilian Translators", 75-102). Y existe mención de que, algunos años después, el cono-

² Otros conocidos ejemplos de esta postura pueden encontrarse en los trabajos de Lázaro Carreter ("La prosa del Quijote", 110), Howard Mancing ("Cide Hamete Benengeli vs. Miguel de Cervantes", 65) y José Manuel Martín Morán (*El "Quijote" en ciernes*, 123).

³ Cabe aclarar que, como explica Julio César Santoyo, no debe confundirse la importancia de la actividad traductora llevada a cabo en Toledo durante la Edad Media con la existencia de una escuela de traductores en esta ciudad, ya que esta idea surgió de una lectura equivocada de un comentario figurativo hecho por Amable Jourdain y no de alguna evidencia histórica de que tal escuela haya existido (175).

⁴ La traducción se realizó en el marco de un proyecto financiado por Pedro el Venerable, Abad de Cluny, y la descripción de este trabajo conjunto se encuentra en una de sus cartas a Bernardo de Clairvoix, así como en una nota introductoria a la traducción (d'Alverny, "Deux traductions latines": 70-77; Kritzec, *Peter the Venerable*, 35)

⁵ Esta colaboración es mencionada por el viajero inglés Daniel of Morlay, en la dedicatoria de su *Philosophia sive Liber de naturis inferiorum et superiorum* (Rose, "Ptolemäus", 348).

Juegos de sinonimia en el *Quijote*: una intersección entre la narrativa de ficción...

cido traductor italiano Gerardo de Cremona tradujo el *Almageste*, esta vez del árabe al latín, en Toledo y con la ayuda de un mozárabe llamado Gálib.⁵ Se conocen, además, instancias de colaboración entre traductores cristianos y judíos, tal como la de la traducción del *De Anima* de Avicena, hecha por Domingo Gundisalvo y Avendauth, en la que, según indica una nota introductoria, el texto "fue traducido del árabe, con Avendauth como el que trasladaba cada palabra del árabe a la lengua vulgar y el Arcediano Domingo como el que las iba vertiendo al latín" (Thorndike, "John of Seville", 22; d'Alverny "Les traductions à deux interprètes", 195-6).

También existen datos sobre instancias de colaboración en los siglos siguientes, llegando inclusive hasta mediados del siglo XV. De particular importancia es la actividad traductora realizada en el siglo XIII en el escritorio de Alfonso X, el Sabio. Entre las traducciones realizadas en colaboración se cuentan la del *Lapidario*, hecha por Judá Mosca, el joven, con la ayuda del notario Garcí Pérez, la del *Libro de la açafecha*, encargada a Bernardo "el Árabe" y a un traductor judío llamado Abraham, y una versión latina del *Liber de iudiciis astrologiae* que dice haber sido hecha por los notarios Gil de Tebaldis y Pedro de Regio a partir de una versión española preparada por Judá ben Moisés, quien a su vez se basó en una fuente árabe (Procter, "The Scientific Works", 16-20). La mención de la versión intermedia en romance resulta interesante, porque puede responder a una nueva modalidad de traducción colaborativa que se va desarrollando a medida que se tiene mayor facilidad de acceso al papel, y en la que la versión romance intermedia no solamente es hecha palabra por palabra de manera oral, como en el caso de Avendauth y Gundisalvo, sino que también se hace una copia escrita de esta versión (Bistué, *Collaborative Translition*, 60-61). Detalles parecidos se conocen sobre la versión latina del *Miraj*, comisionada por el Rey Sabio a Bonaventura de Siena, otro de sus notarios, quien la realizó a partir de una versión intermedia hecha por el mencionado Abraham (d'Alverny, "Les traductions à deux interprètes", 200-201). Y en el prólogo de la traducción del *Libro de la ochava esfera*, se nos dice que este tratado fue traducido primeramente por Guillén Arremón Daspa y Judá ben Cohen y que años más tarde se realizó una revisión en conjunto por el mismo Judá y un grupo de expertos que incluía a Juan de Mesina, Juan de Cremona, a un Samuel, y al mismo Rey Alfonso, de quien se dice que estuvo a cargo de pulir la versión final castellana (Alfonso X, *Libros del saber de astronomía*, 7).⁶

Si bien la mayoría de las instancias de traducción colaborativa de las que se tiene noticia corresponden a los siglos XII y XIII, José María Millás Vallicrosa menciona el

⁶ Para un estudio detallado de este texto como traducción colaborativa y multilingüe, así como de las posibles fuentes utilizadas para la traducción ver Bistué, "Multilingual Translation and Multiple Knowledge(s) in Alfonso X's Libro de la ochava esfera (1276)".

temprano caso de una traducción del tratado *Peri hulçs iatrikçs*, de Dioscórides, hecha en el siglo X en la corte del Califa Abd al-Rahman III, en Córdoba, en la que un monje bizantino tradujo el manuscrito griego al latín y luego el judío Hasday Ibn Saprut, ministro y médico del Califa, lo tradujo al árabe ("La corriente de las traducciones científicas," 402-405). Y con respecto a casos tardíos, se puede mencionar tal vez la colaboración de Manuel Chrysoloras y Uberto Decembrio para traducir *La república* de Platón a comienzos del siglo XV. No se conocen datos concretos sobre el método utilizado en este caso, pero Gerard Boter cree que Chrysoloras hizo primero una versión latina literal que luego fue corregida y pulida por Decembrio (*The Textual Tradition*, 264). James Hankins también considera que Chrysoloras debe haber hecho una versión intermedia cuyo estilo fue mejorado por Decembrio, ya que se sabe que Chrysoloras tenía un conocimiento básico del latín y Decembrio, uno más básico aún del griego (*Plato in the Italian Renaissance*, 108). Si se tienen más detalles de una traducción colaborativa de mediados del siglo XV, en la que participaron el teólogo Franciscano Juan de Segovia, quien se encontraba ya retirado en Savoya, y un *alfaquí* llamado Iça de Jabir, a quien Juan mandó a llamar de España. Entre ambos tradujeron el Corán del árabe al latín con una versión castellana intermedia. Según se describe en el prólogo (y, desgraciadamente, esta es la única parte de la obra que se conserva), después de hacer una copia del texto árabe en forma de columna, Iça realizó una versión castellana, tarea que, al igual que al morisco cervantino, le llevó aproximadamente un mes. La versión castellana fue copiada en una columna paralela al texto árabe y luego Juan e Iça revisaron juntos la traducción: mientras Iça la versión árabe, Juan controlaba la versión castellana. Finalmente, Juan hizo una versión en latín y la hizo copiar entre las líneas de la versión castellana (d'Alverny, "Les traductions à deux interpretes", 202-203).

Este contexto histórico resulta significativo porque nos ayuda a ver que la parodia de Cervantes no es solo una imitación de los libros de caballerías —y que la presencia del traductor morisco no es de ninguna manera un "aspecto accidental". Si bien es innegable que el *Quijote* parodia las estrategias discursivas y las estructuras de los libros de caballerías (así como de muchos otros géneros), también lo es el hecho de que está parodiando prácticas de traducción muy específicas que habían sido usadas en España. La importancia de reconocer esta situación radica en que nos ayuda a entender mejor las distintas dimensiones de la parodia cervantina. Al igual que el resto de las parodias del *Quijote*, esta también genera espacios de reflexión crítica que están intrínsecamente relacionados con el significado de la obra y, si tenemos en cuenta el contexto histórico de prácticas traductorales que están siendo parodiadas, podemos ver que, en este caso, uno de los puntos fundamentales sobre los que nos invita a reflexionar es el de la colaboración intelectual en las prácticas de escritura y lectura.

Juegos de sinonimia en el *Quijote*: una intersección entre la narrativa de ficción...

Durante siglos, la colaboración entre traductores de distintas tradiciones culturales y religiosas —cristianos, árabes y judíos— había sido una actividad fructífera en la península, que había contribuido al traspaso de una gran cantidad de obras científicas y filosóficas de la antigüedad. De hecho, en el capítulo IX el narrador hace un comentario jocoso sobre la facilidad con que, además del morisco, hubiera podido encontrar un intérprete de "otra mejor y más antigua lengua" (Cervantes, vol. 1, cap. IX, 1), comentario en el que los críticos han visto una clara referencia a la lengua hebrea, a la presencia oculta de judíos en Toledo y al contacto entre moriscos y judíos como grupos marginales. El humor irónico de este comentario surge del hecho de que la colaboración intercultural y la multiplicidad lingüística ya no son viables en la España de Cervantes. El impulso de centralización y unificación territorial, política, religiosa y lingüística que había tomado fuerza con los Reyes Católicos y que se acrecienta con Felipe II va directamente en contra de este tipo de trabajo. Los judíos habían sido expulsados en 1492 y los moriscos correrían la misma suerte en 1609, apenas cuatro años después de la publicación del primer *Quijote*.

Es gracioso entonces pensar que el "segundo autor" de la obra haya buscado la ayuda de un morisco para traducir un manuscrito árabe. Al igual que con otras parodias cervantinas esto resulta gracioso en dos sentidos. Como los críticos han notado, la burla a las caballerías tiene su aspecto gracioso y su aspecto serio, y recae tanto en Don Quijote, que quiere ser caballero andante en la España del siglo XVII, como en una sociedad donde los ideales de la caballería andante ya no son posibles. En el caso de la parodia a la traducción colaborativa podemos ver algo similar. Por un lado, la escena de traducción del capítulo IX y las estructuras que la misma abre resultan graciosas, porque es ridículo pensar que esto pueda pasar en pleno proceso de unificación de la España del Siglo de Oro, donde la traducción de un manuscrito árabe y la colaboración intercultural ya no está permitida. Por otro lado, la burla también recae sobre la España donde este tipo de colaboración ya no se valora.

En este contexto, es posible entonces proponer que, al igual que con la parodia de las caballerías, debe haber sido fácil para el lector de la época entender el juego que propone Cervantes cuando nos invita a reírnos de las prácticas colaborativas de traducción. Y, teniendo en cuenta este contexto, en el presente trabajo me gustaría defender, una vez más, la especificidad de las parodias de la traducción que aparecen en el *Quijote*. En la siguiente sección, quiero mostrar que, además de tomar como objeto las situaciones de traducción colaborativa y las distintas posiciones de escritura que las mismas implican, en algunos momentos de la obra, la parodia se enfoca también en algunas estrategias discursivas que fueron usadas con frecuencia por algunos traductores medievales y renacentistas, y que eran específicamente reconocidas como tales.

Los juegos de sinonimia en el contexto de la unificación lingüística

Será lícito que dos palabras se traduzcan con una, y una con dos, o con cualquier cantidad que se pueda encontrar en la lengua.

—Juan Luis Vives, "Versiones, o traducciones" (1533)⁷

Una de las estrategias discursivas parodiadas por Cervantes como parte de su burla a la traducción es la de la multiplicación verbal a través de la sinonimia. Ya en la primera salida de Don Quijote, encontramos duplicaciones de este tipo, por ejemplo, en la descripción de dos "mujeres del partido" (es decir, dos prostitutas) con las que se encuentra Don Quijote a la puerta de una venta, y "que a él le parecieron *dos hermosas doncellas o dos graciosas damas* que delante de la puerta del castillo se estaban solazando" (Cervantes, vol. 1, cap. II, 1). Inclusive encontramos multiplicaciones mucho más abundantes, como es el caso del nombre del pescado que, al final de este mismo episodio, le sirve el ventero andaluz a Don Quijote: el narrador nos dice que este es un pescado que "en Castilla llaman *abadejo*, y en Andalucía *bacallao*, y en otras partes *curadillo*, y en otras *truchuela*", y que Don Quijote termina confundiendo con una "trucha" (vol. 1, cap. II, 2).⁸ Y, un poco más adelante, volvemos a encontrar un marcado uso de la duplicación justo en el punto mismo donde se nos dice que la narración va a empezar a seguir la traducción del morisco (punto que es identificado como el comienzo de la segunda parte de la historia)⁹:

En fin, su segunda parte, *siguiendo la traducción*, comenzaba de esta manera:

Puestas y levantadas en alto las cortadoras espadas de los dos valerosos y enojados combatientes, no parecía sino que estaban amenazando al cielo, a la tierra y al abismo: tal era el denuedo y continente que tenían. Y el primero que fue a descargar el golpe fue el colérico vizcaíno; el cual fue dado con tanta fuerza y tanta furia, que a no volvérselo la espada en el camino, aquel solo golpe fuera bastante para dar fin a su rigurosa contienda y a todas las aventuras de nuestro caballero.
(Cervantes, vol. 1, cap. IX, 2)

En el segundo *Quijote*, estas multiplicaciones continúan apareciendo en varios momen-

⁷ "Licebit duo verba uno reddere, et unum duobus, et in quocunque numero, ut nactus erit linguam" (Vives, "Versiones seu interpretaciones", 233).

⁸ En su estudio sobre "El perspectivismo lingüístico en Don Quijote", Leo Spitzer destaca el valor que este caso de sinonimia en particular tiene para los estudios dialectales.

⁹ Inicialmente, Cervantes había dividido la historia del primer *Quijote* en cuatro partes.

Juegos de sinonimia en el *Quijote*: una intersección entre la narrativa de ficción...

tos de la historia. Esto sucede, por ejemplo, cuando, en el capítulo X, Sancho ve "que del Toboso hacia donde él estaba venían tres labradoras sobre tres *pollinos, o pollinas*, que el autor no lo declara, aunque más se puede creer que eran *borricas*, por ser ordinaria caballería de las aldeanas" (Cervantes, vol. 2, cap. X, 2). Lo mismo ocurre en el capítulo LX, donde se nos dice que a Don Quijote "le tomó la noche entre unas espesas *encinas o alcornoques*, que en esto no guarda la puntualidad Cide Hamete que en otras cosas suele" (Cervantes, vol. 2, cap. LX, 1), y de nuevo en el capítulo LXVIII, cuando encontramos al héroe "arrimado a un tronco *de una haya, o de un alcornoque* (que Cide Hamete Benengeli no distingue el árbol que era)" (Cervantes, vol. 2, cap. LXVIII, 2). En estos ejemplos, vemos nuevamente que la multiplicación se asocia de manera explícita con la burla a una estrategia traductora, ya que se nos está indicando que la oferta de dos o más opciones — para identificar la montura o los árboles en cuestión— se debe a la falta de precisión del "original" de Cide Hamete y, por lo tanto, es alguno de los traductores (el traductor morisco o el segundo autor-traductor) el que ha tenido que usar la sinonimia como estrategia.

Para entender la burla, en este caso también, resulta útil tener en cuenta un panorama histórico del uso de esta técnica. Como explica Dawn Ellen Prince, "el uso de construcciones binarias, o el uso de dos palabras para reemplazar una palabra del texto fuente había sido una herramienta de traducción muy popular durante la Edad Media; los términos eran generalmente sinónimos e iban unidos por conjunciones copulativas como 'e', 'o', o 'ni . . . ni'" ("Vernacular Translation", 77). Prince ha estudiado la recurrencia de esta estrategia en traducciones realizadas en territorios españoles, en particular, traducciones medievales aragonesas del siglo XIV hechas a partir del latín y del francés. Pero la misma fue utilizada también en otras regiones europeas. Por ejemplo, como ha señalado Ronald Waldron, la multiplicación verbal era también un recurso frecuente entre los traductores ingleses medievales, incluidos Julian of Norwich, Margery Kempe, Geoffrey Chaucer y William Caxton ("Doublets", 269). Waldron ha analizado en detalle la traducción al inglés del texto latino conocido como el *Polychronicon* de Ranulpho Hidgen, la cual fue realizada por Juan de Trevisa alrededor de 1387. En ella, se observa un uso consistente de pares y tripletes sinónimos. En el libro VI en particular, Waldron estima que en promedio esta técnica ha sido usada por lo menos una vez cada diez líneas. Y, entre los distintos tipos de sinonimia que distingue, se destaca, por ejemplo, el caso de pares en los que aparece "un vocablo técnico derivado del latín acompañado por un equivalente vernáculo" (269).¹⁰ En esta categoría, se encuentran casos tales como la traducción de "litterae" por medio de la duplicación "letter and clergy" o la de la palabra "pompa" por los pares "*pompe and bost*", "bost

¹⁰ Otros tipos de duplicaciones sinónimas identificadas por Waldron incluyen los que contienen términos de orígenes mixtos (por ej., "poor and needy", "joyful and glad", "signs and tokens", "power and might", "bright and clear") y otros en que ambos términos son de origen germánico (por ej., "answered and said", "whole and sound", "trusty and true" ("Doublets, 275).

and *pompe*", o "*pomp and worschyp*", en distintos contextos (277).

Además de estar extendida en el ámbito geográfico, podemos ver que esta estrategia de multiplicación continuó empleándose también en el tiempo. En el siglo XVI, todavía podemos encontrar la aserción del erudito Juan Luis Vives sobre la validez de traducir una palabra "con dos, o con cualquier cantidad que se pueda encontrar en la lengua" ("Versiones seu interpretaciones", 233). Inclusive, un traductor humanista del prestigio de Erasmo empleaba todavía esta técnica en algunas de sus traducciones más tempranas. Como señala Erika Rummel, en la traducción de algunos discursos de Libanio, Erasmo traduce la palabra "δίκαιον" [justo / legal / balanceado] con combinaciones tales como "iustum rectumque" [justo y recto], "aequi bonique ratio" [medida ecuánime y buena] y "aequi honestique ratio" [medida ecuánime y honesta], y utiliza también la sinonimia en muchas otras instancias, incluidas la del término "ψιλή" [simple], que traduce como "simplex nudaque" [simple y desnuda], la de "ὑπτιος" [acostado], como "oscitabundus et supinus" [bostezando y acostado], y la de "χρηστός" [útil], como "probus frugique" [estimable y útil] (Rummel, *Erasmus as Translator*, 24, 26).

En general, el uso recurrente de esta estrategia ha tendido a ser explicado como una respuesta a la necesidad de suplementar la riqueza léxica del latín cuando no había un término vernáculo que por sí solo pudiera cubrir el mismo espectro de significado. Prince cita la justificación del traductor medieval Burgundio de Pisa, quien en uno de sus prólogos expone la necesidad de recurrir en ocasiones a "dos o inclusive tres palabras" para suplir deficiencias de expresión, así como la de Raúl de Presles, quien consideraba que en los textos en latín había muchas palabras que no se podían traducir al francés sin adición o clarificación ("Vernacular Translation", 77).

Sin embargo, puede decirse que existen también otras funciones específicas que están más relacionadas con el contexto social y político de traducción. En particular, y ya centrándonos en territorio español, podemos ver que en las traducciones aragonesas estudiadas por Prince, con frecuencia, uno de los términos de los pares sinonímicos utilizados en la traducción puede identificarse como perteneciente al dialecto hablado en la corte aragonesa (con gran influencia léxica del catalán), mientras que el otro término parece encontrarse más cerca del dialecto castellano, el cual se estaba expandiendo rápidamente como variedad dominante. En una traducción anónima del siglo XIV de *Li livres dou tresor* (un tratado enciclopédico originalmente escrito en francés por el italiano Brunetto Latini), Prince encuentra ejemplos como la traducción de la palabra "estanc" como "balsa o laguna", donde el primer término pertenece al aragonés, relacionado etimológicamente con el vocablo catalán *balsa*, y el segundo pertenece al castellano, o la de "esperviers" como "esparvers o gavilan", que también combina una palabra del dialecto aragonés y una del castellano (66-67). Y en el caso de versión del texto latino de *De*

Juegos de sinonimia en el *Quijote*: una intersección entre la narrativa de ficción...

agricultura de Paladio, hecha por el notario catalán Ferrer Sayol, Prince también distingue el mismo patrón de combinación dialectal, por ejemplo, el término "cortice" aparece traducido como "excorça o corteza" y "virgultis", como "vergas o rramas" ("Negotiating Meanings", 79).

Si tenemos en cuenta que cada término pertenece a un dialecto distinto, podemos ver que las estrategias de duplicación usadas van más allá de una necesidad general de suplementar la traducción de términos semánticamente complejos. De hecho, los casos de duplicación en los que los términos pertenecen a distintos dialectos, tienden a darse generalmente en la traducción de palabras simples, como nombres de animales, plantas, accidentes del terreno y objetos o situaciones de la vida doméstica. Una posible razón para el uso de esta estrategia es que los lectores a los que estaba destinada la traducción —los miembros de la corte de Aragón del siglo XIV— manejaban más de un dialecto, ya que estaban acostumbrados a comunicarse en Aragonés (e inclusive en Catalán), pero también comenzaba a sentirse la expansión del Castellano como dialecto dominante en la península (Prince, "Vernacular Translation", 55, 67).

Otros casos de pares sinonímicos tomados de la traducción *Li livres dou tresor* permiten también sugerir la existencia de una tendencia diferente, más cercana al patrón destacado por Waldron en la traducción de John de Trevisa. Existen numerosas instancias citadas por Prince en las que uno de los términos en la construcción binaria se acerca a la forma del idioma del original (en este caso el francés), mientras que el otro usa una forma de distinto origen o de evolución, como en los casos de la traducción de la palabra "art" como "arde e crema", de "mont" como "mont o montanyas", de "gorge", como "gorga o cuello", de "fuit" como "fuye o se slenga", o de "mestier" como "officio o mester" (78-79).

Me interesa señalar esta tendencia en particular, porque es muy similar a la que podemos encontrar en una importante traducción del siglo XV. Esta es la traducción que realizó Enrique de Villena, en 1428, de la *Eneida* de Virgilio, la cual es considerada como la primera traducción de esta obra a una lengua romance. En general, la duplicación de palabras y frases es una marcada característica del texto de Villena, como puede verse ya desde la invocación a la musa:

O musa, siquiere sçiençia!,
recuerda me las causas, siquiere ocasion, por que la divinidad
fue ofendida, siquiere qual deydat se tovo por ofendida,
qué te inclinó, siquiere movió, doliendo ha ty, juno,
Reyna de los dioses, traer ho bolver por tancos casos el varon
de ynsigna piedat y tancos annader trabajos a él.

(Villena, *La primera versión castellana*, 46-47)

En estas líneas, representativas de la textura general de la traducción, podemos ver la densidad del uso de esta estrategia, para la que generalmente Villena emplea la conjunción "siquiera", y, en menor medida las conjunciones "ho" y "e". Además, cuando comparamos la versión de Villena con el original, podemos notar la mencionada tendencia a que el primer término del par sinonímico sea casi un calco de la palabra latina y el segundo no. Para la traducción del término latino "musa", Villena ofrece el calco "musa" y como segunda opción la palabra "sçiençia", donde el segundo término no solo adquiere una forma distinta al primero, sino que también, a pesar de su origen etimológico latino, se distancia de la concepción clásica que sugiere una fuente divina pagana como inspiración del relato épico. Y en las líneas que siguen podemos ver que, entre otras duplicaciones, hay dos casos más que se ajustan a la tendencia descrita: "recuerda me las causas, siquiere ocasion" es la traducción de "causas memora" y "traer ho bolver por tantcos casos", la de "volvere casus" (cf. *Eneida*, 1.8-11).

En el resto de la obra también pueden encontrarse numerosos casos de pares sinonímicos en los que el primer término imita la forma latina original y el otro no. Ejemplos del primer libro incluyen la traducción del latín "certo" como "*cierto* siquiere ordenado", de "fremunt" como "*fremen*, siquiere resuenan entre si", de "clamor" como "la boz de los varones ho el *clamor* de aquellos", de "cari" como "*caros* y amados", de "fluctibus" como "*fluctuaciones*, siquiere ondajnento", de "componere" como "*componer* ho amansar", de "oppressos" como "*obpresos* ho mal traydos", de "nympharum" como "*nymphas* siquiere deesas de las aguas", de "turbam" como "*turba* ho flota", de "committere" como "ha fecho... ho ha *cometido*", de "Teucros" como "*teucros* siquiere troyanos", de "serenat" como "*serena* e apazigua", de "fortunati" como "*fortunados* ho de buena dicha", de "lucus" como "*luco* o espesura de arvoles" y de "procacibus" como "*procazes* siquiere enojosos" (Villena, *La primera versión castellana*, libro I).

El marcado uso de técnicas de duplicación en general refleja probablemente la familiaridad de Enrique de Villena con las prácticas de traducción de su época, y en especial con las de sus predecesores aragoneses.¹¹ La traducción de Villena, por cierto, fue pensada inicialmente para una audiencia navarro-aragonesa, ya que había sido solicitada por Juan II de Navarra, hermano del Rey Alfonso V de Aragón (Villena, *Obras completas II*, 5-7). Dentro de esta audiencia, Villena distingue distintos lectores a los que estaba destinado el trabajo. Se dirige al rey, pero también a un público compuesto por varios lectores ("a vos, señor muy exclareshido e a los otros leedores"), entre los que distingue distintos

¹¹ A pesar de que su trabajo estuvo patrocinado principalmente por mecenas de la corte castellana, Enrique se había educado en su juventud en Aragón, con su abuelo Don Alfonso de Aragón, Marqués de Villena (Cotarelo y Mori, Don Enrique de Villena, 18).

Juegos de sinonimia en el *Quijote*: una intersección entre la narrativa de ficción...

tipos: los *leedores romançistas*, que ignoran la lengua latina y para quienes Villena dice haber agregado términos aclaratorios y signos de puntuación especiales, y los *leedores estudiosos*, que conocen el latín y el romance y pueden comparar los manuscritos de las dos versiones por sí mismos (28, 55). Además, Villena propone que su traducción servirá para que pueda verse la diferencia entre el decir virgiliano y las defectuosas crónicas en romance que estaban escribiendo los "escribanos romançistas" de la corte, quienes no tenían conocimiento de la lengua ni de la literatura latina (25). Y es este contexto el que nos permite pensar en una función más específica para la sinonimia de Villena, ya que, al usar pares en los que uno de los términos es un calco del vocablo latino, de alguna manera se está incorporando, literalmente, el prestigioso modelo virgiliano en el texto de la traducción.

Es cierto que la corte de Navarra no fue la audiencia final de la traducción, ya que, como explica el mismo Villena, el surgimiento de hostilidades entre Navarra y Castilla hicieron que Villena tomara partido por esta última y terminara dedicando su traducción a un miembro de la nobleza castellana, el famoso mecenas y hombre de letras Don Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, con el objeto de que fuera leída por los caballeros "que eran en el servicio del [. . .] rey de Castilla" (7).¹² Sin embargo, no es difícil suponer que el marqués, quien tenía un conocido interés en los modelos literarios, históricos, retóricos y políticos de la antigüedad pero no manejaba la lengua latina, apreciara también esta estrategia. En cada par sinonímico, podía encontrar, al mismo tiempo, una traducción al romance y un vocablo que imitaba literalmente al prestigioso modelo.¹³

Como propuse anteriormente, este contexto histórico sirve de apoyo a la idea de que el uso de pares o tripletes sinonímicos había sido una estrategia de traducción de uso frecuente y que, por lo tanto, debe haber sido reconocida fácilmente como el objeto de la

¹² Otro factor que influyó en la doble dedicación de la obra fue que, en un primer momento, Villena esperaba obtener el favor de Juan II de Navarra para que le fueran otorgadas las tierras y títulos que reclamaba como heredero de su abuelo Alfonso de Aragón, entre ellos, el título de Marqués de Villena, del cual nunca pudo tomar posesión, a pesar de que todavía hoy se incluye en su nombre. Sin embargo, Juan II aprovechó el surgimiento de hostilidades entre Aragón y Castilla, y el apoyo que Navarra otorgó al primero, para apropiarse de las propiedades aragonesas que reclamaba Villena. Este fue uno de los motivos por los que Villena decidió entregar su trabajo a Santilla (Villena, *Obras completas II*, xv-xix). En trabajos anteriores he propuesto que esta situación también puede considerarse como otro contexto significativo para la duplicación verbal, ya que, de alguna manera, la traducción está siendo dirigida a una doble audiencia (Bistué, *Collaborative Translation*, 112-113).

¹³ De hecho, una práctica que parece haber sido usada entre aquellos que no eran expertos en latín era la de encargar a un traductor que hiciera una traducción escrita en los márgenes de la obra, para así poder leer el original con la ayuda de esta versión. Por ejemplo, en un manuscrito que pertenecía al Marqués de Santillana, se conserva una copia de la Divina comedia de Dante con una traducción marginal que ha sido atribuida al mismo Villena. (Villena, *Obras completas III*). En esta traducción Villena no utiliza la técnica de la sinonimia y esta diferencia puede servir de apoyo a la hipótesis de que el uso de pares sinonímicos representa, de alguna manera, la incorporación de la versión original junto a la traducción, ya que en el caso en que el original está efectivamente ubicado al lado de la traducción, no le hace falta entonces recurrir a las estrategias de multiplicación verbal.

parodia cervantina. Por lo pronto, si consideramos este contexto, resulta más sencillo percibir las señales que nos brinda el texto del *Quijote* cuando indica burlescamente que los pares sinonímicos de nombres de árboles o de los animales montados por las mozas tuvieron que ser agregados por la falta de especificidad del original de Cide Hamete (es decir que tuvieron que ser agregados como parte de la traducción). Como también vimos, el texto da otra indicación aun más explícita cuando nos dice, justo antes de mostrarnos un pasaje lleno de duplicaciones, que se está "siguiendo la traducción". Pero, además, ahora podemos reconocer algunos otros detalles que deben haber resultado familiares a los lectores de traducciones sinonímicas, como, por ejemplo, el uso de vocablos pertenecientes a distintos dialectos, o el hecho de que, como notara Prince con respecto a las traducciones medievales, varios de los pares se usen para traducir nombres de plantas o animales. Podemos apreciar, así, que la burla a la sinonimia es mucho más que una consecuencia de las parodias del estilo de los libros de caballerías.

¿Pero qué nos ayuda a entender este contexto con respecto al significado de la parodia de la traducción que se desarrolla en la obra? Es lógico pensar que, también en este caso, la parodia guarda relación con los procesos de unificación y, en especial, con el fortalecimiento y la estandarización de las lenguas vernáculas, que pronto se convertirían en idiomas nacionales. Los casos de traducciones pasadas en los que los pares o tripletes sinonímicos incluían vocablos calcados del latín ya no tienen razón de ser en un contexto donde la lengua castellana ya ha adquirido prestigio y calidad de lengua literaria y en el que, por lo tanto, no necesita ser colocada junto a un modelo más prestigioso.

Por ejemplo, el uso cómico de la sinonimia traductora para los nombres de árboles ("encinas o alcornoques"; "tronco de una haya, o de un alcornoque") implica en ambos casos un término que parece estar más cercano al original, en este caso, una especie de imitación del supuesto original árabe, ya que el término "alcornoque" contiene el prefijo árabe 'al-' (e inclusive, en el *Tesoro* de Sebastián Covarrubias, de 1611, es considerado un término de origen árabe derivado *al-dorque*). Sin embargo, es fácil ver que la duplicación de los nombres —en lugar del simple uso de la "árbol"— no agrega nada al significado de los episodios, más allá la burla a la multiplicación traductora. La sinonimia en el *Quijote* es graciosa y ridícula porque ya no tiene una función significativa. Y una broma quizás más evidente sea cuando, a la llegada a la venta, Don Quijote divisa lo que le parecen "dos hermosas doncellas o dos graciosas damas", ya que en realidad, a pesar de la sutil duplicación sinonímica, el narrador nos ha dicho claramente que son dos prostitutas ("dos mujeres del partido").

Tampoco tienen ya razón de ser, en la España de Cervantes, los casos en que se combinan términos de dialectos diferentes, como vimos que sucedía con el aragonés "balsa" y el castellano "laguna" para traducir el francés "estanc" en el *Li livres dou tresor*, o con

Juegos de sinonimia en el *Quijote*: una intersección entre la narrativa de ficción...

"excorça" y "corteza" para traducir el latín "cortice" en *De agricultura* de Paladio. Si lo tenía en un contexto donde competían el aragonés y castellano, como opciones equivalentes para los miembros de la corte de Aragón o de Navarra. Por el contrario, en el *Quijote*, la combinación del castellano 'abadejo', el andaluz 'bacallao' y los términos de "otras partes" como 'curadillo' y 'truchuela' no sirve más que como base para una nueva broma, como podemos apreciar si consideramos en más amplitud el episodio donde se juega con estos términos:

A dicha, acertó a ser viernes aquel día, y no había en toda la venta sino unas raciones de un pescado que en Castilla llaman *abadejo*, y en Andalucía *bacallao*, y en otras partes *curadillo*, y en otras *truchuela*. Preguntáronle [las mozas a Don Quijote] si por ventura comería su merced *truchuela*, que no había otro pescado que dalle a comer.

—Como haya muchas *truchuelas* —respondió Don Quijote—, podrán servir de una *trucha* [. . .].

Pusiéronle la mesa a la puerta de la venta, por el fresco, y trújole el huésped una porción del mal remojado y peor cocido *bacallao* y un pan tan negro y mugriento como sus armas [. . .]. Estando en esto, llegó acaso a la venta un castrador de puercos, y así como llegó, sonó su silbato de cañas cuatro o cinco veces, con lo cual acabó de confirmar don Quijote que estaba en algún famoso castillo, y que le servían con música y que el *abadejo* eran *truchas*, el pan candeal, y las rameramas, y el ventero castellano del castillo, y con esto daba por bien empleada su determinación y salida". (Cervantes, vol. 1, cap. II, 2)

Como vemos, el humor del episodio está basado en una burla a la multiplicación dialectal y a la supuesta procedencia de los personajes. Un poco antes en el mismo capítulo, comienza el chiste cuando se nos dice que Don Quijote cree que el ventero que lo hospeda es un "castellano" (aparentemente en el sentido de 'señor de un castillo'), pero que en realidad es "andaluz" (Cervantes, vol.1, cap. II, 2). Se abre así el juego de perspectivas dialectales. Y, efectivamente, en el pasaje citado, podemos ver que, con gran adecuación dialectal, el ventero trae el pescado, se nos dice que trae el "bacallao", que efectivamente había sido identificado como nombre de origen andaluz. Un poco antes, las mozas, que son las prostitutas que Don Quijote había encontrado a su llegada, le habían ofrecido "truchuela" (lo que nos hace pensar que las "otras partes" en donde se nos dice que se usa este término se refieren no necesariamente a una región, sino a lugares de mala reputación). Luego, Don Quijote elige un nombre que contribuye al humor del pasaje, porque puede considerarse una falla que resalta el juego de traducción

sinonímica: dice que el pescado en cuestión bien puede llamarse "trucha" —cuando en realidad 'trucha' es el único término que no puede considerarse un sinónimo dialectal de abadejo—. Por último, el juego humorístico con la sinonimia se cierra con la aserción del narrador, quien nos da los términos *correctos*, cuando nos dice que las damas eran "rameras", el pescado "abadejo" y el ventero andaluz "castellano del castillo". Esto es interesante porque aquí podemos ver que, para cerrar el chiste y ofrecer los vocablos que aclaran todo, el narrador se identifica con el dialecto castellano. Es desde el nombre castellano (*abadejo*) que el narrador se burla de todos los otros sinónimos del pescado. Y es desde este punto de vista unificado que el lector puede reírse de la parodia de la traducción.

Podríamos decir que este punto de vista unificado que la parodia de Cervantes presupone es, ya casi, el del lector moderno, tal como lo encontraremos conceptualizado siglos más tarde, por ejemplo, en la noción del "lector implícito" de Wolfgang Iser. Como dicho autor explica, en el texto de una novela podemos encontrar formalizadas distintas perspectivas (la del narrador, las de los personajes, la de la intriga, la del lector ficticio), pero todas estas perspectivas "convergen en un lugar de reunión". Para Iser, este punto de convergencia de perspectivas no es otra cosa que "el significado del texto", el cual solo surge cuando el lector es capaz de abarcar las diferentes perspectivas y de ocupar "el punto privilegiado desde donde puede unificarlas" (*The Act of Reading*, 35-36). Así, podríamos decir que, de alguna manera, la broma de Cervantes está promoviendo este movimiento de unificación, ya que para entender la parodia de las perspectivas lingüísticas del *Quijote*, el lector debe ubicarse en el punto de vista privilegiado del dialecto castellano.

Algunas conclusiones

Como hemos visto, el análisis de prácticas y estrategias traductoras que aparecen en el *Quijote* revela, en una primera instancia, que la multiplicación lingüística que se genera en esos casos no tiene un significado serio en el texto, sino que es objeto de parodia y fuente de comicidad. Sin embargo, a un nivel más general, tanto la parodia de la traducción colaborativa como la de la sinonimia traductora están relacionadas con una crítica más amplia sobre estrategias discursivas que plantea la obra, y que, como sugerí al comienzo, se relaciona con preguntas sobre la autoridad del discurso, la veracidad de la historia y, especialmente en este caso, la univocidad de significado. En relación con este último aspecto, me gustaría proponer que la burla cervantina a la sinonimia tiene que ver concretamente con el problema de la incongruencia que implica, a medida que nos adentramos en la Edad Moderna, la posibilidad de que un texto ofrezca distintas interpre-

taciones de una palabra al mismo tiempo.

En las traducciones aragonesas de la Edad Media, la oferta de dos opciones dialectales para traducir una sola palabra tenía sentido, porque representaba las dos posibles identidades lingüísticas de sus destinatarios. Y en la *Eneida* de Villena, los pares sinonímicos que combinan una palabra calcada del original junto con otra que parece más cercana a la lengua vernácula, de alguna manera, están presentando dos versiones al mismo tiempo y, por lo tanto, generando distintas posiciones de lectura dentro del texto. Inclusive, podemos postular que Villena conceptualiza su traducción como un texto que puede ser leído por más de un tipo de lector—los nobles navarro-aragoneses y los castellanos, los *leedores estudiosos* y los *leedores romançistas*— y que por eso no ve ningún problema o incongruencia en el hecho de que su traducción contenga numerosísimas duplicaciones de términos.

Pero en el momento en que Cervantes escribe nos encontramos ya con la dominancia del dialecto castellano y con la presuposición de una identidad lingüística unificada, de una sola versión en el texto y de un solo tipo de lector. Como hemos visto, las duplicaciones sinonímicas del *Quijote* no generan lugar para distintas identidades y posiciones de lectura, sino que son una broma hecha desde el punto de vista del narrador castellano. El lugar del lector está unificado, porque para poder reírse de los distintos dialectos parodiados, debe identificarse con el privilegiado punto de vista del narrador.

Y es que, después de todo, ya no estamos hablando del manuscrito de una traducción destinada a lectores concretos, sino de un libro impreso y destinado a lo que podríamos llamar, usando las palabras de Benedict Anderson, el embrión de "un público masivo monolingüe". Como explica Anderson, la imprenta y la comercialización del libro fomentaron la estandarización lingüística y ayudaron a construir la conciencia de pertenencia a comunidades lingüísticas unificadas, ya que la distribución de numerosas copias idénticas de un libro comienza a posibilitar que el lector se imagine a sí mismo como uno más entre muchos otros lectores idénticos que han adquirido una de esas copias. En otras palabras, hace posible que el lector se sienta parte de un grupo lingüístico unificado, donde, en teoría, todos los lectores que hablan esa lengua pueden leer el mismo libro (*Imagined Communities*, 43-44). Aquí es importante explicitar que el mecanismo descrito por Anderson implica necesariamente que el libro esté escrito en una sola lengua—y que presente una sola versión— para que así ofrezca al lector una sola identidad lingüística y una sola posición de lectura (la cual puede entonces ser ocupada de igual modo por todos los miembros que pertenecen a la misma *comunidad imaginada*).

Así, en el contexto histórico e ideológico que he intentado describir se hace más fácil entender la efectividad de la parodia cervantina, así como su efecto cómico. Podemos darnos cuenta de que el uso de pares sinonímicos resulta gracioso solo cuando adopta-

mos la posición unificada del narrador castellano y nos sentimos parte de una comunidad de lectores de esta lengua. Es desde esta posición desde la que el lector puede reírse de las malas traducciones de Don Quijote, de los vocablos y personajes andaluces y de los nombres que vienen de "otras partes", así como de la multiplicación innecesaria de nombres de árboles o de borricos.

Para concluir, me gustaría volver a destacar muy brevemente la dimensión crítica de la parodia y del humor cervantinos y proponer que, junto con la burla a la multiplicación lingüística, se nos abre, aquí también, la posibilidad de una reflexión crítica. Al igual que en el caso de las caballerías y de la traducción colaborativa, podemos decir aquí que, si bien por un lado, el texto está burlándose de la sinonimia traductora, por otro, nos está llamando la atención sobre la pérdida de la posibilidad conceptual de que un texto tenga múltiples posiciones de lectura —posibilidad que, como vimos, había existido en los textos de algunas traducciones medievales y renacentistas—. En este sentido, quiero proponer que la parodia de la traducción que ofrece el *Quijote* no es solamente una burla, sino que también nos invita a rescatar un contexto histórico de prácticas colaborativas y multilingües que, al igual que los ideales caballerescos, ya no eran viables en la España de Cervantes. En la teoría moderna de la traducción tampoco ha quedado lugar para estas estrategias y modelos discursivos, pero, un poco en broma y un poco en serio, el *Quijote* nos da la oportunidad de imaginarlas: de pensar que distintas identidades lingüísticas y distintas posiciones de lectura pueden coexistir en un texto.

Referencias bibliográficas

- ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities: Reflections of the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1983.
- BISTUÉ, Belén, *Collaborative Translation and Multi-Version Texts in Early Modern Europe*, Farnham, Reino Unido, Ashgate, 2013.
- , "Of First and Second Authors: Reading *Don Quixote* in the Context of Collaborative Translation Practices", en *Disobedient Practices: Textual Multiplicity in Medieval and Golden Age Spain*, ed. Anne Roberts y Belén Bistué, Newark, Juan de la Cuesta, 2015, pp. 165-182.
- , "Multilingual Translation and Multiple Knowledge(s) in Alfonso X's *Libro de la ochava esfera* (1276)", *Comitatus* 40 (2009): pp. 99-122.
- BOTER, Gerard, *The Textual Tradition of Plato's Republic*, Leiden, J. Brill, 1989.

Juegos de sinonimia en el *Quijote*: una intersección entre la narrativa de ficción...

CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico. 2 vols. [Barcelona: Crítica, 1998.] Centro Virtual Cervantes, Instituto Cervantes, 1997-2016. <<http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/>>

COTARELO Y MORI, Emilio, *Don Enrique de Villena. Su vida y obras*, Madrid: Sucesore de Rivadeneyra, 1896.

D'ALVERNY, Marie Thérèse, "Les traductions à deux interprètes: d'arabe en langue vernaculaire et de la langue vernaculaire en latin", en *Traduction et traducteurs au Moyen Âge: actes du colloque internationale du Centre National de la Recherche Scientifique*, Paris, CNRS, 1989: pp. 193-206.

———, "Deux traductions latines du Coran au Moyen-Age", en *Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Age* 16 (1947-1948): pp. 69-131.

HANKINS, James, *Plato in the Italian Renaissance*, Vol. 2, Leiden, J. Brill, 1990.

HASKINS, Charles H. y Dean Putnam Lockwood, "The Sicilian Translators of the Twelfth Century and the First Latin Version of Ptolemy's *Almagest*", en *Harvard Studies in Classical Philology* 21 (1910): pp. 75-102.

ISER, Wolfgang, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1978.

KRITZECK, James, *Peter the Venerable and Islam*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1964.

LÁZARO CARRETER, Fernando, "La prosa del *Quijote*", en *Lecciones cervantinas*, ed. Aurora Egido. Zaragoza, CAZAR, 1985, pp. 115-129.

Libros del saber de astronomía del rey D. Alfonso X de Castilla, vol. 1, ed. Manuel Rico y Sinobas, facsímil de la ed. de 1863-1867, Frankfurt am Main, Institute for the History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University, 2002.

MANCING, Howard, "Cide Hamete Benengeli vs. Miguel de Cervantes: The Metafictional Dialectic of *Don Quijote*", en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 1.1-2 (1981): pp. 63-81.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos, 1973.

MARTÍN MORÁN, José Manuel, *El "Quijote" en ciernes: Los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual*, Turin: Dell' Orso, 1990.

- MILLÁS VALLICROSA, José M., "La corriente de las traducciones científicas de origen oriental hasta fines del siglo XIII", en *Cuadernos de Historia Mundial* 2. 2 (1954): pp. 395-428.
- MONER, Michel, "Cervantes y la traducción", en *NRFH* 38.2 (1990): pp. 513-524.
- ORTÚÑEZ DE CALAHORRA, Diego, *Espejo de príncipes y caballeros*, ed. Daniel Eisenberg, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- PAZ GAGO, José María, *Semiótica del Quijote. Teoría y práctica de la ficción narrativa*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007.
- PRINCE, Dawn Ellen, "Negotiating Meanings: The Use of Diatopic Synonyms in Medieval Aragonese Literary Translations," en *La traducción en España ss. XIV – XVI*, ed. Roxana Recio, León, Universidad de León, 1995, pp. 79-90.
- . "Vernacular Translation in the Fourteenth-Century Crown of Aragon: Brunetto Latini's *Li livres dou tresor*", en *Translation and The Transmission of Culture Between 1300 and 1600*, ed. Jeanette Beer y Kenneth Lloyd-Jones, Kalamazoo, Western Michigan University, 1995, pp. 55-89.
- PROCTER, Evelyn S., "The Scientific Works of the Court of Alfonso X of Castille: The King and his Collaborators", en *The Modern Language Review* 40. 1 (1945): pp. 12-29.
- RIQUER, Martín de, *Aproximación al Quijote*, Madrid, Alianza, 1970.
- ROSE, Valentin, "Ptolemäus und die Schule von Toledo", en *Hermes* 8 (1874): pp. 327-349.
- RUMMEL, Erika, *Erasmus as a Translator of the Classics*, Toronto, University of Toronto Press, 1985.
- SANTOYO, Julio César, "Sobre la historia de la traducción en España: algunos errores recientes / On the History of Translation in Spain: Some Recent Errors", en *Hermençus* 6 (2004): pp. 169-182.
- SPITZER, Leo, "Linguistic Perspectivism in the *Don Quijote*," en *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*, Princeton, Princeton University Press, 1948.
- THORNDIKE, Lynn, "John of Seville", en *Speculum* 34. 1 (1959): pp. 20-38.
- VILLENA, Enrique de, *Obras Completas II: Traducción y glosas de la "Eneida", libros I-III*, ed. Pedro M. Cátedra, Madrid, Turner, 1994.

Juegos de sinonimia en el *Quijote*: una intersección entre la narrativa de ficción...

- , *Obras Completas III: Traducción y glosas de la "Eneida", libros IV- XII. Traducción de la "Divina Commedia"*, ed. Pedro M. Cátedra, Madrid, Turner, 1994.
- , *La primera versión castellana de "La Eneida", de Virgilio. Los libros I-III traducidos y comentados por Enrique de Villena (1384-1434)*, ed. Ramón Santiago Lacuesta, Madrid, Real Academia Española, 1979.
- VIVES, "Versiones seu interpretaciones," en *Opera Omnia*, vol. 2., Valencia: B. Monfort, 1782, pp. 232-237.
- WALDRON, Ronald, "Doublets in the Translation Technique of John Trevisa," en *Lexis and Texts in Early English: Studies Presented to Jane Roberts*, ed. Christian J. Kay y Louise M. Sylvester, Amsterdam, Rodopi, 2001, pp. 269-291.

Jorge Luis Borges y la autotraducción: una incursión juvenil

LILA BUJALDÓN DE ESTEVES

Centro de Literatura Comparada, Universidad Nacional de Cuyo
CONICET
lilabujaldon@gmail.com

Resumen: Es conocida la tarea de Jorge L. Borges como traductor, así como la centralidad que otorgaba a la traducción literaria a través de su vasta obra ensayística y aún de ficción. Menos conocida es la versión al alemán que realiza de su propia poesía y las operaciones a que somete su primer poema ultraísta publicado, "Mañana" para acercarlo al expresionismo circulante a comienzos de la década de 1920 en los países de habla alemana. En este artículo se ponen en relación los ejes actuales de reflexión sobre la autotraducción y la tarea juvenil emprendida por Borges, la que refleja a la vez distintos aspectos de su particular concepción de la traducción.

Palabras clave: Jorge Luis Borges – traducción – autotraducción – Expresionismo – Ultraísmo

Jorge Luis Borges and the Self-Translation: a Jouthful Incursion

Abstract: Borges's activity as a translator is well-known, as is the centrality he assigned to the topic of literary translation in his essays and even in his fictional work. Less known is the German version he made of his own poetry and the changes he made to his first published *ultraist* poem, "Mañana" [Morning], in order to bring it closer to the expressionist movement that in the early 1920's was burgeoning in German-speaking countries. This article establishes a connection between current axes of reflection on self-translation and the translation task of the young Borges, which reflects, at the same time, different aspects of his particular conceptualization of translation.

Keywords: Jorge Luis Borges – Translation – Self-translation – Expressionism – Ultraism

Es conocida la tarea de Jorge L. Borges como traductor, así como la centralidad que otorga a la traducción literaria en su vasta obra ensayística y aún de ficción (Barcia, 2014). Menos conocida es la versión al alemán que realiza de su propia poesía y las operaciones a que somete su primer poema ultraísta publicado, "Mañana", para acercarlo al expresionismo circulante a comienzos de la década de 1920 en los países de habla alemana. Nos proponemos analizar "Südlicher Morgen", la traducción al alemán realizada por el joven Borges de su poema "Mañana", a la luz de las reflexiones aportadas por la autotraducción, joven y prometedor capítulo de los estudios traductológicos.

La autotraducción como capítulo de la Traductología

Como una nueva rama de los estudios traductológicos ha surgido el estudio de la autotraducción. El hecho de que un escritor sea quien traduzca a una lengua extranjera sus propios textos fue considerado en un comienzo un caso excepcional, tal como sucedía en el curso del siglo XX con la obra en inglés y en francés realizada por Samuel Beckett (Blake, 1972), entre el ruso y el inglés por Vladimir Navokov y por Milan Kundera entre el francés y el checo. A Julio César Santoyo (2002, 2005) se le atribuye el mérito de haber llamado la atención y aseverado que no se trataba de un fenómeno esporádico ni marginal: la autotraducción literaria ha existido como práctica cultural desde el comienzo de la era cristiana, con el ejemplo pionero de las autotraducciones del arameo al griego del historiador Flavio Josefo. Desde entonces la autotraducción ha ido atesorando un corpus inmenso, aumentado en la actualidad exponencialmente en el contexto cultural de la así llamada "aldea global".

Las reflexiones y consecuencias que suscita esta práctica "sui generis" de la traducción, en que coinciden en una misma persona autor y traductor, resultan de una riqueza y versatilidad que todavía no han sido agotadas en todas sus posibilidades en favor de la Traductología y de la Literatura Comparada.

Los variados aportes científicos publicados en los últimos años señalan algunas perspectivas y campos a explorar en el terreno de la autotraducción. Así Jan Hokenson y Marcella Munson (2007) eligen el abordaje desde el bilingüismo a través del ejemplo diacrónico de doce escritores; dos años después Rainer Grutman (2009) llama la atención sobre la mayor proporción a favor de los estudios de autotraducciones que van de una lengua "dominante" a otra de gran difusión, frente a los ejemplos en que la asimetría

Jorge Luis Borges y la autotraducción: una incursión juvenil

entre ellas es notoria, como en el caso de las lenguas africanas y las de los países colonizadores, o de las tierras vascas, gallegas y catalanas y el castellano. Para el ámbito hispano-hablante María Recuenco Peñalver desarrolla las múltiples variantes del fenómeno en un panorama abarcador y de síntesis (2011). Por su parte Anthony Cordingley (2013) se congratula de haber editado por primera vez para el mundo de habla inglesa un tomo sobre el tema con el título de *Self-Translation*. El editor comienza en la introducción por defender esta denominación frente al sinónimo "auto-translation" por lo que este segundo término sugiere en inglés de proceso mecánico y automático. Por el contrario, según el crítico, las contribuciones que recoge a continuación sobre el fenómeno destacan la labor personal, artesanal del traductor, quien no solo afianza su propia identidad, su yo (*self*) en el acto de traducirse a sí mismo, sino también al conformar un segundo "original". Por nombrar algunos de los colaboradores del libro de A. Cordingley, *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, mencionemos a Susan Bassnett, Rainer Grutman, Jan Hokenson y Julio-César Santoyo, ya afianzados especialistas en este novedoso capítulo de los estudios de traducción.

Desde la discusión acerca del resultado de la tarea que emprende un escritor al traducir sus textos: si se trata de una nueva versión, reescritura, reelaboración, recreación o directamente una creación, se llega al cuestionamiento de la absoluta preeminencia del original por sobre su traducción que, como se sabe, constituye una de las ideas tradicionales más arraigadas sobre la traducción. ¿Puede lograr, por ejemplo, la traducción realizada por Rabindranath Tagore de sus poemas del bengalí al inglés transformarlos en mejores versos, más allá de asegurarles una recepción internacional? En cada ejemplo de autotraducción exitosa surgirá así la misma pregunta respecto del "original" y su traducción. Por su parte R. Grutman (1998) añade la distinción respecto de la simultaneidad en la escritura de ambas versiones, reflejada en la tradicional presentación editorial de los poemas bilingües a doble faz, frente a una producción "retardada", posterior de la traducción. Para el crítico la dificultad en determinar cuál es el original de ambas versiones atañe solo al primer caso.

En relación con este problema y dentro también del ámbito de los estudios de traducción se pone en cuestión además la idea de fidelidad que ha sido la vara de medida y prueba de legitimidad en la tarea del traductor. Si el escritor se debe fidelidad solamente a sí mismo, está habilitado como autor a realizar una versión de sus textos en una lengua extranjera tan literal o libre como decida.¹

¹ El prejuicio que condena sin más a un traductor que "varía" el original en la versión traducida alcanza igualmente a aquel autor que se autotraduce. Vaya como ejemplo el caso de la periodista Silvina Lauriente del importante diario *Los Andes* de Mendoza, quien calificó en el título a la nota de página completa donde informaba sobre el hallazgo del poema "Südlicher Morgen" de una "traición poética de Borges". Además las palabras con que la periodista juzga en ella la autotraducción realizada por Borges denotan una valoración ética negativa: traición, infidelidad a sí mismo, mutilación de sus propios versos, picardía (Silvina Lauriente, "La traición poética de Borges", en *Los Andes*, 7.06, 2003, 16).

Desde la relectura de su propia obra, el circunstancial traductor volverá seguramente a atravesar por el momento primero, inicial, de la creación para negociar su formulación en una lengua extranjera para un lector de otra cultura. Daniel-Henri Pageaux define así la situación ambivalente de sujeción y libertad de toda recreación, aplicable también a la autotraducción: "recréation: étrange création à la fois sous contrôle du texte premier, exigeant une nécessaire liberté, oscillant entre la asservissement absolue [...] et la liberté de l'adaptation, du changement, de l'altération" (1994, 41).² Las diferencias, las variaciones producidas en este proceso son percibidas solo por un lector "privilegiado" que tenga a su alcance ambos textos y ambas lenguas. Justamente en esta misma posición puede considerarse al investigador comparatista, quien de acuerdo con su formación como tal, tiene que tener en cuenta necesariamente los textos en la lengua de partida y de llegada.

¿Qué se entiende por "reapropiación" y por "desapropiación" en el marco de la autotraducción?

En su tesis doctoral dedicada a la autotraducción literaria, Patricia López L. Gay (2008) describe dos tipos opuestos de movimiento que explican las posibles variaciones que ejecuta el autor-traductor a la hora de ofrecer su texto a otro ámbito lingüístico-cultural. Por un lado está la voluntad de adaptarlo al nuevo lector, habiendo pasado previamente por una lectura que actualiza el momento de la creación. El autotraductor, dice López López-Gay (2008, 150), se posiciona ante los gustos traductológicos y literarios de ese segundo campo literario "extranjero", que él conoce bien, y realiza entonces una "reapropiación" del texto en esa dirección. Como observaremos más adelante, varios de los cambios que Borges introduce en el poema "Mañana" al traducirlo al alemán responden al interés por hacer de él un texto expresionista, la vanguardia que triunfa en esos momentos en Alemania. López L. Gay continúa exponiendo que junto o paralelamente a este movimiento, el autotraductor ejecuta una "desapropiación", es decir que se le presenta como objetivo descubrir para el nuevo lector la "otredad" de la cultura original desde donde partió el texto. En el cambio del título, "Südlicher Morgen" ("Mañana del Sur"), que Borges introduce a su poema, queda suficientemente localizada para un lector alemán la diferente coordenada geográfica que enmarca las experiencias del amanecer que el poeta describe. El papel preponderante que un sol enceguedor, meridional, cumple en el poema está entre los movimientos de desapropiación que recorren la traslación.

Muy cercana a la cuestión de la "reapropiación", es decir al giro, a la adaptación de la autotraducción hacia el lector extranjero, se halla otro de los ejes actuales de la reflexión traductológica, esto es, el tema de la "invisibilidad". Los especialistas sostienen que la práctica de la traducción hegemónica tiende a imponer que una buena traducción es

² Extraído de López L. Gay (2008, pp. 117) y completado con la propia consulta.

Jorge Luis Borges y la autotraducción: una incursión juvenil

aquella que hace olvidar al lector que tiene en las manos un texto escrito en otra lengua, es decir, que puede leerlo fluidamente como si proviniera de su propia lengua. En forma extrema podríamos decir desde tal enfoque que la traducción suplanta al original. Lawrence Venuti (1995) ha estudiado diacrónicamente la trayectoria de esa tendencia y defiende por el contrario la presencia y permanencia de la diferencia lingüístico-cultural en el seno de las traducciones como fermento necesario que abona la diversidad. En ese sentido es que el rol "ambivalente" del autotraductor, como autor y como traductor, contribuye de una manera evidente y directa con la necesidad de no invisibilizar al traductor en su tarea. Señalemos en ese sentido la fuerte presencia del escritor y la accesibilidad más fácil y directa tanto a sus motivaciones en la tarea traslaticia, como así también a los alcances de su visión intercultural y/o bilingüismo. El entusiasmo del joven Borges por los movimientos de vanguardia que hace denominar a estos años y versos como su "etapa ultraísta", junto con el papel de intermediario entre España y Alemania que se ha impuesto, contribuyen a perfilarlo en la tarea de autotraductor que emprendió con su poema "Mañana".

La consideración del "original" y la "fidelidad" en los ensayos borgeanos sobre la traducción

Sobre todo en los ensayos "Las dos maneras de traducir" (1926), "Las versiones homéricas" (1932) y "Los traductores de *Las 1001 Noches*" (1935), Jorge Luis Borges se dedicó a reflexionar sobre la traducción, una práctica que lo acompañó desde el comienzo de su labor literaria. El ejercicio, el proceso y el carácter paradójico de dicha tarea formaron parte también de varias de sus ficciones, desplegándose por ejemplo en forma ejemplar en el cuento "Pierre Menard, autor del Quijote" (*Ficciones*, 1944). Para remitirnos al texto que es más cercano en el tiempo a la realización de la autotraducción que nos ocupa en este artículo, realizada por Borges en 1921, mencionemos el primero de sus ensayos de 1926 en que acomete la defensa de la posibilidad de traducir versos.

Sergio Waisman, en su estudio *Borges y la traducción* (2005), destaca el de la poesía como caso extremo argumentado por el escritor argentino respecto de la "viabilidad" de la traducción. Además S. Waisman resalta la idea borgeana acerca de que una traducción no es inferior por definición al original, ya que ella no implica una pérdida simplemente por el hecho de serlo, sino que por el contrario puede significar una ganancia.

En general se puede añadir que desde el campo de la autotraducción se confirman estas ideas borgeanas ya que la existencia de una autotraducción permite erradicar la jerarquía absoluta del texto original por sobre su traducción, puesto que en este caso ambos textos son obras de las que un mismo escritor se responsabiliza. López López-Gay (p. 143) trae el ejemplo de cómo, por cuestiones formales de reglamento de premios

literarios, se halla el caso de una autora, Nancy Houston, quien elige el texto autotraducido del inglés al francés, como el "original", para que compita en un certamen canadiense (Klein-Lataud, 221).

Por otra parte, ante la disyuntiva de decidirse por una traducción literal, "romántica" en cuanto a la preeminencia otorgada a las palabras del autor, u optar por una "clásica" que atienda más al sentido y por ende conceda más flexibilidad en la elección de las palabras, Borges escoge esta segunda manera de traducir ya que por definición una traducción no puede ser absolutamente fiel al original.

La cuestión de la fidelidad en la autotraducción

Las reflexiones sobre la autotraducción también afectan a la fidelidad, ya que esta no se presenta como petrificada, unívoca y constante, sino que se ve afectada por los movimientos del autor entre la adaptación al receptor extranjero y la recreación de lo culturalmente ajeno para el nuevo público lector.

La variación entre texto y autotraducción puede partir de las cuestiones derivadas del nuevo receptor cultural de la traducción. Por razones ideológicas, culturales o estéticas que se deseen cambiar, exacerbar o reducir para el nuevo destinatario cultural, el autotraductor tiene la libertad de introducir cambios desde su atalaya bicultural, consecuentes con alguna de las motivaciones antes mencionadas. Borges en "Mañana", el poema que autotraduce, anula la metáfora bélica que ha utilizado en español y la reemplaza por una proveniente del mundo natural, ya que conoce del pacifismo de los expresionistas y su doloroso rechazo por la guerra; por otra parte, no a nivel ideológico, sino cultural Borges autotraductor elige anular en la versión alemana aquello que nombra la parte superior de las construcciones meridionales, las azoteas planas y horizontales, para reemplazarlas por los tejados en declive, que son su equivalente en las construcciones de la Europa central.³ Las varias transformaciones que ejerce sobre su poema ultraísta, en el número de versos, los nexos, la adjetivación y el ritmo obedecen al estilo expresionista del que K, Heynicke, destinatario de la traducción, es abanderado.

La fidelidad reside aquí en el respeto que el autor ha otorgado a su propia intención como creador de un poema destinado a plasmar la emoción de la irrupción del nuevo día en un lugar meridional como lo es el sur de España, y al mismo tiempo responder a la meta que se ha impuesto de transformarse en intermediario para un lector expresionista centroeuropeo de ese impacto sensorial.

³ Precisamente en un comentario sobre el soneto de *La Urna* de Enrique Banchs que comienza "Todo esto es bueno y tiene misteriosa/gracia...", Borges destaca que el pudor local (criollo y argentino) le impide al poeta hablar de azoteas y escoge por ello la palabra "tejados" a sabiendas de que aquí no existen, como también es el caso de los ruiseñores presentes en el poema.

La práctica autotraductora del joven Borges en el marco de un intercambio amistoso- literario

La insistencia en enfatizar que los estudios acerca de la autotraducción corresponden al campo de la traductología halla su comprobación inmediata al utilizar los principales ejes de reflexión sobre la traducción, como la fidelidad y el manejo de la diferencia lingüístico-cultural, para abordar el análisis de textos traducidos por su propio autor.

El hallazgo de una poesía autotraducida por Borges, único caso hasta ahora encontrado de la mano del escritor (Bujaldon, 2002, 2003, 2004), ofrece la posibilidad de analizarla a la luz de las recientes reflexiones traductológicas. Además la poesía traducida va acompañada de una carta que, junto con ofrecer datos absolutamente inéditos respecto de esa etapa biográfica y literaria del joven Borges, funciona como un valioso paratexto que explicita por ejemplo la intencionalidad y el juicio personal sobre esta tarea.⁴ Según confirma Borges en la carta mencionada, el joven escritor realiza la autotraducción de "Mañana", para enviársela al escritor expresionista Kurt Heynicke. Esta poesía no integró sus *Obras Completas*,⁵ pero se halla recogido en *Textos recobrados* (Borges, 1997, 82). Se trata de un poema de su autoría que ha aparecido unas pocas semanas antes en el primer número del 27 de enero de 1921 en la revista madrileña *Ultra*⁶ y que probablemente integraba "Los salmos rojos", aquel primer libro de poesía que nunca llegó a publicar. Precisamente este poema fue escogido por Gloria Videla de Rivero como ejemplo de la producción juvenil de Borges en su etapa ultraista; de la siguiente manera quedó caracterizado por Videla de Rivero (1961: 20): "un ensayo juvenil, verdadero alarde de imágenes... para describir el amanecer con su frescura y claridad, las primeras luces, las sombras alargadas, la vida que renace".

Los poemas "Südlicher Morgen" y "Mañana"

El poema manuscrito y traducido al alemán, "Südlicher Morgen",⁷ acompañado de la carta mencionada, fueron realizados por Borges ante el inminente viaje de retorno desde Barcelona a la Argentina en marzo de 1921.⁸ Según Carlos García, esta autotraducción de *Mañana* no debe haber sido la única que Borges enviara a sus corresponsales alemanes, ya

⁴ Cf. copia facsimilar de la carta en Anexo 2 al final del artículo.

⁵ Curiosamente en la edición francesa de las obras completas de J. L. Borges aparece el poema "Matin", versión en francés del poema "Mañana" (cf. *Oeuvres complètes* de J. L. Borges par Jean Pierre Bernès, Bibliothèques La Pléiade. Paris: Gallimard, 1993. T. I, p. 36).

⁶ Copia facsimilar de esta primera página de *Ultra* en el Anexo 3, al final del artículo.

⁷ Ver copia facsimilar del poema manuscrito en Anexo 1.

⁸ La carta y el poema en alemán están guardados en el *Deutsches Literatur Archiv* de la ciudad de Marbach junto al río Neckar, como parte del legado literario de Kurt Heynicke.

que el estudioso supone que el joven poeta abrigaba la "secreta esperanza" de ser incluido en una de las revistas expresionistas más importantes del momento, como lo era *Der Sturm* de la que precisamente Kurt Heynicke era redactor (García, 2015: 89). García (98), juzga a "Südlicher Morgen" como una "traducción libre, casi una recreación" del poema "Mañana", pero no se detiene a analizar los cambios introducidos por el joven traductor ni por ende propone explicaciones sobre las posibles motivaciones de los mismos.

En los cenáculos españoles y revistas ultraístas de 1920 el joven Borges se había ganado el papel de intermediario del expresionismo, una vanguardia que desarrollada en los países de lengua alemana con el marco de la Primera Guerra Mundial, pero que no estaba muy lejos del resto de las otras eclosiones vanguardistas europeas. Con esa certidumbre, el joven argentino recién integrado a las ruidosas tertulias españolas escribe a su amigo suizo Maurice Abramowicz el 12 de enero de 1920: "*Tout ce mouvement ultraïste Espagnol est proche de l'expressionisme allemand et du futurisme italien. Pour moi le maître est toujours Whitman*" (Borges, 1999).⁹ Este "nuevo Grimm", como bautizó Rafael Cansinos Assens a Borges (1998: 595), se dedicó a difundir el expresionismo en España a través de ensayos y, sobre todo, por medio de traducciones de poetas expresionistas como el ya mencionado Heynicke, Wilhelm Klemm, August Stramm, Johannes Becher, Ernst Stadler, Lothar Schreyer y algunos otros más. Sus versiones fueron publicadas en las revistas españolas *Grecia* y *Ultra*, y luego en *Proa* desde la capital argentina. De allí que la aseveración que hace Borges en la carta a K. Heynicke de que la traducción del poema propio que le envía es quizás muy mala por su falta de conocimientos de la gramática alemana está más cerca de un tópico de falsa modestia que de la realidad de la intensa y acelerada labor de traducción de poesías alemanas a que "el nuevo Grimm" se ha dedicado en el último año de 1920 y que incluso han sido ya publicadas.

Transcribimos a continuación el poema en español de Borges (A), luego la autotraducción al alemán que le envía a Kurt Heynicke (B), y finalmente la traducción al español (C) de la versión alemana B para observar desde el español los cambios introducidos por el escritor al realizar su propia traducción.

A. El poema en español, publicado en primer término, en enero de 1921, en que se reproduce la tipografía expresiva del mismo.

⁹ "Todo este movimiento ultraísta español está cerca del expresionismo alemán y del futurismo italiano. Para mí el maestro siempre es Whitman". Trad. LBE.

Jorge Luis Borges y la autotraducción: una incursión juvenil

Mañana

A Antonio M. Cubero

1 Las banderas cantaron sus colores
y el viento es una vara de bambú entre las manos
El mundo crece como un árbol claro
Ebrio como una hélice
5 el sol toca la diana sobre las azoteas
el sol con sus espuelas desgarró los espejos
Como un naípe mi sombra
ha caído de bruces sobre la carretera
Arriba el cielo vuela
10 y lo surcan los pájaros como noches errantes
La mañana viene a posarse fresca en mi espalda.

B. La versión en alemán que Borges en forma manuscrita envía a K. Heynicke, en marzo de 1921.

Südlicher Morgen an Kurt Heynicke

1 Die Fahnen sangen reife Farben
Der Wind
Ist in den hohlen Händen ein Bambuszweig
Wie ein klarer Baum
5 die Welt
wächst auf
Ueber die Dächer schallt
Der Hahnenschrei der Sonne
In allen Augen berst das Licht
10 Der Sonnensporen
Mein Schatten fällt
ein welches Blatt
Himmel fliegt hoch
Die schwarzen Vögel rudern
15 wie losgewordne Nächte
Der junge Morgen
Auf meiner Schulter singt wie ein anderer Vogel

C. Traducción literal al español¹⁰ de la versión alemana B de Borges.

Mañana del Sur

a Kurt Heynicke

1 Las banderas cantaron colores maduros
 El viento
 es en las manos huecas una rama de bambú
 Como un árbol claro
5 el mundo
 crece
 Sobre los tejados suena
 el canto del gallo del sol
 En todos los ojos estalla la luz
10 De las espuelas del sol
 Mi sombra cae
 una hoja marchita
 Cielo vuela arriba
 Los pájaros negros reman
15 como noches errantes
 La mañana joven
 Sobre mi hombro canta como otro pájaro

Sobre el cambio en el título

La primera y más ostensible diferencia hace al nombre del poema en ambas versiones: se trata en alemán de una "Mañana del Sur" (*Südlicher Morgen*), es decir que el autor/traductor le anuncia al lector extranjero que si bien alude a un fenómeno universal –como lo es el comienzo de un nuevo día– esta mañana sin embargo está signada por un marco meridional que explica, por ejemplo, el insistir en imágenes sobre la violencia de la irrupción de la luz captada por el poema. Desde el punto de vista del lenguaje poético

¹⁰ Traducción de la autora de este artículo.

Jorge Luis Borges y la autotraducción: una incursión juvenil

del joven Borges y sobre todo de su amigo de entonces, el español Pedro Garfias,¹¹ se trata de una coordenada geográfica reiterada como marca de identidad local y procedencia andaluza¹² que a la vez –para los escritores alemanes– apela a la vieja dicotomía romántica "meridional versus septentrional", la que arrastra junto a la locación espacial, una oposición cultural tradicional. También podríamos añadir que desde una posición tan central como es el título del poema, Borges decide imponer esta marca visible de extranjería al texto como para que siempre sea remitido a un espacio cultural diferente al del lector de lengua alemana y para ello eligió una coordenada geográfica. Carlos García (2015, 98) se inclina por traducir el título del poema en alemán como "Mañana sureña". A nuestro juicio, por un lado "sureño" no es un adjetivo que Borges frecuentara en español y por otro, la amistad literaria de entonces con Pedro Garfias, mencionada incluso en la carta a K. Heynicke que acompaña el poema, predispone a elegir frente a la traducción literal de "*südlicher*" por "sureña", la expresión "del Sur", usada por el poeta andaluz incluso como título de su libro de poesías "El ala del Sur".

Azoteas andaluzas que se vuelven tejados ginebrinos

En sentido inverso, de adaptación al lector extranjero, el circunstancial traductor de su propio poema transforma la palabra de origen árabe "azoteas" del verso 5 de la primera versión en español (versión A). Borges la reemplaza con el plural en alemán de "tejadados" (*Dächer*) en el verso 7 de la versión B. En una traducción literal, no obstante correspondería elegir para "azotea" la palabra "*Dachterrase*" o "*Flachdach*", esto es según la acepción del Diccionario de la Real Academia Española "la cubierta más o menos llana de un edificio". Pero Borges seguramente piensa en los edificios ginebrinos, caracterizados por sus inclinadas tejas y perfil puntiagudo al escoger la palabra "*Dach*" y su plural "*Dächer*", que se condice más adecuadamente con la imagen que de esta parte superior de una construcción tiene el lector de una ciudad centro-europea como lo es K. Heynicke.

De hecho, Gustav Siebenmann, autor por su parte de una versión literal al alemán del

¹¹ Pedro Garfias (Salamanca 1901- Monterrey 1967) publicó el libro de poesía "El ala del Sur" en 1926 (¿1922?) y compartió con el joven Borges la etapa ultraísta en Sevilla y Madrid. Los jóvenes amigos aluden al sur en el sentido de lo mediterráneo andaluz. Además, entre el vocabulario poético que compartían con Garfias se halla también la expresión "fervor", "fervoroso", "unción fervorosa", que como sabemos es parte central del título del primer libro de poesías del autor argentino.

¹² En "Primavera en Eaton Hastings" (1939), uno de los poemas más nostálgicos escritos en la primera etapa del exilio, escribe P. Garfias en la parte VI: "Cómo su gracia y limpidez los ojos/me abrasan con su luz.../ No lo soñara/ la torpe mano que me arrebatara/ mi blanca Andalucía."

poema en español "Mañana"¹³ (Bujaldon, 2002: 64), escogió como equivalente la palabra utilizada en Suiza "Zinne" para trasladar "azotea". "Zinne" significa "azotea cercada por almenas", no en el sentido medieval de las pilastras intermitentes como defensa de la torre de un castillo, sino como elemento de cierre de un muro superior.

Siguiendo la propuesta de Borges en "Las versiones homéricas" (1932) de poner en relación diversas traducciones como forma de complementación o valoración estética (1974, 239-243), observamos que la versión francesa del poema se acerca –muchos años más tarde– a la por entonces desconocida autotraducción al alemán de Borges. Pierre Bernès escoge "toits", en este caso el equivalente semántico y cultural francés más cercano a *Dächer* (techos) que a azoteas, usado en el original que tiene ante su vista. Traduce Bernès "*le soleil sonne sur les toits la diane*" (Borges, 1993, 36).¹⁴ Su papel de traductor lo lleva a respetar la metáfora bélica, hecho que el autotraductor Borges alterará.

La eliminación de las resonancias bélicas y futuristas

Una de las modificaciones más claras a que somete su poema "Mañana" remite al abandono del mínimo asomo de tono bélico que los jóvenes expresionistas execraban en aras de versos pacifistas. Acorde con ello, al recordar aquellos años juveniles europeos, Borges califica a sus versos y a sí mismo también de "pacifista".

La Gran Guerra y la Revolución Rusa son el poderoso trasfondo histórico de estos años adolescentes europeos y por ello la discusión sobre el militarismo, la revolución y el pacifismo se halla presente en cartas, ensayos y poemas propios, de la misma manera que formaban parte del mundo de los expresionistas, primeros escritores que el joven Borges leyera y comentara con sus jóvenes amigos suizos.

Sin embargo, en poemas tempranos como "Trinchera", "Gesta maximalista" y "Guardia Roja" (Meneses, 1999, 70) está presente la atracción por lo marcial, en cuanto de varonil, violento y pujante ostenta. Luego Borges no incorporó estos poemas a sus obras completas, con lo que tácitamente rechazó tanto su contenido como su formato. Por otra parte, Borges asoció siempre en sus escritos a los expresionistas con los sufrimientos de

¹³ G. Siebenmann titula el poema "*Morgen*" y traduce así: "*Die Fahnen sangen ihre Farben/ und der Wind ist eine Bambusstange in den Händen/ Die Welt wächst wie ein heller Baum/ Trunken wie ein Propeller/ bläst die Sonne den Weckruf über die Zinnen/ schlägt die Sonne ihre Sporen in die Spiegel/ Wie eine Spielkarte ist mein Schatten/ vornüber auf die Strasse geschlagen/ Droben fliegt der Himmel/ und es pflügen ihn Vögel gleich irrenden Nächten/ Frisch lässt der Morgen sich auf meiner Schulter nieder*". El resaltado es mío.

¹⁴ El poema "Matin": "*Les drapeaux ont chantés ses couleurs/ est le vent est une tige de bambou dans les mains/ Le monde pousse comme un arbre clair/ Ivre comme une hélice/ le soleil sonne sur les toits la diane/ le soleil avec ses éperons lacère les miroirs./ Comme un carte mon ombre/ est tombé en avant sur la route./ En haut le ciel vole/ et les oiseaux les sillonnent comme des nuits errantes./ Le matin vient se poser frais sur mon épaule*"., en *Ibid.*, nota 10.

Jorge Luis Borges y la autotraducción: una incursión juvenil

la guerra, y consecuentemente prodigó a sus poetas un respeto que negó a otros vanguardistas. Destacó en ellos la contradicción de que eran pacifistas, pero habían muerto en los campos de batalla (Borges, 1920a) y que dicho giro se debió precisamente a la vivencia de lo absurdo y demente que conllevaron las experiencias bélicas (Borges, 1920). El dolor soportado gestó entre ellos una especie de fraternidad universal y los indujo a usar la palabra para alejarse de lo sufrido (Borges, 1925).

La irrupción del sol, en la lectura del destinatario expresionista K. Heynicke, no se producirá ya apelando a una diana militar¹⁵ sobre las terrazas como sucede en el verso 5 de la versión española A, sino que será la naturaleza, esto es, el canto del gallo el evocado en este momento del amanecer en la línea 8 del texto alemán B. La traducción literal de los versos 7 y 8: "*Über die Dächer schallt/ Der Hahnenschrei der Sonne*" es en español: "Sobre los tejados suena/ el canto del gallo del sol", es decir, el autotraductor escoge la evocación del tradicional mundo rural frente a la bélica.

En la línea de abandono de las incorporaciones de la técnica y sus productos al lenguaje poético, comunes al futurismo y propias también del ultraísmo, el traductor y autor Borges elimina en la versión alemana B el verso 4 de la versión A: "Ebrio como hélice"¹⁶ con que ha plasmado en español la presencia zigzagueante, irregular de la primera claridad sobre las terrazas. Es así que muy prematuramente, al pensar el texto poético desde el lector expresionista a quien está destinado, el escritor pudorosamente tacha uno de los cachivaches, "artilugios" del repertorio ultraísta, como los calificará muy duramente en la madurez (Borges y Di Giovanni, 1999: 67).

Otra elección por el mundo natural frente al urbano la realiza con el verso 7 de la versión española A. Allí el yo poético afectado por la luminosidad se mueve en un ámbito urbanizado, la carretera,¹⁷ gestando una sombra que se desmorona, asemejando el movimiento de un naipe, producto de cuño y significación muy diversos del mundo natural.¹⁸ En la versión alemana B, de una manera mucho más lacónica, los versos 11 y 12 remiten por el contrario al movimiento de la caída de una hoja.¹⁹

¹⁵ En el *Diccionario de la Real Academia Española* dice sobre diana: toque militar al comienzo de la jornada, para despertar a la tropa.

¹⁶ Al distanciarse del Ultraísmo, J. L. Borges menciona precisamente las hélices como uno de sus componentes: "Nos impresionaban –se está refiriendo a los poetas argentinos- los trenes ni las hélices ni los aviones ni los ventiladores eléctricos" (J. L. Borges y Thomas Di Giovanni. *Autobiografía 1899-1970* Buenos Aires: El Ateneo, 1999, 67).

¹⁷ Se trata de una palabra usada en España y no en Argentina, como la expresión "caer de bruces" y otras tantas que usa Borges en sus textos durante la estadía en Mallorca, Sevilla y Madrid.

¹⁸ Recordemos que en esos mismos momentos el joven Borges tenía entre manos la publicación de un tomo de ensayos propios con el nombre de *Los naipes del tahúr*, que nunca se concretó.

¹⁹ En su reseña sobre la antología expresionista "*Die Aktions-Lyrik (1914-1916) Berlin*", aparecida en la revista *ULTRA*, 1, 16, 20 de octubre de 1921, Borges cita los versos "Los heridos en las ventanas/ como plantas **marchitas**", en *Textos Recobrados...*, 106. El resaltado es mío.

¿Violencia gaucha o poder generador del sol?

Suscita una ambigüedad en alemán la traducción de las espuelas como metáfora de la violencia con que el sol fulgura y deslumbra el ojo humano. En la versión en español A este aporo, inseparable del atuendo de los gauchos, provoca en el lector argentino una asociación directa con la masculinidad y la hombría que se concreta en su acción de romper o despedazar del verso 6 (Videla de Rivero, 1961, 21).²⁰ Pero en la versión alemana B, la palabra compuesta "*Sonnensporen*" del verso 10 es capaz de despertar en un lector del ámbito germánico la significación del homónimo *Spore*, esto es "espora" en español, es decir, la capacidad reproductora, masculina, generadora de vida del sol, que se condice con el género femenino del astro solar en alemán.²¹ Esta dificultad respecto del diverso género de palabras clave como luna, sol o muerte, para quien traduce poesía alemana al español y viceversa, con las consabidas resonancias y connotaciones que ello suscita, es una de las puntualizadas por Werner Bock para afirmar la "intraducibilidad" de la poesía (Bock, 1957: 67).

Retoques formales a la manera expresionista

El autotraductor anula los conectores del verso 2 y 10 de la versión española A de modo de producir una yuxtaposición de imágenes secuenciales, según la tónica expresionista de reducir el discurso lírico a su contenido esencial. Con el mismo objetivo también lleva adelante el desglosamiento de un verso español en dos o tres más breves en alemán que transforman el poema de 11 versos de la versión A en otro de 17 en la versión B.

Cuando la autotraducción mejora el original

La versión alemana del poema "Mañana" unifica y traba las imágenes del inicio del día de una manera más lograda. Un ejemplo de ello es el hecho de incorporar la presencia del gallo con su canto, asociada al sol en el verso 8 de B (*Der Hahnenschrei der Sonne*), que luego, en el paso siguiente, le es útil al poeta y traductor para continuar con la imagen y así identificar su accionar disruptivo con los destrozos de que son capaces las espuelas, los espolones, del ave (versos 9 y 10: *In allen Augen birst das Licht/ der Sonnensporen*, que se corresponde en la versión C a los versos 9 y 10: *En todos los ojos*

²⁰ G. Videla de Rivero sostiene que ya en los poemas publicados por Borges en España refleja su raíz argentina en imágenes que sugieren "el recuerdo de la pampa argentina, del gaucho y su guitarra, de las amarillas parvas que cortan la infinita horizontalidad del paisaje, del caballo criollo..." p. 21.

²¹ Agradezco a Gustav Siebenmann por esta sugerencia en el ámbito germánico.

Jorge Luis Borges y la autotraducción: una incursión juvenil

estalla la luz /de las espuelas del sol). Por el contrario, en la versión española la imagen marcial del sol madrugador del verso 5 se agota en el verso siguiente insistiendo esta vez en otra de las consecuencias de su accionar, sin apelar a la comparación con el gallo matinal. En la versión en alemán B el poeta-traductor aprovecha los elementos dados: sol, gallo, sonidos e imágenes visuales, para intensificar el efecto de este momento del día sobre un espectador universal, reducido "expresionistamente" al ojo, el sentido más impactado por ello.

Otro acierto de la versión alemana hace a la repetición del verbo cantar (*singen*), que aparece en el primer verso del poema en la versión A y B (las banderas cantaron sus colores/ *Die Fahnen sangen reife Farben*), y se reitera en el último verso de la versión en alemán, esta segunda vez no referido a los movimientos de los estandartes por causa de la brisa matinal, sino personificando la hora inaugural del día e involucrando al yo poético en sus delicias a través precisamente de la comparación con el cantar de un pájaro posado en su hombro (verso 17 B: *Der junge Morgen/ Auf meiner Schulter singt wie ein anderer Vogel*). De este modo el poeta en el texto alemán otorga un peso fundamental a la acción de cantar que abre y cierra el poema, cantar que envuelve por una parte la creación en general y por otra al yo poético, contagiándolo de su fuerza de manifestación y expresión.

Concluye el poema: "La mañana viene a posarse fresca en mi espalda"; la versión española deja al yo poético estático frente al milagro matinal, mientras que la alemana, personificándola también, lo convoca y apela directamente: "La mañana joven / sobre mi hombro canta como otro pájaro", como se puede leer en el verso 17 de la versión C. También Borges reitera en el verso final en alemán la palabra "pájaro", trabándolo con los anteriores que vuelan en el verso 14, hecho que no ha aprovechado en la versión española. Otra variante hace a la utilización en español del adjetivo "fresca" del verso final para producir la imagen sensorial de la temperatura de la hora. En el poema en alemán, Borges transforma el verso final español en dos versos: el 16 está dedicado solo al objeto del poema, la mañana, con el atributivo "jung", "joven" en la versión C, condición que evidentemente está aplicada a la edad del yo poético del verso final 17, así como a todo el espíritu de la vanguardia.

Por otra parte la utilización que realiza Borges de la aliteración, típica de la poesía germánica, en la versión alemana del poema, es otro aporte al mejoramiento del mismo, que por supuesto solo resta accesible a los lectores alemanes, *reife Farben, hohlen Händen, Himmel hoch*, en un claro sentido de reproducir también auditivamente los movimientos y sonidos del viento matinal.

Algunas conclusiones

Finalmente podemos concluir proponiendo que si bien el joven poeta conserva en su traducción en alemán el núcleo temático que está en la base del poema "Mañana", a saber,²² la irrupción explosiva y jubilosa de esa hora del día (Meneses, 1987: 63), sin embargo y por causa de su esfuerzo por acercarlo al destinatario expresionista, mejora el texto por la unificación del tipo y trabazón de las imágenes, así como por el aprovechamiento de los recursos fónicos que le aporta la lengua extranjera. En ese sentido es que la traducción deja al descubierto lo esencial de la emoción poética a plasmar y gesta a la vez un nuevo original al poema "Mañana". Para ello Borges escogió aquellos elementos que merecen una reproducción fiel: el movimiento de las banderas, la suavidad del viento matinal, la aparición de los objetos, el efecto de la luz sobre las casas, la presencia de los pájaros en el cielo.

A la vez la doble dedicatoria, a Antonio Cubero²³ en la versión española y a Kurt Heynicke en la alemana, traza exactamente en ambas versiones el formato ultraísta y expresionista: vanguardias ancladas en espacios culturales y literarios diversos que el autor y traductor pone en tensión a través de la recreación del poema.

Así como en el caso de la traducción Borges discute su inferioridad, vemos también en el caso de la autotraducción que ella tampoco está condenada al fracaso ni a la pérdida, ya que ambos, original y traducción, son posibles versiones y no textos definitivos. A la vez ambas son fieles, ya que responden a las intenciones del joven poeta.

Prima en *Südlicher Morgen* el deseo de adaptación al nuevo lector, como es característico de toda autotraducción, en ocasiones más allá de los límites impuestos tradicionalmente al traductor de una obra ajena. El carácter cultural ajeno del texto queda manifiesto para el lector alemán en la indicación del título del poema, pero su autor ha "revisitado" el original tratando de adoptar el papel del lector a quien está dedicado. Al hacerlo corrige y mejora el original, sin que su lector se percate de ello. Esta tarea queda para el comparatista que tiene en mano ambas versiones, ambos poemas.

La carta que como paratexto acompaña la versión alemana del poema explicita los motivos de esa nueva creación: necesidad de un intercambio bilateral, literario y amistoso que hasta ese momento ha tenido una sola dirección –la de las traducciones del joven Borges del alemán al español para dar a conocer a los poetas expresionistas en el mundo

²² En la correspondencia con Jacobo Sureda, y a raíz del poema "Atardecer" del libro *Fervor de Buenos Aires*, Borges confiesa a su amigo "como ves, sigo barajando los ponientes y las etapas del día". En: Carlos Meneses. *Jorge Luis Borges. Cartas de juventud (1921-1922)*. Edición y estudio crítico. Madrid: Orígenes, 1987, 63.

²³ Antonio Cubero fue un colaborador de la revista *Ultra* y otras publicaciones ultraístas de esos años.

Jorge Luis Borges y la autotraducción: una incursión juvenil

hispanohablante. Borges realiza la audacia de intentar el camino inverso y además, con un poema propio, tratando de cerrar la grieta mayor que los separa, a saber, dos espíritus vanguardistas diversos. No habrá luego muchos otros esfuerzos similares, como lo muestra la historia de la recepción del ultraísmo en Alemania.

A nivel de la reflexión teórica sobre la autotraducción, este único ejemplo hallado de la pluma de Borges constata por un lado la pertinencia de su inclusión en los estudios traductológicos, ya que el ejercicio que hace el escritor como traductor explicita *a priori* las audaces dudas que poco tiempo después sembrará en sus ensayos sobre la superioridad del original. Por otro lado, como es el caso de toda autotraducción, es evidente y queda absolutamente visibilizada la intencionalidad o agencia de su traductor a través de operaciones como omisiones, añadidos y desviaciones que tienden a lograr un rendimiento cultural a partir de las posibilidades expresivas del poema (Hernández, 2010).

Desde la perspectiva de la Literatura Comparada, el autotraductor es aquel agente bicultural que realiza una tarea privilegiada entre ambos campos literarios y ofrece al investigador comparatista descubrir en el texto autotraducido las múltiples huellas que testimonian la suerte de ese singular encuentro cultural llevado a cabo a través del lenguaje.

Referencias bibliográficas

BARCIA, Pedro Luis, 2014, "Borges y la traducción", en [<http://borgestodoelanio.blogspot.com.ar/2014/12/pedro-luis-barcia-borges-y-la-traducion.html>]

HANNA, Blake T., 1972, "Samuel Beckett : traducteur de lui-même ", *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 17, n° 4, 1972, p. 220-224.

URL: [<http://id.erudit.org/iderudit/003005ar>]

DOI: 10.7202/003005ar

BOCK, Werner. 1957, "Über das Unübersetzwahre in der Dichtung", *Jahrbuch 1956*. Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, Darmstadt und Heidelberg, 67-71.

BORGES, Jorge Luis, 1920a, "Antología expresionista", *Cervantes*, octubre, 100-112.

———, 1920, "Lírica expresionista: Síntesis", *Grecia*, 47, 1.VIII, 10-11.

———, 1925, "Acerca del expresionismo". *Inquisiciones*, Buenos Aires: Proa, 146-152.

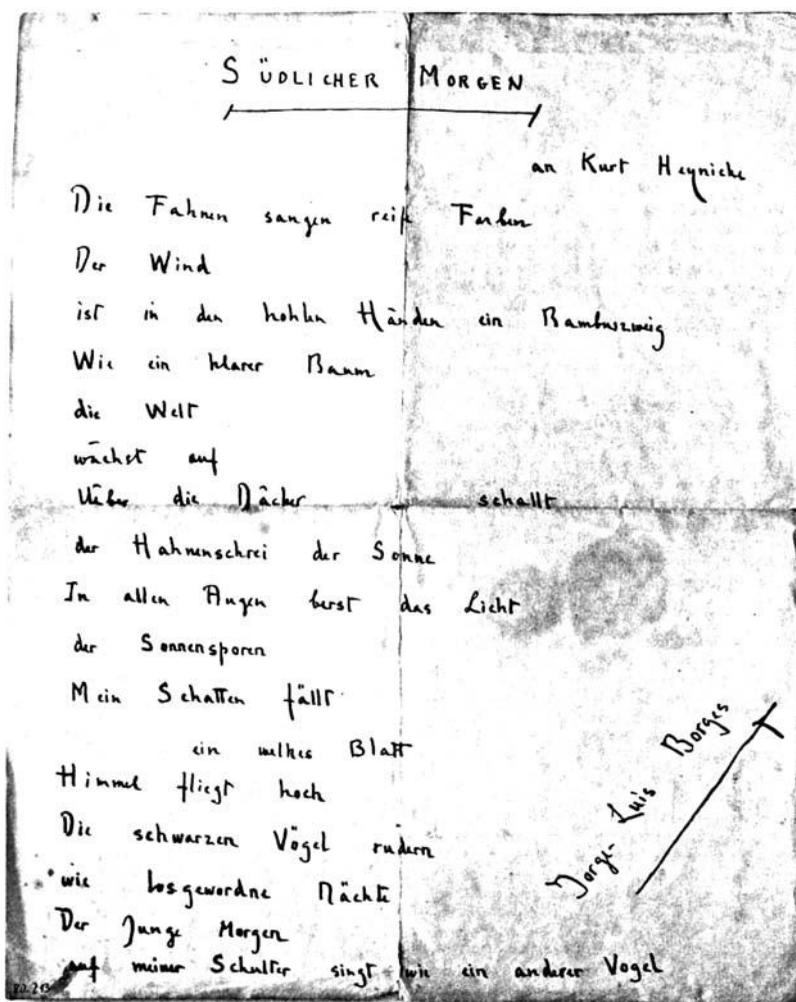
———, 1974, *Obras completas. 1923-1949*. Buenos Aires: Emecé, 239-243.

- , 1993, *Oeuvres complètes de J.L.Borges*, par Jean Pierre Bernés, Bibliothèque La Pléiade, Paris, Gallimard, Bd. 1.
- , 1997, *Textos recobrados 1919-1929*, Buenos Aires, Sudamericana, p. 82.
- , 1999, *Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda, 1919-1928*. Prólogo: Joaquín Marco. Notas: Carlos García. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores/Emecé.
- BORGES, J. L. y Thomas Di Giovanni, 1999, *Autobiografía 1899-1970* Buenos Aires: El Ateneo.
- BUJALDÓN DE ESTEVES, Lila, 2002, ". "Páginas inéditas de Jorge Luis Borges. Una carta y una poesía dedicada a Kurt Heynicke testimonian el entusiasmo que sintió el joven escritor por el expresionismo alemán", *Humboldt*, (Bonn) 136, pp. 61-65.
- , 2003, "Cuando Borges escribía en alemán. Otro texto recobrado," *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, pp. 387-406.
- , 2004, "Wie Borges mit deutschen Expressionisten korrespondierte. Zu einem erstmals in Deutschland veroeffentlichen Brief des Argentiniers an Kurt Heynicke", *Germanisch-Romanische Monatsschrift* (Heidelberg), 2004, N. F. 54, Heft 3, pp. 345-352
- CANSINOS ASSENS, Rafael. La "nueva literatura". III. La evolución de la poesía (1927), *Obra crítica*. Ed. Alberto González Troyano. Sevilla, Fundación Luis Cernuda. 1998, tomo I, p.595.
- CORDINGLEY, Anthony and Contributors, 2013, *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*. London, Bloomsbury.
- GARCÍA, Carlos, 2015, *El joven Borges y el expresionismo literario alemán*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.
- GRUTMAN, Rainier (1998), "Auto-translation", "Multilingualism and translation", Mona Baker (dir.): *Encyclopedia of Translation Studies*, Londres, Routledge, 17-20; pp. 157-160.
- GRUTMAN, Rainier, (2009), "La autotraducción en la galaxia de las Lenguas", *Quaderns: revista de traducció*, 16, pp. 123-134.
- HERNÁNDEZ, Belén (2010), El fenómeno cotidiano de la "auto-traducción" en Italia y España. *Estudios románicos*. Vol. 19, pp. 113-126.

Jorge Luis Borges y la autotraducción: una incursión juvenil

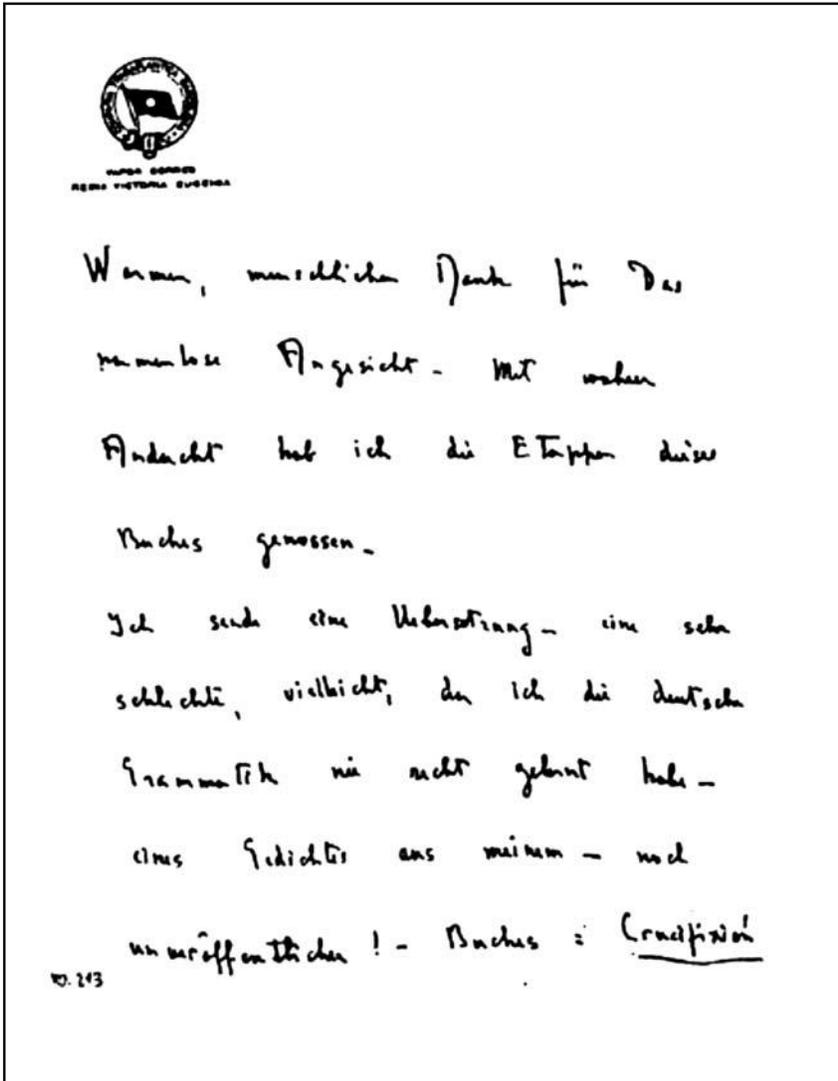
- HOKENSON, Jan Walsh and Marcella Munso, 2007, *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-Translation*. Manchester: St. Jerome.
- KLEIN-LATAUD, Christine, 1996, "Les voix parallèles de Nancy Houston", *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 9, n° 1, p. 211-231.
- URL: <http://id.erudit.org/iderudit/037245ar>
- DOI: 10.7202/037245ar
- LÓPEZ LÓPEZ-GAY, Patricia. (2008). Memoria de tesis doctoral. *La autotraducción literaria: traducibilidad, fidelidad, visibilidad. Análisis de las autotraducciones de Agustín Gómez-Arcos y Jorge Semprún*. Doctorat d'État en Littérature comparée, Université Paris Diderot (Paris 7). Doctorado en Traducción y Estudios Interculturales, Universidad Autónoma de Barcelona. Consultado en línea: [<http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/5274/pllg1de1.pdf?sequence=1>]
- MENESES, Carlos, 1987, *Jorge Luis Borges. Cartas de juventud (1921-1922)*. Edición y estudio crítico. Madrid, Orígenes.
- , 1999, *El primer Borges*. Madrid, Fundamentos.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, 1994, *La Littérature Général et Comparée*. Paris: Armand Colin, 41.
- RECUENCO PEÑALVER, María, 2011, "Mas allá de la traducción: la autotraducción", *Trans. Revista de Traductología*, 15, pp. 193-208.
- SANTOYO, Julio César, 2002, "Traducciones de autor: una mirada retrospectiva", *Quimera: Revista de literatura* 210, pp. 27-32.
- 2005, Autotraducciones: una perspectiva histórica, *Meta: Journal des traducteurs= Translators' Journal* 50, 3, pp. 858-867.
- VENUTI, Lawrence, 1995, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. New York: Routledge.
- VIDELA DE RIVERO, Gloria, 1961, "Presencia americana en el ultraísmo español", *Revista de Literatura Argentina e Iberoamericana* 3, pp. 7-25.
- WAISMAN, Sergio, 2005, *Borges y la traducción. La irreverencia de la periferia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Anexo 1: poema "Südlicher Morgen" guardado en el legajo de Kurt Heynicke del *Deutsches Literatur Archiv* de Marbach junto al Neckar (Alemania). Agradezco al Archivo por la autorización de reproducción.



Jorge Luis Borges y la autotraducción: una incursión juvenil

Anexo 2: carta a Kurt Heinicke que acompaña el poema.



Sol. Die Kreuzung der Sonne.

Jahre geht nach Südamerika.
Dann halbes Jahr, zurück in
Europa, wird viele Male erschienen,
am Ende mit dem Lyrikband meiner
oder Gaspars: Tausendachtzig
ein
Lands meine lyrische Nacht
in das unruhige Angesicht.

Fremdheit

Jorge Luis Borges



Mein heiliges Adress.

Lista de Correo. Buenos Aires.
(Postquam) Argentinien.

Jorge Luis Borges y la autotraducción: una incursión juvenil

Anexo 3: agradezco a la Biblioteca Nacional de Madrid por brindarme acceso al nr. 1, 27 de enero de 1921, de la revista *Ultra*.

V L I T R A

POEMAS

Mi corazón temblando bajo el ala del Sar

TIEMPO

De la tierra hormiguero
salían los días
y sobre sus cabellos
las horas lloraban

RISA

Para fu rían pájaro mi casa es una jaula
mi casa abierta y sonrosada
como una maraña

INQUIETUD

Enredados mis pies
por la doble cadena de su llanto
y todas las montañas sobre mi pecho
pájaro hermano
cómo he de seguir
tu vuelo

ESTAXIS

Mi frente está apagada
Pero los sueños arden en tu lámpara

AUN

Los pájaros se tiran serpentinan
azules como arroyos
y todas las campanas
corren por los tejados persiguiéndose

Cuavada en lo más alto ondas mi esperanza

Pedro GARFÍAS

HORIZONTES

ADAM ROLLAND. CLÉRAMBAULT.

París 1920.

Habbe!—que con todas sus limitaciones fué un
escultor genial del cartón piedra—sintetiza que la
humildad contrayese, no ya microscopios, sino—
microscopios. Instrumentos que permitiesen a
nuestra retina estrujar las más insubucables dimen-
siones...

Yo, íntimamente, desconfío de los hombres de
microscopio, digase el cual propende Rolland en
su última novela. Del alambre de púa de su prosa
suigen unas sonoras entonadas que son la Homen-
dad, los Precambrios, la Poesía, el Ser Universal...
Así, con las máximas católicas.

Esto: en la referencia a la forma, el lenguaje
cortical de un libro, que aunque situado en el es-
tratiado poético y sociológico, comentamos ya
que a su salir le place suponerse a la cabeza de
las adolescencias vanguardistas.

El subtítulo *Histoire d'une Conscience libre pen-
dant la Guerre* nos desanda la intención propulsora
de esta obra donde Rolland—encaramado sobre el
pué de arcos de su serena proficiencia espiritual en
la era de las contaminaciones mayores—nos aconse-
ja la fraternidad de todos los humanos y otros
dilatados capelimos. (Qué decir de todo eso?)
Indubitablemente Rolland lleva razón en los po-
sitados que enuncia. (Crimen de la guerra, claud-
cación servil del individuo ante la camilada comu-
nal, etc...) Pero, indubitablemente también, lo que
Rolland afirma es muy viejo: lugar común de mil-
las, aspiereña fácil. Y hay algo (catalmente) más
en el gesto del hombre que teje guarnaldas de
papel para los cementerios miltonianos.

SUEÑO

Las notas de su llanto
con las alas quemadas
rodando en el vacío de mis horas
Mis pasos solitarios
recorriendo calzados de noches
En el aeroplano gris
las miradas viajeras
Sobre el ocaso de mis sueños
nevando corolas de estrellas

JOAQUÍN DE LA ESCOSURA.

CALIDOSCOPIO

El señor Adriano María, nos honra conde-
donos en su libro *Genie, genata y genticilla*. (Ca-
ramba, si nos alabase sería cosa de dudar de nos-
otros mismos)

El movimiento literario y artístico reciente
más importante de París lo constituye la aparición
de la gran revista mensual «L'Esprit Nouveau» que
dirige Paul Dermée. En los números hasta ahora
publicados colaban sobre literatura, arte y calí-
fica, las más grandes personalidades mundiales de
vanguardia y se reproducen cuadros de los prece-
sores Cezanne y Seurat y saceliones modernas de
Jacquet Lipchitz.

Estrechamos cordialmente la mano lírica de RE-
FLECTOR, nueva revista ultrista dirigida por el
joven poeta José de Ciza y Escalante, y de la que
es secretario de Redacción nuestro compañero de
Toro. Recordamos, a más de los nombres de José
Ramón Jiménez y Ramón Gómez de la Serna, los
nombres de los hermanos Gerardo Diego, J. Rivas
Penedas, Adriano del Valle, Adolfo Salazar, de To-
rre, Ciza y Escalante, Douglas, Juan del Vando y
Vigat. Hacemos votos porque no se pongan nunca
sus páginas.

MAÑANA

A ANTONIO M. CUBERO.

Las banderas cantaron sus colores
y el viento es una vara de bambú entre las manos
El mundo cruca como un árbol ciego
Ehlio como una hálite
el sol toca la diama sobre las azules
el sol con sus espaldas degera los espejos
Como un nalgo mi sembra
ha caído de brucea sobre la carretera
Arriba el cielo violeta
y lo rucen las pájaros como nubes errantes
La mañana viene a pastarse fuerza en mi espada.

Artículo y poema de
Jorge LUIS BORGES.

CREPÚSCULO

El balón rojo del sol
reuda sobre el horizonte.
La tarde tiene todas las sonrisas
de un sereno crepúsculo de ensío.
Hay albas altas que contemplan
como se ve el balón del sol
por el jardín del firmamento.
Hay humilidades azules
y claridades que se vuelven sombras.
Las albas en las sendas iluecúan
cualas su azul canción firmamental
cogidas de las masas transparentes
en collares de estrallas, luntaones
Y el globo rubano del jardín del cielo
es un blanco sonata percusora
al vambra infantil de los luceros.

Ernesto LOPEZ PARRA

La geografía del Hades en *La tragedia española* de Thomas Kyd. El distanciamiento, estrategia didáctica de la modernidad en el relato de viajes y en la dramaturgia isabelina

ELENA DUPLANCIC DE ELGUETA

Instituto de Investigación de Literaturas en Lengua Inglesa
FFyL – UNCUYO
elguet@gmail.com

Resumen: El propósito de presente trabajo es reflexionar sobre los modos que adopta el relato de viaje en la modernidad, a partir de una lectura detallada del descenso al Hades que plantea el autor inglés Thomas Kyd (1558-1594), en *La tragedia española* (1592). Un protagonismo significativo del viajero, quien ya no es ni un noble ni un clérigo, el uso de la palabra oral o escrita (discursos convincentes, documentos, representaciones teatrales) para convencer y lograr propósitos, así como la certeza de una realidad dual palpable, donde el mundo del Hades interactúa con el mundo de los vivos, muestran una cosmovisión marcada por la profusión de viajes y la conciencia de un nuevo mundo que se estaba revelando lentamente a Europa.

Ante esta realidad propongo que la estrategia del distanciamiento, junto con la duplicación, son las formas en que tanto los relatos de viajes como las obras de teatro isabelinas reflejaban la situación existencial de la época. Analizaré un ejemplo de distanciamiento a través de una obra dentro de la obra y la geografía del Hades que es aludida en este drama inglés tanto desde el marco como desde la historia enmarcada.

Palabras clave: modernidad – *La tragedia española* – geografía del Hades – relatos de viajes – distanciamiento

"Hades' landscape in *The Spanish Tragedy* by Thomas Kyd. Distancing effect, as didactic strategy of Modern Times, in travel literature and in Elizabethan theatre."

Abstract: The purpose of this paper is to take under consideration the ways of travel writing during Modernity, making a close reading of *The Spanish Tragedy* (1592) by Thomas Kyd (1558-1594). The traveler, who no longer is a knight or a priest, is the main character of his report. He will use the power of words (written or not) in convincing speeches, documents, plays, and laws, to fulfill his goals. The certainty of a double reality, where Hades interacts with real life, is evidence of a vision of the world shaped by travelling/discovery and the presence of a New World slowly unveiling itself to Europe. I would like to state that this distancing effect and duplication are the strategies used by travel reports and Elizabethan plays to show the mood of the Modern Age. I will analyze an example of distancing effect through a play within the play and the presence of Hades' landscape in the frame story as well as in the tragedy itself.

Keywords: Modernity – *The Spanish Tragedy* – Hades' Landscape – travel reports – distancing effect

La tragedia española de Thomas Kyd (1558-1594) fue escrita en las postrimerías del siglo XVI, en plena época de los grandes viajes de descubrimiento, (primera edición, alrededor de 1592, 2da. edición –primera fechada–, de 1594). Esta obra fue muy bien recibida por la audiencia isabelina¹ y se mantuvo en escena a lo largo de la época de oro del teatro inglés. Su éxito llegó más allá de las fronteras de Inglaterra y se hizo popular también en el continente europeo. *La tragedia española*, sin embargo, no se conocía en España. Aún hoy resulta muy difícil encontrar traducciones españolas de la obra.² Este curioso hecho nos lleva, de modo natural, a interrogar la versión inglesa de los asuntos españoles que la pieza presenta. La vinculamos así con los relatos de viajes, siempre fuertemente ideológicos ya que enfrentan a los lectores con una versión de lo visitado. Nos hemos permitido reconocer e interpretar elementos viajeros en esta tragedia isabelina.

Según la crítica especializada,³ la ambientación española sería el resultado del interés nacionalista de un autor inglés que refleja a su vez el interés nacionalista de una audiencia inglesa. El nacionalismo, junto con el mercantilismo y el humanismo, son tres características socioculturales renacentistas que aparecen reflejadas muy claramente en la literatura de viajes del periodo. Ya que *La tragedia española* puede ser leída como una versión de un viaje, el viaje al ultramundo, la analizaremos en mayor detalle teniendo en mente los parámetros renacentistas recién enunciados. Dejaremos aparte el análisis del nacionalismo y del mercantilismo y destacaremos la intención de enseñar –una de los

¹Véase por ejemplo la opinión de William Entwistle: "Thomas Kyd dejó atrás a Marlowe y *The Spanish Tragedy* fue obra de repertorio durante 20 años", en su capítulo "Los clásicos ingleses", p. 67, in *Historia de la Literatura Inglesa*.

² José Payá Beltrán ha publicado en 2008 la edición bilingüe con la que trabajamos, allí reconoce la ausencia de traducciones españolas de esta obra.

³ Véase: Mulryne, J.R. "Nationality and Language in Thomas Kyd's *The Spanish Tragedy*", en: *Travel and Drama in Shakespeare's Time*.

La geografía del Hades en *La tragedia española* de Thomas Kyd.

aspectos claves del Humanismo— a través del uso de espectáculos.

Humanismo

Como producto de una época que admiró e imitó la cultura griega y la cultura latina, *La tragedia española* toma elementos de ambas. Los críticos⁴ coinciden en considerar a Thomas Kyd como el iniciador de la tradición de dramas de venganza inspirados en Séneca en la época isabelina. Mencionan la abundancia de los derramamientos de sangre y la aparición de fantasmas como las principales herencias de ese origen.⁵

La influencia griega sobre esta obra se puede rastrear en la *Odisea*, (Canto XI), donde el héroe habla con los muertos. La función de Andrea y Venganza como coro también corresponde a la tradición griega de la tragedia; dice Venganza: "*Here sit we down to see the mystery/And serve for Chorus in this tragedy*" (I, i, 90-91). En cuanto a los vínculos y préstamos entre el acto I, escena primera y el libro VI de la *Eneida*, han sido discutidos acabadamente por Boas en sus notas. (Boas: 394-395).

Aunque todas estas influencias clásicas son fundamentales en la obra del autor renacentista, merece destacarse que cuando pretende enseñar, en consonancia con el Humanismo, Kyd usa algunos recursos de las moralidades medievales como la presencia de personajes alegóricos. En efecto, observamos que el fantasma de Andrea arriba desde el inframundo acompañado por un personaje alegórico: Venganza. En cuanto al mismo Andrea, siguiendo su etimología (varón, hombre, de *aner-andrós*), podríamos considerarlo una alegoría de la humanidad, en el sentido que representa a "el hombre", es decir, la humanidad. Visto de este modo, ambos personajes son alegóricos. Al ubicarlos en la historia marco, Kyd nos coloca explícitamente ante un espectáculo, usando el recurso de la obra dentro de la obra que luego reaparecerá en varias ocasiones. El último de esos espectáculos cumple la función de impartir justicia. Y así, no solo Andrea y Venganza, sino toda la audiencia isabelina logra esa liberación de sus más íntimas pasiones, en una obra que mezcla la tradición clásica escrita con la popularidad de las moralidades de la tardía Edad Media.

Se ha destacado la habilidad de Kyd para analizar profundamente las emociones humanas. Bonamy Dobrée establece que, aunque los grandes logros de Kyd fueron retratar una tragedia de la vida contemporánea y comenzar con la tradición de las expresiones de moral estoica y sentenciosa en el drama isabelino, más importante aún resulta que haya sido el primer dramaturgo de la época en explorar las emociones humanas (Dobré: 244). Para lograr un análisis tan exacto de los sentimientos, establecemos que Kyd ha usado lo

⁴ Boas, Mulryne, Bowers, Hill, Edwards, entre otros.

⁵ Algunos parlamentos de la obra proceden de la *Farsalia* de Lucano. En palabras de Boas: "The Latin Epic, scarcely less than the Latin drama, has left its mark upon *The Spanish Tragedie*" (xxxii).

que hemos llamado el "efecto espejo". Dividimos este efecto en dos recursos: la duplicación y el distanciamiento, los cuales sirven al artista para que su audiencia observe sus propias emociones. Acude a múltiples duplicaciones y a distanciamientos espaciales y temporales.

Distanciamiento

A continuación, analizaremos en forma separada el distanciamiento (la separación entre duplicación y distanciamiento se realiza en este trabajo de un modo artificial, ya que muchas veces estos dos aspectos se encuentran entrelazados). En este caso, entendemos que es rentable analizar el distanciamiento a través de un espectáculo, el cual se ofrece como celebración de bodas. Es, en realidad, un instrumento para hacer justicia por la propia mano, usado por Jerónimo, un padre que desea vengar la muerte de Horacio, su hijo. Proponemos considerarlo como un elemento que distancia la situación al modo del teatro.⁶ Usa la obra dentro de la obra, pero además produce un distanciamiento de la audiencia en un segundo grado: el público inglés que está contemplando la acción que sucede en España, se ve transportado a una posición de público español que contempla acciones mucho más lejanas y exóticas, ya que todo sucede en el límite con el mundo árabe.

Jerónimo busca justicia a través de la palabra, del teatro, de la literatura. Desencantado del poder de los documentos legales, ya que ha comprendido que son insignificantes para su caso, recurre a una pequeña representación teatral. Este recurso, considerado antecedente de la obrita presentada por Hamlet a la corte danesa para descubrir la culpabilidad de su tío, sirve en este texto para espejar la situación dentro de la corte española. Se trata de *"The Tragedy of Soliman, the Turkish Emperor"*, como lo anuncia el rey de España a sus invitados. Jerónimo ha explicado prolijamente la obra a los nobles actores, de modo que el público conoce el argumento. Se trata de un caballero de Rodas, Erasto, desposado con una bella cristiana italiana, Perseda. El caballero es confrontado por un invitado a la boda, su amigo Soliman, el turco, quien acaba de conquistar Rodas y se

⁶ Este elemento sirve a numerosas referencias metateatrales. Durante la primera escena del acto cuatro, entre los versos 60 y 194 se habla de la organización de un espectáculo para complacer a toda la corte, se da el argumento de la obra, su género, se distribuyen los papeles (en un guiño a la audiencia una mujer, Bel Imperia, –quien es representada por un varón en ese momento- acepta un papel de mujer, con la excusa de *"what's a play without a woman in it"*), se alude a la destreza de los actores italianos y franceses, se diferencia genéricamente la tragedia de la comedia, se organiza la puesta en escena y el vestuario. Más adelante, en la tercera escena, se arma el escenario de la forma más expuesta que se pueda pensar: se cuelga un cartel con el nombre de la localidad, se usa una silla y un cojín para representar el trono. Luego, alguien del público es designado anotador (nada menos que el hermano del rey), se recalca que es un entretenimiento de la corte española (lo que refuerza el distanciamiento nacionalista) y se alude a la actividad de los actores quienes cada día simulan morir en el escenario, para luego hacerlo nuevamente, (IV, iv, 78-82) con lo que se recalca el distanciamiento entre realidad y representación y se recuerda la posibilidad de obtener una enseñanza de lo contemplado.

La geografía del Hades en *La tragedia española* de Thomas Kyd.

enamora de la novia. El bajá de Solimán ofrece eliminar a Erasto para dejar libre a Perseda y así lo hace con la aprobación de su amo. Perseda, entonces, elimina a Solimán y se suicida. Según el argumento el bajá también se suicida. Esta obrita es representada por los nobles españoles y portugueses. El papel de Erasto lo asume Lorenzo y el de Solimán, Baltasar. Bel Imperia representa a Perseda y Jerónimo al bajá. La historia pretende descubrir el asesinato de Horacio a través de la duplicación: Erasto duplica a Horacio y Solimán a Baltasar, mientras que Perseda refleja a Bel Imperia y el bajá representa a Lorenzo. Este complejo juego de identidades cruzadas o no, ha sido diseñado por Jerónimo no solo como recurso para revelar la verdad sobre la muerte de su hijo, sino también, para vengarla. El suicidio de su personaje es demorado para mostrar, a modo de otra "imagen parlante", el cadáver de Horacio colgando al fondo del escenario. Al finalizar la representación, Jerónimo reelabora su rol escénico y se convierte entonces en relator de la historia del crimen. Finalmente, anuncia que todos los actores están muertos e intenta eliminarse.

Considerando la recepción del público británico, podemos apreciar el distanciamiento espacial. La obra se ha representado en la corte de España, pero en el escenario dentro del escenario, Jerónimo ha colgado un anuncio indicando que la acción sucede en Rodas. Los personajes han aparecido con atuendos simbólicos que resumen las imágenes prototípicas. El caballero de Rodas con una cruz de cruzado y el turco con turbante, un mostacho negro y una espada corva, mientras que la dama debe simular una deidad, Febe, Flora o Diana. A través del arte, el público es transportado a la frontera que separa lo europeo occidental del peligro que reina en el cercano oriente. El contexto de la historia debe haber resultado de dominio público en la época isabelina,⁷ ya que los caballeros de Rodas habían sido derrotados por Solimán en el sitio y batalla por la isla en 1523. Refugiados en la isla de Malta, contribuyeron a defender Europa de las embestidas otomanas en el Mediterráneo y participaron de la batalla de Lepanto (1571).⁸ En efecto, si bien el público se distancia de esta sangrienta tragedia como de algo que sucede en el ámbito de su enemigo político y religioso, España; su autor inglés utiliza una cosmovisión europea general y ofrece a su auditorio un espectáculo donde contemplar y distinguir entre el bien y el mal. Al llevarlo a los límites del mundo familiar y seguro, en los comienzos del cercano oriente, Kyd ofrece, a nuestro juicio, un muy claro ejemplo de distanciamiento espacial. Usa el extendido prejuicio contra los turcos, configurado, en parte, por textos de viajeros, para condensar todas las culpas en los personajes de Solimán

⁷ Boas establece como posible fuente de la historia, uno de los relatos incluidos en la obra *Courtie Controverisie of Cupids Cautels* (1578), de Henry Wotton, la cual a su vez era traducción de *Printemps d'Iver* de Jacques Yver (1572) (Boas: xxiii).

⁸ Los datos sobre la orden de Malta fueron obtenidos de la página oficial de esa institución: [<http://www.orderofmalta.int/history/639/history-order-of-malta/?lang=en>] (consultada por última vez el 7 de febrero de 2014).

y de su bajá. Procedentes de otra cultura, menos civilizada, menos humana, se pueden identificar fácilmente con el mal que hay que destruir. El personaje del inocente esposo engañado por su amigo y luego asesinado representa la bondad y la falta de toda culpa que en el imaginario popular ostentaban los caballeros hospitalarios, ejemplo de la Europa cristiana que auxiliaba a los pobres y necesitados. El hecho de colocar a Jerónimo en el rol del asesino oriental también confronta a la audiencia con la necesidad de condenar la conducta del vengador.

El viaje al Hades

Propongo ahora analizar un caso de distanciamiento aún mayor. Se trata de la historia marco de esta pieza, el viaje al Hades.⁹ Presente desde un comienzo, en las palabras del fantasma de Andrea que relata para Venganza y para el público, su descenso al inframundo, este viaje es aludido en varias ocasiones a lo largo de la historia enmarcada y, finalmente, cierra la obra. El viaje al Hades es alegórico del descenso moral que implica la venganza.

Desde el punto de vista de la literatura de viajes, es interesante abordar el recorrido que este relato implica, es decir, la "geografía del Hades" que Kyd reporta. El fantasma de Andrea presenta un camino con sus dificultades, paradas, descripciones de lugares y un regreso con su acompañante. Entiendo que no es un viaje medieval ni antiguo, sino un viaje propio de la modernidad.

Es significativo que Andrea y Venganza, ambos personajes viajeros, se sienten a contemplar toda la obra y que cierren cada acto. Esto refuerza la idea de duplicación y espejo que vengo analizando. La duplicación alcanza incluso, una vez más, al recurso de la obra dentro de la obra, ya que en el final del acto III Venganza ofrece a Andrea (y al público) una pantomima que luego explica. En dicha pantomima, Himeneo apaga las antorchas nupciales y las sumerge en sangre. No podemos dejar de darle importancia a este espectáculo, en relación anticipatoria con lo que sucederá para todos los personajes en una ceremonia matrimonial que implica el desplazamiento de viajeros portugueses y una alianza estratégica entre los reinos.

Es el momento de resaltar la condición viajera de ciertos personajes portugueses. Desde el comienzo de la obra, el príncipe heredero de Portugal, Baltasar, se encuentra fuera de su país, retenido como prisionero de guerra, al cuidado de Lorenzo, sobrino del rey de España. Muy avanzada la obra, y ante la inminencia de la boda entre Baltasar y la

⁹ Según el *Diccionario de los símbolos* de Chevalier y Gheerbrant, Hades es el dios del infierno y, su nombre significa el invisible. Es también el dios de los muertos, a quien, como no osaban decir su nombre, le llamaban Plutón, que significa el rico. Hades también designa el mundo subterráneo, los infiernos o el Tártaro. Un lugar invisible, sin salida, lleno de tinieblas y frío, poblado por monstruos y demonios que atormentan. En antiguos textos bretones medievales el infierno es un mundo helado con reminiscencias de antiguas concepciones célticas relativas al no ser (591-593).

La geografía del Hades en *La tragedia española* de Thomas Kyd.

hermana de Lorenzo, dos portugueses llegan al escenario preguntando por la casa de este último al enajenado Jerónimo, porque su hijo Horacio ha sido eliminado por ser una competencia en el corazón de la dama. Estos dos anónimos viajeros portugueses solo aparecen en escena para dar pie al discurso de Jerónimo sobre el Hades. La corta escena xi del acto tercero es una *escena espejo* y desarrolla el encuentro entre ambos portugueses y Jerónimo. Los extranjeros le preguntan por la casa del duque y si su hijo estará allí. Jerónimo realiza una salida y entrada en círculo para regresar al escenario y contestar con los 17 bellos versos centrales, los cuales son de un grado de abstracción tal, que los viajeros se retiran creyéndolo enloquecido.

Estos versos contienen la descripción del descenso de un alma por uno de los caminos del Hades y proponen a los viajeros un esotérico recorrido:

There is a path upon your left hand side,
That leadeth from a guiltie Conscience
Unto a forrest of distrust and feare,
A darksome place and dangerous to passe:
There shall you meet with melancholly thoughts,
Whose balefull humours if you but upholde,
It will conduct you to dispaire and death:
Whose rockie cliffs when you have once beheld,
Within a hugie dale of lasting night,
That, kindled with the worlds iniquities,
Dost cast up filthy and detested fumes!
Not far from thence, where murderers have built
A habitation for their cursed soules,
There, in a brazen Caldron fixt by Jove,
In his fell wrath, upon a sulpher flame,
Your selves shall finde Lorenzo bathing him
In boyling lead and blood of innocents. (III, xi, 13-29).¹⁰

Este pasaje no ha recibido mayor atención de la crítica. De la presencia de dos viajeros nada se dice en particular. En nuestro interés por este tipo de personajes abordaremos la escena como especialmente significativa en el contexto del acto III, donde se erige a

¹⁰ "Hay un sendero a vuestra izquierda / que lleva de una conciencia culpable / a un bosque de desconfianza y temor / un lugar oscuro y peligroso para transitar / Allí se encontrarán con pensamientos melancólicos / cuyas desgarradoras emanaciones, si los atrapan / los conducirán a la desesperación y a la muerte. / Cuyos acantilados rocosos cuando los hayan contemplado / desde un extenso valle de noche eterna / alumbrado por las iniquidades de todo el mundo / desprenden inmundos y detestables humos. / No lejos de allí, donde los asesinos han construido / una morada para sus condenadas almas / Allí, en un caldero de bronce preparado por Júpiter, / con sentida furia sobre una llama de azufre, / encontrarán a Lorenzo bañándose / en plomo hirviendo y sangre de inocentes." (Traducción propia).

modo de emblema que sintetiza y plantea, para la contemplación, el proceso interno del alma humana que desciende en su condición y se condena.

En primer lugar, la escena se presenta como un tríptico, las marcas o bisagras del mismo son las salidas y entradas de Jerónimo. En efecto, en unos doce versos iniciales, los portugueses preguntan (y Jerónimo contesta en modo bastante jocoso y liviano —en la vena de la comedia—) por la dirección de Lorenzo, donde presumiblemente también hallarán al príncipe portugués, Baltasar. En los últimos cinco versos, comentan la irracionalidad de Jerónimo, ya sea por enfermedad o por vejez. Una de las escasas, y por ello más llamativa, acotación teatral indica antes del verso 9 que Jerónimo sale del escenario por una puerta y vuelve a entrar por otra. En el verso 30, Jerónimo sale de la escena antes de los comentarios y de la despedida de los portugueses. Estas didascalías nos permiten ver sobre el escenario a tres viajeros, dos provenientes del extranjero que buscan el camino para encontrar a su compatriota y otro, nativo del lugar, quien, sin embargo, también se desplaza, lo cual simboliza su búsqueda del camino para solucionar un drama vital.

En segundo lugar, la palabra "camino" es, en efecto, el hilo conductor para descifrar el mensaje y para estructurar la obra. Aparece antes y después de la escena que nos ocupa. Por una parte, la misma, está precedida por el parlamento de Baltasar que cierra la escena x con una clara alusión a su camino hacia el corazón de Bel Imperia. Por otra parte, la escena que sigue, es decir, la escena xii en sus primeros versos, presenta a Jerónimo solo en el escenario, reflexionando sobre qué camino tomar, a través del suicidio, por la daga o por la horca, para finalmente optar por el sendero que conduce al rey y la justicia humana.

Baltasar comenta su situación sentimental en versos cargados de poesía:

Led by the loadstar of her heavenly looks,
Wends poor oppressed Balthazar,
As o'er the mountains walks the wanderer,
Incertain to effect his pilgrimage. (III, x, 106-109).¹¹

Este pasaje, cargado de elementos viajeros en dos recursos usuales (la estrella que guía como metáfora de la belleza y la comparación del enamorado no correspondido con el peregrino), sirve de anticipación para la *escena espejo* que estamos analizando. En relación

¹¹ "Guiado por la estrella polar de su celestial belleza / deambula, el pobre y oprimido Baltasar / como el vagabundo lo hace por las montañas / lleno de incertidumbre sobre no poder completar su peregrinación." Esta capacidad lírica de Baltasar ya ha aparecido antes en la misma escena, donde, al contestar la alusión de Lorenzo (The Prince is meditating higher things), aparte de la alusión mitológica hay una referencia viajera más en el vocabulario, ya que usa "mapa" y "puerto": "Tis of thy beautie, then, that conquers Kings; / Of those thy tresses, Ariadnes twines, / Wherewith my libertie thou hast surprisde; / Of that thine ivorie front, my sorrowes map, / Wherein I see no haven to rest my hope" ([estoy meditando] sobre tu belleza que conquista reyes, sobre esas trenzas, hilos de Ariadna, donde mi libertad ha sido capturada; sobre tu frente de marfil, mapa de mis penas, donde no veo puerto para descansar mi esperanza).

La geografía del Hades en *La tragedia española* de Thomas Kyd.

con la metáfora podemos recordar, de *El mercader de Venecia*, la interpretación que Freud propone, a partir de los mitos astrales, para la estrella polar como símbolo de la muerte. En este caso, efectivamente, Bel Imperia acarreará la muerte de Baltasar. En relación con la comparación, es destacable la incertidumbre de lograr la meta como el punto en común entre los dos elementos comparados. Si aplicamos estos versos a la situación de Jerónimo, comprendemos la razón de la presencia de los mismos anticipando la escena x. En efecto, Jerónimo también deambula guiado por la muerte, en este caso la pasada muerte de su hijo y, del mismo modo, se siente oprimido por la incertidumbre de lograr su meta de reparación y justicia.

Por otra parte, la escena siguiente, escena xii, en sus primeros versos presenta a Jerónimo solo en el escenario, reflexionando sobre qué camino tomar. Consideraremos la alusión al camino como nexo de unión entre las escenas. Dice Jerónimo:

Down by the dale that flowes with purple gore,
Standeth a firie Tower; there sits a judge
Upon a seat of Steele and a molten brasse,
And twixt his teeth he holdes a fire-brand,
That leades unto the lake where hell doth stand.
Away, Hieronimo; to him be gone:
Heele doe thee justice, for Horatios death.
Turne downe this path: thou shalt be with him strait;
Or this, and then thou needst not take thy breth:
This way, or that way? —soft and faire, not so:
For if I hang or kill my selfe, lets know
Who will revenge Horatios murther then?
No, no! fie, no! pardon me, Ile none of that.
He flings away the dagger and halter.
*This way ile take, and this way comes the King, [...] (III, xii, 7-20).*¹²

Como vemos en este parlamento, Jerónimo presenta al público tres caminos posibles para lograr la justicia, que al final de esta cita sigue estando en la tierra. Aunque en verdad la opción es doble, deseamos destacar la presentación de una triple opción en esta geografía existencial por parte de la conciencia moral del personaje, quien no parece estar

¹² "Allá abajo en el valle que fluye en roja sangre, / se alza una ardiente torre donde se sienta un juez / sobre una silla de acero y bronce fundido, / y entre sus dientes sostiene una tira de fuego / que llega hasta el lago que acoge el Infierno. / Venga, Jerónimo, acércate a él: / te hará justicia por la muerte de Horacio. / Si bajas por este sendero, (*Alzando el puñal*.) llegarás a él enseguida; / o por este otro, (*Alza la soga*.) / entonces no necesitarás de tu aliento. / ¿Uno u otro? Ninguno es ni suave ni agradable. / Tanto si me ahorco como si me apuñalo, / ¿quién vengará la muerte de Horacio? / ¡No, no! ¡Me avergüenzo! Nada haré (*arroja lejos el puñal y la soga*). / Elegiré el camino que lleva al Rey [...]" (en esta ocasión seguimos la versión española de José Payá Beltrán, quien agrega las didascalias pertinentes).

enajenado en modo alguno. Es esta conciencia lo que lo hace responsable de su descenso posterior. Es la misma conciencia que ha mencionado en su descripción simbólica del camino a la casa de Lorenzo en la escena xi, que hemos citado ya (véase nota 10).

En esta descripción de un paisaje moral encontramos detallado el camino espiritual de descenso a la pérdida absoluta de la felicidad. Culpa, desconfianza y temor, melancolía, desesperación y muerte, son representados simbólicamente como camino, bosque oscuro y tenebroso, desgarradoras emanaciones, acantilados rocosos, valle oscuro, detestables humos. Hasta este punto la concepción del viaje del alma pecadora responde a la concepción cristiana; unos pocos versos más adelante, con la mención de Júpiter se recupera la alusión al mundo clásico. Manteniendo en mente esta característica renacentista de combinar los elementos cristianos, sin duda pervivientes desde la Edad Media, con los de la mitología del mundo clásico, vuelvo ahora a la triple opción que presentó Jerónimo, y la relaciono con el análisis de la geografía del Hades que esta tragedia ofrece en la historia marco.

Los orígenes de este paisaje se encuentran, en el canto sexto de la Eneida.¹³ Sin embargo, es interesante destacar los cambios en el recorrido que introduce Kyd, para mejor interpretar este recorrido en relación con el contenido de la obra. Se trata de una gran simplificación; en primer lugar, el narrador del viaje no es un héroe que desciende acompañado de una guía para contemplar el futuro triunfal revelado por el espíritu de su padre. En este caso, el narrador es un espíritu de un guerrero que, habiendo bajado al Hades, regresa luego al mundo de los vivos acompañado por Venganza para contemplar el desarrollo del presente. Nos interesa rescatar el proceso de descenso de ese espíritu.

Para el descenso del espíritu de Andrea, Kyd utiliza, primero, las referencias a cuerpos insepultos que se encuentran bien trabajadas en Virgilio, como una breve alusión que permite mencionar ante el público a Horacio y su padre:

Ere Sol had slept three nights in Thetis lap
And slakte his smoaking chariot in her floud,
By Don Horatio, our Knight Marshals sonne,
My funerals and obsequies were done.
Then was the Feriman of Hell content
To passe me over to the slimie strond

[*That leades to fell Avernus ougly waves* (I, i, 23-29).¹⁴]

¹³ Dice Boas: "*The remaining sixty or seventy lines are a flowing, vivid narrative of Andrea's descent into the underworld, skilfully adapted and condensed from the Sixth Book of the Aeneid. And though the melody of Kyd's blank verse sounds thin beside the majestic roll of the Virgilian hexameter, there are lines which have more than a touch of the Mantuan's cadence with its 'dying fall' born of the poignant sense of tears in human things*" (xxxii). Si bien el descenso al Hades se encuentra presente también en el canto XI de la Odisea, las cercanías con Kyd son menores.

La geografía del Hades en *La tragedia española* de Thomas Kyd.

A partir del momento en que Andrea recibe sepultura, su viaje por el Averno se realiza sin ninguna compañía, lo cual correspondería al espíritu individualista del Renacimiento. En correspondencia con esto, el viajero se libra de Cerbero, no ya con la ayuda de tortas de miel y de hierbas adormecedoras,¹⁵ sino valiéndose de la dulzura de su discurso, del poder de la palabra humana: "*There, pleasing Cerberus with honied speech, / I past the perils of the formost porch*". (I, i, 30-31). Aunque la alusión es brevísima y pasajera, parece servir para despojar al personaje de los tintes mitológicos del mundo clásico y brindarle los toques mundanos de un viajero de los tiempos modernos.

En Virgilio se describe a continuación la sección de los muertos, los niños, los condenados injustamente, los suicidas, y se explica que el juez Minos mueve la urna y sortea sus destinos.¹⁶ En Kyd, sin embargo, se presenta un tribunal conformado por Minos, Éaco y Radamantis, ante los cuales se presenta Andrea solicitando un pasaporte: "*To whome [...] I make approach, / To craue a pasport for my wandring Ghost*" (I, i, 34-35).¹⁷ Nótese aquí el énfasis colocado en el aspecto de la documentación requerida por el viajero. En efecto, Minos extrae de su lotería la hoja de vida de este guerrero enamorado. Éaco lo reclamará para los campos de mirto y ciprés destinados a los amantes, mientras que Radamantis lo desea colocar entre los guerreros. Para definir su destino Minos propone enviarlo ante otro tribunal: la corte de Plutón: "*Send him (quoth he) to our infernall King, / To dome him as best seemes his Maiestie. / To this effect my pasport straight was drawne*." (I, i, 52-54),¹⁸ y se le extiende el requerido pasaporte. A continuación, tendrá lugar un nuevo viaje.

Para el nuevo recorrido, que tendrá como meta el tribunal compuesto por Plutón y su esposa Proserpina, Kyd traza un paisaje que difiere del de Virgilio. Luego de una presentación general, el autor inglés, a través de su personaje Andrea, nos pone frente a tres caminos. A la derecha una senda conduce a los campos de los amantes o de los guerreros, hacia la izquierda otra senda descende hacia el más profundo infierno donde cumplen su condena todos los pecadores custodiados por las furias. El viajero, entonces, opta por el camino del centro que lo conduce a los campos elíseos, un prado, en cuyo centro se levanta una fortaleza con paredes de bronce y puerta de diamante. Mientras que, en

¹⁴ "Antes de que Sol hubiera dormido tres noches en las faldas de Tetis / y sumergido su humeante carruaje en sus ondas / Por Don Horacio, el hijo de nuestro Mariscal, / fueron completados mis funerales y exequias. / Entonces se contentó el transportista del infierno / y me cruzó a la cenagosa playa / que conduce a sentir las horrendas olas del Averno" (traducción propia).

¹⁵ "La sibila le arroja una torta soporosa de miel y frutas medicinales", Eneida VI.

¹⁶ "Ante quienes acudí [...] para solicitar un pasaporte para mi fantasma errante" (traducción propia).

¹⁷ "Enviémoslo (dijo él) a nuestro rey infernal, para que lo condene como mejor le parezca a nuestra majestad. Con este propósito mi pasaporte fue emitido inmediatamente" (traducción propia).

¹⁸ "Aquí, encontrando a Pluto con su Proserpina, mostré mi pasaporte hincando mi rodilla humildemente" (traducción propia).

Virgilio, el modo para pasar las puertas era la rama de oro que Eneas había logrado obtener antes de iniciar el descenso, en Kyd el viajero simplemente se arrodilla y muestra su pasaporte: "*Here finding Pluto with his Proserpine, / I shewed my Passport humbled on my knee*" (I, i, 76-77).¹⁹

Un párrafo aparte merece el protagonismo femenino en el personaje de Proserpina. En efecto, entre los versos 78 y 85, Kyd presenta a una reina que realiza varias acciones, tal vez impensables para la pareja del máximo juez del inframundo. Sonríe ante el viajero, solicita a su esposo disponer ella sobre el caso, recibe la aprobación a su pedido, aprobación sellada por un beso amoroso, habla en secreto a Venganza para comunicar su decisión en relación con el destino de Andrea. Al parecer posee poderes mágicos, ya que el viajero es transportado, sin saber cómo y sin paso del tiempo a la vida en la tierra, para ser testigo del desarrollo de los hechos.²⁰ La presencia femenina en esta instancia no proviene de la fuente, ni ha sido comentada por la crítica, por lo cual la explicaremos con dos sugerencias. Por una parte, por razones de contexto histórico, Kyd puede estar aludiendo indirectamente a la reina Isabel I, patrocinadora de los teatros y de los dramaturgos. Por otra parte, recordamos un antecedente literario relativamente cercano en Chaucer, cuando pone en boca de la comadre de Bath un relato sobre la corte del rey Arturo, donde es Ginevra la que dispone la justicia al caballero que se debe juzgar.²¹ En este caso, y salvando todas las diferencias, el juzgado también inicia un viaje, al cabo del cual se resolverá definitivamente su destino. De acuerdo con estas dos razones aquí anotadas, interpreto que el protagonismo femenino en el Hades de Kyd obedece a la nacionalización, es decir, la apropiación para el ámbito inglés del motivo clásico.

Conclusiones parciales

En la certeza de que existen correspondencias entre los relatos de viaje y el teatro, en tanto ambos edifican una realidad con palabras para que el receptor la contemple, nos hemos propuesto reconocer e interpretar elementos viajeros en una obra isabelina inglesa de escenario español. *La tragedia española* muestra una identidad nacional inglesa y una versión moderna de los viajes, pero enseña además a la audiencia que el camino hacia el Hades, cuando es el resultado de la venganza, solo representa un descenso en la

¹⁹ "*Whereat faire Proserpine began to smile, / and begd that onely she might give my doome. / Pluto was pleasd, and sealde it with a kisse. / Forthwith, Revenge, she rounded thee in th'eare [...]* No sooner had she spooke but we were heere / *I wot not how, in twinkling of an eye*" (v.78-81, 84-85).

²⁰ "Y en verdad no se asignan estos lugares sin juez ni sorteo. Minos, el inquisidor, mueve la urna, él convoca a la asamblea silenciosa y discierne las vidas y las culpas", Eneida VI.

²¹ Véase "The wife of Bath' Tale", v. 882-912, según el texto en versión bilingüe, (original y actual) preparado por Larry D. Benson (editor general de *The Riverside Chaucer*, Boston: Houghton Mifflin Co.), en el sitio de la Universidad de Harvard, (<http://sites.fas.harvard.edu>).

La geografía del Hades en *La tragedia española* de Thomas Kyd.

condición humana. Esta enseñanza es válida tanto para la audiencia inglesa como para el público europeo en general, lo que explicaría el éxito sostenido de la obra en los escenarios, más allá del ámbito británico.

La duplicación de las situaciones y su visión a través de representaciones reflejan una cosmovisión marcada por la profusión de viajes y la conciencia de un nuevo mundo que se estaba revelando lentamente a Europa. Tanto los relatos de viaje como las obras de teatro isabelinas reflejaban la situación existencial de la época.

Referencias bibliográficas

- KYD, Th. (1959). *The Spanish Tragedy or Hieronimo is mad again*. London: The Revels Plays.
- _____ (1989). *The Spanish Tragedy*. 2nd.ed. London: The New Mermaids series.
- _____ (2008). *La tragedia española*. Edición bilingüe de José Payá Beltrán. Madrid: Cátedra.
- ALEXANDER, M. (1979). *An Introduction to Shakespeare and His Contemporaries*. London: Pan.
- BARBER, C.L. (1988). *Creating Elizabethan Tragedy: The Theatre of Marlowe and Kyd*. Chicago: The University of Chicago Press.
- BOAS, F. S. (1955). *The works of Thomas Kyd*. Edited from the Original Texts with Introduction, Notes, and Facsimiles. Oxford: Clarendon Press.
- BOWERS, F. Th. (1959). *Elizabethan Revenge Tragedy. 1587-1642*. Gloucester (Mass.): Peter Smith.
- BROUDE, R. (1971). "Time, Truth and Right in *The Spanish Tragedy*". *Studies in Philology*, 68, 130-145, citado en Mulryne, J.R.
- CHEVALIER, J. & Gheerbrant, A. (1991). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.
- DOBRÉE, B. (1952) "Shakespeare y la literatura dramática de su tiempo". *Introducción a Shakespeare*. Compilado por Granville-Barker y G.B. Harrison. Buenos Aires: Emecé, 241-258.
- EDWARDS, Ph. (1959). "Introduction." *The Spanish Tragedy or Hieronimo is mad again*. London: The Revels Plays.

- _____ (1966). *Thomas Kyd and Early Elizabethan Tragedy*. London: Longmans, Green & Co., 11-17.
- _____ (1990). "Thrusting Elysium into Hell: The Originality of *The Spanish Tragedy*". *The Elizabethan Theatre XI*. (Ed. Magnusson, A.L. and C.E. McGee). Port Credit, 117-132.
- ENTWISTLE, W.J. (1951). "Los clásicos ingleses". Entwistle, W.J. and E. Gillett. *Historia de la literatura inglesa. De los orígenes a la actualidad*. México-Bs.As.: Fondo de Cultura Económica, cap.III, IV y V. 46-79.
- FREEMAN, A. (1967). *Thomas Kyd: Facts and Problems*. Oxford: Clarendon.
- HARTSOCK, M. E. (1970) "Major Scenes in Minor Key", en *Shakespeare Quarterly*. Vol, 21, n.1 (winter, 1970), pp. 55-62. <http://www.jstor.org/pss/2868402>, (consultado el 20 de febrero de 2011).
- HILL, E. (1985). "Senecan and Virgilian Perspectives in *The Spanish Tragedy*". *English Literary Renaissance*, 15, 143-65.
- JOHNSON, S.F. (1963). "The Spanish Tragedy or Babylon revisited", en *Essays on Shakespeare and Elizabethan Drama in Honour of Hardin Craig*, ed. Richard Hosley. London, pp.23-36.
- MULRYNE, J.R. (1966). "Nationality and language in Thomas Kyd's *The Spanish Tragedy*". *Travel and Drama in Shakespeare's Time*. Ed. Maquetot, Jean Pierre and Michèle Willems. Cambridge: Cambridge UP, 87-105.
- _____ (1989). "Introduction". *The Spanish Tragedy*. By Thomas Kyd. 2nd ed. London: The New Mermaids series.
- PRICE, H. (1948). "Mirror scenes in Shakespeare", en *Joseph Quincy Adams Memorial Studies*, editors James G. McManaway, Giles E. Dawson and Edwin E. Willoughby. Washington DC., Folger Shakespeare Library, pp.101-112. <http://www.questia.com>, (consultado el 23 de febrero de 2011)
- PAVIS, P. (2005). *Diccionario del teatro*, Buenos Aires: Paidós.
- POLLARD, A.W. (1955). "El texto de Shakespeare", en *Introducción a Shakespeare*, compilado por Harley Granville-Barker y G.B. Harrison, traducción de María Antonia Oyuela, Buenos Aires: Emecé, 259-284.
- ROSE, M. (1972). *Shakespearean Design*. Cambridge, Ma: Harvard U.P.

***La Regenta y Madame Bovary en una lectura
feminista y socialista:
Au fil de la vie de Eulalia de Borbón***

SILVIA C. LASTRA PAZ

*Universidad Católica Argentina – CONICET
sibilaur@hotmail.com*

Resumen: La lectura de *La Regenta* y *Madame Bovary*, realizada de manera intermitente pero persistente, a través de la escritura autobiográfica y teórica de Eulalia de Borbón, princesa de formación europea, transfiere las preocupaciones políticas y sociales de las primeras décadas del siglo XX al orden ficcional.

Palabras clave: memoria – *La Regenta* – ficción – *Madame Bovary* – alteridad – Eulalia de Borbón – *Au fil de la vie*.

***La Regenta and Madame Bovary in a Feminist and Socialist Reading:
Au fil de la vie by Eulalia de Borbón***

Abstract: The reading of *La Regenta* and *Madame Bovary*, realized in an intermittent but persistent mode, through the autobiographical and theoretical writing of Eulalia de Borbón, princess with an European education, transfers the politic and social concerns of the first decades of XXth Century to the fictional order.

Keywords: Memory – *La Regenta* – Fiction – *Madame Bovary* – Alterity – Eulalia de Borbón – *Au fil de la vie*.

Eulalia de Borbón, la hija de Isabel II, tradicionalmente conocida como la Infanta

viajera y también como la Infanta republicana, publica su obra homónima bajo seudónimo en París, en 1911 y desata una tempestad familiar que la desterrará de España por décadas.¹

En su discurso se permite deconstruir la sociedad y sus prácticas, en las cuales ha sido criada, para proponernos un nuevo orden republicano, especialmente antiburgués, y espontáneamente socialista, basado en la igualdad genérica de derechos y competencias, para asegurar a todo individuo la educación de la voluntad, asentada en la responsabilidad individual y social, en la verdadera autocritica como gimnasia de la conciencia y en la sinceridad, destructora de la hipocresía y el ridículo, como habilidades sociales. Estas destrezas espirituales tienen que permitir la independencia completa de la mujer y, en consonancia, asegurarle "ser dueña de sus días" (1911: 4).²

Indudablemente, al perorar en francés³ la asociamos a un modelo de estrategia y gestión de la escritura que la vincula a una larga tradición de damas reales autosuficientes en su desparpajo como la Grande Mademoiselle, Ana María Luisa, duquesa de Montpensier, hija de Gastón de Orleáns, hermano de Luis XIII o, más temprano aún, a la princesa Margarita, hermana del rey Francisco I, indudablemente no carentes de una sólida cultura y experiencia de mundo que explica su capacidad de observación y la agudeza extemporánea de sus juicios.

Desde este soterrado lugar de la escritura personal, al fijar su atención en las prácticas familiares atávicas que anodinamente condenan a una mujer a un matrimonio por conve-

¹ Su itinerario vital (1864- 1958) es de gran interés, más aún por su gran capacidad de autoficcionalizarlo, hija de la depuesta Isabel II de Borbón y, supuestamente, de su marido y primo Francisco de Asís Borbón, criada y educada en París, casada por voluntad de su hermano Alfonso XII, como resguardo para la dinastía, con la cabeza de la Casa de Orleáns española, Antonio de Orleáns y Borbón, su primo, duque real, dilapidador y disoluto, Eulalia, con una educación y sociabilidad europea, un excepcional dominio de idiomas para la media española de la época, se enfrentará a su suerte, denunciando su opresión en la universalización genérica y predicando la necesaria superación de un orden social, económico y político, dominante, patriarcal y burgués, mediante sus escritos, su público divorcio y su largo alejamiento (1911 – 1931) de la vida española. Los estudios biográficos serios dedicados a su figura resaltan estas aptitudes, muy presentes en sus escritos, pero no coinciden en la pertinencia y permanencia de su ideario. Unos, Balansó, Loynaz y Zavala, insisten en su permanente mirada crítica y sus actitudes trasgresoras; otros, Castellano Huerta, García Luapre, señalan una escisión en su comportamiento y mentalidad, reflejada, a su parecer, en sus últimos escritos, *Pour la femme*, 1946, y en la reelaboración inconclusa de *Court life from within* como *Courts and countries* en 1957, donde intentaría una conciliación con el patrón femenino modélico, tal vez, por el discurso político dominante después de la Guerra Civil, y del cual se sentía deudora en su condición de princesa real y propietaria de bienes inmuebles en España.

² Las referencias textuales, presentes en este trabajo, se limitan a tres de sus obras: *Au fil de la Vie*, 1911, primordial en esta temática, *Memorias*, 1935, *Cartas a Isabel II*, 1949, y parte de su epistolario inédito. Sus otras tres obras, *Court life from within*, 1915, *Pour la femme*, 1946, y *Courts and countries* no contemplan la temática de este artículo.

³ Quizás intentando evitar una nefasta repercusión en el ámbito hispánico, la primera edición del texto *Au fil de la Vie*, fue pensada y publicada en francés, ya que la escritora, autodenominada condesa de Ávila, solo asociaba la modificación de las estructuras políticas y económicas y la construcción de una nueva identidad femenina a las ideas sociales europeas exógenas al sentir español.

La Regenta y Madame Bovary en una lectura feminista y socialista

nencia, a un adulterio precipitado o a un divorcio escandaloso, pasos sangrantes en el yugo de su propia memoria,⁴ surge la inevitable modernidad deseante de las proverbiales antiheroínas burguesas de su entorno literario: Ana y Emma, a las cuales revisitaremos desde los ojos de su escritura.

Nuestra narradora / narrataria se pregunta, incluso en su misma correspondencia, si *La Regenta* no es un plagio de *Madame Bovary* y, en este caso, es la lectura personal del prólogo de Galdós a la primera edición, quien le descubre la riqueza de un trasvasamiento generacional y pirenaico: la novela naturalista ha cambiado en manos francesas pero, simultáneamente, los autores españoles han aceptado el reto, sabiendo adaptar esta forma más analítica, menos caballeresca de la novela, a lo mejor de la tradición cervantina: la operatividad, por omisión o negación, de los valores humanos. Y en esa encrucijada exitosa sabe ver a Clarín con "su" *Regenta*.

Pero hay otras coincidencias que le resultan insoslayables; en primer lugar, la novela que Leopoldo Alas publicó en 1884, veintiocho años después de *Madame Bovary* (1856) comparte, a su criterio, más que una identidad de género narrativo con la obra de Flaubert, pues los temas centrales son los mismos: el aburrimiento provinciano –comparable a la pesadez de la soporífera etiqueta palaciega–,⁵ la insatisfacción femenina y el adulterio, mentado por nuestra lectora como el mendaz camino de liberación primero. En segundo lugar, también se centra en un triángulo amoroso que la lleva a pensar que Ana Ozores es a don Víctor Quintanar y a don Álvaro Mesía un factor similar a Emma frente a Charles Bovary y Rodolphe Boulanger. Más aún, francamente los denomina "travestidos a la española" (1949: 27).

Además, insiste Eulalia, el juego de espejos se intensifica: Vetusta es una Trouville asturiana, la catedral del Magistral, un reflejo de la de Rouen. Pero ella misma se rectifica y considera a "estas semejanzas superficiales" (1949: 29) un acercamiento peligrosamente simplificador de la "biografía psicológica" (1911: 53) de los personajes y de su trama, pues hablar de "españolización" (1949: 30) no explica todo e incluso, asevera reiteradamente, conlleva el riesgo de vaciar a cada obra de sus características propias, insiste la princesa feminista, subrayando el consejo de Sainte-Beuve. Y más avanzada su semblanza, critica que estos puntos superficialmente comunes tienden un puente para entender mejor lo que intentaron Flaubert y Alas escribiéndolas: realizar un retrato so-

⁴ No olvidemos que su matrimonio, por obligación dinástica y fraternal, con Antonio de Orleans Borbón significó humillación, escándalos mutuos de adulterio, dilapidación, por parte de su cónyuge en beneficio personal, de su fortuna, finalmente, el divorcio, como ruptura y alejamiento del clan familiar, y la obligación solitaria de sostener afectivamente a hijos y nietos en momentos peligrosos. Aquí la escritura deviene dolor y sangre.

⁵ Observación negativa siempre presente en su discurso, en especial en sus *Memorias*, donde le dedica tres apartados: la corte hispánica patriarcal (1935: 90-96 cap. v), la corte deportista e ignara (1935: 197-199 cap. xii) y la corte hispano-inglesa (1935: 277-279 cap. xviii).

cial, donde la característica socializante de la novela francesa posrevolucionaria, mote aplicado por nuestra lectora aludiendo intensivamente a la asonada de julio del 48, se trueca por incidencia de "la picaresca castellana" en "pintura fiel de la vida" (s/f: 14, L.37), dichos de nuestra princesa emancipada.

Por otra parte, insiste en que son importantísimos los personajes centrales y más complejos de los dos textos, en consecuencia nos plantea un esquema crítico, donde decide focalizarse, obviamente por su mirada feminista, sobre Ana Ozores y Emma Bovary, preguntándose cómo se diferencian y qué comparten. Y arguye: "Las novelas *La Regenta* y *Madame Bovary* se parecen porque ellas⁶ se parecen, y esta semejanza no es estilística, ni funcional. Es social" (1911: 55). Así comienza a enfatizar las unidades temáticas que ayudan a destacar las particularidades propias de cada una de las protagonistas: primero, son dos mujeres románticas a través de las tres etapas resilientes del dominio patriarcal: desdicha, sueño y desilusión, que experimentan sus frustraciones en un entorno "vulgar", omitiendo burgués, y atreviéndose a parafrasear a Pascal, denominándolas "des reines sans divertissement" (1949: 33); y también, siguiendo su propuesta de análisis, se propone hacer hincapié en el engaño amoroso que las dos protagonistas padecen, como ejemplo del morbo purulento de hipocresía y escándalo combinados, como "pócimas defensivas" del orden burgués.

A continuación intentaremos sistematizar su relectura constante, pero desperdigada, de estas dos novelas en su obra ya mencionada, *Au Fil de la Vie*, verdadero corpus teórico de su ideario, en sus *Memorias*, publicadas en España en 1935, y en su epistolario, en parte conservado inédito en la biblioteca del Palacio Real de Madrid y en parte publicado en 1949, con el título *Cartas a Isabel II*.

Dos mujeres románticas: desdicha, sueño y desilusión

Ella señala que el carácter romántico, otorgado a *La Regenta* y a *Madame Bovary*, no se adecua al sentido histórico del Romanticismo, pero es el que hemos heredado de su crítica, es decir, es un juicio de valor: "no son románticas como los héroes de Byron o Chateaubriand" (1911: 138). Dicho con mayor precisión, replicamos en este artículo, son más víctimas del Romanticismo que heroínas románticas, en la medida en que no consiguen contentarse con la realidad y necesitan proyectarse más allá: en el ideal, en un viaje que podemos llamar "sueño". Tienen, a la vez, una naturaleza romántica –la capacidad de soñar– y un destino romántico –una vida trágica.

Este rasgo común, según Eulalia el más notable entre Ana Ozores y Emma Bovary, una tendencia sempiterna a pasarse la vida soñando, radica en la complejidad de sus propias infancias; el sueño surge en ellas como un amparo natural frente a una maldición

⁶ El subrayado corresponde a la intencionalidad del presente trabajo.

La Regenta y Madame Bovary en una lectura feminista y socialista

infantil: la soledad y la ausencia de la madre.

Flaubert sobreentiende esta desgracia, sin mencionar explícitamente la existencia de la madre de Emma, que ella nunca conoció; Alas relata meticulosamente la historia de la modista italiana, madre que Anita perdió al nacer, pero echa de menos y busca en la Virgen María.

Anticipo, dice la comentarista, de sus destinos trágicos, pues las dos mujeres nacieron ya abandonadas. En consecuencia, Eulalia se permite pensar, a la luz de los avances de la Psicología en el primer tercio del siglo XX, que es verosímil su caracterización como mujeres que nunca pararon de buscar la afección materna, soñándola, exagerándola y "travistiéndola en deseos de absoluto" (1911: 126).

De esta manera, las dos protagonistas desean un niño, quieren ser madres, por no haber tenido una, "para paliar una carencia íntima" (1911; 88); pero Ana no consigue tenerlo y Emma tiene una hija, pero su amor por Berthe no despierta. Esta transferencia frustrada se agudiza por las carencias afectivas en su educación infantil: Emma educada por monjas, durante su pubertad casi hasta su casamiento y Ana, asediada y vituperada por un aya hipócrita y su hombre de confianza. Ambas con absoluta ausencia de padre.⁷

Por consiguiente, como mecanismo compensatorio de equilibrio psicológico, Ana y Emma se pasan la vida soñando. Para las dos esta capacidad innata es respaldada, por la mayor plusvalía simbólica del XIX, la literatura. Emma Bovary leyó novelas románticas de Walter Scott, mientras Anita Ozores, cuando era niña, soñaba con ser escritora, incluso es apodada, en su entorno cruel, "Jorge Sandio" (I, 5; 2005: 233). Sin embargo, al crecer la Regenta rechazó, completamente, sus sueños delirantes de literata, e incluso abandonó la lectura de novelas, ya que antes que el propio Magistral, para nuestra lectora modélica "hechura funesta de la iglesia española" (1935: 225; 1949: 67), le aconsejara leer a Santa Teresa, ella ya solo leía libros piadosos. Al contrario, la aburrida Emma Bovary ocupa su jornada leyendo novelas, igual que la marquesa de Vegallana en *La Regenta*, personaje que, según Eulalia de Borbón, se le parece mucho "en modo aristocrático" (1949: 111).⁸

Aunque, según Eulalia, las dos protagonistas no necesitan libros, obras de teatro o historias para inventarse otra vida y soñar con una mejor manera de vivir, "pues el encierro de la mujer en la vida burguesa solo se repara soñando" (1911: 53).

Una vez casadas, "como todas" (1935: 61), ironiza nuestra lectora modélica, dejan los

⁷ Esta característica emociona e identifica a nuestra propia comentarista, que se ubica a sí misma en una situación similar, con un padre impuesto por las circunstancias del decoro y la legitimidad real, pero que nunca se sintió como tal, ni intentó ejercer esta función. Así retrata Eulalia al Infante Francisco de Asís en sus *Memorias*, en particular en los capítulos primero a tercero y octavo a décimo.

⁸ Más aún, en jocosa carta a su madre, la dieciséis, menciona irónicamente a la condesa de Fernandina como una auténtica Vegallana en acción. Los saltos referenciales de ficción a realidad, o la dirección inversa, son una constante de su escritura y de su empoderamiento de la memoria.

sueños por un momento y toman resoluciones. Las dos asumen las mismas: ser una buena ama de casa, ser una buena cristiana, amar como se debe a su marido. Pero, según el ideario educativo del primer libro de Eulalia, hay que subrayar dos grandes diferencias entre ellas.

Primero, el sueño en Emma es un delirio adictivo, que no puede frenar el acto consciente de su voluntad, es decir, sueña más que vive y nunca puede parar. Al contrario, Ana Ozores sabe conscientemente que para 'ser feliz' tiene que dejar de lado los sueños, se resigna y logra reprimirse. Así, intenta mejorar su vida según diferentes modelos idealizados, "roles sociales que el mundo guarda para la mujer" (s/f: 36, L145) asevera nuestra Infanta lectora, la ama de casa, la beata, la persona sana, porque sabe vitalmente, desde su niñez, que la literatura y el romanticismo a ella solo le trajeron soledad y en este momento de su vida busca integrarse a los otros, al mundo, a la sociedad y a sus deberes, según Eulalia es el primer impulso de toda mujer "educada para otro" (1911: 73). Segundo, Ana, cuando soñó, siempre tuvo sueños de absoluto, mientras Emma produce ensoñaciones contingentes, materiales y superficiales. La Regenta sueña con la Salvación y el temor al Infierno, "gangrena del alma española" (1935: 263) comenta Eulalia, al contrario Madame Bovary se llena la vida de pequeños y abundantes sueños de adquisición, de consumo material por la distinción cualitativa que podrían otorgarle: los sombreros de Rouen, un viaje a Inglaterra, los tejidos y las joyas del infame M. Lheureux, dice la Infanta "las bijoux con que buscan compensar nuestras vidas" (1935: 136).

Eulalia, en una de sus cartas, asevera que Flaubert dejó una frase pertinente para estas estructuras femeninas deseantes: "Il ne faut pas toucher aux idoles, la dorure en reste aux mains" (III, vi; 1989: 167) (S/f: 39, L.34), que aplicamos, particularmente, en estas dos personalidades de ficción.

Aunque indudablemente esta capacidad compulsiva de sueño, reprimida o redireccionada a logros contingentes, no permite luego volver jamás a un acercamiento ingenuo a la realidad, y ya están acá los anhelos insatisfechos, las represiones y frustraciones que se apoderan de Ana y Emma, "como de toda mujer decorativa" (1935:140), en este mal de siglo, la enfermedad romántica de un orden "materialista y punitivo" (1911; 211), según nuestra guía de lectura.

La realidad astilla los sueños: el matrimonio con un hombre que hubiera podido ser su padre, fracasó para las dos. Charles Bovary, el médico unívocamente enamorado comparte con el Regente, don Víctor Quintanar que llama a su esposa "hija mía" (I, 3; 2005: 175),⁹ la misma torpeza, la misma incompreensión de los deseos de la mujer y la misma complicidad pasiva en el adulterio. Son productos de una mala educación social que no

⁹ Tratamiento reiterado, numerosas veces en la intimidad, especialmente durante las noches de ataques nerviosos e insomnios (I, 10; 2005: 382), o durante los días de observaciones o consejos en sociedad (II, 16; 2005: 44). La cita mencionada es, en consecuencia, solo una de las primeras ocurrencias con mayor intencionalidad.

La Regenta y Madame Bovary en una lectura feminista y socialista

los ha preparado para una vida compartida con el otro, sino para un dominio equidistante, tierno y agasajador de un débil, fascinante y necesario a la vez, así lo señala Eulalia al analizar la función del hombre en el matrimonio burgués, en su escrito de 1911.

En esta contingencia "de época", las dos protagonistas experimentan violentamente la inadecuación con el marido, cuando se presenta la primera posibilidad de adulterio.

Emma, después de haber encontrado al notario León en Touches, intenta quedarse junto a su marido, resaltando en su imaginación todas sus cualidades, ya limitadas, en su insatisfacción, a las profesionales: el ser un talentoso médico. Cuando M. Bovary tiene que amputar la pierna de un vecino por el mal resultado de una operación quirúrgica previa, también a su cargo, Emma se desmorona, acepta que su marido es un completo incapaz y se deja caer en los brazos de León. De igual manera, Ana, después de haber hablado en el teatro con el hechizador don Álvaro, necesita ternura para resistir, y solo sorprende a su marido recitando versos en la cama, para estallar en lágrimas y vergüenza.

En ambas, el sueño del marido ideal ya no puede soportar el cotejo con la realidad matrimonial. La recurrencia de los ataques "los nervios femeninos", según Eulalia, recuerdan los síndromes de las histéricas de Charcot (1935:256), demuestran la carencia de amor de las dos protagonistas, un vacío que ellas habían soñado llenar "con el otro" (1911: 89), recalca nuestra lectora, que es el gran error de la llamada educación femenina, configurada como modelo de comportamiento social dependiente.

Este vacío les permite sentir el dolor de la desilusión, morbo romántico por antonomasia. Así la distorsión del ideal en la realidad es el síndrome de esta misma enfermedad o distorsión de la psiquis femenina en el orden burgués, que Flaubert y Clarín quisieron describir porque conduce al desprecio del mismo entorno ahogante del mundo burgués que la generó. Ana y Emma son productos de este mundo y, al mismo tiempo, víctimas de él. Para Eulalia es una excelente proyección ficcional de la mujer descripta en *Au Fil de la Vie*.

Dos mujeres frustradas en un entorno vulgar

Las dos novelas, indudablemente de allí el interés persistente de la socialista y feminista Infante, no son retratos individuales, sino semblanzas colectivas de la manera de estar y ser en sociedad, durante la Edad de Oro del triunfo de la Burguesía.

La mujer romántica frustrada es el mejor prisma para poner en valor las limitaciones y carencias de la época. Pero se necesita conocer el entorno para apreciar meticulosamente los límites de construcción del estereotipo burgués; en consecuencia, sus narradores necesitaron mostrarnos Vetusta y sus contornos, Normandía y sus villas, como cárceles de un universo limitado, telaraña de estrategias, orgullos y celos. De esta manera, también se

acentúa la lectura social que aplica constantemente nuestra lectora de referencia.

Emma y Ana confrontan con la sociedad cuando se dan cuenta que tienen que salir a divertirse, a encontrar gente para sanarse de su aburrimiento. Según Eulalia este es un gran error femenino "reparar por el otro, aturdirse como solución" (1911: 93) (1935: 140).

En las dos novelas una secuencia en el teatro representa el colmo de esta nueva manera de vivir, menos introspectiva y más abierta al mundo. Pero la diferencia de matiz social se impone. Para Anita, como Ozores perteneciente a la nobleza provincial 'aburguesada', por norma de época según Eulalia,¹⁰ todo sarao social es posible, más aún la tiene como primordial centro de interés, incluso el clímax de su mundo: los salones de los Vegallana; pero su espíritu no satisface aquí su hondo deseo de huida y absoluto y, en consecuencia, sucumbe al misticismo como búsqueda. Para Emma, como hija de un aldeano, sus alcances de predominio social burgués son limitados, aunque se ilusione comprando ropas, tejidos y joyas, se da cuenta con certeza, al volver de un baile en el castillo de la Vaubyessard, que no pertenece a ese pequeño grupo decadente cuyo privilegio es el entretenimiento permanente. Indudablemente, esta imposibilidad, por causas diversas, para apaciguar sus angustias con el mundo social, una por rechazo, otra por inadecuación, las enfrenta, según Eulalia a la realidad de toda vida, "un olvido total de la absurda condición humana es un imposible"(s/f: 77, L.678).

Es indudable, que el aburrimiento, generado como respuesta espontánea al límite, tiene un sentido metafísico, en línea con la anterior observación de Eulalia, pero para los autores es ante todo un hecho social: quieren describir el aburrimiento burgués, comentará la Infanta, "el mismo de nuestra pacata, provinciana y metódica corte" (1935: 91).

En suma, la meta principal de las dos novelas es la descripción de un entorno vulgar, donde "se encharcan los espíritus"(1935: 274).

Además, Ana y Emma se sienten encarceladas en provincia. Vetusta, reducto caciquil, que tiene el orgullo "para opacar viejas carencias" de sentirse el ombligo del mundo, similar a Trouville, que en su "trou" constituye el agujero hediondo donde la protagonista cae. Más aún, hay cerrojo, ya que la libertad del gran mundo en la era industrial está en las capitales, como París o Madrid, centros de moda y de artes, no en Asturias o en Normandía.

Indudablemente, nada parece romántico o genuino donde están nuestras protagonistas, todo es copia. Así es que hablar de política en el Casino, tan lejos de la corte real o

¹⁰ Eulalia, a nuestro parecer desde una condición estamental nunca olvidada, degrada ironizando su mentado orden burgués al que considera culpable de la vulgarización y mercantilismo de las aristocracias, de la misérrima condición de las clases proletarias, a las cuales les niega el supremo bien de la educación, y de la conservación de un status femenino subalterno y deteriorado. Esta convicción personal se acentúa en ella después de la primera guerra mundial, donde sus interpretaciones de los hechos la conducen gradualmente a posturas xenófobas y extremas, en parte vinculadas a su activa y constante relación con el Káiser desterrado.

La Regenta y Madame Bovary en una lectura feminista y socialista

imperial y de todo poder concentrado, o enamorarse en un teatro provinciano, acentúa el ridículo de estas vidas, y el grotesco de los personajes que las rodean –don Pompeyo Güimaraes, Carraspique, Monsieur Homais–, aumenta la impresión de aherrojamiento.

Para Flaubert y Alas, según Eulalia, la vulgaridad posee los mismos alcances terminológicos, y estos son devastadores, pues no es una manera grotesca de ser, sino una hipocresía sobresaliente que tiene la capacidad de ignorar paradojas espantosas.

Por ejemplo, recuerda intermitentemente Eulalia en cartas a su madre, que mientras la sincera Ana tiene ansia de absoluto –"¿qué más auténtico en el hombre?"(1949: 93),– la catedral de Vetusta está llena de contubernios curiales, cuyo símbolo es el beso robado de Celedonio (II, 30; 2005: 537) en el final o el catalejo de águila del Magistral (I, 1; 2005: 104 - 116) en el inicio.

Eulalia insiste en la vulgaridad del entorno femenino en estas condiciones, no es solamente una molestia estética –en el credo de nuestra lectora: la belleza es sincera, la fealdad, hipócrita–, sino también represiva.

En efecto, Ana Ozores y Emma Bovary se enfrentan las dos con la moral burguesa, enfrentamiento del cual una muere literalmente, y la otra muere simbólicamente. Ellas han buscado individualidad frente a los prejuicios sociales, como lo escribe y lo actúa Eulalia, pero estos son más fuertes porque, para este orden social, "son totémicos" (1911:133). Por esta *hybris*, esta desmesura, son castigadas con el apartamiento del cuerpo social: la hija del campesino normando o la de la modista italiana son castigadas por el orgullo de mostrarse diferentes. Ana tuvo el orgullo de su exagerado fanatismo, vestida de nazarena; Emma el de querer la vida que no podía ser suya, al volver del baile. Frente a esta suerte inmisericorde, que Eulalia, a pesar de sus títulos, como mujer frustrada, incluso engañada, se aplica a sí misma, están los flujos inmisericordes de esta sociedad, signada por los que acaparan: Monsieur Hormais sube, doña Paula,¹¹ la madre del Magistral, medra.

Emma y Ana quedan vinculadas, por la paradoja de la Modernidad, según la cual la libertad solo es posible en medio de la soledad, pero a condición de aceptar el aburrimiento y el aislamiento frente a los otros. Las dos protagonistas quisieron evitar esta celda, pero cayeron en el epítome de la moral burguesa, cuyos lodos son el parecer, la decencia y la hipocresía. Eulalia en sus trabajos como escritora sostiene que este es un momento dilemático en la biografía sentimental de toda mujer y que solo se supera, no con posiciones expectables en el gran mundo, sino con una educación para ser libre y asumir los propios vacíos de la existencia como desafíos personales; asevera también

¹¹ Doña Paula es, para Eulalia, la personificación más perfecta, en versión campesina enriquecida, de su hermana mayor, la Infanta Isabel, popularmente denominada "La Chata", con su obsesión crematística, jerárquica y absolutista.

que ella misma lo aprendió lastimándose mucho,¹² como veremos lastimarse a estas mujeres de ficción "que llevan la carga del siglo" (s/f: 76, L: 55).

Dos mujeres engañadas: resistir, deleitarse y resignarse

La trama y el desenlace de *Madame Bovary* y de *La Regenta* guardan una gran similitud: Emma Bovary, amada por Julián, casada con Charles Bovary, se enamora de León y luego se encandila de Rodolphe Boulanger que la abandonan; mientras que Ana Ozores, amada por el Magistral, casada con don Víctor Quintanar, se enamora de don Álvaro que la abandona. Sin embargo, frente al amor extra-conyugal, la tentación, al cual nuestra lectora modelo en todo momento llama enfáticamente adulterio, "el dulce bobo del aburrimiento, tantas veces probado" (1911: 78), tienen dos actitudes opuestas: Ana es pasiva, Emma es activa, pero las dos cumplen las mismas etapas en su entrega: resistir a la tentación, deleitarse en la trasgresión –dice Eulalia, la castiza España infiere pecado (1935: 92)– y resignarse a la muerte.

Emma y Ana son víctimas de dos don Juanes, Rodolphe Boulanger y don Álvaro Mesía. Estos comparten el mismo escepticismo, el mismo pragmatismo de camaleón, la misma elegancia, el mismo desprecio del amor y, también, la misma cobardía en el desenlace final, huyendo. Para Eulalia "estos ladrones de las migajas de amor, usureros permanentes del desenlace de matrimonios por conveniencia" (1935: 135) tienen una diferencia que engrandece a Mesía, ya que este mutó su conquista en un proyecto y, a los ojos de nuestra comentarista, mutó en un verdadero tentador, al acecho de la primera debilidad "de Anita". Para defenderse de estos "constantes caza bobas" (1911: 102), las dos reflotan los sueños religiosos de la juventud y buscan socorro en la vida beata (Emma) o en el misticismo (Ana). Buscan, a la vez, una evasión para el aburrimiento y una contención para la tentación, incluso después un medio de absolución. Sin embargo, para Emma la beatería –así llamada por Eulalia– es algo episódico, incluso sensual, según nuestra Infanta afrancesada es el cristianismo romántico de campanario rural de Chateaubriand en el *Génie du Christianisme* (1949: 87); para Ana, quien ha conocido el milagro de la fe en su niñez, al contrario la expansión religiosa, no beata, es algo natural, es mística por necesidad de creer, por sublimar su ternura insatisfecha. Emma vive una religión exterior: se ocupa tanto de la casa y frecuenta tanto el templo, que los burgueses

¹² Este credo feminista, imbricado en una visión socialista y republicana del ordenamiento, individual, familiar y nacional, que causó estupor en su familia, lo desarrolla exhaustivamente en *Au fil de la vie*. En especial, el gran tema del adulterio como efecto final de una educación pernicioso, para la dependencia; tema asediado en sus cartas personales inéditas, en las cuales inserta su teoría para explicarse todos sus anodinos y dolorosos devaneos sentimentales extramatrimoniales.

La Regenta y Madame Bovary en una lectura feminista y socialista

llegan a admirar su economía, los pobres su caridad y el abad Bournisien su vida ejemplar, pero la verdad es que la máscara de la mujer irreprochable no es una actitud natural, sino un consuelo social de su sacrificio: primero vivir sin pasión, luego vivir su pasión. Igualmente tras una apariencia irreprochable, virtuosa y recogida, Ana se entrega a sus deberes domésticos y religiosos, como madre de los pobres, mientras en secreto su único deleite es este sacrificio. En realidad, ambas solo resisten. Comenta Eulalia, en numerosas ocasiones ficcionales y empíricas similares: "Es lo que nos enseñaron" (1935: 138). Pero como conducta falsa, ambas sucumben. El aserto de Eulalia, desde su escritura en la vida, podría reiterarse, aunque nuestra lectora deje actuar al silencio.

Sucumben, de dos maneras opuestas que revelan dos temperamentos distintos: esta dicotomía es el par activo/pasivo que Eulalia comenta; puede variar en una misma persona según el agente de la trasgresión (s/f: 32, L.156), es decir, el modo de Emma y Ana podría convivir en la psiquis de una misma mujer.

Emma es una mujer atrevida e ingeniosa en su pasión por Rodolphe, es el agente provocador, incluso en su desesperación será activa: se suicida.

Ana es mucho menos apasionada, se entrega, según Eulalia "es una víctima cazada por un cruel don Juan, pasiva en el aburrimiento como en el pecado" (s/f: 33, L.171) y conste que lo extendemos a ella, pero es una lectura lineal que nuestra lectora proyecta a partir de una figura histórica familiar y de menor edad.¹³ Por esta misma razón, descreído y lance mediante, se resigna a una lenta agonía social en vida.

Emma, culpable y responsable, en cierto modo, de su desdicha; Ana, figura inocente de pura prostración y resignación, manchada siempre por los demás, hasta el último momento con el beso "de sapo" (II, 30: 2005: 537).

Sin embargo, a las dos la dinámica de la trasgresión las ha unido por el deleite, por el acostumbamiento¹⁴ y por la pasión.

Según Eulalia, estas pasiones desatan, en los lectores, la compasión ante la resignación de sus protagonistas femeninas, ya violenta, ya pasiva: solo queda la realidad desnuda, Ana Ozores desmayada en la catedral de Vetusta, Emma Bovary bajo tierra. La Infanta se cuestiona en su escritura¹⁵ si estos dos autores pretendieron denunciar los

¹³ Son los riesgos que Eulalia presiente, en los primeros años de su vida en Madrid, en torno a la joven e inexperta reina Victoria Eugenia, abandonada, esporádicamente, por un marido veleidoso y asediada, con aquiescencia marital, por un astuto y deportista don Juan como el marqués de Viana, a su vez, alentado por la concupiscente doña Sol, amiguísima del rey, hermana del duque de Alba y verdadera instructora cortesana en placeres resbaladizos. Sin embargo, Victoria Eugenia no devino Ana Ozores y Eulalia, en sus cartas de anciana, lo considera un mérito de los valores morales y el 'orden' afectivo de una educación inglesa, basada en una voluntad honesta y en una libertad responsable.

¹⁴ Todos los jueves Emma junto a su amante en su *garçonnière*, todas las noches Ana junto a don Álvaro en su alcoba.

¹⁵ Su cuestionamiento en realidad se extiende a toda la literatura realista y naturalista, pues en *Au fil de la vie* ella considera que la cultura debe ser la vanguardia del cambio social y el anticipo de la autoconciencia femenina.

vicios de la sociedad burguesa, mediante una novela psicológica; las últimas páginas nos dan a entender dos análisis distintos.

Clarín enfatiza la necesidad en la mujer, como salvoconducto, asevera Eulalia, de una religiosidad sincera, simple, despojada de un ritual inútil, para lograr constituir una fe auténtica, que encuentra su mejor exponente en Tomás Crespo, *Frigilis*, el único amigo, el hombre que ha hecho suyos los valores de la naturaleza, huido de los oropeles sociales y escéptico de todo juicio de valor extremo y de todo sueño dorado: "un verdadero estoico hispánico" (s/f: 66, L.47) en el sentir de Eulalia.

Flaubert, desde una posición más relativista, enfatiza la necesidad de lucidez personal para ubicarse en la realidad y enfrentar los riesgos de una educación excesivamente romántica, que tolera en el plano empírico una represión tan severa de las pasiones.

Esta doble cara del Romanticismo y del orden burgués lleva a Eulalia a recalcar la noción de una educación pervertida entre sublimación y castigo,¹⁶ configurada por una trampa para la mujer, pues la pócima del sueño deseante tolerado es la única compensación que el orden social tolera ante el deber siempre respetado en la realidad. Eulalia asevera: "no hay libertad posible para la mujer, pues al soñar se transgrede el único privilegio otorgado al sexo débil: un marido, una posición, un círculo de relaciones" (1911: 213).

A modo de conclusión, esta lectura propuesta desde una mujer que hace lenguaje¹⁷ de su propia vida y sus propias ansias, ansias ya hoy perimidas o cumplidas en el imaginario social, deja al descubierto un personalísimo discurso de ironía y descaro que actualiza "el concepto de escritura como inscripción positiva contra el olvido y apertura al trabajo de la muerte en la palabra" (Salem: 24).

Referencias bibliográficas

A. Fuentes primarias

ALAS, Leopoldo. (Ed) 2005, *La Regenta*, edición, introducción y notas de Gonzalo Soberano, Madrid, Clásicos Castalia, 2 tomos.

¹⁶ Nuestra lectora llega a un análisis similar de los efectos afrodisíacos y compensatorios del Romanticismo, en el sostenimiento del orden burgués, al desarrollado con un aparato epistemológico superior por Michel Foucault en *Historia de la sexualidad*.

¹⁷ "Hacer lenguaje con la carga intencional que Georges Gusdorf le adjudica en "Condiciones y límites de la autobiografía" (1991: 16), como configurador de sentido.

La Regenta y Madame Bovary en una lectura feminista y socialista

BORBÓN, Eulalia de / Comtesse de Ávila, 1911, *Au Fil de la Vie*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie.

BORBÓN, Eulalia de, 1935, *Memorias*, Barcelona, Ed. Juventud.

—————, 1949, *Cartas a Isabel II*, Barcelona, Ed. Juventud.

—————, *Epistolario (1889–1907; 1923–1939; 1947–1958)*, Madrid, Biblioteca del Palacio Real, Signatura 127 A (manuscritos).

FLAUBERT, Gustave, (Ed.) 1989. *Madame Bovary*. Paris, Belle Lettres.

B. Fuentes secundarias

BALANSÓ, Juan, 1997, *Las perlas de la Corona*, Madrid, Plaza y Janés.

BOURDIEU, Pierre, 2012, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Buenos Aires, Taurus

CASTELLANO HUERTA, Venancio, 1991, *La vida de Eulalia de Borbón*, Madrid, Clásicos.

FOUCAULT, Michel, 2004, *Historia de la sexualidad*, Madrid, Siglo XXI, vol.1.

GARCÍA LUAPRE, Pilar, 1995, *Eulalia de Borbón, Infanta de España: lo que no dijo en sus Memorias*, Madrid, Compañía Literaria.

GUSDORF, Georges, 1991, "Condiciones y límites de la autobiografía", en *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Barcelona, *Anthropos*, 29, 9-18.

LOINAZ, Dulce María, 1993, *Recuerdos*, Madrid, Casa de América.

SALEM, Diana B., 2012, *El yugo de la Memoria*, Autoficciones, Buenos Aires, Biblos.

ZAVALA, José María, 2008, *La Infanta Republicana. Eulalia de Borbón, la oveja negra de la dinastía*, Barcelona, Plaza y Janés.

Un relato futbolero de viaje: el mito de Maradona en las "idas y vueltas" de Caparrós y Villoro

GABRIELA GARTON

*Alumno de Doctorado de Letras, UCA
gabygarton@gmail.com*

Resumen: Hasta las últimas décadas, la literatura futbolística argentina y los relatos de viajes han sido temas casi ignorados por la crítica literaria, pero ambos géneros se han convertido en fuentes fértiles de investigación en las ciencias humanas. El fútbol, particularmente en Argentina, tiene un peso social importante y que, según el sociólogo Pablo Alabarces, sirve como una herramienta indispensable en la creación de imaginarios y de una narrativa nacional para la televisión, la "máquina cultural" más poderosa de hoy en día. En el relato de viaje futbolero *Ida y vuelta. Una correspondencia sobre fútbol*, nuestro objeto de estudio, Martín Caparrós utiliza el balompié como un caballo de Troya para describir y destacar problemas e idiosincrasias culturales de la Argentina y también de los países que visita. Enfocándonos en la isotopía más clara del relato, Diego Maradona como símbolo nacional argentino, definiremos el Lector Modelo y buscaremos el mensaje subyacente del viajero a sus receptores.

Palabras clave: relatos de viaje - literatura futbolística – narrativa nacional – Martín Caparrós – Juan Villoro – Pablo Alabarces – Diego Maradona – isotopía – lector modelo

A Soccer Travel Story: the Myth of Maradona in the "idas y vueltas" of Caparrós and Villoro

Abstract: Until the last few decades, the genres of football and travel literature have been almost ignored by literature criticism, but both have become fertile sources of research in the academic realm of the human sciences. Soccer, especially in Argentina, weighs heavily on Argentine society and, according to Argentine sociologist Pablo Alabarces, serves as an essential tool in the creation of imaginaries and national

narratives for today's most powerful "cultural machine": television. In our subject of study, *Ida y vuelta. Una correspondencia sobre fútbol*, Martín Caparrós uses soccer as a Trojan horse to describe and highlight social problems and narratives, both in his own country and in those he visits during his travels. Focusing on the most obvious isotopy in Caparrós's narrative, Diego Maradona as a national Argentine symbol, we will define the Model Reader and look for the underlying message of the traveler to his audience.

Keywords: Travel Stories - Soccer Literature – National Narrative – Martín Caparrós – Juan Villoro – Pablo Alabarces – Diego Maradona – Isotopy – Model Reader

Hasta las últimas décadas, la literatura futbolística argentina ha sido un tema casi ignorado por la comunidad académica. A pesar de esa previa carencia de interés, el fútbol últimamente se ha convertido en una fuente fértil de investigación en el ámbito de las ciencias humanas. El sociólogo Pablo Alabarces, un líder dentro del campo de investigación sobre el fútbol en la cultura argentina, en su tesis doctoral *Fútbol y patria: el fútbol y las narrativas de la nación en la Argentina* establece al fútbol, aunque no directamente, como la "máquina cultural" argentina, como una herramienta indispensable en la creación de imaginarios y de una narrativa nacional para la televisión, la "máquina cultural" más importante de hoy en día.¹ Este reconocimiento de la importancia del fútbol en la cultura argentina ha estimulado una ola de estudios académicos sobre el tema, principalmente desde una mirada sociológica que considera la influencia del fútbol en la historia, la economía y la política argentina desde la fundación de los primeros clubes deportivos del país hasta la actualidad.

En nuestro objeto de estudio, *Ida y vuelta. Una correspondencia sobre fútbol*, ambos escritores, el argentino Martín Caparrós y el mexicano Juan Villoro, reconocen el rol del fútbol dentro de los relatos nacionales, no solo en sus propios países sino a nivel internacional —el relato del Mundial, por ejemplo, se presenta como una oportunidad de reconciliación entre naciones y un instrumento de paz global. En la primera parte de la introducción, Caparrós explica la decisión de escribir sobre fútbol: "El fútbol es uno de los temas menos prestigiosos de este mundo y, al mismo tiempo, hay pocas lenguas tan habladas como el fútbol: en casi cualquier lugar, momento, encuentro es posible reemplazar un silencio molesto por la complicidad instantánea y breve de un comentario futbolero".² Caparrós, aunque de forma indirecta, dibuja al fútbol como un caballo de Troya, o un medio de comunicar ideas que van más allá del deporte, del análisis y de los resultados de noventa minutos de veintidós hombres corriendo detrás de un balón de

¹ Véase el capítulo "Conclusiones: ¿la vida por Messi?" en Alabarces, P., *Fútbol y patria: el fútbol y las narrativas de la nación en la Argentina*, Buenos Aires, 2008.

² CAPARRÓS, M. y VILLORO, J., *Ida y vuelta: una correspondencia sobre fútbol*, Buenos Aires: Seix Barral, 2012.

Un relato futbolero de viaje: el mito de Maradona en las "idas y vueltas"

cuero en una cancha de césped.

Como indica el título, también con una referencia futbolística, *Ida y vuelta* tiene el formato de una correspondencia y, en este caso, es un diálogo entre un "nómada", o sea un viajero, y un "sedentario", lo cual ubica este libro dentro de otro género que, parecido a la literatura futbolística, ha sido marginado hasta los últimos años: el relato de viaje. Caparrós asume el rol de viajero, recorriendo África y algunos países del Medio Oriente durante el mes del Mundial en Sudáfrica en 2010 mientras que Villoro se queda en su casa en México. A diferencia de la literatura futbolística, el relato de viaje ha existido desde antes de la Edad Media con los relatos de peregrinajes y de embajadas, persistiendo y evolucionando hasta llegar a los relatos de viajes de la modernidad. Sofía María Carrizo Rueda, en su estudio *Poética del relato de viajes*, define el género como "un discurso narrativo descriptivo en el que predomina la función descriptiva como consecuencia del objeto final, que es la presentación del relato como un espectáculo imaginario, más importante que su desarrollo y su desenlace".³ Tomando en cuenta esta definición, proponemos nosotros la pregunta central de este trabajo: en el relato de viaje de Caparrós, ¿sirve el fútbol como función descriptiva constante en el diseño de la imagen no solo de las sociedades visitadas sino también de la sociedad argentina?

Nuestra investigación se basará en las consideraciones propuestas por Carrizo Rueda como esenciales al análisis del relato de viaje. Primero, identificaremos el Lector Modelo y el lector previsto que, en el caso de la correspondencia, no son el mismo. Una vez que hayamos definido la audiencia, nos podremos enfocar en la construcción del mundo por Caparrós, separando los elementos literarios de los elementos documentales. Dentro de lo documental, consideraremos no solo los aspectos del viaje que incluye Caparrós, sino que también identificaremos lo que no cuenta, en el contexto de las preocupaciones del autor y sus receptores. En el análisis del lado literario, destacaremos las herramientas literarias utilizadas por el escritor en sus descripciones como las referencias intertextuales y los símbolos. A lo largo de la investigación, identificaremos los temas que el autor vuelve a tocar una y otra vez o, como los nombra Carrizo Rueda, las "isotopías" del relato. Nuestro análisis, además de ser sobre todo un análisis literario, también tendrá puntos interdisciplinarios, sobre todo sociológicos, cuando consideremos la isotopía más evidente en el relato de Caparrós: Diego Maradona, enfocándonos en su mitificación y en su papel en el nacionalismo argentino.

Antes de empezar a identificar las isotopías, interpretar los símbolos y mitos o considerar las descripciones del viaje, hay que identificar al destinatario o los destinatarios del relato. Como propone Carrizo Rueda, solo viendo estos aspectos literarios del relato de

³ CARRIZO RUEDA, S.M., *Poética del relato de viajes*, Kassel: Edition Reichenberger, 1997, p. 28. Carrizo Rueda desarrolla más las ideas detrás de la definición del género durante todo el capítulo I.

viajes desde el contexto socio-histórico, cultural y político, podemos comenzar a entender la importancia no solo de las descripciones incluidas y excluidas por el autor, sino también, y probablemente aún más significativa, la importancia de las isotopías.⁴ Irónicamente, son las mismas isotopías que nos revelan *quién* es el Lector Modelo⁵ pensado por el autor. Los temas a los cuales vuelve repetidamente el autor, sobre los cuales él reflexiona e incluye opiniones propias, nos indican cuáles son sus intereses e intenciones, o sea cuáles son las ideas que quiere transmitir a su audiencia. Dicho de otra forma, el autor tiene que prever un Lector Modelo con la capacidad de participar en la "actualización textual"⁶ de la manera anticipada por el autor y de interpretar el texto al mismo nivel que él que lo generó.

En el caso de *Ida y vuelta* la relación autor-lector tiene otro nivel más ya que, originalmente, esta obra fue escrita como una correspondencia sin que, según los autores, se tuviese la intención de publicar esas cartas hasta después de haber sido terminadas. Vamos a considerar a los receptores desde la perspectiva del viajero, Caparrós. Si aceptamos que los autores escribieron la correspondencia sin intenciones de publicarla, el lector previsto por Caparrós era Villoro, que en este caso cumple el papel de Lector Modelo y de lector empírico. La relación cercana entre Caparrós y Villoro es evidenciada por las referencias a momentos compartidos y sobre todo por el lenguaje coloquial, informal — Caparrós tutea a Villoro y viceversa— y cómico, especialmente en la discusión de los partidos del mundial del pasado y del presente. Pensando en Villoro, Caparrós prevé un Lector Modelo (mexicano) que es cronista, novelista y futbolero. Sin embargo, al ser publicado, el relato se abre a un público mucho más amplio, creando otro grupo de receptores, otro Lector Modelo. Este nuevo Lector Modelo, tal vez no previsto, tiene un perfil parecido al de Villoro, es un lector latinoamericano con amplio conocimiento literario, preocupado por temas sociales y políticos y, sobre todo, amante del fútbol. Obviamente, los receptores no están limitados a quienes poseen estas características, pero considerando los temas destacados y el lenguaje utilizado por el viajero, podemos deducir qué tipo de lector imagina Caparrós.

¿Por qué nos interesa una correspondencia virtual sobre el fútbol? Además de ser un relato dirigido a una sola persona, el tema principal de las cartas de Caparrós es uno que interesa a un grupo limitado de receptores, por lo cual podríamos clasificar su relato como un texto cerrado. A pesar de este carácter privado o de texto cerrado, *Ida y vuelta*

⁴ *Ibid.* Cap. I, 1.2 "El análisis textual".

⁵ Cf. Eco, U., *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*, trad. Pochtar, R., Buenos Aires, Sudamericana, 2013.

⁶ *Ibid.* p. 75. Eco elabora sobre la idea de la "actualización textual" en el capítulo 3 donde desarrolla el papel del lector.

⁷ *Ibid.* p. 79. Esta cita se refiere a la apertura de los textos escritos para un Lector Modelo muy particular y limitado, pero que se abren debido a iniciativas externas. Eco usa el ejemplo de la novela *Los misterios de París* de Sue.

Un relato futbolero de viaje: el mito de Maradona en las "idas y vueltas"

termina siendo todo lo contrario en acuerdo con la afirmación de Umberto Eco: "Nada más abierto que un texto cerrado".⁷ Irónicamente, son justamente las mismas características que clasifican al texto como cerrado las que permiten la apertura del texto.⁸ En este caso, el fútbol sirve como excusa para discutir preocupaciones sociales como el patriotismo, el nacionalismo, la pobreza y la corrupción, pero además el carácter privado de las cartas aporta un espacio íntimo para una reflexión sobre temas más personales, y a la vez universales, como las relaciones familiares, la nostalgia y la muerte.

A pesar de que el relato de Caparrós y aquellos de los viajeros de la edad medieval, como el de Pero Tafur, estén separados por siglos, ellos comparten una importante característica: la preocupación constante por la sociedad a la cual pertenece el viajero. En *Ida y vuelta*, la evidencia más clara de esta preocupación es la discusión de Diego Maradona que aparece a lo largo del relato de Caparrós. Como el tema del proceso de la mitificación de Maradona es tan extenso, resumiremos brevemente los estudios previos y, con esa información como base de conocimiento, analizaremos la representación de Maradona en el relato de Caparrós. La narrativa heroica de Maradona empieza en Villa Fiorito, un humilde barrio bonaerense de la clase obrera y culmina en 1986 cuando lidera la Selección albiceleste a ganar el Mundial en México. Su actuación en México lo establece como héroe nacional, ahí demuestra su excepcionalidad, su superioridad total sobre sus compañeros y sus rivales frente a una audiencia global; las nuevas condiciones televisivas de la producción del fútbol habían ampliado exponencialmente la audiencia mundial en esa época. Sin dejar de lado la idea de Maradona como símbolo global, vamos a girar nuestra atención de nuevo hacia el relato de Caparrós.

En lo que ya clasificamos como un relato de viajes, Caparrós deja la descripción de los lugares visitados en segundo plano mientras que los recuerdos y las reflexiones sobre su propio país toman un papel principal. Volviendo a la idea del Lector Modelo, vemos que en los relatos contemporáneos de viajes este fenómeno de minimizar el espacio dedicado a las descripciones no es raro sino que se vuelve cada vez más común, debido sobre todo al *boom* tecnológico, especialmente en Internet, y también a los avances de fotografía y cinematografía, sin olvidar además que viajar ya no está limitado a unos pocos privilegiados. Ahora cualquiera puede contar su relato de viaje gracias al auge del turismo en el siglo XX y a las

⁸ Otra ironía es que el mismo Eco, citado en este trabajo sobre la literatura futbolística, abiertamente declaró su indiferencia, desprecio y hasta odio del fútbol en su artículo "Le Mundial et ses fastes" publicado originalmente en 1978 en italiano en *L'Espresso* y luego en francés en *Guerre du faux* de Grasset en 1985.

⁹ Elena Duplancic de Elgueta en su artículo "El viajero posmoderno. Un aporte a la tipología de viajeros" en *Boletín de Literatura Comparada* presenta un análisis interesante sobre los viajeros de la segunda parte del siglo XX hasta la actualidad destacando el efecto del posmodernismo en los relatos de viajes. Según ella, el posmodernismo ha producido textos "fragmentarios, intertextuales, con variedad de sentidos, a veces ambiguos, otras, contradictorios (Derrida), donde se expresan un escepticismo irónico (Nogero), un eclecticismo y un gusto por lo *kitsch* (Lyotard), un individualismo a ultranza a la vez que nacionalismos concentrados, una denuncia de la injusticia, un indigenismo, un primitivismo (Sebrelli), sin mayor entusiasmo ideológico (Lyotard), una pérdida de fe en el progreso y una sensación del fin de la historia (Vattimo)". Muchos de los rasgos del posmodernismo se pueden observar en el relato de Caparrós.

redes sociales —todo el mundo puede ser cronista. El panorámico del viaje y de los relatos de viajes ha cambiado completamente respecto de las épocas anteriores. En el mundo posmoderno⁹ de los *blogs* y de las redes sociales no se precisa que el viajero describa todo lo que observa con palabras como en los relatos de los peregrinos medievales, las embajadas y los exploradores, porque lo más probable es que ya existan cientos, miles o millones de imágenes de ese mismo lugar difundidos por el Internet y por la televisión. En cambio, el viajero posmoderno tiene el desafío de presentar una mirada única, o sea individual, y perceptiva de los lugares visitados, sobre todo con un enfoque cultural y social que frecuentemente incluye una mirada hacia su propia nación desde un punto de vista más lejano y, por lo tanto, una alternativa a las reflexiones hechas desde adentro de la misma cultura.

En el caso de *Ida y vuelta*, las discusiones futbolísticas y sociales son los espacios de reflexión sobre la cultura argentina y el nacionalismo y componen la mayor parte de las cartas. La mitificación de Diego Maradona es uno de tales temas que ocupan una fracción importante de la correspondencia. Sin embargo, aunque no parezca a primera vista, la discusión de Maradona sirve además como descripción de las culturas visitadas. Según la definición de Carl Jung,¹⁰ Maradona es un símbolo ya que es un nombre conocido en la vida diaria, pero su nombre a la vez conlleva otros significados específicos —el nacionalismo argentino, la revolución contra los poderes institucionales o la salida de un barrio humilde, y la llegada a la gloria internacional, por ejemplo— además de su sentido común y corriente —era un jugador de fútbol profesional que jugó por la Selección argentina y ganó el Mundial en 1986, etc. Si bien Maradona es una representación con facetas múltiples dentro de Argentina, para mucha gente en el resto del mundo, como nos contará Caparrós, Maradona es Argentina, y viceversa.

Ni bien llega Caparrós a su primera destinación, Dhaka, la capital de Bangladesh, la cual en su segunda carta a Villoro él describe, no tan objetivamente, como "la ciudad más horrible y más lejana", el viajero se encuentra de nuevo con su patria. El bengalí que lo recibe en el aeropuerto le dice una frase aparentemente obvia: "Lo estábamos esperando", pero después de terminar la frase se empieza a reír como si hubiera contado un chiste, dejando a nuestro viajero momentáneamente confundido. Sin embargo, su confusión se acaba cuando suben al coche y salen a las calles de la ciudad: "La ciudad rebosaba de banderas argentinas [...] sin dudas, muchas más que en Buenos Aires". Como Bangladesh "no tiene un equipo de fútbol digno de ese nombre" y "no hay un bengalí que sepa tirar una pared",¹¹ según Caparrós, para no quedarse "afuera del mundo" y para

¹⁰ Jung, C.G., "Acercamiento al inconsciente", en Jung, C.G. (comp.), *El hombre y sus símbolos*, Trad. Bareño, L.E., Buenos Aires, Paidós, 1995, cap. 1, p. 20.

¹¹ Una "pared" en el fútbol es un tipo de pase donde el jugador devuelve la pelota a un toque al jugador que se la pasó.

Un relato futbolero de viaje: el mito de Maradona en las "idas y vueltas"

sentirse parte, los bengalíes adoptaron a la Argentina como su equipo vicario en el Mundial de Sudáfrica 2010. Pero ¿por qué Argentina? ¿Por qué no Brasil o algún país africano o asiático? Como responde el chofer a Caparrós cuando le hace la pregunta, "¿Cómo por qué? ¡Por Maradona!"

Esta anécdota es un ejemplo concreto de la idea presentada por María Graciela Rodríguez, en la que el Mundial sirve como un escenario cultural para la intersección de los *ideoscapes* y los *mediascapes*,¹² dos de los cinco "mundos imaginados" definidos por Arjun Appadurai¹³ que son esenciales para entender la globalización de la cultura, la economía y la política. Según las definiciones de Appadurai, los *mediascapes* ofrecen una concatenación de imágenes narrativas y *ethnoscapes* a una audiencia global donde la división entre la realidad y la ficción se vuelve borrosa y sirven para construir narrativas del "otro" en una síntesis de metáforas o sinécdoques en acuerdo con los intereses del productor, sea público o privado. Los *ideoscapes* también son una concatenación de imágenes pero suelen ser claramente políticos y tienden a ser relacionados con las ideologías nacionales y las contra-ideologías de movimientos políticos con fines de llegar al poder.

No es difícil imaginar cómo un evento tan globalmente difundido como el Mundial de fútbol pueda facilitar la combinación de estos "*scapes*". Bajo la bandera de "paz", "tolerancia" y "orgullo nacional" —aunque parezcan ideas incombinables— que levanta la FIFA durante un mes cada cuatro años, el Mundial resulta el escenario ideal para promulgar narrativas nacionales, achicando las distancias entre naciones a través de las cámaras. Para muchas personas, la única impresión que reciben de un país surge de lo que ven, escuchan y leen durante el Mundial. En los Mundiales desde 1986 hasta 1994, lo único que veía la audiencia televisiva cuando jugaba la selección argentina era Maradona, de sus logros deportivos espectaculares a sus insultos vulgares dirigidos a la cámara y a la hinchada italiana hasta su descalificación del torneo por fallar una prueba de *doping*.¹⁴

Irónicamente, para introducir su segunda descripción de Bangladesh, Caparrós utiliza

¹² Rodríguez elabora esta idea en su capítulo "Los días en que Maradona usó kilt: intersección de identidades profundas con representaciones massmediáticas", en la antología *Futbologías* compilada por Alabarces. Utiliza como ejemplo de la construcción del otro el estereotipo de los hinchas escoceses, el "Tartan Army", promulgado por los medios argentinos durante el Mundial de Francia '98. También habla de la adopción de Maradona por los escoceses como héroe por los goles que hizo contra Inglaterra en el Mundial del '86. Según la lógica de los escoceses, "el enemigo de mi enemigo es mi amigo" y en ese caso, Argentina fue el enemigo del enemigo escocés: Inglaterra.

¹³ Para entender mejor los mundos imaginados de Appadurai consulte su artículo "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy", en *Theory Culture Society*, vol. 7, (1990), pp. 295-310.

¹⁴ El escándalo de la prueba fallida de *doping* en el Mundial de los Estados Unidos '94, el último Mundial en que jugó Maradona, todavía instiga discusión e intriga después de 20 años. Ezequiel Fernández Moores en su artículo "Nos cortamos las piernas", publicada en abril 2014 en el diario *La Nación*, hace la comparación entre la reacción argentina de la caída del ídolo Maradona con la muerte de Perón: el título del diario *Página 12* fue "Dolor", igual al que había puesto *Noticias*, de Montoneros, cuando murió el padre del movimiento político más importante de la Argentina.

una larga reflexión sobre Maradona como símbolo único de la Argentina, concluyendo que "para dos o tres mil millones de personas la Argentina y los argentinos [...] no somos nada más o nada menos que la confusa nube de pedos que aureola la pierna izquierda del Gran Diez". Pero la segunda representación de Bangladesh que nos da el escritor no toma forma de una descripción física del paisaje ni de la gente sino de una anécdota contada de segunda mano, "la historia de ese muchacho que murió por la patria". En vez de pintarnos un cuadro realista o naturalista de la sociedad bengalí, Caparrós toma el camino posmoderno, ofreciéndonos un vistazo borroso y ambiguo de lo que él ve pero sin dejar de lado sus preocupaciones por la injusticia social ni su ironía escéptica. La anécdota es una tan rara que también fue difundida por los medios internacionales. Se trata de un joven bengalí de 24 años que murió intentando demostrar su amor por la patria. Quiso colgar una bandera de un metro en el árbol más alto de su barrio para que todo el mundo pudiera presenciar su devoción patriótica, pero mientras subía por las ramas se cayó, se partió la crisma y murió. Sin embargo, hay algunos detalles y comentarios en la versión de Caparrós que nos clarifica por qué el viajero decidió incluir este cuento en su carta a Villoro.

Empezamos con la situación económica del joven. Según Caparrós, era "módicamente pobre", pero ser pobre en Bangladesh "significa no ganar ni un centavo y comer de vez en cuando; ser módicamente pobre implica tener un trabajito informal y llevarse 70 dólares por mes", o sea, un poco más que dos dólares por día. A través de esta información, Caparrós incita una reflexión personal del lector sobre su propia situación económica, comparándola con la de los bengalíes y, por lo tanto, el escritor logra que el lector se acerque a esta cultura ajena y probablemente desconocida. Luego, Caparrós revela la parte más sorprendente de la anécdota: "[...] pero ese día había conseguido algún dinero y decidió darse un gusto. Entonces pagó 150 takas bengalíes —2 dólares— por una bandera de un metro y de Argentina". Ni siquiera murió, sin dejar de lado el hecho de que gastó el sueldo de un día entero en la bandera, por los colores de su propia patria sino por los de un país lejano solamente conocido por una pantalla chica y representado por un "pibe" de Villa Fiorito.

"La muerte del patriota pifiado" llegó a salir en todos los diarios bengalíes y también en otros diarios extranjeros, a pesar de que, como observa Caparrós, "morirse en Bangladesh no es lo mismo que morir en otros lugares". Si bien la muerte es un tema universal, cada cultura tiene su propia manera de encararla y de considerarla, y Caparrós, como un viajero posmoderno, se preocupa por estas diferencias culturales, sobre todo cuando están relacionadas con injusticias o problemas sociales. Nuestro viajero no se interesa particularmente en las costumbres asociadas con la muerte ni en la expectativa media de vida del país —según el Banco Mundial en Bangladesh el promedio de vida de un individuo nacido en 2013 es 70 años, lo cual no es tan diferente que los 76 años de

Un relato futbolero de viaje: el mito de Maradona en las "idas y vueltas"

expectativa promedio en Argentina—, sino en el valor, o en este caso la falta de valor, de la vida humana:

[...] Aquí suponen que las personas sobran, así que se mueren sin parar; se mueren inundadas porque viven en campos tres centímetros por encima del nivel del mar, se mueren enterradas porque viven en edificios que se derrumban o se incendian a la menor provocación, se mueren enfermas porque se enfermaron. Se mueren, todo el tiempo se mueren.

—Querida, esta noche no me esperes a cenar que tengo que morirme.

—Bueno, amor, pero no vuelvas demasiado tarde.

En su propio estilo, con una ironía áspera, Caparrós hace una fuerte denuncia contra la pobreza y la desigualdad social, otras "isotopías" de su relato, pero esto sería tema para un trabajo aparte. Este pasaje, además de servir como crítica social, contextualiza la anécdota y explica por qué fue tan sorprendente que la muerte del joven patriótico recibiera tanta atención en los medios de comunicación.

Sin embargo, la reacción de Caparrós y la de los bengalíes a la muerte del joven son completamente opuestas. Mientras que los bengalíes lo convierten en héroe y hablando en primera persona de la Selección argentina, dicen a Caparrós: "Cuando salgamos campeones [...] vamos a ir a festejar a su barrio, delante su árbol", para el viajero argentino el hecho de morirse por una bandera es una necesidad total:

[...] Morirse por la bandera ¿propia? es una tontería; morirse por una ajena debe ranquear segundo o tercero en la Copa del Mundo de las tonterías. O debería decir: morirse por la bandera ¿propia? es una estupidez con buena prensa; morirse por una ajena es una originalidad extrema, una obra de arte conceptual que pone en su lugar a todos esos moridores por un trapo.

Como vemos en este texto, Caparrós no pinta un retrato realista y detallista de cada lugar sino que sus descripciones son más bien impresionistas o vanguardistas, que requieren un lector activo capaz de leer entrelíneas para construir una imagen de los lugares descritos discretamente por el escritor. Más allá de la evidente condena cómica de Caparrós a este extraño episodio, debemos subrayar dos puntos importantes: primero, el rechazo del viajero de la idea de patria y segundo, la apropiación de la bandera argentina por los bengalíes, evidenciada por el uso de primera persona en referencia a la Selección argentina. Caparrós, además de clasificar abiertamente la muerte por la patria como una "tontería" y una "estupidez", pone en dudas toda la idea de nación y de nacionalidad con la simple, pero no inocente, ubicación en ambas oraciones de la palabra "propia" entre signos de interrogación al referirse a las banderas. Con este pequeño detalle de puntua-

ción, el viajero revela mucho más que sus opiniones sobre el episodio de la muerte del joven fanático bengalí, podríamos decir que efectivamente abre la caja de Pandora cuestionando la validez y la veracidad de los estados y las fronteras —físicas, sociales y culturales— que los separan.

Entonces, si la Argentina es "una construcción", podemos deducir, sin mucha dificultad, que los bengalíes no se apropian de la bandera de un país concreto o real sino de la idea de una nación construida y difundida por los medios durante casi tres décadas y que se puede resumir en un solo nombre: Diego Armando Maradona. Pero ya que al fin y al cabo estamos analizando un relato de viajes donde el autor nos quiere presentar su perspectiva de la sociedad visitada, ¿qué nos dice esta deducción de la cultura bengalí? Puede haber varias lecturas, como con cualquier texto, pero esta deducción parece ilustrar tres ideas principales: una falta de orgullo nacional en Bangladesh —un país relativamente joven que ganó su independencia recién en 1971—, el deseo de pertenecer al resto del mundo a través del Mundial y una empatía con los valores y la persona de Maradona, o sea, del mito de Maradona. Además, esta adopción de una nacionalidad ajena es un síntoma de la "sobrecomunicación" como producto o como efecto adicional de la globalización. Este posible efecto preocupó al antropólogo Lévi-Strauss, quien temía que la tendencia única a consumir, sobre todo en las culturas donde sus miembros no están convencidos de su originalidad, de su capacidad de producir o, hasta un punto, de su superioridad sobre otras culturas, podría provocar la pérdida de toda originalidad.¹⁵ Curiosamente, a pesar de que los bengalíes adoptaran una bandera extranjera, con ella no asumían la manera de alentar de los argentinos sino que crearon una propia: la costumbre de poner banderas "muy grandes" en lugares "muy raros", como vimos en la anécdota del joven patriota fallado.

El fútbol, que en un momento fue esencialmente desdeñado por el mundo académico argentino, en la actualidad está siendo reconocido como un elemento esencial en la construcción de las narrativas nacionales de la Argentina que merece ser estudiado y considerado. A través de nuestro análisis de la correspondencia entre Caparrós y Villoro, pudimos observar cómo el fútbol puede servir de apertura a otros temas más universales como la injusticia social, la pobreza y aún la muerte. En *Ida y vuelta*, el balompié es el hilo que utiliza el escritor para tejer su relato de viaje, ilustrando hechos y costumbres ajenas por medio de un deporte global, tomando en cuenta especialmente al Lector Modelo que definimos al inicio del trabajo. Además, logramos entender mejor el fenómeno social de la mitificación de Maradona y cómo un "pibe" de Fiorito llegó a ser, ante el resto del mundo, la representación única de todo un país. Ahora, nos queda un nuevo desafío: encontrar los nuevos relatos nacionales y temas sociales que surjan de una nueva etapa del fútbol argen-

¹⁵ Lévi-Strauss, C., *Myth and Meaning*, New York, Schocken Books, 1995, p. 20.

Un relato futbolero de viaje: el mito de Maradona en las "idas y vueltas"

tino. Estas narrativas nos aguardan en lugares inesperados, y en el campo de la literatura futbolística argentina, donde todavía nos queda mucha cancha para recorrer.

Referencias bibliográficas

Bibliografía primaria

- ALABARCES, P., *Fútbol y patria: el fútbol y las narrativas de la nación en la Argentina*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2008.
- ARCHETTI, E., "El *potrero* y el *pibe*: Territorio y pertenencia en el imaginario del fútbol argentino", en *Nueva Sociedad*, no. 154, Caracas, marzo-abril 1998.
- CAPARRÓS, M. y Villoro, J., *Ida y vuelta: una correspondencia sobre fútbol*, Buenos Aires: Seix Barral, 2012.
- CARRIZO RUEDA, S.M., "Estudio Preliminar. Construcción y recepción de fragmentos de mundo", en Carrizo Rueda, S.M. (ed.) *Escrituras del viaje: construcción y recepción de "fragmentos de mundo"*, Buenos Aires, Biblos, 2008.
- ECO, U., *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*, trad. Pochtar, R., Buenos Aires, Sudamericana, 2013.

Bibliografía secundaria

- Academia Argentina de Letras, *Diccionario del habla de los argentinos*, Buenos Aires, Emecé, 2008.
- ARCHETTI, E., "Estilo y virtudes masculinas en *El Gráfico*: la creación del imaginario del fútbol argentino", en *Desarrollo económico*, vol. 35, no. 139, Buenos Aires, IDES, octubre-diciembre 1995.
- , "Masculinity and Football: The Formation of National Identity in Argentina", en Giulianotti, R. y Williams, J. (eds.) *Game without Frontiers: Football, Identity and Modernity*, Aldershot, Arena, 1994.
- APPADURAI, A., "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy", en *Theory Culture Society*, vol. 7, 1990, pp. 295-310.
- CAPARRÓS, M., *El Interior*, Buenos Aires, Editorial Planeta, 2006.

Letras, (julio 2016 - junio 2017) Nros.74-75 pp.103-114 ISSN:0326-3363

GABRIELA GARTON

, *Boquita*, Buenos Aires, Booket, 2012.

CARRIZO RUEDA, S.M., *Poética del relato de viajes*, Kassel: Edition Reichenberger, 1997.

DE GIANO, R. "El Gráfico y sus distintas miradas sobre el fútbol", en *La marea. Revista de cultura, arte e ideas*, Buenos Aires, abril-junio 1995.

DUPLANCIC DE ELGUETA, E., "El viajero posmoderno. Un aporte a la tipología de viajeros", en *Boletín de Literatura Comparada*, Número Especial "Literatura de viajes", año 2003-2005, pp. 63-74.

ECO, U., "Le Mundial et ses fastes", en trad. Tanant, M., *Guerre du faux*, Grasset, 1985.

"Esperanza de vida al nacer, total (años)", El Banco Mundial, www.datos.bancomundial.org, 2014.

FERNÁNDEZ MOORES, E., "Nos cortamos las piernas", en *La Nación*, Canchallena, Buenos Aires, 4/2014.

GRAMSCI, A., *La cuestión meridional*, Trad. Bastida, A., Buenos Aires, Quadrata Editor, 2002.

JUNG, C.G., "Acercamiento al inconsciente", en Jung, C.G. (comp.), *El hombre y sus símbolos*, Trad. Bareño, L.E., Buenos Aires, Paidós, 1995.

LÉVI-STRAUSS, C., *Myth and Meaning*, New York, Schocken Books, 1995.

LUDMER, J., *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1989.

MARADONA, D. A., *Yo soy el Diego de la gente*, Buenos Aires, Planeta, 2000.

PROPP, V., *Morfología del cuento*, 2ª edición, Editorial Fundamento.

RODRÍGUEZ, M.G., "Los días en que Maradona usó kilt: intersección de identidades profundas con representaciones massmediáticas" en Alabarces, P. (comp.) *Futbologías. Fútbol, identidad y violencia en América Latina*, Buenos Aires, CLACSO-ASDI, 2003, pp. 181-198.

SARLO, B., *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*, Buenos Aires, Ariel, 1998.

Mito y clasificación social

JOSÉ MANUEL LOSADA GOYA

Universidad Complutense de Madrid
jlosada@ucm.es

Resumen: Al igual que las sociedades de las que forman parte, los mitos también están estratificados. La mitocrítica debe tener en cuenta la clasificación social del contexto socio-histórico donde nace cada mito. A través de un análisis del mito de Don Juan, podemos evidenciar la diferencia social existente entre el emisor del mito y su receptor, entre el personaje mítico y el resto de los personajes.

Palabras clave: mito – mitocrítica – mitología – sociedad – Don Juan

Abstract: All societies are stratified and myths are not free from this stratification. Myth criticism has to take into account the social classification. Through an analysis of the Don Juan myth, we can see the social difference that exists both between the speaker and the receptor of the myth, and the mythical character represented in the story and the rest of characters.

Keywords: Myth – Myth criticism – Mythology – Society – Don Juan

Entre las innumerables dimensiones del mito se encuentra la social. Todo mito, también el literario, se desarrolla en sociedad. La relación entre mito y sociedad admite también un sinfín de enfoques. Aquí me limitaré a uno: el mito no es ajeno a la "clase" social, al estamento (término del Antiguo Régimen) o, hablando con mayor propiedad, al grupo, la colectividad social donde el individuo se desenvuelve habitualmente.

Para comprender lo que persigo explicar, vayan por delante dos premisas y una consecuencia:

1ª premisa. Todo mito es una emergencia social: no surge por generación espontánea ni resulta de la naturaleza biológica del ser humano individual. No existe ningún mito

ajeno a una proyección social, por pequeña que sea.

2ª premisa. Elemento indispensable de la sociedad es la clasificación: al margen de las ideologías utópicas, no existe ninguna sociedad absolutamente igualitaria. La distribución de la riqueza, del trabajo, del conocimiento, es disimétrica, no lineal. No comparto la opinión de la ausencia de jerarquía en las comunidades primitivas.

3. Consecuencia: como fenómeno social, el mito evidencia una clasificación, una organización social.

Aún cabría añadir que, siendo el mito una de las manifestaciones más importantes en la cultura de una sociedad, toda mitología es cultura estratificada.

Clasificación social y estratificación de la cultura. Nada mejor que el mito para consignar la balanza desequilibrada de los hombres en sociedad, de los grupos en sociedad. Lo muestra la historia literaria de los cinco continentes.

La diferenciación social relativa al mito es variada:

1. En primer lugar, existe la clasificación del enunciador (el mito es un *relato*). No cuenta quien quiere, sino quien puede. La comunidad guarda celosamente sus mitos. A nivel privado los puede contar una nodriza a un niño, pero socialmente los canta el vate, los anuncia la profetisa, los celebra el mago o los escribe el monje. La transmisión queda así asignada a los miembros de un grupo social; el resto de la comunidad solo puede escuchar, aprender, ver o leer los mitos.

2. En segundo lugar, existe la clasificación de los personajes representados en el mito (todo mito tiene un referente personal). Es llamativo observar cómo todos los personajes comprometidos en un mito muestran, consciente o inconscientemente, una estratificación social en función de ese mito. Dos fuerzas luchan aquí en sentidos opuestos. Por un lado, la tendencia de la naturaleza a la uniformización, que iguala a todos los humanos como puros entes biológicos. Por otro lado, la tendencia cultural de la sociedad, que desequilibra la balanza humana.

Creo que la razón de esta doble clasificación (del emisor, en primer lugar, de los personajes, en segundo lugar) solo se explica porque el mito es sagrado. Merece la pena recordar que "sagrado" es lo que está separado y dedicado a los dioses ("santificado"), lo que se esconde y sustrae a la mirada por ser diferente y extraordinario. El término proviene del protoindoeuropeo *sak* "santificar", "hacer un tratado", y se correlaciona con los vocablos *hagios* (griego), *qadosh* (hebreo) y *haram* (árabe). Por el contrario, lo profano es lo que se encuentra delante (*pro-*) del templo (*fanum*), es decir, fuera del lugar o del ámbito sagrado. Así, el monje, el profeta o el arúspice, que no comparten igual habitación que el vulgo, transmiten lo sagrado, lo mítico. También así, el héroe, que no comparte sus hazañas con el pueblo, vive lo sagrado, lo mítico. Ambos, el transmisor y el ejecutor, viven en un mundo restringido, propio solo a ellos.

Lo que va dicho vale tanto para los pueblos indoeuropeos como para los africanos, asiáticos, americanos y australianos. En toda historia literaria existen ejemplos de esta separación - que es clasificación - entre lo sagrado y lo profano bajo cualquiera de los dos modos aquí descritos:

1° Entre el hombre (o la mujer) autorizado a transmitir el mito y el que debe limitarse a escucharlo.

2° Entre el hombre (o la mujer) representado en el mito y los demás miembros de la sociedad.

Aquí voy a limitarme a un ejemplo: el mito de don Juan. Procedamos siguiendo el orden anunciado.

1. En primer lugar, la clasificación del enunciador. Asumo que el origen es hispánico, no italiano (la hipótesis de Farinelli no ha sido demostrada), que el primer don Juan literario aparece en *El burlador de Sevilla*. A menos que se demuestre de manera incuestionable la erudita y loable investigación de Alfredo Rodríguez López-Vázquez y su atribución del *Burlador* a Andrés de Claramonte, la pieza teatral habría sido escrita por un autor, el mercedario Tirso de Molina, cuya filiación religiosa le desmarca socialmente: en la cosmovisión del siglo XVII, los sacerdotes, y de modo particular los miembros de órdenes religiosas, formaban parte de un estamento social privilegiado y autorizado para la enseñanza debido a sus funciones espirituales y a sus conocimientos humanísticos: eran una clase social netamente diferenciada. El fraile ocupaba un lugar de intermediario entre el mundo sobrenatural y el natural, algo semejante al adivino de las sociedades primitivas. Ahora bien, esta enunciación por un religioso no tiene por qué determinar las secuelas del mito: injertado en la sociedad (en el vulgo), el mito adquiere vida propia, ya no necesita un transmisor que ejerza el papel de puente entre la trascendencia y la inmanencia. De ahí que los "Don Juan" subsiguientes no requieran de un autor perteneciente al estamento religioso.

2. En segundo lugar, la clasificación de los personajes representados. Huelga considerar a los personajes cuya nobleza se debe al género literario de la comedia palaciega (los reyes, el duque Octavio, el marqués de la Mota): su presencia es ajena al desarrollo mítico. En cambio, importan sobremanera los nobles directamente imbricados en el mito:

a) El personaje asesinado, Gonzalo de Ulloa, es noble por doble título. 1°. Es de alta alcurnia, pertenece a un estamento particularmente elevado, solo por debajo del rey. 2°. Es comendador militar y percibe tributos de sus vasallos. Su estatuto de comendador es de primera importancia: reconquistador, está entroncado con la defensa del cristianismo frente a la invasión musulmana; es decir, don Gonzalo queda erigido como baluarte de la fe, de la creencia en la existencia extraordinaria propia de los

mitos.

Además, tras su muerte, don Gonzalo está revestido de un título cristiano: asesinado por el seductor en defensa del honor familiar, este noble pasa a ser un "aparecido", un personaje en íntima relación con el más allá: "No alumbres, que en gracia estoy"(v. 2518, ed. 1995, p. 278) responde cuando su homicida se presta a alumbrarle al salir de la casa. Don Gonzalo es, por antonomasia, el personaje humano que ha accedido al mundo sobrenatural.

b) El protagonista, don Juan, también es linajudo. En su entrevista con Aminta hace muestra de sus galas: "Yo soy noble caballero, / cabeza de la familia / de los Tenorios antiguos, / ganadores de Sevilla"(v. 2066-2069: 250). Aquí se ufana de su casta y su papel en la empresa de la Reconquista; comparte, por lo tanto, los dos primeros títulos del comendador: nobleza hereditaria y bastión de la fe. En cuanto al título cristiano, don Juan es el Anticristo sacrílego que atenta contra "la torre de ese honor" del padre que reside en la virtud de la hija (v. 1574: 219); su burla a la honestidad de Ana es un escarnio imperdonable a la "barbacana caída"(v. 1573) de la reputación de don Gonzalo. Conocemos el valor religioso que, en la sociedad española del siglo XVII, suponía la honra femenina. El agravio donjuanesco no se limita a la carne: alcanza la vertiente espiritual, trascendental, de la familia Ulloa. El seductor se convierte en ofensor de Dios.

De este modo, el comendador y el seductor quedan profundamente ligados: ambos estaban ya, por razón de su estirpe, relacionados con la nobleza defensora de una dimensión trascendente; con el crimen, esta relación puramente histórica se transforma en mítica porque el primero, don Gonzalo, enlaza al segundo, don Juan, con el más allá.

Hasta aquí *El burlador de Sevilla*. Cabría pensar que el esquema básico de la pieza teatral (un noble seductor, un grupo femenino, un comendador) se circunscribiera exclusivamente al marco sociológico de la España de la época. Nada más lejos. El mito queda constituido cuando esos elementos invariables de la trama dramática se convierten en mitemas (el seductor en el profanador, el grupo femenino en el obstáculo que propicia el sacrilegio contra la divinidad, el comendador en el representante de la venganza divina y de la eternidad). Este conjunto de temas mitológicos se solapa a la configuración social, más precisamente al estamento más elevado de la sociedad, el noble, por encima del cual solo está Dios. De manera general, no exhaustiva, se puede aventurar que el estamento clerical transmite los mitos del estamento noble (que los vive) al estamento plebeyo (que los cree).

Organizado el mito, ya puede ser exportado a nuevos horizontes sociales y discurrir por la historia literaria sin perder su idiosincrasia. Con esto quiero decir dos cosas:

1ª. Que el mito de don Juan no es simplemente el mito del seductor (el "seductor" es un tema, un tipo y una función, nunca un mito), sino el mito del seductor noble que,

atentando a la virtud femenina, se topa con la divinidad representada por otro noble.
2ª. Que esta trama mítica acarrea consigo, de modo inexcusable, una determinación socio-histórica –local y temporal– determinada.

Generado en un momento y un espacio, el mito se lanza a la aventura global que le confieren sus mitemas, pero siempre conserva su carácter local.

Aquí radica la globalización del mito, de la que el caso donjuanesco es paradigmático. En su internacionalización, el conjunto mítico pierde el envoltorio local más superficial, pero conserva el núcleo generador local y temporal. Los donjuanes subsiguientes pueden prescindir del marqués de la Mota, de Aminta o del rey de Nápoles, pero retienen siempre dos dimensiones incuestionables:

1ª. La dimensión mítica, configurada por sus elementos míticos invariables o mitemas. Por esto el mito es susceptible de universalización.

2ª. La dimensión espacial y temporal, compuesta por sus elementos socio-históricos invariables. Por esto el mito siempre conserva el olor de su nido.

Veámoslo.

Como va dicho, lanzado al tráfico literario, el mito ya no requiere de un religioso como transmisor: los adaptadores subsiguientes no son frailes. Todas sus obras conservan sin embargo los dos aspectos a los que no he dejado de referirme:

1º. Los mitemas que componen el mito donjuanesco: el seductor que atenta contra la divinidad, el grupo femenino que propicia el sacrilegio, el comendador que representa la venganza divina y la eternidad.

2. La determinación socio-histórica del mito donjuanesco:

a) Por un lado, una estructura social netamente estamental. Un joven noble mancilla la virtud de una mujer también noble (no hace al caso que también ultraje a mujeres del pueblo) y, como consecuencia, afrenta el honor de un anciano noble que más tarde, de manera extraordinaria, le inflige su muerte.

b) Por otro lado, una determinación espacial y temporal considerablemente marcada. Llama la atención que las innumerables versiones y adaptaciones del mito sitúen casi por sistema la trama argumental en España. También es llamativa la persistencia habitual del marco temporal: el siglo XVII.

Bastaría echar un vistazo a la serie para comprobar el carácter estático, casi inmovilista, de las adaptaciones del mito donjuanesco. Las excepciones a la regla son escasas.

Pero la uniformidad en la persistencia de los elementos básicos no es absoluta. Hay algunos elementos que, aun formando parte del mito original, tienden a desaparecer en las adaptaciones. Piénsese en la encomienda militar: aunque raros, no faltan los textos en los que este aspecto típicamente hispánico desaparece, sin duda alguna debido a su escasa repercusión en otros horizontes y literaturas. El padre de Ana es despojado del aspecto religioso de su encomienda y convertido en un noble más; pierde así su condición de

baluarte de la fe. De manera concomitante, el joven seductor ve reducida la categoría de su afrenta: ultraja el honor de una mujer, a lo más de una familia, pero no el de Dios.

De manera consiguiente, la dimensión mítica del argumento se resiente. Aquí radica buena parte de la progresiva desmitificación del mito a lo largo de los siglos: ignorada la condición trascendente del comendador, su asesino queda relegado, de manera exponencial en la sociedad de masas, al papel de simple seductor.

Ejemplo: el *Don Juan* de Lenau (1844). En el cementerio no aparece alusión alguna al estatuto de Ulloa; el protagonista solo murmura a su criado: "A decir de esas líneas de oro de esta inscripción, aquí yace un hombre que maté" ("*Wie dieser Grabschrift goldne Zeilen sagen, / so liegt allhier ein Mann, den ich erschlagen*", 2014: 27). Es significativo que el comendador, a diferencia de lo acostumbrado, no aparece más tarde: le sustituye su hijo don Pedro, rodeado de mujeres y niños que reclaman venganza. En el momento del duelo, don Juan vence fácilmente, pero en lugar de asestar el golpe final se entrega a su adversario: "Mi enemigo mortal está librado a mi voluntad; / pero esto mismo me deja indiferente, como la vida misma" ("*Mein Todfeind ist in meine Faust gegeben; / doch dies auch langweilt, wie das ganze Leben*": 36), declara antes de tirar su espada y mostrar su pecho descubierto a don Pedro. Cuando los ultrajes del protagonista se reducen a la seducción, huelga el castigo directo del cielo, que prescinde de la estatua, símbolo de la trascendencia, y recurre a instrumentos secundarios.

Una de las pruebas más palpables de lo que sostengo la encontramos en *Don Juan*, comedia musical lanzada en 2003 (música y texto de Félix Gray, dirección de Gilles Maheu). Un seductor, un grupo femenino... Sevilla, corridas, flamenco, siglo XVII... pero este *Don Juan*, ateo y solitario, está huérfano de comendador. El duelo final no diverge mucho de la pieza de Lenau: superior en el combate, don Juan se deja atravesar por la espada de Raphaël. La muerte de este héroe aparece rodeada de toda la parafernalia local e histórica, pero privada del mitema de la justicia eterna que representaba don Gonzalo. Don Juan muere, declara, "de amor por ella", María. A esta explicación se añade otra: don Juan se arrepiente de su vida inane ("Perdón, Dios mío"). Amor y decadencia, romanticismo y posmodernidad hacen las veces de la venganza celeste.

Toda esta reflexión sobre una clasificación social se podría aplicar a otros mitos, sin necesidad de recurrir a los grandes casos mitológicos de la antigüedad. Baste el ejemplo del Grial (un caballero, un rey, el ritual de un cortejo...). La razón, creo, radica en que el pueblo –esto vale también para el lector o el espectador– dirige hacia los personajes de elevada condición social una mirada distinta de la habitual: el respeto que depara a los héroes es mayor en la medida que se alejan de él. *Maior e longinquo reverentia*, diría Tácito (*Anales*, 1, 47). Lo cual no impide la existencia de mitos sin esta clasificación social. Simplemente he querido decir que el mito se desenvuelve, como pez en el agua,

en una sociedad diferenciada en castas. Aquí me he limitado al componente de la clase estamental, pero valdrían igual otras clasificaciones: la riqueza, la sabiduría, el prestigio o, en nuestros días, el parangón y glamour de las *celebrities*.

Referencias bibliográficas:

LENAU, Nikolaus, 2014, *Don Juan. Dramatische Szenen*, intr. Karl-Maria Guth, Berlin, Hofenberg.

MAHEU, Gilles (dir.), música de Félix Gray, coreografía de Miguel Ángel Rojas y Carlos Rodríguez, *Don Juan*, Montreal (2003/2004) y París (2005). <https://www.youtube.com/watch?v=ZmzpG11NJwc>

TIRSO DE MOLINA, 1995, *El burlador de Sevilla*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, "Letras Hispánicas".

La épica medieval en el Neoclasicismo americano: apuntes para un dramatismo visual

MARCELA NÉLIDA PEZZUTO

Universidad Católica Argentina
marcelapezuto@gmail.com

Resumen: Hablar del siglo XVIII significa hablar de Neoclasicismo, sin embargo, esta apreciación resulta escasa cuando se trata del mundo colonial novohispano ya que muchos artistas se apropiaron de manera independiente de elementos estilísticos que no siempre se correspondían con las ideas y estéticas vigentes. Ejemplo de ello es el poeta ecuatoriano Juan Bautista Aguirre y Carbo quien en plena Ilustración deja de lado la propuesta Racionalista y escribe poesía con un marcado tono épico. Este autor es un religioso que perteneció a un grupo electo de hombres dedicados a las Letras, por lo cual manejaron la escritura conjugando símbolos y produciendo mensajes que resultaban influyentes en sus respectivas sociedades coloniales marcadas por la subordinación cultural a la metrópoli. Con lo cual mediante el modelo cultural que, no solamente, construyeron sino que también supieron imponer, recolocaron en la sociedad colonial lecturas con temáticas, simbología y figuras religiosas en un mundo que había empezado a distanciarse de la fe. El extenso poema "*Rasgo épico a la concepción de Nuestra Señora*" retoma el Libro del Apocalipsis y reconstruye la escena del encuentro de María, el Dragón y Arcángel Miguel en una batalla épica en la que aparecen figuras heroicas guiadas por una profunda fe. Un marcado lirismo centrado en la figura femenina, radiante y bella de la Virgen que se enfrenta a la fuerza oscura que termina deshaciéndose en un dinamismo bestial constituye el componente épico del poema.

Palabras clave: épica – Neoclasicismo – poema – descripción – Aguirre Carbo

The Medieval Epic in the American Neoclassicism: Notes for a Visual Drama

Abstract: Although 18th century is synonym of Enlightenment, nevertheless in the Americas this equivalence is not quite accurate, for many of those artists used and acquired stylistic resources independently from contemporaneous ideas. The Ecuadorian poet Juan Bautista Aguirre y Carbo is an example of it, as he left Enlightenment and Rationalism behind and composed poetry in a very highlighted epic form. This poet was part of a selected group of men devoted to the art of writing, so they managed this art using symbols and influential messages in conjunction, in a colony where subordination to the Metropolis was a mandatory attitude. Yet, they imposed a paradigmatic cultural model to relocate the religious topics, symbols and icons in a colonial society that evidenced a distance from the original faith. The long poem "Rasgo épico a la concepción de Nuestra Señora" is inspired in the Apocalypse and rebuilds the scene in which Mary encounters the Dragon and Saint Michael within an epic battle for faith. The subject of this poem is an outstanding lyricism focused in the radiant and beautiful female icon of Mary, who struggles against a dark force, finally dissolved in an animal bestiality.

Keywords: Epic – Neoclassicism – Poem – Description – Aguirre Carbo

Las producciones líricas, en especial las coloniales americanas –que son del ámbito que me compete– siempre resultan interesantes en cuanto a su perspectiva estilística, estética o estructural. La poesía, además, a partir de su entramado simbólico emplea el lenguaje de manera no convencional, representando la expresión de un yo poético que se revela a sí mismo desde una posición intimista o desde una postura épica. Gestada a partir de una determinada cultura, el discurso lírico refleja el imaginario de un espacio que resulta ser semejante al mismo por el que circula. Lo cual nos lleva a sostener que es el espacio el elemento que, de manera esencial, condicionará al sujeto poético en un rol que lo desafía y lo identifica distintivamente. Para esta ocasión nos centraremos específicamente en el sujeto poético a la luz del desempeño en su propio espacio urbano,¹ sitio donde desarrollará su arte, es decir, donde será leído, aceptado, comentado y reconocido. De esta forma no podemos dejar de lado el particular vínculo que existió entre la sociedad colonial americana y el discurso poético a la luz de dos instituciones: el Estado² y la Iglesia. Al respecto, el poeta que nos convoca para estas Jornadas es el

¹ El énfasis que le otorgamos al espacio urbanístico como escenario cultural responde a las características de la sociedad colonial marcada por la diversidad lingüística, cultural, racial y hasta religiosa.

² Hampe Martínez (1996:15).

La épica medieval en el Neoclasicismo americano: apuntes para un dramatismo visual

ecuatoriano Juan Bautista Aguirre y Carbo, hombre perteneciente a un selecto grupo dedicado a las Letras, que manejó la escritura conjugando símbolos y produciendo mensajes que resultaron influyentes en su propia sociedad marcada por la subordinación cultural a la Metrópoli. Sin embargo, tratándose de América, esta situación no impidió que en las primeras letras coloniales rápidamente se filtraran, junto con la importantísima herencia hispánica, elementos culturales de otras épocas y orígenes.

En estas páginas nos centraremos en el siglo XVIII y, en especial, en el pujante centro cultural que representó el Virreinato de Nueva Granada. Allí los espacios urbanos llevaban adelante una gran actividad comercial, administrativa e intelectual y también se cuidaba esmeradamente la educación de la naciente clase social: los criollos. Fueron estos quienes concentraban, por un lado, el legado peninsular y, por el otro, la herencia americana en una síntesis cultural. Pero al ser la clase educada en una sociedad mayoritariamente analfabeta les significó manejar un poder (en cierta medida autónomo) basado en el uso de la palabra desarrollada especialmente en la versificación y que solo se consumía dentro del propio circuito de los letrados (Rama, 1984:35). Con esto queremos decir que los criollos letrados –mayoritariamente religiosos– constituyeron dentro de las ciudades un elenco intelectual con suficiente autoridad como para ser no solo transmisores de cultura, sino también productores de la misma. Así, a través de las bibliotecas, de las instituciones de enseñanza y de los conventos, el clero ejerció una constante influencia en la sociedad colonial (Hampe Martínez, 1996:15) y nuestro poeta, el jesuita Juan Bautista Aguirre y Carbo, no ha sido una excepción.

En el siglo XVIII Quito era una de las tantas ciudades dirigidas por la administración de la monarquía absoluta que se presentaba como pauta de civilización y de poder. Dentro de este contexto, Aguirre Carbo, encargado de la educación, reconstruía el orden a través de la inteligencia razonante que dominaba el campo simbólico de la palabra, situación que nos lleva a presentarlo como intermediador cultural (Rama, 1984:38-40). Hablar también del siglo XVIII significa hablar de Neoclasicismo; sin embargo, esta apreciación resulta escasa cuando se estudia el mundo colonial ya que, como venimos esbozando, los intelectuales se apropiaron de modo independiente de algunos elementos que no siempre se correspondían con las ideas y estéticas vigentes en su época. Un ejemplo de ello es el propio Aguirre Carbo, quien en plena Ilustración pese a adoptar la propuesta racionalista, al mismo tiempo, escribió poesía a partir de un importante vínculo con la Biblia y también se alejó de la norma estética neoclásica, rescatando aspectos estilísticos de la épica medieval.³ Con lo cual supo recolocar en la sociedad colonial del XVIII una lectura con temática, simbología y figuras que no se correspondían con las modas poéticas vigentes. Es por ello que el objeto de nuestro análisis es el modelo cultural que Juan

³ Carrizo Rueda (1997) / Avalor-Arce (2000) / Pezzuto (2008).

Bautista Aguirre y Carbo refleja en el poema "Rasgo épico a la concepción de Nuestra Señora". La lectura que proponemos considera el concepto de trascendencia textual⁴ que nos ha permitido entablar un diálogo entre el poema, la tradición épica y el Libro del Apocalipsis.

Pero antes de pasar propiamente a la poesía consideramos conveniente trazar unas breves líneas respecto del trayecto vital del padre Aguirre para ejemplificar al tipo del letrado, categoría a la que venimos haciendo referencia. En la ciudad de Daule, actual territorio de Ecuador, nace en 1725 Juan Bautista Aguirre y Carbo y en 1786 fallece en Tívoli, Italia. Desde temprana edad demostró un profundo interés por la poesía, llegando a cultivar una importante variedad de asuntos tales como el filosófico, religioso, moral, amatorio y la oratoria sagrada. En 1758 ingresó a la Compañía de Jesús en donde recibió una esmerada educación, lo cual sumado a un importante afán de saber, lo llevó a destacarse como intelectual en el Quito colonial. Sobresalió como catedrático en la Universidad de San Gregorio Magno y llegó a ser designado Prefecto de la congregación de San Javier y socio consultor del padre provincial de Quito. Si bien no se apartó de la filosofía aristotélica, su espíritu innovador lo llevó a adoptar los postulados de Leibniz, Bacon y Descartes, con lo cual adhirió al sistema experimental propio de las primeras irradiaciones de la Ilustración. Sin embargo, nunca llegó a sustituir la cosmología cristiana por una cosmología de la razón (Anderson Imbert 1995:141-184). En 1767, debido a la expulsión de América que sufrió la orden jesuita, fue trasladado a Italia en donde también se distinguió entre las altas esferas teológico-intelectuales, puesto que llegó a ser hombre de consulta de las altas jerarquías eclesiásticas y examinador sinodal.

La publicación de su obra poética amerita también unas palabras. Con motivo de abandonar el Virreinato rumbo a Europa le fue arrebatado el cuaderno manuscrito en el que constaban todos sus trabajos. Pero gracias al hallazgo del crítico argentino Juan María Gutiérrez fue posible publicar su obra por primera vez en 1865 bajo el título *Versos castellanos, obras juveniles, misceláneas*. Una segunda edición de 1917 corresponde al escritor y diplomático quiteño Gonzalo Zaldumbide y en 1943 el profesor Emilio Carilla realiza la tercera edición a partir de la cual nosotros hemos realizado el presente trabajo.

En líneas generales se puede decir que la obra de Aguirre y Carbo sigue, por un lado, la línea del conceptismo lírico de Calderón y Quevedo y, por el otro, el culteranismo de Góngora en cuanto a sintaxis y vocabulario. Sin embargo, al observar la importante variedad métrica producto de su ingenio resulta necesario vincularlo también con Polo de Medina, Lope de Vega, Sor Juana Inés de la Cruz, entre otros autores. Pero en particu-

⁴A partir del concepto de literariedad identificaremos la relación que une un texto posterior con otros que le antecedieron, descubriendo la intención de presentificarlos y, sin los cuales, el más moderno no existiría como tal (Genette, 1989:10-11).

La épica medieval en el Neoclasicismo americano: apuntes para un dramatismo visual

lar, para los fines de esta exposición nos interesa resaltar las relaciones entre la poesía del jesuita ecuatoriano y la épica medieval en cuanto a la temática digna, la descripción de hechos graves y excelentes, la intencionalidad de conmover el ánimo del oyente/lector, el deseo de despertar temor y misericordia y, por último, no podemos dejar de mencionar, la estructura trágica cargada de acción.

"Rasgo épico a la concepción de Nuestra Señora" es un extenso poema de 27 estrofas compuesto en octavas reales que combina elementos religiosos con otros pertenecientes a la cultura grecolatina –habitual en las producciones neoclásicas. Pero, si bien Aguirre Carbo demuestra una gran maestría al apropiarse de personajes del Parnaso, será en el diálogo que entabla con la Biblia, en las escenas marcadas por el color que describen la lucha del bien contra el mal en donde el jesuita se destaca. El nivel simbólico que ordena las estrofas del jesuita retoma la idea de mesianismo del texto sagrado y procura dar testimonio de la fe cristiana. Así como el Apocalipsis de San Juan⁵ representa (en un simbolismo en el que confluyen presente, pasado y futuro) la teología trascendente de la historia humana dirigida por Dios con fines sobrenaturales, el triunfo cristiano y la resurrección final; del mismo modo, nuestro poeta desarrolla imágenes de gran dinamismo en las que abundan las descripciones visuales que contrastan con el estilo cifrado del texto sagrado.

La primera estrofa de "Rasgo épico a la concepción de Nuestra Señora" sigue el tradicional tópico de encomendar el canto para alcanzar la inspiración:

Grande asunto limita a poco labio
afecto mucho, y del castalio coro
invoco al numen que, canoro y sabio,
cadencias pulse en desacuerdos de oro;
de la sonora cuerda al dulce agravio
rasgue Hipocrene su elocuente poro,
inspirando a mi lira el sol divino,
néctar de luz, ardor del Febo trino.

Y aunque los versos siguientes continúen en el mismo tono, la característica de la musa a la cual se entrega el yo lírico es el sujeto de la propia composición:

¡Oh musa, o tú que en la canora fuente
por desdenes frondosos del Parnaso,
en giros de zafir das a tu frente

⁵ Nos hemos manejamos con la versión Vulgata del Libro del Apocalipsis que posee división en capítulos y, según esto, el capítulo que resulta el intertexto del poema del jesuita ecuatoriano es el número XII.

cercos de estrellas, [...]
tú que calzas la luna y al rugiente
Dragón oprimes al primero paso,
inspírame, será mi dulce canto
del Erebo terror, del cielo encanto!

Aguirre retoma la imagen de María del propio evangelista: "...era una mujer vestida del Sol que tenía á la Luna báxo de sus pies, y una corona de doce estrellas baxo su cabeza"(Ap.12, 1), pero la introduce dilatadamente, ya que la Virgen aparece mediatizada por el símbolo marino en la tercera, cuarta y quinta estrofas:

Todo un mar acomete mi desvelo,
en cuyas ondas de cristal nevado
el sol, que al sol da paso por el cielo,
perla en su nácar se cuajó rizado;
mar todo gracia, donde nunca el hielo
fatal o el nimbo opaco del pecado,
[...]
Mar de perlas crespo y de corales
neto esplendor, ni en la vecina
playa sintió las huellas de heredados males,
que al margen de su ser los tuvo a raya;
al reflejo de luces orientales
que hermosas brillan, de su ardor desmaya
la culpa, viendo sus orillas llenas
de aljófares de gracia por arenas.
[...]
mar tan dichoso que su cauce advierte
de astros nadantes y de soles lleno,
siendo en la espuma de sus ondas bellas
conchas los signos, peces las estrellas.

Y será recién en la sexta estrofa que abiertamente se asimila al mar con María, presentada en su máximo esplendor: "Este mar cuya orilla se encanece / de gracias por espumas, es María, / hermosísimo sol cuando amanece...". En cada uno de los versos se destaca una construcción de color: "hermosísimo sol"; "purpúreo rosicler"; "luna sin mancha"; "risueña aurora". El tono de alabanza de Aguirre Carbo se acentúa en los últimos versos de la estrofa al reflejar la magnificencia de la Virgen en un derroche de majestad: "...pues esta diosa en su beldad mejora / al sol, la luna, al cielo y a la aurora". La referencia a San Juan como

La épica medieval en el Neoclasicismo americano: apuntes para un dramatismo visual

testigo de la belleza mariana y de la situación acuciante del parto⁶ es estetizada por Aguirre con una delicada y decorosa alusión a la maternidad: "...dando aliento a la luz, al aire vida...".

Como contrapunto dramático, en las siguientes estrofas se presenta el mal en el inicio del embate en una importante descripción centrada en el movimiento del dragón:

Era el Dragón un monte organizado
de ásperas conchas, verdinegras tramas,
que, tortuoso, en su frente horror crispado
furores peina desgredando escamas;
[...]
Aquí conchas y escamas retorciendo
todo se implica en giros comprimido,
allí se extiende en nube convirtiendo
el sinuoso volumen retorcido;
[...]
ya los astros embiste centelleando,
fuego sus ojos, sus narices fuego,
ya las garras afila, ya silbando
su informe cresta tremola, y luego
un golfo escupe de veneno adusto,
terror del orbe, de la esfera susto.

La estrofa once será el punto central del elemento trágico, es decir, el encuentro entre María y la bestia:

[...]
como toro, el Dragón, tigre y serpiente,
de puntas, garras y veneno armado,
voló, embistió y acometió a María,
para manchar en su pureza al día.

Pero prontamente el poeta hace entrar en la acción al arcángel Miguel descrito como "pompa gallarda", "bucentoro de pluma" y "noble corsario". Será él quien unirá sus fuerzas a la acción mariana, alada y también poderosa: "Este ardor, esta priesa y estas alas / vistió la que del sol rayos ostenta...". La batalla prosigue centrándose en "armas", "arco", "dardos", "acero y balas" que concluye en la estrofa quince: "rendido de heridas tan bizarras, / batió su cola y le postró sus garras". Como consecuencia sobreviene la caída del Dragón que también resulta ampulosa:

⁶"Estando para parir, gritaba con los dolores y con las ansias del parto". (Ap.12,2)

Viose de conchas el viviente muro
abatido y trinchado a su despecho,
y virtiendo de sangre un golfo impuro,
[...]
truena en bramidos, y rasgando el duro
monte de escamas, se caló deshecho,
[...]
a los negros infractos del abismo.

Los siguientes versos continúan el cuadro de defectos, de ansias desmedidas y de deseo de destrucción del Dragón y casi al final del poema, en la estrofa veinte, el poeta reflexiona:

Esto es corto bosquejo, breve historia
de la que oculta Dios a los sentidos,
mapa a donde diseña a la memoria
sus profundos arcanos escondidos;
de este misterio la sublime gloria
en dibujos declara repetidos,
sirviendo sus campañas de procesos,
formas los casos, bultos los sucesos.

En este "corto bosquejo" la voz del poeta aparece como develadora del misterio divino que se traduce en palabras. Se presenta también como artífice que traduce, que dibuja cual "bosquejo" los "profundos arcanos de la historia" y, por ello, es capaz de revelar lo "escondido". Hasta casi el final del poema (estrofa veinticinco) continúa la voz del yo lírico como poseedor de conocimiento y realiza, en una sucesión de hitos de la historia del Pueblo de Israel, una protohistoria del cristianismo. Pero en los versos de la estrofa veintiséis el yo lírico se muestra prontamente como conciencia de naturaleza caída:

Cual otro Faraón miré al pecado
que Cristo en rojo mar de sangre anega;
[...]
el mar abierto, el risco desgajado
libertan a María cuando llega,
pero al llegar nosotros, con desvío
ciérrase el mar, encállase el bajío.

Llegamos así a la última estrofa que cierra la poesía con el símbolo mariano de la rosa

La épica medieval en el Neoclasicismo americano: apuntes para un dramatismo visual

y, de manera rotunda, se sucede el reconocimiento de la grandeza divina que guio la composición⁷ del religioso –retomando el tópicos de falsa modestia– como una afirmación del yo lírico.

Rosa del cielo el sol, y el sol del prado
en nacarado ardor la rosa bella,
son de esta Virgen símbolo agraciado,
sin manchas él y sin espinas ella;
en zarza, en maxes, en vellón dorado,
en ave, en arca, en monte y en estrella
bosquejó diestro sus divinos dones
con luces Dios, mi pluma con borrones.

Como conclusión diremos que nuestro objetivo consistió en religar la estructura, temática y simbología del poema con la tradición épica debido a la particular presencia de una narración rica en colores, movimiento y belleza plástica. Consideramos que esta obra constituye un ejemplo de lírica plenamente dinámica que busca mover el ánimo de los lectores a través de la acción dramática centrada en la lucha. A esta altura podemos decir que Aguirre Carbo supo imponer un universo poético en el que el nivel semántico de las palabras, de los colores, del tono, del ritmo y de la estructura métrica constituyó también una función civilizadora que se sobrepuso a la pauta racionalista imperante. Al respecto hemos observado que el poeta ecuatoriano en su obra interpela al hombre y a su circunstancia en un acto de exégesis del mundo a través del lenguaje simbólico empleado especialmente por la poesía. Es decir, hemos identificado en el intelectual una búsqueda que pretendió religar al hombre, por medio de la tradición épica hispánica, con la fe en un momento en que la sociedad se alejaba de aquella.

A partir del estudio del saber y del hacer de Aguirre Carbo hemos intentado rescatar el plano estético del lenguaje por medio del cual se revela el plano existencial, histórico y humano. Por otro lado, nos ha llevado a ubicar al poema dentro de una tradición literaria que nos condujo a observar sus concomitancias respecto de otros textos que lo precedieron (Maturó, 1995). Finalmente, nos permitimos insistir que, por tratarse de estudios de literatura colonial, fue necesario considerar el contexto desde el cual se gestó la obra, es decir, el ámbito de la cultura de la Nueva Granada. Así, tratándose de Hispanoamérica, podemos afirmar que este espacio posee rasgos aglutinantes en los que conviven modelos impuestos con otros que, aunque acallados, pervivieron dando origen a producciones que –de manera manifiesta– fueron avaladas por los lectores. A raíz de esto surge nuestra intención de

⁷ "La Edad Media había consagrado como tópicos la idea del *Deus Artifex* –según Ernst Curtius. Ese Dios artífice nosotros lo podemos llamar Dios-poeta", AVALLE-ARCE (2000:65).

describir y reconocer el alto grado en el que se ubicó el escritor colonial como sujeto con autonomía y autoridad, resultado de su propia conformación social.

Referencias bibliográficas

1. Fuentes Primarias

AGUIRRE, J. B. (1943) *Poesías y obras oratorias*. Ed. Gonzalo Zaldumbide. Quito, Clásicos Ecuatorianos

_____ (1979) *Nuevas poesías*. Introducción y texto de Julián Bravo. Estudio de Ernesto Bravo. Quito, Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit.

2. Bibliografía General

Biblia Felipe Scío de S. Miguel Biblioteca Bodleiana, 1825 Impresa en Londres
www.bodleian.ox.ac.uk/bodley

Nueva Biblia Española. Edición Latinoamericana.(1976) Alonso Schöekel, L. y Mateos, J. Madrid, Edic. Cristiandad

ADORNO, R. (1993) "Reconsidering Colonial Discourse for Sixteenth- and Seventeenth-Century Spanish America." *Latin American Research Review* 28: 135-45.

_____. (1998) "Nuevas perspectivas en los estudios literarios coloniales hispanoamericanos". *RCLL* 28:11 a 27.

ANDERSON IMBERT, E. (1995) *Historia de la literatura hispanoamericana I. La colonia. Cien años de república*. México, Fondo de Cultura Económica.

ARIAS LARRETA, A. (1970) *Literatura colonial*. Buenos. Aires, Ed. Indoamericana.

AVALLE-ARCE, J. B. (2000) *La épica colonial*. Navarra, Ed. EUNSA.

BECCO, H. (1990) (selección, prólogo y bibliografía). *Poesía colonial hispanoamericana*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.

BERISTÁIN, H. (1996) *Alusión, referencialidad, intertextualidad*. México, Universidad Autónoma de México.

CEVALLOS, F. J. (1983) *Juan Bautista Aguirre y el barroco colonial*. Madrid, Edi-6.

La épica medieval en el Neoclasicismo americano: apuntes para un dramatismo visual

- _____. (1999) "Juan Bautista Aguirre y la poética colonial" Edición Sabat de Rivers, Georgina. *Esta, de nuestra américa pupila: estudios de poesía colonial*. Houston Tx, Ed. Society For Renaissance And Baroque Hispanic Poetry: 43-54.
- CARILLA, E. (1943) *Un olvidado poeta colonial*. Buenos Aires, Ed. Universidad de Buenos Aires. (Digitalizado por: University of Florida Digital Collections. <http://ufl.edu/UF0078306/00001>)
- CARRIZO RUEDA, S. (1997) *Poética del relato de viajes*. Kassel, Ed. Reichenberger.
- CHANG-RODRÍGUEZ, R (Ed.) (2008) '*Aquí, ninfas del sur, venid ligeras*'. *Voces poéticas virreinales*. Madrid-Frankfurt, Ed. Iberoamericana.
- CHARTIER, R. (1994) *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Colección lea. Barcelona, Gedisa.
- ESPINOSA PÓLIT, A. (1954) *Los dos primeros poetas coloniales ecuatorianos. Antonio de Bastidas y Juan Bautista Aguirre. Siglos XVII y XVIII*. Biblioteca Virtual Universal, Ed. Del Cardo. www.biblioteca.org.ar
- _____. (1960) *Los dos primeros poetas coloniales*. "Biblioteca Ecuatoriana Mínima". Méjico, Editorial Cajica.
- GENETTE, G. (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R. y Pupo-Walker, E. (2006) *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo I. Madrid, Ed. Gredos.
- HAMPE MARTÍNEZ, E. (1996) *Bibliotecas privadas del mundo colonial*. Madrid, Edit. Iberoamericana.
- IÑIGO-MADRIGAL, L. (2008) *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. 1 y 2. Madrid, Cátedra.
- LAZO, R. (1983) *Historia de la literatura hispanoamericana*. El período colonial (1492-1780) México, Ed. Porrúa.
- MATURO, G. (1995) *Introducción a una hermenéutica del texto*. Bs. As., Tekné.
- _____. (Editora). (2001) "El humanismo indiano. Letras coloniales hispanoamericanas del Cono Sur". *Actas de las Jornadas de Literatura Colonial del Cono Sur*. Buenos Aires, Ed. UCA.

- MIGNOLO, W. (2008) "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista". *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Vol. 1. Época Colonial. Coord. Luis Iñigo Madrigal. Madrid, Cátedra: 59-78.
- PAZ, O. (1982) *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Barcelona, Seix Barral.
- PEZZUTO, M. (2008) *Escrituras del viaje. Construcción y recepción de "fragmentos del mundo"*. (Estudio preliminar Sofía Carrizo Rueda) Buenos Aires, Ed. Biblos:35-73.
- RAMA, A. (1984) *La ciudad letrada*. Hanover NH, Ediciones del Norte.
- _____. (1987) *Transculturación narrativa en América latina*. México, Siglo XXI.
- ROMERO, J. L. (2001) *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- SABAT DE RIVERS, G. (1992) *Estudios de literatura hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la colonia*. Barcelona, PPU.
- SÁNCHEZ CARO, J. M. (2012) *Biblia e Ilustración: Las versiones castellanas de la Biblia en el Siglo de las Luces*. Vigo, Ed. Academia del Hispanismo.
- TODOROV, T. (2008) *La conquista de América*. El problema del otro. Buenos Aires, Siglo XXI.
- URBINA, L; Henríquez Ureña, P. y Rangel, N. (1985) *Antología del Centenario. Estudio documentado de la literatura mexicana durante el primer siglo de independencia (1800-1821)*. Obra compilada bajo la dirección del maestro Justo Sierra. México. Ed. Univ. Nac. Autónoma de México.

***Estancias e itinerancias:*
aproximación a Heidegger desde la morfología
de la literatura de viajes**

FEDERICO SANTOS

*Universidad Católica Argentina
federicosantosvascelli@gmail.com*

Resumen: En este trabajo nos proponemos explorar la posibilidad de asimilar estructuralmente algunas facetas de la filosofía de Heidegger al relato de viajes, a partir de aspectos narrativos, descriptivos y metodológicos presentes en su obra. Estos últimos son reproducidos analógicamente en el relato de su viaje a Grecia, titulado "Estancias" (*Aufenthalte*), sobre todo la cuestión de la *indicación formal*, según la que se intenta elaborar un discurso metalingüístico no objetivante sobre el origen y cuya articulación tiene una estructura narrativa. Esta necesidad discursiva surge de la transformación de la fenomenología en hermenéutica y la consiguiente necesidad de autointerpretación de la *vida fáctica*. Para ello, daremos cuenta primero de los aspectos narrativos de la filosofía Heidegger en su obra basal, "Ser y tiempo". Luego, discutiremos la noción de *relato de viajes* que será puesta en juego en el análisis. A continuación, examinaremos en qué medida la narración de Heidegger del viaje a Grecia se ajusta al paradigma de relato de viajes. Finalmente, trataremos la cuestión metodológica de la indicación formal, que guarda una relación isomórfica con "Estancias".

Palabras clave: relatos de viajes – Grecia – narratividad – Heidegger – indicación formal

***Stays and Roamings:*
Approach to Heidegger from the Morphology of Books of Travel**

Abstract: In this paper we intend to explore the possibility of structurally assimilate

some facets of Heidegger's philosophy to books of travel, from narrative, descriptive and methodological aspects present in his work. The latter are reproduced analogically in the account of his trip to Greece, entitled 'Sojourns' (*Aufenthalte*), especially the question of formal indication, as it tries to develop a non-objectifying metalinguistic discourse on the origin and whose articulation has a narrative structure. This discursive need arises from the transformation of phenomenology into hermeneutics and the consequent need for self-interpretation of *factic life*. To do this, we will first account for narrative aspects of Heidegger's philosophy in his basal work, 'Being and Time'. Then, we will discuss the notion of *travel writing* that will be brought into play in the analysis. We will then examine to what extent Heidegger's narration of his trip to Greece fits the paradigm of travel writing. Finally, we will deal with the methodological issue of formal indication, which maintains an isomorphic relationship with 'Sojourns'.

Keywords: Books of Travel – Greece – Narrativity – Heidegger – Formal Indication

La identidad como condición de posibilidad de la narratividad

La cuestión de la narratividad en la filosofía de Heidegger reviste considerable importancia y ha suscitado un animado debate. Existen, a grandes rasgos, dos posiciones al respecto; una, que podría ser llamada la *narrativista* y la otra, su antitética, la *no-narrativista*. Narrativista es, por ejemplo, Charles Guignon, quien liga la noción de *autobiografía* de Dilthey a la temporalidad del *Dasein* a través de su historicidad. De este modo, el *Dasein* se hace cargo de un rango de posibilidades que, aglutinadas en torno a su identidad, direccionan su vida. La resolución (*Entschlossenheit*) estabiliza este *aglutinamiento identitario* del *Dasein* de cara a la muerte, cuya asunción afectiva sella determinados atributos suyos, perdiéndose así el lastre de lo que no le pertenece. De este modo se podría hablar de la posibilidad de alcanzar una unidad real en el seno de la constitución del *Dasein*. Esto es lo que Fischer ha descrito como Requisito de Narratividad (*Narrativity Requirement*): "el ser un sí-mismo, una persona, un 'quién', requiere que uno tenga una auto-concepción narrativa; cuanto más fuerte sea la auto-concepción narrativa de uno, más fuerte será la sensación de sí-mismo [...] ser una persona requiere que se tenga una auto-concepción narrativa coherente" (2010: 245).

La narratividad está estrechamente relacionada con la cuestión de la continuidad de la persona en las teorías de la identidad personal. La crítica más fuerte a la posición narrativista la acusa de introducir subrepticamente una concepción óptica del *Dasein*, es decir, de estar rehabilitando la noción de (cuasi) persona jurídica como centro de imputación, de sujeto, que Heidegger tanto buscó evitar. Esto se ve agravado por el requisito

moral de autoexplicitación de los valores que guían la acción, implícito en la exigencia de una narratividad coherente.

Las lecturas más *existencialistas* de Heidegger siempre enfatizaron la futilidad de todo proyecto particular, a la par que la "radical inestabilidad" (García Astrada, 1998: 22) del ser del *Dasein*. Sin un relato consistente acerca de quiénes somos –en qué creemos, qué deseamos, etc.–, es decir, sin una trama narrativa en la que nos insertemos eficazmente como protagonistas, como una *dramatis persona* con características estables, nos desdibujamos como centro de imputación. En este sentido, dichas lecturas serían *antinarrativistas*. Sin embargo, el carácter *hiper*-abstracto de la autenticidad –que no dice a qué atenerse, ni siquiera dice que haya que atenerse a uno mismo, sino simplemente que *hay que* atenerse– que se sigue de la tesis de la indiferencia y futilidad de todo proyecto, hace de ella, o bien algo banal, o bien algo inalcanzable. Así, el mismo Fischer admite la posibilidad de asumir un *determinado* proyecto de modo auténtico y resuelto (2010: 251). Con todo, la disyuntiva entre *narratividad* y *no-narratividad* acaso se resuelva fácilmente en *Ser y tiempo* con los modos de la propiedad e impropiidad. Si la narratividad presupone la existencia de alguna clase plan o proyecto, en la impropiidad la hay, ya que el *Dasein* está inmerso, en *estado de caído* en el mundo cotidiano, absorto en el tiempo del útil, del ser-a-la-mano (*Zuhandensein*) y aún del ser-ante-los-ojos (*Vorhandensein*), olvidado de su posibilidad más propia, en los modos impropios del presentar (*Gegenwärtigen*) y el estar-a-la-espera (*Gewärtigen*).

Como sea, creemos que subsiste una *trama* forjada a espaldas del *Dasein*, si es cierto que se da (*es gibt*) ya siempre (*immer schon*) un horizonte de sentido (*Sinn*) previo, es decir, un horizonte donde los entes le sean accesibles y resulten significativos. Es necesario un horizonte ontológico de sentido para que tenga lugar la necesaria permeabilidad óptica que produce el significado (*Bedeutung*), que "expresa en primer término la relación axiológica que los entes ocupan en una determinada esfera de la praxis" (Bertorello, 2006: 124). El hecho de que esta trama preceda al *Dasein* no quiere decir que haya estado *esperándolo* al modo de la creación –aunque recuerde a ello– ni que haya devenido fortuitamente, sino que remite a su anonimia.

Esta trama se compone de significados que el *Dasein* conecta a través del *para-algo* (*Um-zu*) del útil, que comparece dentro de la totalidad de referencias (*Verweisungsganzheit*). En *Ser y tiempo* se llama *trama* (*Zusammenhang*) a: la *sucesión de vivencias* (1998: 291)¹ (... *eines Nacheinander von Erlebnissen*); la extensión (*Erstreckung*) del *Dasein* entre la vida y la muerte –allí utiliza la expresión de Dilthey, *Zusammenhang des Lebens, trama de la vida* (1998: 373)–; la trama de las estructuras constitutivas de la existencia (*Existenz*), la *Existenzialität* (1998: 12); pero también a la

¹ Citaremos esta edición según la paginación alemana.

red de útiles (*Zeugzusammenhang*) (1998: 75).

Sin demasiado esfuerzo, podemos inferir que existe una fuerte conexión entre el curso vital del *Dasein* y la trama de útiles que mallan su existencia. El existir mismo es "la trama secuencial de un sucederse de vivencias" (Heidegger, 1998: 291). Los entes mundanos y las vivencias se organizan significativamente en torno al *Dasein* (Bertorello, 2003: 5); polarizándolos axiológicamente, los asimila direccionalmente a su autoconcepción autonarrativa. En *Ser y tiempo* la cosa "es concebida como un modo derivativo de la herramienta y la herramienta se torna relativa a los proyectos del *Dasein* en el mundo como una totalidad de respectividad (*Bewandtnisganzen*)" (Crowell, 2001: 220). Todo *Dasein* tiene un proyecto, una expectativa, un *iter vitae* que se sigue de la identificación –óntica– del yo con el relato *biótico*. Es el *yo soy "x"* –predicativo– que acompaña toda vivencia cotidiana –o, al menos, la mayoría de ellas. Es el resultado de la temporalización impropia de futuro, el *estar a la espera* (*Gewärtigen*), que posibilita la manifestación del ente como útil y organiza la actividad diaria del *Dasein* (Heidegger, 1998: 353).

La significatividad (*Bedeutsamkeit*) del todo respectivo (*Bewandtnisganzen*) se funda en la capacidad del *Dasein* de remitir los entes unos a otros, de dejarlos en respectividad, es decir, de *significar*, *bedeuten*, que Heidegger descompone en *be-deuten* para acentuar el sentido de *apuntar hacia*. En esta estructura o encadenamiento de significatividad intervienen varias instancias que parten del *Dasein* y vuelven a él: "El primario 'para-qué' es un por-mor-de. Pero el por-mor-de se refiere siempre al ser del *Dasein*, al que en su ser le va esencialmente este mismo ser" (Heidegger, 1998: 84).

El *Worumwillem* del *Dasein* que, por ejemplo, necesita protección contra el mal tiempo remite al para-algo (*Um-zu*) del útil, el martillar; esto remite al *para-esto* (*Dazu*), el martillo mismo, que a su vez remite al *hacia-algo* (*Wobei*), como la multiplicidad de tareas en las que se ve involucrado el útil –clavar un clavo, extraerlo, doblar su punta para asegurarlo, etc.– y que configuran globalmente el *asunto* con el que se encuentra ocupado el *Dasein* (*Womit*), lo que remite, finalmente, al *para qué* (*Wozu*) de la ocupación, el protegerse del *Dasein*. Esta estructura remisional es posible gracias al *significar* (*be-deuten*), que, enlazando la totalidad de los respectos produce la *significatividad* (*Bedeutsamkeit*) que es nada más y nada menos que la estructura del mundo (Heidegger, 1998: 87).

Nos interesa señalar que el problema entre *narratividad* y *no-narratividad* es análogo al de *narración-descripción* que afecta a los llamados *libros de viajes*. La polémica sobre la *narratividad* en Heidegger no hace sino descubrir el hecho de que hay elementos que permiten interpretar su obra en uno u otro sentido. Cuanto más fuerte sea el componente *identitario* personal, más consistente será la constitución de la trama –y por lo tanto, del elemento *narrativo*–, ya que los proyectos *concretos* manan de la personalidad. De este

Estancias e itinerancias: aproximación a Heidegger desde la morfología ...

modo, cuanto más débil sea el componente *identitario* personal, más débil será la trama, y el discurso se centrará naturalmente en aspectos estructurales y descriptivos. En *Ser y tiempo* parecería primar la categoría personal (*Selbst*) por sobre la impersonal; a través de toma de conciencia de la propia finitud y la liberación del uno, el sujeto práctico al que se le imputan los actos de habla –el *Dasein*– se resuelve a existir propiamente –*auténticamente*–; sin embargo, en el período posterior, la imputación se desplaza hacia el acontecimiento (*Ereignis*), instancia donde el *yo* es no ya principio del sentido sino efecto suyo (Bertorello y Bareiro, 2010: 128-130).

Este desplazamiento descentralizador del punto de vista subjetivo-narrativo es patente en el relato de Heidegger de su viaje a Grecia, *Estancias*, donde la prevalencia de los elementos descriptivos es síntoma de este desplazamiento hacia instancias más *impersonales*.

Noción y paradigma de relato de viajes

Delimitemos, pues, la noción de relato de viajes que utilizaremos, no sin antes hacer una advertencia. Tomaremos aquí *narratividad* y derivados no en el sentido en que lo hicimos anteriormente, sino en su carácter específicamente literario y en oposición a la descripción. Se debe tener en cuenta que en el anterior apartado los esfuerzos propendieron a establecer la narratividad presente en la obra Heidegger de modo tal de hacerla pasible de un análisis basado en herramientas provistas por la teoría literaria. Estos aspectos narrativos presentes en Heidegger abonan la posibilidad de abordar su obra desde la perspectiva del relato de viajes que, tal y como lo define Carrizo Rueda:

Se trata de un discurso narrativo-descriptivo en el que predomina la función descriptiva como consecuencia del objeto final, que es la presentación del relato como un espectáculo imaginario, más importante que su desarrollo y su desenlace. Este espectáculo abarca desde informaciones de diversos tipos, hasta las mismas acciones de los personajes. Debido a su inescindible estructura literario-documental, la configuración del material se organiza alrededor de núcleos de clímax que en última instancia, responden a un principio de selección y jerarquización situado en el contexto histórico y que responde a expectativas y tensiones profundas de la sociedad a la que se dirigen (1997: 28).

Esta delimitación del género literario en cuestión es el corolario de una ardua y larga discusión académica que finalmente la alumbró ya como adquisición definitiva. Durante mucho tiempo se desestimó el valor literario de los libros de viajes por considerarse que solo brindaban *informaciones* –a lo sumo, enriquecidas por experiencias– sobre tierras

lejanas, atribuyéndoseles relevancia historiográfica, geográfica, antropológica, etc. La cara opuesta de la situación era que cualquier relato que refiriera siquiera tangencialmente un viaje, a modo de excusa o de metáfora, era prontamente considerado *de viajes*. Estas derivaciones indeseadas se seguían de la no delimitación precisa del género; confusión producto de no atender a su "constitución bifronte, a la inescindible conjunción de lo documental con una serie de rasgos que se reconocen como propios de la literaturidad" (Carrizo Rueda, 1997: 2) que configuran el esquema *narración-descripción*. La narratología enfatizó los aspectos narrativos en detrimento de los descriptivos (Carrizo Rueda, 1997: 7). Entonces, fue natural que sucedieran dos cosas: por un lado, se consideraron *relatos de viajes* textos que no lo eran, sobre todo algunas obras cumbre de la literatura universal que de algún modo incluyeran la temática –*La Odisea*, el *Quijote*, etc.–; por el otro, a la descripción fue asignada una función nominal –mientras que a la narración una función verbal. Se estaba diciendo, implícitamente, que lo verdaderamente literario era la acción y que lo descriptivo era, en definitiva, accidental; un accesorio de la trama, de elementos variables y por lo mismo intercambiables. Peor aún: se confesaba secretamente una concepción muy ingenua de la relación entre lenguaje y realidad, según la cual a las acciones corresponden *linealmente* las palabras. Una oposición tan tajante es, sin embargo, forzada y además falsa. Es difícil negar la función descriptiva que tiene lo verbal, ya que, como observa Carrizo Rueda:

Hay una gran distancia entre "tomó el cuchillo" y "aferró el cuchillo", y recuerda al respecto, la exploración que de esta posibilidad adjetival del verbo han llevado a cabo narradores como Borges. De aquí deduce que, si el verbo también describe, asimismo se puede entonces concebir la acción como espectáculo y por lo tanto, se puede atribuir al relato una función descriptiva (1997: 10-11).

Si el relato, entonces, también tiene una función descriptiva, ¿qué es lo distintivo de lo narrativo? Sirviéndose de una expresión de Barthes, Dorra dice que en lo narrativo existe un *factor riesgo* (Carrizo Rueda, 1997: 11). Esto quiere decir que hay una tensión argumental, una expectativa de cara al desenlace; una inquietud frente a un abanico, si bien limitado, *múltiple* de posibilidades. Los puntos de mayor *clímax* precipitan los acontecimientos que acumulan la cantidad de tensión necesaria para el desenlace, mientras que los puntos de *anticlímax* retrasan la resolución de la trama. En cambio, en un relato de viajes, la trama es *allanada*, quedando el camino expedito y libre de *hitos*; se rebajarán sobre todo hechos y acciones al nivel de objetos y personajes: todos tendrán la misma relevancia, puesto que los "propósitos descriptivos, a los cuales se subordinan hasta las acciones en los libros de viajes, ‘frenan’ la lectura para poder asimilar las informaciones,

Estancias e itinerancias: aproximación a Heidegger desde la morfología ...

reflexionar sobre ellas y disfrutar del asombro o el placer que depara cada una de las 'escenas' del enorme espectáculo que proponen" (Carrizo Rueda, 1997: 13). De este modo se presenta el relato como espectáculo, suerte de *mirabilia*.²

Carrizo Rueda habla de *tres modalidades textuales confluyentes en la conformación de los relatos de viajes*:

- a) Diseñar la imagen de las sociedades visitadas, tratando de aportar todas las características que puedan explicarlas.
- b) Crear espacios dentro del discurso destinados a la admiración. [...]
- c) Presentar materiales que sirvan para enriquecer diversas áreas del conocimiento – geográficos, históricos, económicos, políticos, de la naturaleza, antropológicos y religiosos, entre otros [...] (1997: 12).

Según el punto (a) se brindarán informaciones y se procurará responder a las expectativas de la sociedad a la que va dirigida el relato, ya que estas se jerarquizarán de acuerdo al perfil que se busque edificar, bien para ratificar, bien para rectificar prejuicios culturales. Por otro lado, la vocación descriptiva del relato de viajes es el correlato de su vocación documental. Y esta vocación, en definitiva, procede del muy natural y universal deseo de aumentar el conocimiento; de este modo, son admitidos como relatos de viajes los que "también imaginan itinerarios que nunca han existido" (Catáneo, 2008: 64), como sucede en los *Viajes de Gulliver*, donde no se busca, por supuesto, *aleccionar* sobre geografía sino moralmente –y esto también aumenta el conocimiento. También se escenificará el espectáculo, por lo que será necesaria la creación del espacio por donde *desfilen* informaciones, personajes, hechos, curiosidades, costumbres, paisajes, etc. Esta característica del relato de viajes es de suma importancia.

A continuación, indagaremos en qué medida se ajusta *Estancias* a este modelo.

Estancias: ¿un relato de viajes?

Como dijimos en la introducción, el viaje de Heidegger a Grecia había sido largamente postergado. Uno de los motivos de su dilación fue su temor a volar. No obstante, había también otras razones, ya que "la Grecia de hoy podría impedir a los antiguos salir a la luz con su singularidad propia; un titubeo, también, por la duda de si lo atribuido al país de los dioses huidos podía no ser más que mera invención y el camino del pensar habría de revelarse como un camino errado" (2008b: 15).

El viaje mismo constituye una suerte de veredicto sobre su pensamiento. Advertimos

² Los aspectos narrativo-argumentales son más cercanos a lo oral, mientras que lo descriptivo, a lo visual. Lo descriptivo es más *pictórico*.

ya desde el inicio la zozobra anímica de Heidegger; por lo demás, comprensible, ya que las expectativas son muy altas: tiene el pensador alemán la esperanza de dar con el origen y al mismo tiempo surge el miedo de no dar con ello: "¿Encontraremos el ámbito que buscamos? ¿Se nos brindará su hallazgo si visitamos el país que aún perdura de los griegos, al saludar su tierra, su cielo, su mar y sus islas, los templos abandonados y teatros sagrados?" (2008b: 15).

Así, ya tempranamente el viaje es anunciado como *búsqueda*. Sin embargo, conviene distinguir cuidadosamente el *objeto final* del viaje del *objeto final* del relato. Si bien hay una coincidencia parcial,³ el objeto del viaje –al menos, el declarado– es encontrar *lo griego, dar con una experiencia de ello*. El del relato es, sin embargo, *dar cuenta* de esa experiencia, pero también busca presentar un espectáculo: el espectáculo de una *ruina*. Volveremos sobre esto.

"Pero –como le dice en un carta a Erhart Kästner– el regalo llegó a consumarse". El escollo operativo fue removido y "la decisión de llevar a cabo la visita a Grecia resultó fácil cuando esta se propuso en forma de un viaje común en barco" (2008b: 15). En la primavera de 1962 Heidegger emprende su primer viaje a Grecia en compañía de su esposa Elfriede a bordo del *Jugoslavija*, que luego de una breve estadía en Venecia los llevará a Grecia.

En la célebre ciudad italiana no siente a gusto el filósofo suabo. La considera una ciudad estéril, "sin vigor para señalar nuevos caminos" y "objeto de la rapiña de la industria del turismo". Parece que en el inicio de su viaje Heidegger estuviera hablando de la indigencia de la época actual: Venecia, al igual que la época presente, parece infértil, en un prolongado declive –la era de la técnica es una época de disolución pero puede durar mucho tiempo– donde todo está "envejecido, pero no viejo; pasado, pero no algo sido, que se concita en algo perdurable para brindarse de nuevo a quienes esperan" (2008b: 16). Efectivamente, Heidegger cree que el turismo es una de las tantas ramificaciones de la técnica, cuya era mantiene "una relación enigmática con la antigua retirada de los dioses" (2008b: 14). Consecuentemente, se niega, se resiste a sucumbir a la mirada *cultural* del turista que viaja en busca del mero goce estético.⁴ Heidegger se esforzará durante el viaje por evocar lo antiguo recreando en sí su *festividad* original, intentará recuperar el *evento* fundamental de aquel mundo que alumbró al nuestro. Para ello, se servirá en muchas ocasiones de las impresiones poéticas de Hölderlin, citado a menudo a lo

³ Ya que Heidegger intenta en el texto mismo dar cuenta de lo griego inicial. Y este esfuerzo por conjurar lo helénico, por exorcizarlo de las desfiguraciones de la "brutalidad del mundo moderno", es al mismo tiempo creador y conservador, ya que "solo podemos buscar, de todos modos, lo que, aunque veladamente, ya conocemos" (2008b: 14).

⁴ Heidegger, por supuesto, no *condena* el turismo *normal*: "Nunca se me ocurrió durante todo el viaje poner en duda lo correcto y agradable de tales viajes a Grecia. Pero tampoco se me fue nunca de la cabeza la idea de que lo que importa no solo somos nosotros y nuestras vivencias de Grecia, sino Grecia misma" (2008b: 19).

Estancias e itinerancias: aproximación a Heidegger desde la morfología ...

largo del relato, junto con Píndaro y Heráclito.

La primera escala es la isla de Corfú, la antigua Cefalonia, el país de los feacios en Homero. Comienza allí un derrotero de decepción creciente. Lo que ve, discordante con lo leído e imaginado en su juventud, se asemeja más bien a un paisaje italiano. Recuerda a Goethe, quien ideara en Sicilia una "tragedia-Nausica" nunca concretada: "¿Por qué no se llevó a cabo ese proyecto? ¿También él portaba los rasgos de una Grecia ítalo-romana, vista a la luz de un humanismo moderno? ¿Le bastó al poeta esa visión del mundo para anunciar después, en edad avanzada, la aparición de la era de las máquinas?" (2008b: 18).

Las referencias a Italia tienen la función de subrayar la falta de *originariedad* de la experiencia, como si se tratara de deformaciones romanas de lo griego. Heidegger sospecha que la mirada de Goethe puede haber estado "contaminada" del humanismo que había comenzado en el Renacimiento –y que creía a la Antigüedad demasiado parecida a sí misma– y teme que la suya propia también lo esté.

En Ítaca las cosas no mejoran. Heidegger se muestra nuevamente decepcionado; considera que los elementos orientales y bizantinos –que indiscutiblemente ya forman parte de la moderna cultura griega– oscurecen lo auténticamente griego:

Un giro inesperado ofreció la vista de una población, cuyas casas claras se empinaban por las oscuras pendientes. Escolares y gente del pueblo, con su alcalde, que había estado una vez en Alemania, saludaron con alegre discreción a los huéspedes alemanes. ¿La patria de Ulises? También aquí había muchas cosas que no llegaban a encajar en la imagen que uno tenía ante la vista desde los días de las primeras lecturas de Homero, iniciadas bajo la dirección de un extraordinario profesor en el Instituto de Enseñanza Media de Constanza (2008b: 19).

Pero, ciertamente, la imagen que Heidegger se había forjado de la antigüedad griega no era ingenua ni excesivamente *clásica*; en sus estudios posteriores Heidegger se había figurado "no un paisaje ideal, sino un mundo que aparecía cada vez más conflictivo y que hacía vacilar las opiniones acostumbradas sobre él" (2008b: 19).

En Olimpia, "lo griego quedó a la espera" (2008b: 25). La experiencia estética insatisfactoria se prolonga "a lo largo de la ruta polvorienta" donde "casas pobres se alineaban con construcciones nuevas de mal gusto" (2008b: 20). Heidegger espera que allí se produzca la *estancia* por la histórica disposición congregante y festiva del lugar, cuya, sin embargo, "desaparecida belleza [...] se nos escapó" (2008b: 23). Siquiera en el museo logra una experiencia estética gratificante, pero solo al imaginar las esculturas en el contexto del templo de Zeus: "¿Proporcionó la experiencia buscada del mundo griego? Sí y no. Sí, en tanto el suave embate de su lejanía clarificadora interpeló desde las obras

plásticas. Pero estas se encontraban en un museo. Por eso 'no'; además de que el paraje de Olimpia no franqueaba todavía lo griego del país, su mar y su cielo" (2008b: 24-25).

La víspera de la visita a Micenas es un nuevo motivo de angustia. Su "resistencia frente al mundo pregregio" aumenta al tiempo que lo hace su ansiedad por encontrar lo propiamente griego (2008b: 25). En Creta lo aguardaba un "mundo pregregio aún más extraño" (2008b: 29). La suntuosidad femenina de la cultura minoica le resulta "egipcio-oriental". El brillo ornamental parece algo superficial y se pregunta si acaso no será "solo él mismo", si no "solo quiere brillar en la multiplicidad" (2008b: 30-31). Cerca de la costa de Asia menor, en la isla de Rodas, no desciende a tierra; en cambio, se queda en el barco meditando sobre la confrontación del mundo heleno con lo asiático, la que fue para los griegos "una necesidad fructífera". Esta confrontación representa aún hoy "la decisión sobre el destino de Europa y de lo que se llama mundo occidental" (2008b: 31).

Finalmente, en Delos, el *milagro griego* se produce. Unas mujeres junto con sus bordados extendidos en el suelo dan "una imagen alegre y la muestra, a la vez, de una vida pobre pero diligente" (2008b: 35) y prefiguran el carácter de la isla: "Por el contrario, el terreno, paulatinamente ascendente, está repleto de ruinas de templos, edificios, formas e instalaciones heterogéneas. En comparación con todo lo visto hasta entonces durante el viaje, la isla mostraba un yermo y un abandono que no podían cifrarse, ciertamente, en mera decadencia" (2008b: 35).

Heidegger advierte que no está en presencia de una mera ruina, o, si se quiere, no están estas ruinas *arruinadas*. El romanticismo –subrepticio y atenuado– de Heidegger hace de la exploración del tema de la *ruina* no solo un tropo estético, sino un verdadero tópico filosófico (Ruin, 2012: 16) La ruina (*Ruinanz*) es la versión temprana de la noción de caída (*Verfallen*) y refiere al hecho de la dependencia, conexión, necesidad y, en última instancia, *finitud* de la vida fáctica. También se sirvió Heidegger del término "americanismo" para ilustrar fácilmente lo que entendía por ruina, al menos en uno de sus sentidos. En Olimpia se había fastidiado por el mal gusto de las construcciones modernas, habiéndose encontrado con "un pueblo sin adorno alguno, al que, además, desfiguraban nuevos edificios, a medio construir, de hoteles turísticos americanos" (2008b: 21). La falta de adorno⁵ –contrariando metonímicamente a la *festividad*– es propia de una indigencia decadente, una austeridad sin gracia, opuesta a la dignidad del despojo alegre que hubiera de encontrar en Delos. Las cosas se arruinan, envejecen sin ser viejas, no son algo *sidas*, porque "la ruina de la vida fáctica tiene el sentido de realización de la anulación del tiempo (*Zeittilgung*)" (Heidegger, 1994: 140).

Heidegger está presentando un *espectáculo: el espectáculo grandioso de una ruina*.

⁵ El adorno u ornamento, en griego ῥόσμος y en alemán *Zier*, "el dar luz que lleva algo a lucir, que en la luz deja presente lo presente, a cada cosa en su momento, diferente en sus límites y coincidente, así, en una única reunión: la palabra, así pensada, dicha como la leyenda del todo de lo presente" (2008b: 33).

Estancias e itinerancias: aproximación a Heidegger desde la morfología ...

Para el filósofo tiene la ruina una doble dimensión: la ruina del mundo griego es la ruina de la civilización Occidental. No podemos ocuparnos aquí en detalle de este tema, pero diremos que la influencia paulina en su pensamiento abonó la idea de *destrucción repentina*, *incertidumbre* y *necesidad* en relación a esta noción (Ruin, 2012: 20). Y la tecnología como corolario del pensamiento metafísico de la presencia ha *arruinado* al mundo con su frenética manía productora de artilugios y novedades y consiguiendo oclusión del ser. Sin embargo, en Delos el ser aún puede resplandecer: "Δῆλος se llama la isla: la manifiesta, la que luce, la que congrega todo en su apertura, la que por su lucir oculta todo en un presente" (2008b: 35). El despojo quita lo que cubre. Ese es el sentido de la austeridad y abandono preanunciados en la primera impresión de las mujeres y la isla.

Comienza aquí la *gradación retórica ascendente*, es decir, el *clímax* como movimiento de densificación del material literario y documental: "A cada paso que, a través de ruinas e intrincadas formaciones rocosas primitivas, en medio de un viento cada vez más fuerte, nos conducía arriba, hacia la escarpada cima del Cinto, que asciende empinado desde el centro de la isla, el significado del nombre de esta se volvía más alusivo y más real lo aludido" (2008b: 35).

Este espectáculo que Heidegger ofrece efectivamente "responde —o intenta hacerlo— a expectativas y tensiones profundas de la sociedad a la que se dirigen" (Carrizo Rueda, 1997: 28), ya que en este pasado ausente y presente se juega el destino de Occidente y la posibilidad de *un nuevo comienzo*.

Delos, cuna de Apolo y Artemisa, esconde el secreto de su nacimiento y por lo tanto "cobija lo sagrado y lo oculta frente a cualquier alboroto profano" (2008b: 36). Continúa: "Es difícil calibrar en su medida lo que encierra el nombre de la isla que convoca a todo el pueblo griego a la celebración festiva, obsequia con la gracia del favor de lo divino y demanda de los mortales la contención del respeto" (2008b: 36). La idea de la *festividad* como algo *alegre y gozoso* y a un tiempo, *solemne y digno de ser celebrado* se conserva también en castellano. Como en otras ocasiones, Heidegger está evocando la belleza y sencillez bucólicas.

Echando mano de una noción suya, la verdad como desocultamiento (*Unverborgenheit*), que databa ya del *Informe Natorp* de 1922 y que también había utilizado en *Ser y tiempo*, Heidegger explica su primera experiencia *directa* de lo griego:

¿Qué es lo que así reluce en ella? ¿Hacia dónde advierte? Hacia aquello que desde la previsión más amplia para los poetas y pensadores de los griegos ha sido lo presente y ha experimentado y nombrado como tal: la unicidad de desocultamiento (desescondimiento) y ocultamiento (escondimiento): la Ἀλήθεια.

[...] Pues la Ἀλήθεια es el ámbito: lo abierto, que se ofrece a sí mismo, que alcan-

za, delimita y libera todo, que a todo lo presente y ausente depara llegada y momento, partida y falta.

Todo poetizar y pensar ha sido contemplado por ella de antemano. Por eso ella misma está incluida en la previsión mortal. [...] Ἀλήθεια es la palabra propia de la existencia griega. [...] [El pensamiento griego] mantiene siempre el rasgo fundamental, en el que no se profundizó más, del ἀληθεύειν, del desvelamiento de lo presente en su presencia en el horizonte del ocultamiento (2008b: 34-35).

Esta interpretación de la verdad como desocultamiento –en oposición a la verdad (*Wahrheit*) como *adaequatio intellectus et rei*– se apoya en una etimología hasta hoy discutida: la raíz ληθ como "estar latente" y la ἄ privativa: ἀλήθεια. De este modo, la verdad consiste en que algo que estaba oculto sea sacado a luz, sea puesto de manifiesto.

Como sea, la Ἀλήθεια es para Heidegger, en cierto modo, el verdadero *milagro griego*, o aun, el acontecimiento que lo hizo posible. Recogiendo, quizá, la idea de la *medianía* que caracterizó al genio griego –y de la que los mismos griegos se jactaban–, Heidegger describe una suerte de dialéctica *ausencia-presencia, ocultamiento-desocultamiento*, cuyos ecos resuenan aún en Delos, "isla sagrada, el centro de Grecia":

Las reflexiones alimentadas durante largo tiempo sobre la εὐεἰαία, sobre las relaciones del desocultamiento y ocultamiento, encontraron la confirmación buscada por la estancia en Delos. Lo en apariencia solo imaginado se cumplió, se llenó de presencia, de aquello que esclarecido en otro tiempo brindó por primera vez presencia a los griegos (2008b: 37).

Heidegger ya no duda; ahora se muestra seguro, por la aparente fuerza de la vivencia, de haber dado con el núcleo experiencial duro del acontecimiento fundacional de la cultura griega, aquello que la distinguió de los pueblos vecinos y trazó el bosquejo del derrotero intelectual y espiritual de Occidente durante los siglos que vendrían. Encuentra, de este modo, aquello que él ya había depositado en ella.

Un poco después define la *estancia* "permanencia clarificada en aquello que es la Ἀλήθεια" (2008b: 38) y a esta como "el ámbito del ocultar desocultante que brinda estancia a la φύσις, al puro abrirse, encerrado en sí, de los montes e islas, del cielo y del mar, de las plantas y animales, al abrirse en el que cada cosa aparece en su forma fuertemente troquelada y sin embargo suavemente fluctuante" (2008b: 38). A partir de aquí, el relato se vuelve aún más topográficamente descriptivo; una vez consumada la *estancia*, el paisaje pudo, por momentos, reconciliarse con el pensamiento. La ansiedad de Heidegger desaparece paulatinamente y él mismo parece disfrutar, incluso, de los pequeños place-

Estancias e itinerancias: aproximación a Heidegger desde la morfología ...

res a los que accede el turismo normal –"tras un ligero refrigerio en el jardín de un café deliciosamente situado en la falda del monte" (2008b: 43)– más acá de la "fiesta desconocida del pensar". La tensión, sin embargo, no desaparece. Luego de abandonar Delos, sus pensamientos sobrevuelan por momentos de regreso a la isla, donde encontrará "la confirmación buscada por la estancia" (2008b: 43); confirmación de "reflexiones alimentadas durante largo tiempo" (2008b: 37).

Ya en Atenas, el mundo moderno vuelve a encubrir lo originario e imponerse su enmascaramiento: "Una luz turbia impedía la visión. La neblina sobre la ciudad moderna velaba todo lo griego. [...] Se reforzó la certidumbre de que, si el helenismo buscado había de aparecer en la propia Atenas, era necesario abrir brecha en muchas cosas encubrientes" (2008b: 41). Donde tendrá lugar esta apertura desencubridora será en la Acrópolis, pero solo fugazmente; allí, logrará relacionarse Heidegger *estancialmente* con el templo de la Ἀθήνη Παρθένος: "Un brillo inconcebible dejó en suspenso todo el edificio, realzándolo, a la vez, en una presencia firmemente delimitada, hermanada a la roca que lo soporta. Esa presencia estaba llena del abandono del santuario. En ella se aproximó imperceptiblemente la ausencia de la diosa huida" (2008b: 42). Pero "a la estancia, apenas conseguida, le relevó el concurso de las visitas" (2008b: 42-43). La *estancia* parece ser, además, algo que requiere de cierto *clímax*; experiencia que no es fácilmente alcanzada, supone una conexión espacio-temporal.

Luego de una excursión al templo de Poseidón en cabo Sunion, inspiradora de líneas donde alcanza el filósofo nuevos niveles de lirismo reflexivo, Heidegger vuelve a Atenas, donde en una nueva visita a la Acrópolis, el Partenón "volvió a eclipsar, no solo la ciudad moderna, sino también la estancia en la región ática" (2008b: 45). En la víspera de la despedida de Atenas, visita un convento ortodoxo en las afueras de la ciudad, donde observa que "lo cristiano de la pequeña iglesia encerraba todavía un eco de lo griego antiguo" (2008b: 46). Rumbo a Delfos, una escala en Egina le concede a Heidegger una nueva experiencia de la Ἀλήθεια en el templo de Afea. Luego de atravesar el canal de Corinto, arriba el *Jugoslaviya* al puerto de Itea, desde donde partirá hacia el Parnaso. Las expectativas son altas, "pues las experiencias de las estancias precedentes hacían suponer que también la última, inminente, que estaba pensada como coronación del viaje, superaría todos los conocimientos e imágenes traídos, y hablaría su propio lenguaje" (2008b: 50). Inicialmente, la moderna arquitectura hotelera inquieta a Heidegger, pero pronto comienza a vislumbrar una nueva *estancia* bajo el signo de "lo santificado" cuyo origen es puramente "natural":

¿De dónde venía? No de los restos de los templos y casas del tesoro, ni de las construcciones que se extendían hacia arriba por las pendientes, sino de la grande-

za del entorno mismo. Aunque las Fedriades, las que relucen brillantes, ocultaban su luminosidad en ese momento del día, la escarpada elevación de sus paredes y lo hendiente del oscuro barranco entre ellas, a una con la profundidad sombría del alargado valle de Pleisto, superaban cualquier construcción humana (2008b: 51).

Heidegger evoca a Hölderlin y Píndaro una vez más. El entorno se le hace sagrado y especialmente festivo. Quienes fotografían el lugar "arrojan su memoria en la imagen técnicamente elaborada" y renuncian "a la fiesta desconocida del pensar" (2008b: 53). La *estancia* ha tenido lugar por última vez y lo sagrado del lugar se desvanece al ritmo del descenso. Al igual que en Atenas, no entra al museo; asiste a la "comilona" de despedida junto a los pasajeros del barco. Luego de reflexionar una vez más sobre el turismo y la técnica, se despide de Grecia:

Durante dos días soleados, con noches tranquilas, el viaje de vuelta por el Adriático hacia Venecia se convirtió, todo él, en una acción de gracias por el regalo de la estancia y el atisbo de su ámbito.

Cuando el último anochecer, tras la salida del puerto de Dubrovnik, el sol se hundió rojo ardiente en la mar, acompañaron delfines durante un rato al barco. Éste fue el último saludo de Grecia.

Como la bandeja de Exequias, sobre la que aparecen delfines nadando alrededor del barco de Dionisos en balanceo deslizante, se mantiene en los límites de la hechura más bella, así, encerrado en redondo en su propia naturaleza de isla, el lugar de nacimiento de Occidente y de la Era Moderna queda confiado al recuerdo de la estancia (2008b: 54-55).

Nos preguntamos, entonces, ¿es *Estancias* un relato de viajes? ¿Le cabe esa clasificación? Veamos, pues, en qué medida se ajusta a la definición dada por Carrizo Rueda.

"Se trata de un discurso narrativo-descriptivo en el que predomina la función descriptiva como consecuencia del objeto final, que es la presentación del relato como un espectáculo imaginario, más importante que su desarrollo y su desenlace" (1997: 28): efectivamente, en *Estancias* predomina la función descriptiva –los aspectos narrativos están, también, subordinados a la descripción; son, como observa Carrizo Rueda, *ancilla descriptionis*. Pero existe sin duda un *riesgo narrativo*, ya que desde el comienzo, el viaje se anuncia como una búsqueda –de *lo griego originario*, lo *auténticamente heleno*– cuyo resultado operará como factor de inquietud en lector. Esta tensión es tanto *extra* –de la que ya hablaremos– como *intratextual*, porque las expectativas que afectan al lector son las mismas que afectan a la voz del narrador. La tensión, el cierto *suspense*, aparecen atenuados en términos narrativos; los *hitos* que morfológicamente pertenecerían al *des-*

Estancias e itinerancias: aproximación a Heidegger desde la morfología ...

enlace forman parte del *desarrollo*. Isotópicamente, los hechos que remansan la acción están asociados, de modo paradójico, con la velocidad —el vértigo y la aceleración del turismo industrializado; la *estancia*, asociada a la quietud, en realidad es algo *performativo*. El desenlace, por su lado, está poblado semánticamente de quietud, serenidad, melancolía, contemplación, despedida.

El objeto final del relato es ofrecer *el espectáculo de una ruina*. Como dijimos anteriormente, no es una mera preocupación estética; para Heidegger, la *ruina* es una verdadera cuestión filosófica. *Las ruinas muestran a un tiempo el esplendor del pasado y la decadencia del presente*. La red isotópica que construye Heidegger —que, en última instancia, responde al modelo *originario-derivado*— agrupa semánticamente, por un lado, todos aquellos elementos de lo *ruinático*: los hoteles, las construcciones y arquitecturas modernas, la industria del turismo, *lo americano*, incluso, los museos. Las descripciones del mundo moderno cumplen la función de describir un obstáculo para conectar con lo originario, para que se produzca la estancia. Estos elementos se nuclean alrededor de los puntos de *anticlímax*, ya que retrasan su acontecer. Así, se verifica también que los puntos de clímax organicen el material: todo en el relato gira alrededor de la *estancia* y su posibilidad. La *estancia* organiza el material del viaje. Todo lo que Heidegger elige describir y en los términos en los que elige hacerlo, se relaciona con ella, aún antes de dar con ella. El material se configura alrededor suyo según un "principio de selección y jerarquización situado en el contexto histórico y que responde a expectativas y tensiones profundas de la sociedad a la que se dirigen" (1997: 28). Y es justo aquí donde juega un rol fundamental el elemento extratextual, ya que Heidegger efectivamente responde, o busca hacerlo, a las expectativas y tensiones del grupo humano al que está dirigido el relato. En *Estancias* la tensión o factor de riesgo intratextual coincide con el extratextual: la intriga de encontrar *lo griego* —y qué sea ello, la posibilidad de su acceso, si fue deformado por la época, etc.— es de Heidegger y hace a su biografía intelectual, pero responde también a las inquietudes profundas de la sociedad a la que va dirigida —no solo a la académica— porque *lo griego* se relaciona fundacionalmente con lo destinal Occidental.

Podemos ver además en qué medida se ajusta *Estancias* a las *modalidades textuales confluyentes* de Carrizo Rueda ya citadas:

- a) *Diseñar la imagen de las sociedades visitadas, tratando de aportar todas las características que puedan explicarlas*: Heidegger piensa en la civilización Occidental, tanto en sus comienzos griegos como en la globalizada actual.
- b) *Crear espacios dentro del discurso destinados a la admiración*: sin duda Heidegger crea espacios destinados a la admiración, tanto sea por la majestuosidad de su antiguo resplandor o por la solemnidad de su ruina.
- c) *Presentar materiales que sirvan para enriquecer diversas áreas del conocimiento*

—geográficos, históricos, económicos, políticos, de la naturaleza, antropológicos y religiosos, entre otros: el viaje de Heidegger es un *viaje-cavilación*. Es también, por vía indirecta, un diagnóstico del estado cultural, y por qué no, *también espiritual*, de Occidente.

Así, creemos que, efectivamente, *Estancias* pertenece al género del relato de viajes. Pero si su ajuste a la definición fuera parcial, cuando menos sería en un grado alto; estaríamos frente a un caso de relato de viajes *mixto, impuro*, con *entrecruzamientos o mixturas* —lo que Genette llama *travestimiento* (Catáneo, 2008: 64).⁶ Podría preguntarse si *Estancias* no perteneciera acaso a la "gama de obras ficcionales que narran peripecias existenciales durante un viaje" (Carrizo Rueda, 1997: 177). Después de todo, las vicisitudes biográficas de Heidegger también juegan un rol importante. El acontecer de la *estancia* es altamente *performativo* ya que hay que estar *entrenado* —"Así, solo pocas veces y tras larga preparación logramos todavía vislumbrar la presencia de aquello que en otro tiempo recibió del ámbito de la Ἀλήθεια forma y medida" (2008b: 38). *Aquello* es la *estancia*. El derrotero intelectual de Heidegger, sus intereses, su sensibilidad, su obra, operan a modo de *background*. Incluso el *riesgo* de que no acontezca la *estancia* refuerza la idea de *vicisitud* ya que "una ley universal del relato es que siempre implica proyectos humanos con diversas posibilidades de mejoramiento y empeoramiento" (Carrizo Rueda, 1997: 14). Sin embargo, creemos que se subordinan a la *configuración del espectáculo* que Heidegger se propone ofrecer (Carrizo Rueda, 1997: 14). Es cierto que las *peripecias existenciales*, como define Carrizo Rueda, juegan un rol de indudable importancia; pero el género es lo suficientemente plástico para soportar un grado tal de intertextualidad e incluir dosis inevitables de narratividad:

Los libros de viajes pertenecen a un género de discurso que, al asumir una función descriptiva, incluso al referirse a las acciones, requiere de los receptores una actitud contemplativa. Pero dado que esta "imagen" no aparece congelada en el espacio sino que se va desarrollando en el tiempo, posee necesariamente momentos en los que crece la tensión. Si estos presionaran continuamente hacia el desenlace, se desvirtuaría ese detenimiento contemplativo que procede de la naturaleza misma de toda imagen. Por ello, presenta distintivamente un tipo de clímax que refuerza la actitud de ensimismamiento y es así como se generan "situaciones de riesgo" que se juegan en el contexto del receptor (Carrizo Rueda, 1997: 177).

En efecto, la tónica dominante es la quietud, el detenimiento contemplativo. *Estancias*, en tanto relato de viajes, tiene la peculiaridad siguiente: *morfológica o formalmente*, los puntos de anticlímax retrasan el acontecer de la *estancia*, por lo que quedan aso-

⁶ El autor aplica aquí esta noción de Genette a las *Cartas marruecas*.

Estancias e itinerancias: aproximación a Heidegger desde la morfología ...

ciados a la lentitud, la pausa, el quietismo. Sin embargo, *materialmente*, estos mismos puntos forman parte de una red isotópica atravesada por la idea de velocidad y frenetismo: el mundo moderno con su *prisa industrial*, su furor productivo, etc.; en suma, lo que Heidegger entiende por *americanismo*. El turista se ve obligado a *engullir* a toda velocidad excursiones y vivencias –no es casual que Heidegger diga que el pasaje del *Jugoslavia* culminó el viaje con una "comilona". E, inversamente, la *materia* de los puntos de clímax es la quietud, la contemplación, el detenimiento –incluso, la lentitud.

En *Estancias* están en primer plano el espacio y las preocupaciones de la sociedad a la que va dirigido el relato. Ni siquiera está en juego la –presunta– objetividad de la información de lo visto y vivido por el hecho de depender la *estancia* de la *preparación* del espectador; es, justamente, un requisito y no un factor de relatividad.

Convergen, sin duda, los tres principios que Carrizo Rueda postula como requisitos para la configuración de un relato de viajes *propriamente dicho*: "función descriptiva del relato, subordinación de todo proceso humano al espectáculo del mundo recorrido y 'situaciones de riesgo' que dependen de interrogantes o mecanismos de supervivencia de la sociedad receptora" (1997: 177).

La indicación formal

"Lo que Heidegger busca es una Grecia originaria y primordial" (Duro, 2007: 93). Y el interés de Heidegger por el origen (*Ursprung*) atraviesa su obra de cabo a rabo. Ya en las *Frühe Freiburger Vorlesungen* (1919-1923), se plantea el problema metodológico de la elaboración de un discurso metalingüístico no objetivante sobre el origen. La pregunta es: "¿cómo acceder al origen desde la situación filosófica actual dominada por la modalidad teórica?" (Bertorello, 2006: 120). Así como en el viaje a Grecia, la posibilidad de acceso a *lo originario* se ve puesta en riesgo por *lo derivado* (Escudero, 2009: 175-176); la red isotópica que Heidegger construye en *Estancias* como figura de anticlímax remite a ello. La industria turística es una rama de la técnica y esta es consecuencia de la mirada *teórica y calculadora* que examina las cosas como compilaciones de propiedades catalogables y mensurables. Esta mirada, para Heidegger, es la mirada de la ciencia y, por lo tanto, algo derivado; su correlato es el célebre *ser-ante-los-ojos* (*Vorhandensein*) y opuesto al *ser-a-la-mano* (*Zuhandensein*) –tal y como los ha vertido José Gaos al castellano.

El objeto temático debe *posibilitar* el acceso no-teórico al origen, que es aquello con lo que se quiere lograr familiaridad. La necesidad de acreditar un discurso filosófico que será forzosamente circular se torna evidente. Es lo que Heidegger llamará *círculo hermenéutico*. El origen es identificado como *vida fáctica* en tanto "acontecimiento his-

tórico cerrado en sí mismo como una totalidad de sentido más allá de la cual no se puede ir" (Bertorello, 2006: 121). Si recordamos la despedida, Heidegger dice que Grecia "se mantiene en los límites de la hechura más bella, así, encerrado en redondo en su propia naturaleza de isla".

La posibilidad de elaborar un discurso no objetivante y válido sobre la vida fáctica radica en que el discurso mismo asuma análogamente las características de la vida y así autofundamentarse (*sich selbst Begründen*) y autopresuponerse (*sich selbst Voraussetzen*) (Heidegger, 1999: 16). La plausibilidad de la analogía aquí propuesta se apoya en el hecho de que "el principio que articula la noción metodológica fundamental de Heidegger (la indicación formal) lleva consigo una estructura narrativa" (Bertorello, 2003: 1).⁷ La narratividad tiene como requisito un sujeto como centro de imputaciones por lo que es necesaria cierta estabilidad y constancia en la igualdad a sí mismo. Esta igualdad se refleja en la proposición fundamental que expresa el origen: yo soy (*ich bin*) (Bertorello, 2003: 4).

Pero el viaje a Grecia guarda aún otras semejanzas con la indicación formal. El *origen* se rige por las categorías espaciales y su acceso demanda una pugna; ya en 1920 decía con respecto al *sí mismo*: "(Del origen) estamos aún 'lejos'. Lo que esta 'lejanía' signifique para el objeto de la fenomenología y lo que signifique también 'aproximar' (*Nahebringen*), 'acercarse' (*Näherkommen*) debemos aprender a comprenderlo [...]. El ámbito de lo originario (*Ursprungsgebiet*) no ha de ser algo ya dado, sino primero ganado" (1993a: 26 y 29).

Además, Heidegger se vale de metáforas fluviales para referirse al origen. Si bien en su viaje a Grecia, como sabemos, no remontó ningún río, sí atravesó grandes extensiones de agua hasta dar con la experiencia de la *Ἀλήθεια*: "El derivar del origen lo originado, tiene sentido; lo contrario es absurdo. Y es que, justamente, puedo retroceder desde lo originado hacia el origen. (porque el río río es, puedo retroceder hacia su fuente)" (1999: 24).

Remontarse hacia la fuente-origen es posible gracias a la continuidad entre lo derivado (*lo originado*) y el origen; hay una continuidad en el *medio*. No se trata aquí de intentar decir lo indecible a modo de contravención del célebre mandato de Wittgenstein al final del *Tractatus*; por el contrario, el origen es el lugar donde la vida y las vivencias se dan antes de cualquier acto reflexivo o representativo. La concepción de Heidegger del lenguaje poético en la conferencia *Die Sprache* consiste metodológicamente en "desplazarse hacia el lugar (la experiencia) donde un concepto surge y adquiere su certificado de nacimiento, más que en la propuesta de un sistema de enunciados lógicamente válidos".

⁷ Se entiende aquí "estructura narrativa" y "narración" de acuerdo a Courtés, es decir, como *transformación sucesiva desde un estado inicial a un estado final* (1997: 100).

dos" (Bertorello, 2011: 97). Ya en las *Frühe Freiburger Vorlesungen* este lugar de formación de conceptos (*Begriffsbildung*) remite a la *facticidad* sobre la que se constituye la subjetividad históricamente moldeada y genéticamente heredada, el sí mismo (1993b: 173), origen de todo sentido y principio de remisión a sus condiciones de producción (Bertorello, 2003: 4). En las *Marburger Vorlesungen* la proposición fundamental que expresa el origen es el *yo soy*: "Este estar-presente, que un Dasein es en cada caso el suyo propio (*uno lo es o bien yo lo soy*), lo definimos como *facticidad*" (2008a: 59).

Así como en *Estancias* se describe un movimiento travesía en busca de una experiencia de lo griego originario que es obstaculizada, aunque no frustrada, por las derivaciones del mundo técnico moderno⁸ –arquitectura americana poco inspiradora, un "poder extranjero [que] planta sus arreglos y disposiciones sobre la vieja Grecia" (2008b: 54), los contingentes turísticos, etc.–, la *indicación formal*, de un modo análogo, prescribe un desplazamiento hacia el origen cuyo mayor desafío es no objetivarlo a través de los procedimientos discursivos habituales de la modalidad teórica, la cual forma parte de la misma red isotópica que retrasa el acontecer de la *estancia*.

Esta conquista del origen es una conquista de sí mismo: como vimos, el origen es algo que se debe ganar; está "lejos", y la perspectiva de la *Begriffsbildung* demanda un desplazamiento y una enunciación proposicional sobre sí mismo (Bertorello, 2006: 123).

Conclusiones

Hemos examinado en qué medida se ajusta *Estancias* al paradigma del relato de viajes. Si bien se podría detectar cierto *hibridismo* –acentuado también por su carácter de *viaje-cavilación*– creemos que podemos decir que cumple con los requisitos para ser considerado un relato de viajes. La cavilación *interpenetrada* con los hechos y con el espacio, en definitiva, no tiene otra finalidad que la de responder a los interrogantes profundos de la sociedad a la que se dirige –el público educado occidental de los '60, en los albores de la globalización. Pero el objeto final será la escenificación casi pictórica del *espectáculo de la ruina*. Para ello, será necesaria la creación del espacio por donde *desfilen* informaciones, personajes, hechos, curiosidades, costumbres, paisajes, etc. En efecto, la movilidad es de la *escenografía*. Paradójicamente, en los relatos de viajes se permanece inmóvil; por la predominancia de la función descriptiva, el lector, identificado con la voz del narrador, pero no con *un personaje*, permanece también estático, contemplativo; el resto será móvil. Deviene *espectador*; no se *mueve* a través de la historia, ya que su involucramiento es pasivo por el debilitamiento de la trama y la acción. El lector asumirá el punto de vista del narrador, pero los procesos de empatización e identificación estarán atenuados debido a la estrecha relación que hay entre identidad y acción.

No solamente es posible analizar *Estancias* desde la perspectiva de la literatura de viajes. La misma filosofía de Heidegger se ve afectada por problemas formales similares a los de la literatura de viaje: la pregunta gira en torno a la cuestión de la primacía de la narratividad o de la descripción y el derecho que tiene cada una de ellas a formar parte del análisis.

También nos ocupamos de mostrar el paralelo existente entre el relato del viaje a Grecia y la llamada indicación formal. Heidegger quiere responder a la muy razonable cuestión metodológica de cómo componer un discurso sobre el origen sin adulterarlo. ¿Cómo buscar lo griego sin falsearlo? ¿Y cómo describir al sí mismo fáctico e histórico, origen de todo sentido –el *Dasein*– sin deformarlo, es decir, sin cometer el error metodológico de explicar algo a través de sus derivaciones discursivas? Sería algo así como intentar explicar los rasgos de un padre apelando a los de sus hijos.

Si bien la vuelta al origen, el esfuerzo por su dicción, tiene una estructura narrativa, se combina aquí con la predominancia de los elementos descriptivos; consonantemente con ello, el fin que persigue el relato es de *pintar* el espectáculo de una ruina. La presencia de lo narrativo es casi accidental; cae fuera de la intención de Heidegger. Pero esto no obsta para que al relato le advenga la estructura narrativa *origen-derivación-(retorno)*. Y es que el viaje de Heidegger a Grecia no fue una llegada sino un regreso: un regreso, teñido de afectividad, a las raíces culturales de Occidente.

Finalmente, diremos que *Estancias*, como viaje de vuelta al origen, nos recordó la estructura narrativa del cuento de Borges "Historia de los dos que soñaron": la identificación de origen y destino a través de la mediación del yo lo articula circularmente y hace del viaje, un regreso.

Referencias bibliográficas

- BERTORELLO, Adrián, 2003, "Método fenomenológico y narratividad en la filosofía de M. Heidegger", en *Jornadas de Literatura, Crítica y Medios: perspectivas*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina. 08/12/2015 [<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/metodo-fenomenologico-y-narratividad.pdf>]
- , 2006, "El discurso sobre el origen en las *Frühe Freiburger Vorlesugen* de M. Heidegger (1919-1923): el problema de la indicación formal", *Revista de Filosofía* 30 (2), 119-141.
- , 2011, "La lentitud de las cosas: El lugar de lo alosemiótico en la lectura heideggeriana de Georg Trakl", *Tópicos del seminario* 26, 93-110.

Estancias e itinerancias: aproximación a Heidegger desde la morfología ...

- BERTORELLO, Adrián, y Bareiro, Julieta, 2010, "Sublimación y desmundanización: el problema del origen del discurso científico en Freud y Heidegger", *Límite: revista de filosofía y psicología* 21, 117-136.
- CARRIZO RUEDA, Sofía M., 1997, *Poética del relato de viajes*, Kassel, Reichenberger.
- CATÁNEO, Hernán, 2008, "Las Cartas marruecas desde una morfología del relato de viajes", *Letras: revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires* 57-58, 57-66.
- COURTÉS, Joseph, 1997, *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*, Madrid, Gredos.
- CROWELL, Steven Galt, 2001, *Husserl, Heidegger, and the space of meaning. Paths toward Transcendental Phenomenology*, Evanston, Ill., Northwestern University Press.
- DURO, Paul, 2007, "The Return to the Origin: Heidegger's Journey to Greece", *Art Journal* 66 (3), 88-101.
- ESCUADERO, Jesús, 2009, *El lenguaje de Heidegger: Diccionario filosófico 1912-1927*, Barcelona, Herder.
- FISHER, Tony, 2010, "Heidegger and the Narrativity Debate", *Continental Philosophy Review* 43 (2), 241-265.
- HEIDEGGER, Martin, 1993a, (GA 58) *Grundprobleme der Phänomenologie (1919/20)*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann.
- , 1993b, (GA 59) *Phänomenologie der Anschauung und des Ausdrucks*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann.
- , 1994, (GA 61) *Phänomenologische Interpretationen zu Aristoteles. Einführung in die phänomenologische Forschung*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann.
- , 1998, *Ser y tiempo*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- , 1999, (GA 56/57) *Zur Bestimmung der Philosophie*. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann.
- , 2008a, *El concepto de tiempo (tratado de 1924)*, Barcelona, Herder.
- , 2008b, *Estancias*, Valencia, Pre-Textos.
- RUIN, Hans, 2012, "Thinking in ruins: life, death, and destruction in Heidegger's early writings", *Comparative and Continental Philosophy* 4 (1), 15-33.

Escenas de enunciación en la antología *La edad anaranjada* de Marosa Di Giorgio

JACKELIN VERDUGO CÁRDENAS

Universidad de Cuenca-Universidad del Azuay
Ecuador
jverdugo_2000@yahoo.com

Resumen: La antología poética, *La edad anaranjada*, de la literata uruguaya Marosa Di Giorgio fue editada en el Ecuador en el 2012 y pone en circulación en el país las propuestas poéticas de esta escritora fundamental de las letras latinoamericanas. Uno de los símbolos recurrentes en la puesta en escena de su escritura es la casa, escenario en donde se articulan las estrategias del hogar, lo hogareño; allí fluyen las empatías, lo familiar, lo próximo, para posteriormente enfrentarlas con lo extraño, con los miedos, con los temores. Los poemas que articulan esta antología serán el corpus de base para reflexionar sobre los principales sentidos que la casa organiza y que al parecer se articularían en tres isotopías centrales: los secretos de la triangulación casa-raza-rosa; los escenarios de la enunciación poética: las figuraciones de la intimidad; la casa de la poesía: los despliegues del *Yo* de la enunciación poética.

Palabras clave: poesía - antología - Marosa Di Giorgio - *La edad anaranjada*

Scenes of Enunciation in the Anthology *La edad anaranjada* by Marosa Di Giorgio

Abstract: The poetic anthology, *La Edad Anaranjada*, of the Uruguaya writer Marosa Di Giorgio was edited in Ecuador in 2012 and released the poetic proposals of one of the fundamental writers of Latin American. One of the recurring symbols of her writing is the home understood as the scenario here all the strategies of the family take place which involved empathy, fear, frightening, and other emotions. The poems that structure this analogy, will be the basic corpus to reflect her poetic production. The work is based on three axes: the secrets of the triangulation: home-race-rose; the scenarios of

poetic enunciation: the secrets of every corner of intimacy; the poetic home: the different scenes of her poetic enunciation.

Keywords: Poetry - Anthology - Marosa Di Giorgio - *La edad anaranjada*

Introducción

Toda antología es un acto crítico que oscila entre la melancolía y la historia; en este proceso participa activamente el tiempo porque crea instantáneas de una época (Monteleone, 2010). Quizá lo que más le caracteriza a este tipo de macroestructura discursiva es el conjunto de ausencias que genera; porque en su aspiración por ser total define un camino, una estrategia de lectura que selecciona unos poemas y deja de lado otros. En este transitar estético-discursivo se visibilizan tonos, orientaciones, temas y quedan ocultos, olvidados, desplazados, los demás. En todo caso, una antología siempre será una colección, una muestra imperfecta de textos y de autores, mediada por los criterios personales del antologador, sus gustos, sus preferencias estéticas y un conjunto de valores insoslayables que permiten hablar del canon poético de un país, de una época, de una región.

En las últimas décadas, las antologías han sido utilizadas también para difundir fuera de las fronteras de las naciones la obra de autores considerados fundamentales y que tienen una producción escrituraria completa porque su trabajo literario ya no se modifica ni fluye ni se renueva. No podemos olvidar que la memoria de un país son sus escritores, sus artistas, sus libros y que presentar un país en su arte es la manera idónea de entablar diálogos fortalecidos y veraces con el resto del planeta.

Publicar un libro y hacerlo circular por otros horizontes internacionales es una forma de fortalecimiento y reivindicación para con la ingratitud que puede resultar el hecho de que una obra permanezca publicada, pero en anonimato. Estos son procesos difusivos que atañen tanto a las estratagemas de lectura como a las de la recepción; es decir, a las técnicas de producción y creación literarias, como a los horizontes lectores y a los poderes que estos suscitan

No se sabe en realidad qué pasa con estos grandes poetas nacionales más allá de sus fronteras; sin embargo, estos actos tienen sentido estético, generacional, y se convierten en la clave de algunas selecciones antológicas. Asistimos, entonces, a proyecciones literarias y creativas globales que ponen en contacto la creación escrituraria de grandes autores de los distintos países con la producción artística, estética y lectora de otras regiones y las naciones que las receptan. Se establecen así relaciones afectivas, cadenas de sentidos que borran las fronteras de lo nacional y se conectan con círculos de difusión internacional. Estas acciones de difusión son indispensables para las obras literarias en

Escenas de enunciación en la antología *La edad anaranjada* de Marosa Di Giorgio

cualquier país y, sobre todo, en ciertas regiones de América Latina en donde carecen de una tradición universalizada de propagación de sus autores.

Estos hechos transnacionales en el terreno de las literaturas comparadas se explican porque las obras literarias alcanzan sentidos en relación con los contextos culturales de producción y de recepción lectora; ambos procesos se definen desde posicionamientos epistemológicos, sociológicos, teóricos y metodológicos específicos. Las estrategias de estos paradigmas permiten ir más allá de las fronteras de un país e interconectar el hecho literario con otras regiones o territorios de continente para establecer rasgos característicos del espíritu de una región, de una época; porque estos se explican en conexión con otros conocimientos como los de la filosofía, las ciencias sociales; o con otros lenguajes artísticos como la pintura, la escultura, la arquitectura, la música. Y además, con otros ámbitos de la expresión humana (Remak, 1961: 89). El texto literario se arma, de esta manera, de un "un metalenguaje comprensible, que activa la posibilidad de comparar la literatura con cualquier cosa" (Culler, 1998: 117).

La presente reflexión se genera con la intención de establecer un proceso interdiscursivo sobre las maneras de activar estrategias de lectura, por ejemplo, la del antologador que articula y selecciona la antología poética *La edad anaranjada* de la escritora uruguaya Marosa Di Giorgio; y la del crítico que indaga por los posibles sentidos que dicha antología guarda y que a criterio de quien realiza la presente travesía se organiza a partir de tres isotopías: los secretos de la triangulación casa-raza-rosa; los escenarios de la enunciación poética, las figuraciones de la intimidad y los despliegues del *Yo* en la enunciación poética.

De esta manera, los procesos de comparación de la presente lectura se hacen extensivos más allá de las fronteras de un país en particular, en el caso que nos convoca, el Uruguay, y la recepción, comprensión y difusión se realiza en el Ecuador a través de los sentidos que archiva diacríticamente la antología poética, *La edad anaranjada*. Estamos frente a una poética sistemática que se enfoca a partir del problema de la alteridad y que se presta para desmitificar las identidades y los sentidos nacionales, localistas; y definir maneras de apertura y realización de sentidos en horizontes internacionales. Se trata, entonces, "de estudios sistemáticos de conjuntos supranacionales" (Guillén, 2005, 27).

El acercamiento a la antología poética *La edad anaranjada*, de Marosa Di Giorgio, se realizará desde las estrategias interdiscursivas que conciben a la literatura y a la poesía en relación con el campo de los discursos, con los sistemas de conocimientos, con situaciones comunicativas y con los contextos que la definen, la contrastan, la comparan y enmarcan sus sentidos. En síntesis, se leerá la antología poética anotada como un proceso de creación que a la vez es un hecho de comunicación que posibilita su interpretación y establece conexiones con la sociedad, con la cultura, con la historia y con otras actividades del ser humano, y de los que ella forma parte.

Marosa Di Giorgio es la más joven de una generación de poetas uruguayas de los años 50, de entre las que destacan: María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini, Amanda Berenguer, Ida Vitale, e Idea Valerino. Su propuesta poética dista de la corriente escrituraria y del canon poético de la década de los sesenta, en Uruguay, signada por las estrategias de una poesía coloquial, comprometida y cercana a la utilería modernista: piedras preciosas, jardines poblados de lagos y de cisnes, sedas, tules, chifones, exotismo, héroes y leyendas.

Su producción poética es intensa, cohesionada, de tono continuo. Usa procedimientos y materiales anecdóticos con los que da forma a su cosmos temático, sus postulados y a sus estrategias discursivas. Crea así el registro del mundo de la chacra con una visión personalísima, mágica, habitada por seres sobrenaturales, que realizan acciones plagadas de ingenuidad y a la vez grotescas, cargadas de simbolismos y significaciones que provienen de su subjetividad e imaginación. Propone un escenario poético que puede ser definido como un organismo vivo que se desarrolla en una continua escenificación y ritualización de los hechos que narra, cuenta y poetiza. De esta manera, "produce un mundo literario que solo ella habita, escucha y ve" (Genovese, 2011: 123).

Diversos estudios críticos¹ sobre su obra señalan como fundamentales en su producción estética las siguientes estrategias: anulación de la separación de los géneros y entrelazamiento de los elementos de la poesía, la prosa y la puesta en escena de la dramaturgia; visibiliza un imaginario marcado y definido por el erotismo; forma así, una intensa cartografía del deseo, en donde incorpora elementos fantásticos, maravillosos y sus interconexiones con el mundo de lo feérico y de los cuentos de hadas; toda la figuración que se desprende del mundo rural; las conjeturas sobre la memoria y el regreso a la casa de la infancia. Todas ellas activan el desarrollo de su prosa poética. Su archivo imaginario-literario se aleja de las transgresiones lingüísticas radicales, de las experimentaciones formales de ruptura, y más bien, apuesta por las expresiones eficaces definidas por aquello que Agamben (2005) denomina el gesto particular.

"Estuvo Italia grabada, vive en mí siempre [...]. Siempre me sentí italiana, sudamericana" (Papeles salvajes, 655), afirmó en una de sus últimas entrevistas la poeta que nació en El Salto (1932) y murió en Montevideo (2004). Su ascendencia toscana marcó su existencia y su escritura.

¹ Aguirre, Osvaldo (2003), "La edad de desovar, de fornicar, de empollar, Rosa Mística de Marosa Di Giorgio", *Interzona*, Buenos Aires. Bruña Bragado, María José. *Raras criaturas: la audacia expresiva de Marosa Di Giorgio*. Cámpora, Magdalena (2013). "Lecturas morelianas de Marosa Di Giorgio". En *Revista Laboratorio*. Echavarren, Roberto (2005). Marosa Di Giorgio. En la palabra entre nosotras, Eds. M. Guariglia, A Migdal, T Oroño y S de Tezanos, Montevideo Ediciones de la Banda Oriental. Echavarren, Roberto (1985). "Marosa Di Giorgio. Última poeta del Uruguay". Ferrus Antón, Beatriz (2012). "De género dudoso: sobre la narrativa de Marosa di Giorgio", Kuhnheim, S Jill. Y Jacobo Rapp (2012). "Una puesta en voz neobarroca: Diadema de Marosa Di Giorgio", en *Revista de Crítica Latinoamericana* No76, Lima-Boston. Llubra, Ana (1990). "El erotismo en la narrativa de Marosa di Giorgio", Vásquez Rodríguez, Gilberto (2008). "El esplendor de la Metamorfosis: erotismo fantástico de la Literatura de Marosa Di Giorgio".

En torno a la antología poética *La edad anaranjada*

La edad anaranjada,² antología poética sobre la producción escritural de Marosa Di Giorgio, fue editada por Fondo de Animal Editores, Colección Ave Roc.³ La presentación y la selección de textos la realizó el poeta Ernesto Carrión,⁴ en Guayaquil-Ecuador, en 2012. Y posibilitaron la edición Nidia de Giorgio y Roberto Echavarren.

La *casa* poética que conforma esta antología está integrada por dieciséis relatos poéticos fragmentarios que albergan un sinnúmero de secretos. La presente selección no considera la variable cronológica en la disposición de los poemas de la antología, sino que define un montaje particular con la intención de definir una sola historia con los poemas que la integran. Esta antología propone una estrategia lectora que le permita ser leída como una experiencia estética única. La sintaxis antológica define un inicio, un desarrollo y un final. Se ubica en la infancia de la escritora, en el tramo central del poemario se evidencia una enfermedad, luego se presume su muerte,⁵ hecho que se podría evidenciar en el poema "Estaba tendida en la camilla [...]"; y finalmente vuelve a la casa de su infancia. Esta travesía, a criterio de su antólogo, podría equipararse con el desarrollo total del mundo escriturario de Marosa di Giorgio.⁶

² Esta antología, *La edad anaranjada* (2012) está formada por los siguientes poemas:

"Ayer conocí el nombre", (de *Está en llamas el jardín natal*. (1971) 32; "En todos los vestidos bordaban Nomeolvides", (de *Mesa de Esmeraldas* (1985). Seleccionan: 1, 2, 5, 15, 17, 24, 43, 44); El Mar de Amelia. (de *Mesa de Esmeraldas* (1985). La conforman 57 historias. Seleccionan: 7, 10, 14, 20, 24, 43, 57); "Estaba tendida en la camilla"; "Mi alma es una gasa inmensa"; "Papá corre por el cielo"; "Una carroza fúnebre" (de *Flor de Lis*, 2004); "Humo" de *Humo*, (1955). Selecciona el No. 7, 8, 10); "Druida". (de *Druída*, (1959). Conforman 15 textos. Selecciona el No 4.); "Historial de las violetas". (de *Historial de las violetas*, (1985). La conforman 35 relatos-poemas. Selecciona: 7, 22, 29, 32, 33); "Membrillo de Lusana". (de *Membrillo de Lusana* (1995). selecciona: 3 y 18); "Diamelas a Clementina Médici". (de *Diamelas a Clementina Medeci* (2000). Selecciona el No 41); "La Falena". (de *La Falena* (1987). Este libro consta de 7 secciones y del primero de ellos: "Carros fúnebres cargados de sandías". Toma el No. 9 y el 30); "Magnolia". (1965). Constan 42 relatos y selecciona el 1 y el 29; "Clavel y Tenebrario". (1979). Constan de 124 historias y selecciona: 27 y 28); "Transité lentamente entre los muebles". (de *Membrillo de Luna* (1991), 22).

³ La colección Ave Roc nace con el fin de rendir homenaje a poetas iberoamericanos que tienen una propuesta poética completa, cerrada estéticamente. Se trata de una poética de poéticas con estructura propia. La colección la componen 15 autores, se han publicado tres números: Marosa Di Giorgio de Uruguay, Antonio Gamoneda de España, Ernesto Cardenal de Nicaragua; el siguiente número presentará la obra de Ferreira Gular de Brasil y aparecerá en 2016.

⁴ Ernesto Carrión (Guayaquil, 1977). Poeta y editor, dirige Fondo de Animal Editores. Ha merecido los siguientes reconocimientos: Premio Nacional de Poesía César Dávila Andrade (2002); Premio Nacional de poesía, Ciudad de Medellín, 2007; Premio Nacional de Poesía, Jorge Carrera Andrade, 2008; Finalista del II Certamen de Poesía Hispanoamericana. Festival de la Lira, 2009; Becario para el programa de creadores de Iberoamérica y Haití en México (FONCA y AECID, 2009). Mención especial del III Certamen de Poesía Hispanoamericana Festival de la Lira, 2011.

⁵ En el poema *Estaba tendida una camilla* se reúnen una paciente y su médico ginecólogo y se instaura un diálogo entre ellos y en forma poética se describe el examen que le practica el médico, al final del mismo le desahucia: "[...] le tendió la mano, se dieron las manos. En vez de abrir la puerta, él dijo:-Si se va se termina el mundo. Ella le contestó: Sí. Se abrazaron. En el abrazo la melena de ella ondulaba como si fuese autónoma. Ella sentía eso, y algún coágulo que se le deslizaba, grueso y suave como una ciruela desde la matriz a la braga y casi al suelo" (30).

⁶ Esta antología quería mostrar el acceso a una sola experiencia poética que sintetizara la totalidad de sus relatos en una experiencia literaria que se inicia en la infancia de la escritora, quien a la mitad de su desarrollo muere y nuevamente vuelve a la infancia y allí termina, etapa en la que reiteradamente afirma que fue feliz. Ernesto Carrión en entrevista realizada por Jackie Verdugo. Cuenca-Ecuador, febrero de 2016.

El título de la antología⁷ fue tomado de uno de los relatos poéticos editados en la selección y define el tono general con el que se construye la *casa*, escenario central del mundo poético-vital de la escritora. En uno de artículos, Oswaldo Aguirre (2003) alude a esas varias edades de la naturaleza con las que se puede identificar la existencia de Marosa Di Giorgio: la edad del bosque, la edad del pino, edad de devorar, de fornicar, de empollar. Etapas a las que se las siente como esplendorosas y horrorosas a la vez; porque en ellas cohabitan presencias vivas y muertas, fantasmas brillantes y sombras ocultas que realizan actos humanos violentos: matan, cazan, hablan con cadáveres, se llevan a las niñas, fornican, viven, habitan. Seguramente *la edad anaranjada* es también otra de esas edades de ese sistema temporal cronológico-ficcional-vital-natural que ordena, jerarquiza y fluye en este poemario.

La edad anaranjada sugiere una convocatoria a la que no debe faltar ninguno de los seres animados e inanimados que habitaron la casa del abuelo; el poemario, desde un ambiente de ensoñación, repasa una a una las imágenes que configuran esa edad. La voz lírica se sitúa en la infancia-adolescencia vital y desde allí organiza una gran casa-esenario, en donde se articulan las estrategias de la vida hogareña; se visibilizan empatías, proximidades; luego, estas mismas experiencias se enfrentan con lo extraño, con los miedos y los temores.

Los textos de esta antología configurarán el corpus de base para la presente lectura, a partir de la cual se seleccionan isotopías recurrentes por las que deambulan los secretos de la casa marosiana. Estas son: la triangulación casa-raza-rosa; los escenarios de la enunciación poética; los secretos de los rincones de la intimidad y los despliegues del *Yo* en la enunciación poética.

Los secretos de la triangulación casa-raza-rosa

Desde la perspectiva de la fenomenología y desde la poética del espacio de Bachelard, se sostiene que leer ‘la *casa*’ genera ciertas rutas específicas que utilizan los escritores y los poetas para el análisis de la intimidad (Bachelard, 2000), el proceso subjetivo (Genovese, 2011), la subjetividad anfibia (Virmo, 2002); y desde estas perspectivas teórico-metodológicas la *casa* aparece como una unidad compleja mayor, que soporta valores fundamentales y rasgos particulares que dan forma a series de imágenes y cuadros literarios, que son la representación simultánea de prácticas colectivas o de señas poéticas particulares.

⁷ "La edad anaranjada" es un poema narrativo del poemario *Humo*, publicado en 1955; consta de 16 textos; el número 8 corresponde al poema en mención que da el nombre a la antología, *La edad anaranjada*, editada en el Ecuador en el 2012.

Escenas de enunciación en la antología *La edad anaranjada* de Marosa Di Giorgio

La imaginaria en torno a la *casa* instala los más disímiles espacios, tiempos, formas, objetos y seres que se concretan como los ejes centrales de la función de habitar. Este es el primer universo del ser. Es el cosmos en donde cohabitan sin dificultad las estrategias de la realidad, que son espacios determinados por la combinación de coordenadas, bloques geométricos, referentes de la realidad real, con otros que provienen del mundo de los sueños y de la ensoñación. Se trata de zonas ideogramáticas marcadas por las sensaciones, las impresiones, los extrañamientos particulares, materializados a través de los tejidos mediáticos del lenguaje. En este escenario, la *casa* alcanza forma y sustancia poética. A este respecto, Bachelard comenta que "en los poemas, tal vez más que en los recuerdos, llegamos al fondo poético del espacio de la casa" (29).

La *casa* de la infancia es el escenario vital y escriturario de Marosa. La casa-quinta ubicada en una zona agrícola de las afueras de El Salto, en el interior del Uruguay, será recreada constantemente en las páginas de los poemarios de la escritora. La chacra, el jardín, el huerto están poblados por frutos, animales, personajes, seres mitológicos: santos, hadas, flores, animales, familiares. Todos ellos forman zonas en contrapunto entre las imágenes que provienen del mundo interior y las de la realidad real. Son líneas que se difuminan, puesto que no definen con exactitud dónde comienza la acción de los unos y dónde termina la de los otros. En este tramo poético se forman las huellas de una niña-adolescente que presencia los movimientos sutiles de los registros de su infancia; este universo rural estará siempre vigente en su poesía y en su existencia vital.

Las interconexiones con el campo, en su estado primitivo, instauran diálogos profundos con la naturaleza a través de un proceso que busca reeditar la tradición vinculada con lo telúrico y las conexiones permanentes con las dimensiones de la tierra. Esta plática se inicia en el cuerpo y este se traduce además en el intérprete del mundo; porque a la vez que entra en contacto con él, la lee, la relea desde las esferas de su memoria. Del mismo modo, se instauran enlaces directos con los ciclos agrarios de preparación, producción y fertilización de la tierra, y de estos con las edades temporales del cuerpo: niñez, adolescencia, juventud, vejez. Estas redes se articulan con otros tiempos: uno mítico, que da forma a sitios simbólicos fundamentales que se visualizan y perfilan en la obra, y otros íntimos, particulares, que la escritora uruguaya crea y recrea.

En una de sus primeras autobiografías, Marosa afirma:

La casa de mis abuelos era larga, oscura y baja, y su edad, de cien años, y apropiada solo para que la morasen fantasmas, o algunas gentes extrañas y hermosísimas o un animal blanco y poderosamente milagroso. En su torno todas las flores se ceñían y todas las bestias, y las sombras todas y los destellos. Yo partí de ellas solo para ir a la escuela [...]. Los seres que vivieron conmigo aquellos años -digo abuelos, padres, tía prima, hermana, algunos ya muertos, pero no muertos- se me mos-

traban siempre silenciosos e irisados. [...] Para entonces Dios ya me amaba. Me quería con voracidad [...] (Di Giorgio, 2013: 9).⁸

La cita referida revela un doble significado: nos sitúa en la casa del abuelo a la que ella va a regresar, reiteradamente, durante buena parte de su trabajo literario; un sitio en donde residen los recuerdos, su clan familiar, las historias de la constitución de su estirpe, una inmensa genealogía que dura según ella más de un siglo y que la conforman vivos y muertos que no están muertos; y por otro lado, devela un conjunto de cuadros literarios situados en las sombras. En ellos se filtran secuencias de negativos que definen su ubicación frente a las percepciones de la realidad. Se crea así un intenso collage de continuos fotogramas, en donde los personajes principales sujetos-objetos, objetos-sujetos, se metamorfosean una y otra vez y se convierten, así, en víctimas y bárbaros, que huyen y precipitan las acciones; para finalmente aparecer como héroes idóneos de las narraciones de lo maravilloso y de lo fantástico.

La antología inicia con este verso: "Ayer conocí el secreto de mi casa" (13).⁹ Y luego, nos invita a participar de su descubrimiento, la revelación de su cosmos personal: "Era ya el atardecer y todos paseaban, por la huerta del jardín... [...] Entonces tomé la lámpara, la más pequeña, y fui en puntas de pie, hasta el armario. Busqué el libro, sigilosamente pasé hoja por hoja [...]" (13). Después, y de manera sucinta pero precisa, la poeta nos muestra cómo arribó al develamiento de su enigma, en su rincón del mundo: "Y yo la vi. [...] Solo un pimpollo plano y claro de pocos pétalos. [...] Rosa es el nombre secreto de mi raza. La tarde caía como si fuera un siglo" (13).

La *casa* familiar alberga secretos que son contados desde los rituales de los sueños, ubicados en ambientes mitológicos que archivan celosamente sus enigmas. La palabra de la poeta convoca a la cotidianeidad de su presente, a las prácticas secretas que residen en los escenarios oníricos de la infancia. Para el efecto, se vale del empleo de objetos vivos como las flores, los animales, los lugares, pero sobre todo ubica a los libros y a los álbumes de fotos familiares como los depositarios de la memoria de su clan. Estos objetos son concebidos como cuerpos dinámicos que codificaban las contraseñas de la intimidad familiar. Será en un libro al que revisa página por página en donde descubra el origen, primero, de su nombre Rosa, luego de su linaje, la raza; Rosa es el nombre de su abuela materna y por lo tanto el eje de sus raíces, la de su procedencia italiana, de su binacionalidad, de su identidad partida; estas marcas de nacimiento las proyectará en los distintos rostros que asumirá su *Yo* fragmentado e itinerante.

⁸ En esta autobiografía titulada *Señales mías*, Marosa Di Giorgio presentaba la primera edición de su poemario *Druida* (Caracas, 1959), y en la actualidad, es el umbral de 3ra edición de *Papeles Salvajes* (2013), Adriana Hidalgo Editores, Buenos Aires.

⁹ "Ayer conocí el nombre..." pertenece al libro *Está en llamas el jardín natal* (1971) y corresponde al relato n° 32 de *Papeles Salvajes* (2013). Edición definitiva. Adriana Hidalgo, ed., p.179.

Escenas de enunciación en la antología *La edad anaranjada* de Marosa Di Giorgio

Luego, en los poemas siguientes de la antología aparecen en forma personificada estos objetos vivos que se forman en su mundo interior y que realizan acciones paradójicas incestuosas, violentas, crudas, crueles, ambiguas. En uno de los poemas del corpus que leemos hay un ejemplo, en el que el lector tiene que detener su lectura e intentar alcanzar algunos de sus posibles sentidos: "[...] mi mamá dijo: -Ven aquí, recitadora. Y me tomó como hija, me llevó a casa, me entregó a papá, a las tías a las hermanas y a las primas [...]" En forma violenta, impositiva, la madre ejerce dominio sobre el personaje central e incluso, después, continúa con una mirada acosadora sobre ella. La madre es parte de los secretos que guarda la *casa*, aparece como confidente de la voz lírica en ciertas acciones, cariñosa y preocupada por el presente y el futuro de la hija; pero en otras, es ella quien genera o precipita ciertos hechos que alteran el orden natural de la cotidianeidad.

Estas breves escenas lírico-narrativas se asemejan a lo que Ana Porrúa (2006) define como animaciones suspendidas,¹⁰ conjunto de sensaciones que se pre-sienten como luces, sombras, brillos, resplandores, sonidos, voces que no tienen formas exactas o que pueden metamorfosearse constantemente, pero no pueden ser aprehendidas o sujetadas permanentemente por los registros de la racionalidad. Estas animaciones parecen ser la forma exacta de la memoria, porque más allá del hedonismo de la mirada o la escucha está la memoria del día, lo que atrae como resplandor y que envía hacia otro momento (19).¹¹

Estos sucesos representan también formas de violencia que están inscritas en la sangre. La herida no es solo historia alejada de la familia, sino que son relatos difundidos desde la familia y que han sido almacenados en los recuerdos. Estos secretos pueden conectarse con los ejes de la cultura y los sistemas de vida sociales. Y desde esta perspectiva son también textos que se conservan en la memoria colectiva. Marosa conoce esta forma para referir los secretos de esta infancia perturbada por una serie de cazadores violentos. Así lo expresa otro de sus poemas: "Los leones rondaban la casa / los leones siempre rondaron / Siempre se dijo que los leones rondaron siempre" (27).

En otra sección del poemario la escritora muestra cómo construye su *casa* poética, cómo delimita las esferas de los espacios vacíos y las paredes sutiles que luego se combinarán para generar otras formas, desde procesos flexibles de cambio y re-semantización:

¹⁰ Ana Porrúa caracteriza las animaciones suspendidas como escenas breves que se arman a partir de las sensaciones, que se captan por la vista, el oído, el gusto. Es una calidad de acopio de una experiencia o, mejor, de una sensación compleja, o simplemente están siempre relacionadas con los cuerpos. En *Animaciones suspendidas. Antología Poética*. Arturo Carrera, 2006. Prólogo de Ana Porrúa (18-21).

¹¹ Ana Porrúa sostiene que estas animaciones suspendidas delimitan un diseño privilegiado. Este diseño permite rearmar un modo de escribir, de percibir que está determinado por las sensaciones y no por los conceptos. Se construyen así pequeños cuadros, destellos complejos que serán los determinantes en la definición de la caligrafía de un poeta. En *Animaciones suspendidas. Antología Poética*. Arturo Carrera, 2006. Prólogo de Ana Porrúa (18-21).

"Puedo reconstruir la casa, con madera, o con una piedra oscura y dura, que yo misma invento, y hago una estructura entre ilusión y verdad [...]" (53).

El poemario de Marosa visibiliza las estrategias de su puesta en escena literaria: utiliza piedra negra desde los destellos y opacidades de los negativos fotográficos; perfila un enorme lienzo hecho de dieciséis partes —en el caso de *La edad anaranjada*, una niña escribe con el consentimiento de Dios y de sus padres; esa niña fue amada intensamente por su familia; ella define su destino y los trazos de su caligrafía¹² desde las esferas de un cuerpo infantil-adolescente.

En la materia lingüística de sus poemas aparecen distintas figuraciones, en una secuencia de sensaciones y estados que se formulan en los procesos de invención literaria; aparecen entonces personajes, hechos, tiempos, deseos e imágenes del deseo, y en cada una de ellas se podrían leer las insinuaciones de las anteriores. Se trata de recuperar un hilo ya tejido, que se desteje y se vuelve a usar, en tramas disímiles que van desde los elementos de la realidad hacia el mundo de los ensueños y de ellos, otra vez, al mundo de las referencias reales. Estos flujos de temporalidades e imágenes se han ido suscitando repetitivamente en los distintos libros de la escritora uruguaya.

Entonces, lo que escribe como signo de su infancia no está dissociado de lo que escribe como pliegue del mapa íntimo de su *casa*, su raza y su nombre. El secreto se ubica tanto en el gesto de repetición de historias, personajes y objetos que forma su *casa* infantil como en las caligrafías de su letra, que se transparentan en la escritura del poema. De esta manera "vive la casa en su realidad y en su virtualidad, con el pensamiento y los sueños" (Bachelard, 2000: 28). Así, los enigmas de la casa son también los enigmas de la palabra y, por lo tanto, de la poesía; porque sus redes semánticas se definen en contacto con los lazos antropocósmicos y su apego al universo personal, que está representado por el juego dialéctico entre un *Yo* que alterna constantemente con los otros, en los diversos y múltiples escenarios de su *casa*.

Los escenarios de la enunciación poética: las figuraciones de la intimidad

En este juego espacio temporal de acercamientos y alejamientos con respecto a la *casa*, se definen ciertos hitos que parecerían ubicarse en los espacios exteriores a ella, en sus afueras; y otros que se acomodan en los rincones, en las esquinas, en sus adentros. Estos objetos establecen relaciones dialécticas entre los espacios de los volúmenes y los espacios de la intimidad y la subjetividad; cuando los muebles o cajones están cerrados

¹² Trazos de caligrafía tonal. Ana Porrúa define la caligrafía tonal como imágenes que permiten recuperar la materialidad del lenguaje y revisar algunas metáforas asociadas con ciertas escrituras. Piensa el lenguaje poético como una caligrafía nunca trazada definitivamente sino en un constante hacerse. En *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía* (2011), Editorial Entropía, Buenos Aires, p.15.

Escenas de enunciación en la antología *La edad anaranjada* de Marosa Di Giorgio

ocupan un lugar en los espacios exteriores, pero cuando están abiertos se sitúan en los valores de lo íntimo. Sin embargo, en realidad, estas zonas son de difícil separación, más bien, entre uno y otro se producen continuos flujos de ingreso y egreso de objetos, seres, símbolos que se constituyen en sus propias representaciones específicas. Estos son entequeias que se encubren en muebles, cajones, armarios, en zonas internas, lugares íntimos que se proyectan sobre sus centros de gravitación; como consecuencia, cuando "se abre el mueble, se descubre una morada plena, una casa que está oculta dentro del cofrecillo. Se trata de una casa dentro de otras casas y así sucesivamente; porque quien entierra un tesoro, se entierra con él. El secreto es una tumba" (Bachelard, 2000: 90).

En este contexto de reflexiones, la *casa* de Marosa Di Giorgio se abre, en ocasiones, y permite que ciertos personajes-objetos vivos ingresen a ella, la recorran, busquen detenidamente, vayan hacia distintos espacios, abran cajones, armarios, muebles, e intenten aprehender algunos de los secretos que esos espacios guardan sigilosamente.

Los objetos-seres-muebles son visibilizados por la poeta como un conjunto inusitado de imágenes, de metáforas que provienen de las regiones más profundas del inconsciente individual-colectivo, que alcanzan perfiles y fisonomías en los procesos de ensoñación definidos por su escritura. En esos reductos, en donde residen los secretos y las realidades, moran historias diversas, objetos y personajes que provienen de distintas dimensiones de lo real, de múltiples temporalidades; se trata de tejidos que son seleccionados con detenimiento para definir su modelo de interioridad y que actúan según estrategias y mecanismos particulares, cuyo fin es iluminar los ensueños de la vida íntima.

Las figuraciones en torno a los muebles que habitan esta *casa* oscilan entre la ternura y lo fantasmal, entre la esperanza y la desesperanza, entre la afección y el destino, entre la crueldad y la ilusión, entre la luz y las sombras, entre lo vivo y lo muerto, entre el amor y la guerra. Anidan estas regiones, por ejemplo, el arco iris, la carroza fúnebre, las niñas-mujeres, los jacintos, las flores, los jazmines, los cadáveres, y van componiendo múltiples posibilidades ambiguas de significación. La poeta, en uno de los textos de la selección que leemos, expresa: "Mira que estoy aguardando, mira que estoy de pie en el umbral, mira que estoy aguardando que retorne del aire un trineo cargado de jacintos [...]. Niña, niña, mía, niña. Cadáver oculto en la más antigua cómoda, en el más viejo mueble. Cadáver manando almíbar" (41).

En este mueble antiguo, viejo, parecería ser que se guardan cosas inolvidables, secretos-sombras del clan familiar; allí se aloja el cadáver de una niña, no se sabe quién es, cómo llegó allí, cuándo. Se trata de una de esas historias silenciadas, reunidas en el libro de la vida de la familia.

El mueble viejo permite visualizar la imagen de una estructura compacta, sólida, funcional. Es lo suficientemente amplio como para que quepa ese cadáver. Posee una

memoria propia y seguramente su distribución determinará un orden específico a los objetos que allí residen. Esta cómoda antigua no se abre a todos, tiene un centro que protege la *casa* contra todo desorden. Se trata de una disposición particular que codifica los seres-objetos que allí residen y son referentes directos de pasados remotos, tradiciones, costumbres, maneras de ser, de vivir, los cuales, reunidos en ese mueble, organizan los reductos predilectos de la memoria (Bachelard, 2000: 84).

Otras imágenes del secreto de este modelo de intimidad giran en torno al arcoíris¹³ que no baja del cielo, ni reside en la naturaleza, sino que su sitio de origen y residencia es el viejo mueble, el cual encierra distintos niveles de profundidad y tiene una puerta de acceso que permite conexiones directas del mundo de los vivos con el de los muertos. Allí, la realidad desaparece y la irrealidad se despliega, convirtiéndose así en un pasadizo en donde coexisten miles de temporalidades, de legiones, de culturas, de historias. El arcoíris mora en ese lugar, como un objeto celosamente guardado por la evocación de los tiempos, incluso después de que todos se han ido. Los miembros de la familia, dirá el relato, divagan en otros espacios; no confirma cuáles, solamente se sabe de manera imprecisa que están lejos, pero que a través de ese pasadizo abierto en ese mueble se permea la continuidad cíclica de los sueños con la realidad y de estos con los ensueños. Este rincón de la intimidad de la *casa* es en donde habita el arcoíris y construye un *locus* en donde se refractan los espejismos, se proyectan todas las presencias hasta que su luminosidad termine, o se filtran en otros brillos, en otros ensueños.

Las niñas-mujeres también se esconden dentro de los aparadores, de los baúles, de los armarios. El modelo de intimidad definido por Marosa Di Giorgio distribuye en cada uno de los cajones de esos muebles los ardides de un erotismo exaltado, a través del cual quebranta tabúes, prohibiciones, dogmas, marcados por toda racionalidad. En los cubículos de los armarios caben las primeras experiencias sexuales, las violaciones, el incesto, el ritual de las bodas, los raptos, la acechancia, los desgarros, los desprendimientos, la sangre. Son actos biológicos conectados directamente con la celebración de la caza y que dan forma a las representaciones fantásticas, suscitados por el deseo y ejecutados en formas de posesiones violentas, capaces de conducirlos hasta el exterminio. De esta manera, afirma Vásquez (2008), las niñas en los jardines y en los huertos son un festín succulento, por su ingenuidad, la misma que debe ser ultrajada, violada, acechada y perseguida, hasta que con los años pueda alcanzar el goce último de la consumación y el crimen (270).

¹³ El relato poético al que nos referimos afirma: "Al entrar vio al arco iris en el mueble; en vez de salir en el cielo había salido en el mueble; aterrada volvió al patio. No quedaba un habitante en la casa; los familiares divagan lejos. [...]" (18).

Escenas de enunciación en la antología *La edad anaranjada* de Marosa Di Giorgio

En relación con estas niñas-adolescentes-mujeres escondidas en los armarios están el viento, el dios, los viejos soldados, ellos, los niños malos, los lobos, los leones, plantas y frutos de distintas procedencias que precipitan asedios constantes, múltiples metamorfosis para violar todas las disposiciones reales en la celebración y consumación de los actos sexuales. En otro de los poemas de *La edad anaranjada*, encontramos los siguientes versos:

Decían que iba a venir de visita el dios.
Al mediodía llegó sin que viéramos por donde
[...]
almorzó, bebió, recorrió la casa dijo que quería llevarse algo, ya que no iba a volver jamás. Revisó el aparador [...] *registró la cómoda, cajón por cajón, miró en el álbum; preguntó quién era Celia. Le mostramos la hermana pequeña. La eligió* (47).

El rapto, el hurto, la violación de la más joven de las hermanas del clan familiar se insinúa en los versos anteriores, el dios registra cómodas y armarios, revisa el álbum familiar encuentra a Celia, se la lleva y consume sus deseos; sin duda, este retorno del dios a la casa familiar, a las edades primitivas en el mundo poético de Marosa Di Giorgio, pone en escena la plenitud lo erótico, en esas dimensiones reina lo salvaje y exige la ruptura de las prohibiciones.

Y nuevamente, ahora, el viento ubica a otra niña en el ropero y afirma:

El viento dice "Esta es la niña". "La del cajón del ropero. Y las raíces de naranjas".
El viento dice: "Esta es la niña". "La nuestro cuando quiero". (24)

De esta manera, estos seres ocultos en objetos y guardados en los libros de las memorias familiares se asemejan a ciertas batallas conflictivas en la constitución de las historias de la cultura y la civilización, en distintos momentos de su devenir histórico. En estos escenarios, junto con las prácticas aceptadas culturalmente, coexisten otras que están silenciadas y que se desarrollan en los rincones, en las acciones cotidianas de esas comunidades y que permanecerán codificadas en los libros de las leyendas que se transmitían oralmente, de generación en generación. Igual cosa ocurre con los relatos de las historias familiares en la saga Marosiana: en los roperos de la casa familiar se ocultan ciertos secretos perturbadores que se amontonan sigilosamente en los rincones de la

intimidad en los muebles, en los armarios de la abuela.¹⁴ Estas son huellas provenientes de los más profundos deseos, de los callados miedos, de las sigilosas expectativas que circundan y dan forma a la naturaleza humana y a los tejidos que urden las palabras, en el ejercicio escriturario de la poesía.

El debate que se establece entre lo íntimo y lo ajeno no supone un enfrentamiento directo entre un adentro y un afuera. Estas coordenadas son empleadas para dibujar breves dramas conjeturales, pinceladas de historias, personajes y hechos impersonales, ambiguos, estremecedores. Más bien, estos escenarios del cosmos-casa, en la órbita escritural en Di Giorgio, se presentan como ciertos estados de ánimo impersonales del clima, paisajes, de una tormenta, horas del día, velocidades y pausas que siente y definen el estado de ánimo de la voz de enunciación lírica (Echavarren, 1985:1105).

La casa de la poesía: los despliegues del *Yo* de la enunciación en la antología *La edad anaranjada*

En los imaginarios poéticos, los enlaces racionales, las construcciones lógicas y rígidas, los esfuerzos por fijar años, meses y días son, en ocasiones, de significación restringida. Desde las acciones del presente, los *Yoes* del discurso recorren escenarios, tiempos, épocas e historias y, por acción de una *ars poetica* particular, las palabras van registrando huellas, imágenes, referentes y momentos-instantes en donde la memoria se activa y permite que a través de los intersticios de los tejidos de la escritura aparezcan muestras de espacios interiores que se explicitan en juegos de versos. Así, la casa familiar, los miembros que la conforman, las cosas, los lugares que rodean y cubren esa referencia son símbolos supremos de unidad y complejidad. Reúnen valores particulares que se constituyen en valores fundamentales y, desde allí, se formula un conjunto de imágenes que aparece en ocasiones como muestras específicas de un quehacer socio-cultural, organizadas desde las dimensiones de lo cotidiano; y, en otras, son huellas dispersas de regiones distantes e, incluso, olvidadas por el *Yo* lírico.

Entonces, el regreso a la *casa* familiar referida por distintas figuras del *Yo* supone también el retorno al mundo de la infancia en busca de protección. Este cobijo es el hogar que alberga los afectos y los secretos de la imaginación. Allí habitan historias que lastiman, siembran y dan vida, porque son narraciones personales que se vuelven colectivas

¹⁴ Ellos eran como viejos soldados
De una victoria en la que no teníamos parte
[...]
galoparon, dulcemente,
dentro de los aparadores de la abuela (29)

Escenas de enunciación en la antología *La edad anaranjada* de Marosa Di Giorgio

mediante las estrategias de lectura. Generalmente, son relatos suspendidos que no han finalizado y, más aún, son los presentes, que están llenos de ellos, y los futuros se planifican sobre su andamiaje.

Esta referencia a esos pasados inconclusos, evocados con nostalgia, permiten al hacedor de versos hablar desde su interior y definir desde él sus dimensiones de verdad, entendidas estas como *aleteia*, como todo aquello que es evidente, aquello que no se oculta a sí mismo, sino que por el contrario se abre y se dilata para que la verdad asuma distintas fisonomías e imágenes en los tejidos de la palabra (Ranciere, 2003: 23).¹⁵

Desde la primera caligrafía tonal (Porrúa, 2011) elegida en la formulación de los poemas, se establece una relación de cercanía o de distancia con el objeto de referencia y en los pliegues o repliegues de la palabra define la asunción de una primera fisonomía del *Yo* de la enunciación, ya sea que aparezca en la forma de un *Yo* en primera persona, confesional, o que emerja en tercera persona como *Yo* testigo, más distante. Con esta primera acción el poeta ha definido una ubicación enunciativa particular, realiza un ajuste de la lente de una cámara y efectúa los movimientos correspondientes de acercamientos o alejamientos, para alcanzar el justo enfoque del objeto de su referencia. Por otro lado, el proceso de desenfoque o borrosidad de esas imágenes del *Yo* no es sencillo, por más esfuerzos que realicen las instancias anónimas, las formas impersonales o los efectos de la heteronimia (Genovese, 2011: 77).

De esta manera, se activa una serie compleja y desigual de procedimientos y experimentos que, a su vez, activa las dimensiones de la subjetividad y un retorno al cuerpo, a las experiencias íntimas del escritor. Son prácticas que se forman en constante relación con el exterior, a través de renovadas experiencias personales, y muestran las transformaciones en el funcionamiento de la cultura, de la autonomía artística y estética, en la correspondiente situación de enunciación en la que se escriben los versos.

Así, las escrituras de la poesía delimitan distintas formas de posiciones de este *Yo* poético y activa la presencia de sinfonías de voces que pueden asumir, a la vez, distintos tonos: a veces revelarán ingenuidad, confesión, furia o libertad. Estos ecos testimonian ideas y mensajes que proceden de dos fuentes: la primera, personal, subjetiva, anfibia (Virmo, 2005); y la otra, objetiva, real.

El *Yo* poético de Di Giorgio asume un punto de vista suspendido por las miradas sin rostro. Son visiones engeguedoras, dispersas, pero no indiferentes. La voz poética es la de una niña que intenta buscar los secretos de su casa –familia, asumiendo distintos roles: la de la bruja de un vergel, la druida del bosque, la adivina que acierta en la representación de los movimientos sutiles de la existencia; las voces de sus seres amados, los

¹⁵ Rancière. Jacques. "La política de la estética". (2003). Nota de la edición: la versión original en inglés de "The Politics of Aesthetics" fue presentada en la Universidad de Aarhus en Dinamarca en 2003.

ecos de distintas temporalidades, las sonoridades de animales y plantas, roles diversos que desde sus posibilidades de enunciación "revelan que los enunciados han sido expulsados de la esfera de los objetos y arrastrados al interior de la del sujeto" (Hamburg, 1995, 76).

Se trata de un *Yo* poético construido e interferido por una cantidad de voces que deben alcanzar una forma de registro de lengua en los espacios del poema. Esta voz poética observa las cosas cotidianas que tejen y destejen las impresiones y sensaciones que producen los secretos de la *casa* de su infancia.

La antología *La edad anarajada* de Marosa Di Giorgio, a través de las formas que asume el Yo de la enunciación, crea una visión particular de los objetos del mundo que va a referir. En el primer poema de la antología "Ayer conocí el nombre de mi casa"¹⁶ nos encontramos con las oscilaciones de ubicación de este Yo en primera persona, un Yo de origen que alcanza forma en las experiencias recibidas a través de su propia percepción y que provienen de su memoria emotiva, de sus deseos, temores y valores, de sus rincones íntimos, que han sido articulados y ordenados desde los ejes de su subjetividad. De inmediato, toma posición en forma de una tercera persona gramatical, más distante, para presentar las coordenadas de tiempo, como el ayer, de esos personajes: "todos, coliflores, estrellas, cometas, cabellos, objetos humanizados; de lugar: en huertas, jardines, y callejas". Nuevamente retoma la posición de la primera persona, un Yo protagonista que denuncia: "tomé la lámpara [...] fui en puntas [...] busqué el libro [...] pasé hoja por hoja". Y otra vez a la tercera persona, testigo de las fantasmagorías que están suscitándose en el ambiente, en los estados emocionales en los que se ubica el relato: "todo empezó a temblar". La intermitencia se repite, otra vez, retorna a la primera persona: "y yo la vi", cuya mirada focaliza y descubre el secreto de su raza: "[...] un pimpollo plano y claro de pocos pétalos". Aquí se produce una interpretación al lector y se provoca la apertura de un espacio discursivo para la segunda persona que cambia el tono de la enunciación, con ese Tú que participa e ingresa al diálogo: "[...] no la rosa encarnada que (tú) estás imaginando". Finalmente, asume otra vez la posición de una tercera persona, un Yo testigo de

¹⁶ Ayer conocí el secreto de mi casa.

Era ya el atardecer, y todos paseaban, por la huerta del jardín, la calleja, donde las coliflores levantaban sus hermosas puntas y tazas de plata. Ya ardía alguna estrella, algún cometa y su cabello fatídico.

Entonces tomé la lámpara, la más pequeña, y fui en puntas de pie, hasta el armario. Busqué el libro, sigilosamente pasé hoja por hoja; hasta que, todo comenzó a temblar como si estuviera por llegar la muerte, y todo se quedó inmóvil como si ya hubiese llegado.

Y yo la vi, no la rosa encarnada que están imaginado, ni rosa ni amarilla, ni una efectista rosa negra. Sólo un pimpollo plano y claro de pocos pétalos.

Parece de agua, una gema de mármol, parece un lirio.

Pero, Rosa es el nombre secreto de mi raza.

La tarde caía como si fuera un siglo. (13)

Escenas de enunciación en la antología *La edad anaranjada* de Marosa Di Giorgio

la develación del secreto y del ímpetu del tiempo: "la tarde caía como si fuera un siglo".

Así, las oscilaciones de estos *Yoes* de primera persona y, luego, su travesía hacia la tercera persona, atestiguan una lucha en dos frentes: el primero, al interior de la naturaleza misma del ser y de este reducto interno de la *casa*, con los acechadores de siempre, ubicados en una exterioridad aparente, relativa. Y el segundo, en la activación de esa función dramática que tanto interesa a Marosa, para interactuar con el lector en el desarrollo de cada una de las escenas dramáticas y de sus revelaciones literarias. En síntesis este proceso "testimonia un dinamismo de lucha cósmica" (Bachelard, 2000:56).

Los roles sociales asumidos desde las miradas nómadas de los *Yoes* de la enunciación poética están hechos de insoportables intensidades y se concretizan en juegos pronominales, en la presencia de homonimias frecuentes, de repeticiones insistentes, de formas de anonimato en los juegos de amenazas oníricas y ritos chamánicos, que se juntan en los contextos estéticos para liberar la palabra de consignas estériles o de compromisos con el realismo coloquial.

De esta manera, los posicionamientos del *Yo* no son estables en los poemas; más bien, se revelan como imágenes intermitentes, opacas, que aparecen en los pliegues, en las porosidades, en las láminas estriadas de los versos y los poemas (Garramuño, 2009: 24). Hay alguien allí, en el poema, cuya visibilidad está mediatizada por los tejidos del material lingüístico, que forman unas puertas corredizas, que dejan entrever figuras sombrías de luz tenue en la 'casa del lenguaje' (Genovese, 2011:78).¹⁷

Las imágenes de estos negativos no pierden valor ni reducen su significación particular. Son elementos antagónicos del enfrentamiento entre dos puntos de atracción y repelencia de los elementos en pugna: la casa frente al mundo, y de esta frente al mundo de la casa, concebida como unidad compleja.

Estos posicionamientos del *Yo* visualizados en el primer poema de la antología, *La edad anaranjada*, son una secuencia comprobable también a lo largo de los dieciséis poemas en prosa que forman la selección y que crean un ritmo específico en el desarrollo de la historia, a través de las zigzags de los *Yoes* enunciativos; en la mayoría de ellos, el uso de la tercera persona gramatical le permite al *Yo* poético alejarse momentáneamente del *Yo* proyectado en primera persona y protagonista, para presentar a los otros seres que rodearon y definieron sus experiencias personales desde la mirada de un activo testigo de circunstancias y hechos. Este posicionamiento del *Yo* en la tercera persona gramatical testimonia la identificación de las subjetividades otras, por ejemplo, la de los lectores, y de

¹⁷ La imagen que construye Alicia Genovese para referirse a la opacidad del yo de la enunciación poética a través de las formas del lenguaje, la toma de una comparación que establece con las puertas corredizas de las antiguas casas japonesas, a las que se las conoce con el nombre de *shojis*, lo que se ve, afirma la crítica argentina, detrás de esos paneles corredizos son sombras opacas que se movilizan en los tejidos del lenguaje. En *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco* (2011), Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, p.78

estos con las historias que cuenta.

En uno de los poemas de esta antología encontramos el siguiente texto: "Dios en el centro, y aunque se moviese todo giraba a su alrededor. Dios, de cerca era negro, y de lejos, como la luz, brillante. No. Hablo mal. De lejos era negro, y como alabastro, de cerca. Dios daba miedo" (25).

En la primera parte del ejemplo, el *Yo* enunciativo asume una finalidad objetiva: presentar a Dios y, en los últimos versos, regresar a la primera persona y confirmar con una sentencia sus impresiones en relación con Dios.

Los movimientos del *Yo* poético en relación con los *Yoes* de origen, el autorial, y de este con los objetos a los que refiere, generan una dinámica permanente al interior de la construcción poética y su enfoque o desenfoco puede variar al interior de un mismo poema, o entre los poemas de una misma antología, como es el caso de la propuesta poética que ahora observamos. Esta variación en los momentos de enunciación crea ambigüedades discursivas que implican, de manera obligada, la introducción en la construcción subjetiva del autor, con el fin de precisar la posición de estas oscilaciones y discriminar cuándo este *Yo* de la enunciación es el del autor, o el del origen, o es el lírico, puesto que los enunciados han dejado de referir al objeto como tal y se han refugiado en el modelo de intimidad de su creador.

En la casa interna de los *Yoes* habitan subjetividades particulares, pero flexibles, que se colocan y se descolocan de acuerdo con las regulaciones del *Yo* del escritor. Estos conciben el territorio del poema-relato como si fuera la superficie de un diario y ensayan sobre él la colocación de diversos materiales, para volverlo sensible a los impactos del presente en el que se despliegan las acciones del que escribe, al organizarlos, combinarlos, generar secuencias y construir sentidos.

En otras escenas del corpus de base la representación de este *Yo* ubica la figura de niñas-adolescentes-mujeres, cuyas edades oscilan entre los seis y doce años; en estos casos, la primera persona gramatical coincide con la voz de la escritora. En esta identificación prima la percepción de sus experiencias personales, que son expuestas como si se tratara de un discurso autobiográfico sin dejar de lado las variaciones y esas imágenes centradas en la figura del espejo, según la cual ese *Yo* de enunciación protagonista dialoga consigo mismo, pero desde la ubicación de narrador testigo.

Así, la escritora afirma: "A los diez años/ Yo era aquella alta niña rubia (46) Cuando tenía seis años, ocho años, la abuela determinó vestido de liebre que me librara de todo mal (...) (56) O Niña, niña mía. Préndete otra vez de tus párpados. Tu edad ha vuelto (40). Cuando Cecilia tenía doce desapareció de la casa y..." (42).

De esta manera, las escenas de enunciación y las oscilaciones de esos *Yoes* surgen de

Escenas de enunciación en la antología *La edad anaranjada* de Marosa Di Giorgio

una compleja interrelación, que se origina en la subjetividad del universo escritural de la poeta, para quien uno de los ejes de su realización poética reside en las conexiones entre la realidad y el sueño, y entre lo visible y lo tangible. Se produce así un movimiento circular, similar al que ocurre con la figura de la cinta de Moebius, el exterior alimenta al interior y el interior al exterior y así sucesivamente, hasta configurar fisonomías, imágenes, símbolos y signos particulares y específicos. Estas caligrafías están asociados con el grado de distancia que Marosa Di Giorgio estableció entre su *Yo* personal y su *Yo* escritural.

Las figuraciones del *Yo* de la enunciación en los trazos poéticos de la poeta uruguaya proyectan atmósferas fantásticas, siniestras, de cuerpos sumergidos en las sombras que son capaces de forjar omnipresencias que se sobreponen a las estrategias de la luz y aparecen "como un miedo visual que emana de los cuerpos, los pone y nos pone en peligro a quienes lo miramos" (Didi Huberman, 2005: 66-72).

Finalmente, en las escenas de la enunciación poética en la antología *La edad anaranjada* de Marosa de Giorgio aparecen una pluralidad de voces generadas por los reiterados cambios de enunciación, estrategia discursiva que se forma con los recortes que los géneros convocados provocan: poesía, relato y escenificación dramática. Estas interconexiones articulan los ecos y el concierto de voces que emanan de su casa familiar y se proyectan sobre su escritura. La unión de esas voces produce intensas polifonías de sentidos que archivan realidades yuxtapuestas que están colocadas unas tras otras y aparecen precipitadas a lo largo de toda la antología. Se trata de actos perceptivos huidizos formados desde los espacios de lo cotidiano. En ellos, la percepción personal hace un zoom sobre el mundo y sus objetos, se acerca a los detalles y luego vuelve a alejarse en función de los cuadros narrativos y poéticos que se van definiendo en cada una de las páginas de la presente antología.

Al final del presente recorrido miramos con satisfacción cómo la antología poética *La edad anaranjada* visibiliza algunos de los ejes de sentido que han sido trabajados por la escritora uruguaya Marosa Di Giorgio. Son estrategias estéticas particulares que pueden identificarse o dialogar con una o varias tradiciones literarias en las regiones de América Latina. Estas maniobras están marcadas por la inmensidad, el recelo, los claroscuros y son los flujos de los espíritus de una época, de los imaginarios de los tiempos, de las encrucijadas de la palabra, de las transgresiones de las fronteras de lo nacional. Se muestran como palabras en el tiempo, como caligrafías sin espacios ni regiones, como estéticas particulares que guardan celosamente los itinerarios lucidos y vitales de una escritora fundamental como lo es Marosa de Giorgio.

Referencias bibliográficas

- BACHELARD, Gastón (2000). *La poética del espacio*, Fondo de Cultura económica, Buenos-Aires-Argentina.
- CARRERA, Arturo (2006). *Animaciones suspendidas*, Ediciones el otro el mismo, Mérida-Venezuela.
- CARRIÓN, Ernesto (2012) *La edad anaranjada. Antología poética*. Fondo de Animal, Editores, Col Ave Roc, Guayaquil-Ecuador.
- CULLER, Jonathan.(2004). *Breve Introducción a la Teoría Literaria*, Ed Crítica, Barcelona.
- ECHAVARREN, Roberto, José Kozzer y Jacobo Sefamí (1996). *Medusario. Muestra de Poesía Latinoamericana*. Colección Tierra Firme, México-México.
- ECHAVARREN, Roberto, 2005, "Marosa Di Giorgio", en *La palabra entre nosotras*, Eds. M. Guariglia, A Migdal, T Oroño y S de Tezanos, Montevideo Ediciones de la Banda Oriental.
- GARRAMUÑO, Florencia. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto* (2009). Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires-Argentina.
- GENOVESE, Alicia (2011). *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires-Argentina.
- GUILLÉN, Claudio. (1985). *Entre lo Uno y lo Diverso. Introducción a la Literatura Comparada. Ayer y Hoy*, Crítica, Barcelona-España.
- DI GIORGIO Marosa (2013). *Papeles Salvajes. Obra completa*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, Argentina.
- PORRÚA, Ana. (2011). *Caligrafía Tonal. Ensayos sobre poesía*, Entropía editorial, Buenos Aires-Argentina.
- RANCIERE, Jacques (2009). *La palabra muda. Ensayos sobre las contradicciones de la literatura*, Terra cadencia editora, Buenos Aires-Argentina.
- REMAK, H.H.H. (1998). *La Literatura comparada: definición y función*. En Vega, M. J. y N. Carbonell (eds). *La Literatura comparada: Principios y métodos*, Gredos. Madrid-España.
- SLOTERDIJK, Peter (2006). *Esferas I II II*, Ediciones Siruela S.A., Madrid-España.
- MAINGENEAU, D. (2009). *Análisis de los textos de comunicación*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires-Argentina.
- Letras*, (julio 2016 - junio 2017) Nros.74-75 pp.157-178 ISSN:0326-3363

Escenas de enunciación en la antología *La edad anaranjada* de Marosa Di Giorgio

- VIRMO, Paolo (2002). *Gramática de la multitud*, Ediciones Colihue, Buenos Aires-Argentina.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2006) *Lo que vemos, lo que nos miran*. Ediciones Manantial, Buenos Aires- Argentina.

Bibliografía en línea

- AGUIRRE, Oswaldo, 2003, "La edad de desovar, de fornicar, de empollar. Rosa Mística de Marosa Di Giorgio", en Interzona, Buenos Aires. <http://www.bazaramericano.com/pdf.php?cod=197&tabla=resenas&contenido=resena>. Acceso, enero 2016.
- BRUÑA BRAGADO, María José, 2010, "Raras criaturas: la audacia expresiva de Marosa Di Giorgio", en Cahiers de LI.RI.CO [En línea], 5, <https://lirico.revues.org/417>. Acceso enero de 2016.
- CÁMPORA, Magdalena, 2013, "Lecturas morelianas de Marosa Di Giorgio", En Revista Laboratorio, No 8. http://revistalaboratorio.udp.cl/num8_2013_art3_campora/. Acceso, enero de 2016.
- ECHAVARREN, Roberto, 1992, "Marosa Di Giorgio. Última poeta del Uruguay", en Revista Iberoamericana, vol. LVIII, 160-161, julio-diciembre 1992
<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/5096/5254>. Acceso, enero de 2016.
- FERRUS ANTÓN, B, 2011, "De género dudoso: sobre la narrativa de Marosa di Giorgio", en Mitologías Hoy, 1, 50-59, Barcelona. <http://revistes.uab.cat/mitologias/article/download/v1-ferrus/54>, Acceso, Noviembre de 2015.
- KUHNHEIM, S Jill y Jacob RAPP, 2012, "Una puesta en voz neobarroca: Diadema de Marosa Di Giorgio", en Revista de Crítica Latinoamericana, 76, Lima, Boston, https://www.jstor.org/stable/23631239?seq=1#page_scan_tab_contents. Acceso, Noviembre de 2015.
- LLURBA, Ana, 1990, "El erotismo en la narrativa de Marosa di Giorgio", en Espéculo. Revista de estudios literarios, 44, Universidad Complutense de Madrid, España. <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero44/digiorgi.html>. Noviembre de 2015.

- RANCIÈRE, Jacques. "La política de la estética", 2003, en <http://golosinacanibal.blogspot.com.ar/2010/07/la-politica-de-la-estetica-jacques.html>. Acceso agosto de 2015.
- VÁSQUEZ RODRÍGUEZ, Gilberto, 2008, "El esplendor de la Metamorfosis: erotismo fantástico de la Literatura de Marosa Di Giorgio", en *Anales Nueva Época*, 11, Göteborg University. Faculty of Social Sciences, <https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/10423>. Acceso enero de 2016.

Reseñas

Daniel Alejandro CAPANO, *Dino Buzzati: Una metafísica de lo fantástico*, Buenos Aires, Biblos, 2015, 194 pp.

Las indagaciones en el cenagoso pero fértil terreno de la literatura fantástica suelen constituir un desafío metafísico y, a la vez, sociológico. Y estos se vuelven aún mayores si el autor que se estudia es singular y heterodoxo, y pertenece a un ámbito cultural sobre el que pesa cierto prejuicio realista. En la encrucijada de estos problemas encontramos el reciente libro del Doctor Daniel Alejandro Capano, *Dino Buzzati: Una metafísica de lo fantástico*, en donde desarrolla una exhaustiva investigación sobre el célebre autor italiano, nacido en San Pellegrino, en 1906 y muerto en 1972 en Milán. Este estudio no se limita a su obra, sino que establece fluidos vasos comunicantes con la filosofía, particularmente Henri Bergson y Martin Heidegger, con el cine y las artes plásticas, y con otras literaturas, en especial la argentina, a la que le dedicará un capítulo específico.

Daniel Capano es Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires y Doctor en Letras por la Universidad del Salvador. Investigador institucional en el Centro de Literatura Comparada María Teresa Maiorana (UCA) y Profesor consulto y miembro de la Comisión de Investigación del Doctorado en Letras (USAL), también es miembro fundador y vicepresidente del Centro de Estudios de Narratología. Es autor, además de una interesante y numerosa colección de artículos y de diversos trabajos publicados en antologías, de tres libros completos: *El errático juego de la imaginación. La poética de Antonio Tabucchi* (2007), *Constelaciones textuales. Escritos de literatura comparada (italianística)* (2009) y *Narradores sicilianos contemporáneos (Bufalino, Consolo, Lampedusa, Sciascia)* (2011). Estos antecedentes no constituyen solo una presentación del autor, sino que caracterizan con claridad el mismo desarrollo de su investigación. En efecto, la lectura del índice nos aporta referencias a los distintos núcleos que articulan este trabajo con un enfoque claramente interdisciplinario.

El capítulo primero aborda la compleja (y polémica) problematización de la naturaleza del propio discurso fantástico, de su delimitación y características. Con gran poder de síntesis, el autor recorre las teorías más importantes sobre esta elusiva materia, desde las ya clásicas de Louis Vax, Ana María Barrenechea y Tzvetan Todorov hasta las más modernas teorizaciones del *Fantasy* de Rosemary Jackson y Jean Bessière, sin desdeñar los estudios más propios de la ciencia ficción de Darko Suvin. Pero en esta indagación, no se limita a los análisis específicamente literarios, ya que revisa la concepción de lo fantástico en Jean Paul Sartre, y de lo siniestro en Sigmund Freud y en Jacques Lacan. Este recorrido se cierra con los aportes del ensayista argentino Jaime Alazraki y su análisis de *La Meta-*

morfosis de Franz Kafka, en donde define lo que denomina "neofantástico", en donde las concepciones tradicionales aparecen atravesadas por los aportes de las Vanguardias del siglo XX, los efectos de la Primera Guerra Mundial, y los aportes del psicoanálisis, al punto de insertarse en una visión propia de la Posmodernidad.

El segundo capítulo aborda otro problema, no menor con respecto al anterior, y con inevitables lecturas sociológicas: el desarrollo de la literatura fantástica en Italia. El análisis del campo intelectual italiano entre ambas guerras mundiales, con el contexto opresivo y nacionalista del fascismo, describe un espacio de debates y de una esperanzada búsqueda que llevan adelante distintos escritores por asimilar, desde la cultura italiana, los importantes aportes de otras literaturas, como la francesa y la norteamericana. La breve pero consistente historia que traza el profesor Capano de las distintas revistas literarias de la época (*La Ronda*, *Solaria* y *Novecento*), evidencia estos conflictos, complementados con una síntesis de los más significativos autores de literatura fantástica italianos, desde el siglo XIX (Boito, Nievo, Fogazzaro) hasta bien entrado el siglo XX (el propio Buzzati, Bontempelli, Landolfi, Wilcock, Italo Calvino), y su desarrollo posterior hasta la actualidad en sus autores más sobresalientes (Tabucchi, Maurensig, Pazzi, Baricco y Paola Capriolo).

"El universo narrativo de Dino Buzzati" es el capítulo en el que se ocupa de articular los dos problemas planteados anteriormente con la específica poética del autor italiano, que de acuerdo con el análisis del profesor Capano incluye, además de una "metafísica del paisaje", lo onírico, el absurdo y la ciencia ficción. Estos núcleos de significación son tratados en una sintética revisión de toda la obra del autor, que luego profundizará en los dos capítulos siguientes.

Dada la importancia, no sólo dentro de su obra sino en el contexto de la literatura fantástica del siglo XX, de la novela de Buzzati *Il deserto dei tartari* (a la que el propio Jorge Luis Borges considera uno de los clásicos contemporáneos), "La poética espacio-temporal de *El desierto de los tártaros*" constituye el cuarto (y uno de los más extensos) capítulos del libro. En efecto, la problematización del tiempo y del espacio constituye el eje central del análisis que se despliega desde lo filosófico (la impronta de Martin Heidegger, Max Planck y Henri Bergson, entre otros) y desde las modernas teorías de la narrativa (Roland Barthes, Umberto Eco, Gerard Genette, entre otros).

El capítulo 5, "Fantasía y existencia en los cuentos de Buzzati", es el más extenso y variado, y el que permite a su vez recorrer en el tiempo las variaciones temáticas, estilísticas y poéticas del autor italiano, ya que el profesor Capano realiza una exhaustiva taxonomía de la producción cuentística (sobre el espacio, el tiempo y sus variantes narrativas, sobre los personajes y las distintas recurrencias temáticas, como la cábala, la numerología, la metamorfosis, la enfermedad, la memoria, la postura antibélica.), a la que sigue una no

menos detallada revisión de los textos en sí a la luz de esta taxonomía. Destacamos de este análisis los que realiza sobre "I sette messaggeri" ("Los siete mensajeros") desde la tipología de la "fuga del tiempo", "Sette piani" ("Siete pisos") desde la tipología de la enfermedad, y "Paura alla Scala" ("Miedo en la Scala") desde los estados psíquicos alterados. Lo zoomórfico y la metamorfosis, muchas veces en clave de ciencia ficción, otras, más cercanas a lo maravilloso (como en "Il colombre") y la postura antibélica ("All' idrogeno") completan este riguroso panorama.

"Buzzati, entre la pintura y la escritura" constituye uno de los más interesantes aportes del libro, ya que la obra pictórica del autor belunés, si bien no es desconocida, ha sido poco estudiada a un nivel académico. Es de destacar aquí especialmente su análisis de *Poema a fumetti* (editado en español por la editorial Gadir con el título *Poema en viñetas*), adaptación a través del lenguaje híbrido propio de la novela gráfica del mito clásico de Orfeo y Eurídice. Las virtudes como pintor de Buzzati, como observa el profesor Capano, son tan amplias y sofisticadas que abarcan incluso la capacidad de ilustrar libros infantiles y las obras de otros autores, naturalmente afines a él, como el propio Franz Kafka (*La metamorfosis*).

El vínculo de Buzzati con las letras argentinas es el tema del último capítulo. Desde el campo de la literatura comparada, en el cual posee vasta experiencia (esta focalización la ha adoptado en mayor o menor grado en sus tres libros anteriores), Daniel Capano explora estas relaciones en la obra de Jorge Luis Borges (acaso quién más correspondencias posee con el autor italiano), Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar y Guillermo Martínez.

El libro se cierra con un *Post Scriptum* a manera de conclusión, un breve pero sentido perfil de este autor fascinante que, además, fue un periodista excepcional y corresponsal de guerra durante la Segunda Guerra Mundial, y una detallada cronología de su vida y obra. La bibliografía citada es un aporte en sí misma, al presentar textos poco conocidos en nuestro país.

Esbozar las líneas esenciales de un escritor tan singular no es tarea sencilla. Debemos decir que no pecamos por exceso al afirmar que el libro del Doctor Daniel Capano es imprescindible para todo aquel estudiante, profesional, investigador o simplemente lector curioso que desee conocer y comprender la obra integral de ese autor genial que se llamó Dino Buzzati, textos que aún nos estremecen con sus fantasmagorías y sus muchas veces delirantes pero siempre equilibrados mundos ficcionales.

DANIEL DEL PERCIO

Universidad Católica Argentina – Universidad de Palermo

Daniel DEL PERCIO, *Las metamorfosis de Saturno. Transformaciones de la utopía en la literatura italiana contemporánea*, Buenos Aires, Editorial Miño y Dávila, 2015, 352 pp.

La aparición de un nuevo libro es siempre una celebración de la palabra y de la literatura, un arte tan particular que nos permite participar de otras vidas y convertir la fantasía en momentánea realidad, gracias a la creación de mundos posibles dotados de situaciones verosímiles y de seres que son sentidos como humanos. Un ensayo, como en este caso, nos ayuda a dilucidar estos caminos y los universos, a veces intrincados, que pueblan los textos.

En *Las metamorfosis de Saturno. Transformaciones de la utopía en la literatura italiana contemporánea*, de Daniel Del Percio encontramos un trabajo académico que, como su título lo indica, recorre a partir del concepto de utopía escritores significativos de las letras italianas.

Del Percio inicia su investigación trabajando la hipótesis de que la utopía, como concepto literario-filosófico, sufre modificaciones en relación con las diferentes épocas y autores que la tratan. Semejante a Saturno, que devoró a sus hijos, su lógica política la obliga a engullir lo que ella misma ha producido, a destruirse para luego construirse, a anularse para poder recuperar su sustancia, sufriendo un cambio continuo. Tales características convierten lo utópico en una dialéctica sin fin.

El autor piensa la utopía como una dialogía que reside en lo cotidiano, un diálogo entre las contradicciones del hombre que busca explicar su esencia, como un constructo que permite ver la destrucción y la reconstrucción necesarias en todo cambio. Por eso, el pensamiento utópico puede concebirse como un acto político esencial, que cruza mundos imaginarios por medio del espíritu y que utiliza la palabra como medio de búsqueda.

El libro se organiza en tres partes en las que se transita por un amplio contenido conceptual. Como punto de partida para el abordaje de su objeto de estudio el investigador se ubica en una perspectiva histórica desde donde observa la condición de la utopía para transformarse a lo largo del tiempo. La primera parte desarrolla su lógica formal. La segunda, se articula de acuerdo con la noción de "itinerario", que considera propio de las utopías anteriores al siglo XIX, y de este modo se enfocan el *Itinerarium mentis in Deum*, propio de un contexto medieval, en que se estudia las obras de Dante Alighieri *Commedia* y *Monarchia*; *Itinerarium mentis in nusquam*, con el análisis de *La Città del Sole*, de Tommaso Campanella y que refleja el contexto de la Contrarreforma, e *Itinerarium mentis in ruinas*, que indaga en la obra del poeta Giacomo Leopardi y su desencanto del mundo.

En simetría con la segunda parte, la tercera se diseña en torno de la idea de "labyrintho",

imagen que sintetizaría el complejo "itinerario" contemporáneo: *Labyrinthus mentis in Deum*, referido a la poesía de Mario Luzi y la utopía de lo absoluto; *Labyrinthus mentis in nusquam*, magnífica desde mi punto de vista, con un estudio sobre Italo Calvino y la utopía en el relato; y *Labyrinthus mentis in ruinas*, Claudio Magris y la utopía de la Historia.

En conjunto, se busca construir –y este es el aporte original que ofrece la investigación– un objeto de estudio desde lo formal y no, como es frecuente en los trabajos sobre literatura utópica, desde su contenido, pensándolo como un procedimiento que se base en una estructura comparativa entre un mundo ficcional y un mundo referencial, ello es, una suerte de mundo inexistente sostenido por las ideas de sujetos existentes.

Por otra parte, una nutrida y actualizada bibliografía conforma el aparato teórico, constituida por críticos como Thomas Pavel, Ludwig Wittgenstein, Teun Andrianus van Dijk, Hans Jauss, Wolfgang Iser, Rolando García, Paul Ricoeur y Giorgio Agamben, entre otros. Sus propuestas se despliegan y se discuten a lo largo del análisis.

Se señala, además, como aporte adicional, que el ensayo amplía su objetivo hacia enfoques interdisciplinarios y tiende lazos sobre otros campos del saber como el filológico y la religión y la filosofía islámicas.

Párrafo aparte merece el tratamiento estilístico de la temática tratada. Del Percio convierte la densa materia ensayística en leve prosa, como enseñó el inmenso escritor Ítalo Calvino. Pergeña un código en que los significados son canalizados en un tejido verbal sin peso, oxigenado, que respira con ritmo acompasado

Por último queda precisar que *Las metamorfosis de Saturno* resulta una herramienta útil y novedosa para quienes se interesen por la utopía y sus cuestiones y un instrumento valioso para profesores de literatura italiana, pues abre rumbos no frecuentados sobre los autores mencionados.

DANIEL A. CAPANO

Mariano GARCÍA, María José PUNTE y María Lucía PUPPO (comps.), *Espacios, imágenes y vectores: Desafíos actuales de las literaturas comparadas*, Buenos Aires, Miño y Dávila Editores, 2015, 256 pp.

Como ya se refleja en el título, el volumen se vertebra en torno a tres ejes de reflexión que corresponden a problemáticas de suma vigencia dentro de la Literatura Comparada:

espacios, imágenes y vectores. Parece oportuno indagar brevemente cada uno de ellos, siguiendo el recorrido que propone el texto.

Particularmente desde que en 1984 –como señalan los compiladores en la Introducción–, Fredric Jameson en su ensayo sobre Posmodernidad y Capitalismo tardío acuña la expresión "giro espacial", el espacio en tanto concepto de vasto alcance y múltiples matices pasa a ocupar un lugar central en el debate académico y en los estudios críticos. No parece casual entonces que la Literatura Comparada se constituya en ámbito privilegiado para estas reflexiones y que la primera sección del volumen reúna tres trabajos dedicados a dicha problemática.

El primero de ellos, "Aportes para un enfoque geocrítico de los textos", de Bertrand Westphal, comparatista de la Universidad de Limoges, ofrece una propuesta de análisis de los textos literarios a partir de la percepción de los espacios. Su trabajo se destaca por articular un marco teórico amplio y sólido a la vez, que abarca desde la Fenomenología de Gaston Bachelard hasta los aportes más recientes sobre la noción de espacio en Filosofía de Deleuze y Guattari, o el concepto de "archipiélago" de Massimo Cacciari. Desde este andamiaje, el comparatista francés propone explorar –como señala Michel Collot– "la memoria literaria" (2015: 68).

Es precisamente un artículo de Collot, comparatista de *La Sorbonne*, el que continúa la serie, bajo el título "En busca de una geografía literaria de los textos". Considero un hallazgo de parte de los compiladores el haber incluido este trabajo, que explícitamente abre un diálogo con el enfoque planteado por Westphal y ancla el concepto de espacio en la correlación entre mundo exterior y mundo interno del escritor. De esta manera, los lectores no solo pueden acceder al debate generado y eventualmente tomar postura frente a él, sino también percibir la vitalidad de la Literatura Comparada que sin duda se plasma en tales controversias. Cabe destacar asimismo la exposición diáfana de los postulados de Collot, articulados en una gradación complementaria bajo los subtítulos de "Geografía literaria", "Geocrítica" y "Geopoética".

Cierra esta sección uno de los pocos estudios cuyo original se halla en inglés (idioma que los compiladores no privilegiaron por resultar en general más accesible): "Este espacio que nos carcome y nos desgarras. Foucault, la cartográfica y la geocrítica", de Robert Tally Jr. Recuperando nociones vinculadas con el espacio, de Foucault, Deleuze y Guattari, este comparatista de la Universidad de Texas propone una actualización a la vez que un ensamblaje de esos conceptos, que pueden resultar productivos para el abordaje de los textos literarios.

Se abre luego el segundo apartado, nucleado en torno a "Imágenes". Los cuatro artículos que integran esta sección dan testimonio de la vigencia del así llamado "giro icónico". Ya cuando la Literatura Comparada empieza a intentar quebrar el cerco algo estrecho que

delineaban en sus inicios los vínculos entre las distintas literaturas nacionales, surgen como campo de estudio con mayor legitimación y recurrencia, las relaciones interartísticas. Sin embargo, lo que hoy en día se cobija bajo la denominación "estudios de la imagen" excede con mucho aquellos orígenes. Tanto en la teoría como en la praxis, tales abordajes se han ido complejizando y diversificando porque –como advierte Antonio Monegal, destacado especialista en el tema– se ha ido tomando conciencia del carácter problemático de esos vínculos y precisamente también de su complejidad. Los artículos aquí compilados así lo muestran.

El primero de ellos, de Bernard Vouilloux, se titula "A la obra: el uso de la representación". Este comparatista de *La Sorbonne* pasa revista a la evolución del concepto de "representación", desde los albores de la antigüedad griega encarnados en *La República*, de Platón y la *Poética*, de Aristóteles, con las categorías de mimesis y diégesis, pasando por Husserl, Frege, Benveniste, hasta desembocar en la Semiología de la Pintura propuesta por Louis Marin y en sus propias distinciones. La solidez y claridad propias del comparatismo francés se dan cita en este trabajo.

El segundo artículo de "Imágenes" lleva la firma de Remo Ceserani, comparatista de la Universidad de Bologna, que ha explorado con singular fruición tanto las modalidades de lo fantástico, como los vínculos entre la Literatura y la Técnica, y dentro de ella, en especial la Fotografía. Su trabajo, que, sin descuidar aspectos teóricos, es rico en ejemplos y análisis, transparenta el carácter ambiguo de la Fotografía que siempre supieron percibir los artistas y, en particular, los escritores. ¿Arte o técnica?; ¿creación artística o documento?; ¿recuperación y pervivencia o pátina de muerte? Desde esta encrucijada, Ceserani desgrana sus ejemplos de textos de Proust, Walter Benjamin, Nabokov, el paradigmático Sebald, el más escurridizo Robert Walser, Marguerite Yourcenar, Patrick Modiano y algunos más.

El tercer estudio de la serie pertenece a una comparatista de la Universidad de Tübingen (Alemania) y abre el volumen a otra de las interdiscursividades convocantes dentro de la Comparatística, como es Literatura y Cine. El artículo de Bettina Kümmerling-Meibauer, bajo el título "Soy malo. No puedo evitarlo." Trastornos de la infancia a la luz de la literatura y el cine", pasa revista a una serie de textos literarios y filmicos en los que se atribuye un rol protagónico al llamado "niño malo". Además de preguntarse por la concepción de infancia que subyace en tales textos –ciertamente alejada de la imagen convencional de impronta rousseauiana, del niño como ser puro e inocente–, la autora procura identificar las estrategias discursivas que articulan estos relatos. Apelando a conceptos tomados de la Psicología del Desarrollo y alineada en una Estética Fenomenológica centrada en el receptor, Kümmerling-Meibauer observa en el corpus seleccionado una relativización del juicio moral procedente de la dicotomía bueno-malo, a la vez que un

particular énfasis colocado sobre estados anímicos, ciertos rasgos de carácter y circunstancias, que orientan al eventual lector/espectador hacia la búsqueda de explicaciones y motivaciones para conductas poco habituales. Nos hallamos, en síntesis, ante un trabajo que indaga un motivo original al que la investigadora imprime un sesgo propio.

Clausura este apartado dedicado a "Imágenes", un excelente artículo de Rosa Sarabia, docente e investigadora de la Universidad de Toronto. La autora va tras la exploración del singular texto *La ciudad sin nombre* (1941), de Joaquín Torres García, en el que confluyen palabra e imagen en una extraña escritura experimental. Sarabia analiza y busca desentrañar la "manuscritura" (2015: 219), el "dibujo escritura" del artista uruguayo que –en un gesto similar al de Xul Solar de este lado del Río de la Plata, como bien advierte la autora– intenta construir una sintaxis para crear una nueva conciencia estética (2015: 218).

Se llega así a la última Sección de este volumen, titulada "Vectores", que busca dar cuenta de la comprensión más actual del objeto literario.

Se observa tanto en la teoría como en la praxis de las últimas décadas, un alejamiento de los planteos immanentes que conciben al texto aislado y replegado sobre sí mismo, para dar cabida a posiciones que entienden el objeto literario como parte de un sistema integrado por variados actores: editores, traductores, críticos literarios, docentes e investigadores, medios de comunicación, etc. Como se podrá inferir, esta comprensión permitió en el seno de la Literatura Comparada, el desarrollo de nuevas áreas de estudio, contempladas en este último apartado.

Inicia la sección "Vectores", el artículo de Annick Louis, "El objeto literario: ¿espacio de refundación de las Literaturas Comparadas?" Como lo sugiere el título, este estudio se abre a la reflexión sobre la esencia y el objeto de estudio de la Comparatística y nos confronta con interrogantes necesarios que quedan abiertos. Tomando como punto de partida su visión personal sobre las tan mentadas "crisis de las Humanidades" y "crisis de la Literatura", la autora indaga la situación de la Literatura Comparada en Francia y ve en los cuestionamientos la posibilidad de una redefinición. En su criterio, la solución no residiría en buscar reafianzar la disciplina instalados en el lugar de confort –para emplear una expresión actual–, sino en inscribir el objeto de estudios literarios en una red natural de relaciones y, desde allí, transformar la Literatura Comparada. Si bien se trata de un trabajo centrado en la experiencia francesa, ámbito de donde Anick Louis procede, puede constituir también un disparador para las propias reflexiones en otros contextos.

Da cierre al volumen un artículo sobre traducción de Erna Pfeiffer, de la Universidad austríaca de Graz. Como se desprende del título "Potencia e impotencia de la traductora en la interacción con la autora, la editorial y otras instancias del sistema de traducción", acaso sea este el estudio que presenta mayor impronta experiencial, que Pfeiffer no pretende en ningún momento soslayar. Sin embargo no solo parece legítima su actitud, sino

que sus consideraciones acerca del rol de la traductora (obsérvese que no habla del traductor) no dejan indiferente al eventual lector y suscitan entonces la reflexión personal y -¿por qué no?- adecuada al contexto. Desde una posición feminista y fundamentada en su trabajo como traductora, Pfeiffer elabora su discurso. Se concibe a sí misma y a su actividad profesional como parte de un sistema. De ahí que su propuesta no sea la de abismarse en el texto a traducir, sino, por el contrario, la de abrirse en actitud de diálogo e interrelación fluida con la autora, con otros traductores, con correctores de la editorial, etc. De esta manera y en una línea muy vigente actualmente, Pfeiffer expande la función tradicional del traductor –acaso debería decir, la traductora– y nos invita implícitamente a repensarla.

Recapitulando, creo que nos hallamos ante un volumen verdaderamente singular. No solo pone en circulación en el ámbito académico hispanohablante material teórico-crítico valioso y de actualidad, sino que rehúye el formato convencional de los Manuales de Literatura Comparada para adoptar una disposición más laxa y –como advierten sus compiladores– una mirada caleidoscópica (2015: 22).

Asimismo, sobre el final de la Introducción –ineludible por su admirable densidad y capacidad de síntesis–, García, Punte y Puppo fijan de manera explícita su posición frente a la disciplina que los convoca: "Estamos convencidos de que las Literaturas Comparadas emergen en estos tiempos convulsionados como un terreno apto para la búsqueda y el diálogo entre diferentes opiniones, áreas de interés, métodos y epistemes" (2015: 20).

En este pasaje destacan dos acentos –búsqueda y diálogo–, que aproximadamente desde la década del '80 del siglo pasado van delineando cada vez con mayor fuerza y definición el nuevo perfil de la Literatura Comparada.

El mejor elogio que se puede hacer de este libro es vincularlo con un bellissimo pensamiento del comparatista italiano Armando Gnisci: "La Literatura Comparada en los últimos años se ha transformado en una ciencia del encuentro, abierta y llena de innumerables voces, como un mercado de un puerto del Mediterráneo" (1998: 189).¹

En la lectura de este conjunto de nueve trabajos y de su lúcido prólogo es posible no solo descubrir una gran policromía, sino también evocar aquellas lejanas e innumerables voces de las que hablaba Gnisci.

ADRIANA C. CID

Universidad Católica Argentina – Universidad del Salvador

Sofía KANTOR, *Amor dethronatus. Semántica y semiótica del "daño" y del "engaño". Libro del buen amor cc. 181-422, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2014, 525 pp.*

El volumen 18 de la colección "Medievalia hispánica" expone parte de la exhaustiva investigación sobre el *Libro del buen amor*. Su autora, la prestigiosa especialista Sofía Kantor, profesora emérita de la Universidad de Jerusalén, se ha centrado en el análisis de la *Diatriba*.

En las "palabras liminares", la autora sintetiza 'un poco de historia' y señala la génesis del estudio desde un primer proyecto cuyo objetivo consistía en analizar todos los episodios alegóricos del *Libro del buen amor*. Así, la investigación primera no se centró solo en la *Diatriba* sino que abarcó además la respuesta de Don Amor, el ruego de Venus y su respuesta, la batalla de Carnal y Quaresma y el retorno triunfal de Don Amor. Pero desde la hipótesis que fijó *el campo semántico* como *base de la estructura* se redujo el ambicioso plan primero que funciona como un trasfondo del estudio que se centró en el "*análisis pormenorizado*" de la *Diatriba*. Se trata de un análisis que se desarrolló linealmente, y en el que la construcción de la red léxica constituida por los términos de 'daño' y 'engaño' supuso revisiones y reconsideraciones sobre las estructuraciones y reestructuraciones" pertinentes en el juego de las partes.

El estudio significa una síntesis bibliográfica de innegable valor porque la investigadora Sofía Kantor consideró los aspectos semánticos, léxicos y ecdóticos puestos de relieve por los estudiosos/autores de las distintas ediciones del *Libro del buen amor* y el material que, referente a los términos analizados, proporcionan los diccionarios, los distintos glosarios y toda otra fuente a la que pudo acceder. Así, coincidimos con la autora en que "el resultado": producto de tan larga investigación "es una cuasi meta-edición crítica del fragmento."(P.10)

Desde el punto de vista epistémico-metodológico el gran aporte de la investigación es el principio que establece que el análisis filológico-semántico debe preceder a todo otro estudio. Sobre la base de ese análisis filológico-semántico, que explica exhaustivamente en la "Segunda Parte", enfoca el estudio del aspecto literario, haciendo evidente que las unidades semánticas y semióticas se complementan. Las unidades semánticas se identifican con las unidades que configuran el fragmento como relato.

Consideramos muy acertada la original articulación externa de la edición. El estudio aparece estructurado en dos partes. Lo que se expone como "Primera Parte" desde las páginas 31 a 168 y con el título de "Análisis discursivo narrativo" es una continuación del estudio que se publica como "Segunda Parte" con el título de "Análisis semántico".

Esta "Segunda Parte" expone un enfoque metodológico que se desarrolla y explana exhaustivamente desde la página 169 a la página 500.

Entonces, la base teórica, sustentadora de todo el estudio, se explana en la "Segunda Parte". Pero la consistencia teórica de la investigación se afirma en cada una de ellas a través de una "Introducción" teórico-metodológica que precede y da inicio a la explicación pertinente.

Consideremos entonces, el eje teórico del marco de la investigación: el análisis lingüístico que se expone en la Segunda Parte y es el fundamento de las reflexiones sobre el aspecto literario. El enfoque teórico de este análisis se enmarca en el estructuralismo, pero no en una línea identificable con una determinada escuela, sino en una versión ampliada ya que *el objeto es el análisis de un habla particular*: el habla expresada en el texto del *Libro del buen amor*. Por otra parte, el texto es el eje desde el que se han derivado los parámetros estructuradores. Así la gran división en dos categorías: 'daño' y 'engaño'. Desde esta revisión teórica —entre semiología y retórica— la investigadora decide un cambio conceptual. En lugar de hablar de "campo semántico" postula la denominación de "red de relaciones léxicas entre términos y sintagmas" para abarcar en el marco de una articulación cuidada los distintos aspectos que se sondean en los planos y niveles. Así, se ha elaborado una sintáctica- semántica diversa. Por un análisis orientado en varias direcciones a construcciones distintas que llevan igual significado. Se han considerado términos y sintagmas; adjetivos en función predicativa; la construcción geminada; las construcciones verbales diferentes que se asimilan de acuerdo con su significado contextual; y se ha tenido en cuenta la causatividad como elemento dominante en la sintaxis del fragmento. En cuanto a la estructura del fragmento, se propone una división en tres partes. La primera es una acusación de los 'daños' infligidos por Amor al hombre: plano material versus plano espiritual; nivel sobrenatural versus nivel humano. La segunda parte atribuye los pecados mortales a Don Amor. La tercera es como una recapitulación de las dos anteriores.

Se explicita también el curso del análisis. Se explana lo que se enfoca de cada unidad. Se indican: el Lema y el detalle numérico de las ocurrencias incluidas; la(s) cuarteta(s) o fragmentos de cuartetos relevados; la edición elegida para las citas; las notas que reproducen todo el material accesible concerniente a la semántica; las notas al lema desde diccionarios, glosarios; desde ediciones anotadas y otras fuentes.

Esta parte introductoria (que se ubica como Segunda en la edición) culmina en la configuración del campo semántico a través de una "red léxica" que se va articulando según un orden desde las grandes categorías especificadas a la exposición detallada de los términos y sintagmas en sus distintas ocurrencias. La configuración se explicita claramente a través de una serie de cuadros que, bajo el título de "Configuración del cam-

po", cierran la explicación del análisis lingüístico/semántico. El índice expone con exhaustividad cada uno de los términos y sintagmas del fragmento señalando, en la paginación, el juego de acepciones y variables.

Sobre la base del estudio lingüístico la investigación propone un análisis discursivo narrativo, es decir enfoca la *Diatriba* como una creación literaria. Desde el marco de la teorización de J. L. Austin y la escuela de Oxford se define a la *Diatriba* como un acto performativo con una doble vertiente. Es un acto de acusación y es un acto persuasivo.

La acusación es del personaje Juan Ruiz que apostrofa a Don Amor de ser el origen de daño de todo tipo sirviéndose del engaño. Y –como señala este estudio– el *denuesto* expuesto en la estrofa de apertura introduce el discurso directo. Allí se explicitan los términos de los dos sectores semánticos que forman la base temático- léxica: 'engaño', 'daño'.

Desde este enfoque la *Diatriba* es además un acto persuasivo realizado a través de los *exempla* y sus moralizaciones y cuyo destinatario es el hombre: el oyente, el lector de la *Diatriba*, el receptor implicado. La investigadora señala que la articulación del *Libro del buen amor* recurre al discurso del personaje Juan Ruiz dirigido a una entidad alegórica marcando una relevante estructura de diálogo, dialogismo que se insinúa potencialmente hasta en la articulación de los monólogos.

Desde estas revisiones teóricas sobre el carácter dialógico, la autora enfoca la inserción de la *Diatriba* en el eje de la comunicación señalando que el *esquema* es el propio del mensaje de la literatura didáctica. La articulación intercala *exempla* con las reflexiones sobre los pecados y con los pleitos. Consideremos los *exempla* analizados: "el del garzón...", "el de las ranas", "el de alano...", "el del cavallo e del asno", "el del lobo e de la cabra, e de la grulla", "el del águila e del cazador", "el del pavón e de la corneja", "el del león e del cavallo", "el del león que se mató con ira", "el del mur o topo e de la rana". Las reflexiones sobre los pecados refieren: "el de la codicia", "el de la soberbia", "el de la avaricia", "el de la lujuria", "el de la envidia", "el de la gula", "el de la vanagloria", "el de la azidia" (o la pereza para realizar el bien). Si bien esta estructura de juego entre ejemplo y reflexión es propia del modo didáctico y este estudio la expone ensamblándola perfectamente con la articulación del *Libro*, el eje de ese juego son los pleitos que enmarcan el conjunto. Hay uno de apertura: "[...] la pelea que con él [con el Amor] ovo el dicho Arcipreste" y hay dos de cierre: el "[...] pleito qu'el lobo e la raposa <que> ovieron ante don Ximio, alcalde de Bugía"; "[...] pleito que ovo el Arcipreste con Don Amor". En relación con la estructura no se dejan de lado los aciertos de la escritura medieval y el análisis de la cuaderna vía como molde funciona, en la presente investigación, como una guía en la valoración retórica de cada cuarteta. En efecto, cada cuarteta es estudiada considerando los rasgos salientes del estilo retórico. El análisis de cada uno de estos

aspectos refiere una semántica extensional amplísima, propia de una lectura que remite cada verso, cada aspecto a las fuentes bíblicas y a sus proyecciones en la literatura didáctica.

Porque en efecto, como ya lo señalamos, por la investigación lingüístico-semántica se aíslan términos y sintagmas que determinan las esferas semánticas del ‘daño’ y del ‘engaño’ en la estructura bipartita de la *Diatriba*. Sobre ese trasfondo y desde el contenido discursivo - narrativo se articula un vasto campo semántico. En él el ‘daño’ se configura en cuatro categorías básicas: daño, dolor, privación y consecuencias del pecado. La estructuración del campo del ‘engaño’ es diversa. Sus componentes están en relación sintáctica distinta, porque el ‘engaño’ es el medio. En la distinción de la estructura bipartita, que señala como central la que desarrolla los pecados mortales, se delinea una *articulación actancial* sobre la producción del ‘daño’ y del ‘engaño’ cuyo eje se da entre el actante-agente-sujeto que es Amor y el actante-objeto que es el hombre.

En cuanto al potencial comunicativo del fragmento, el estudio delimita una estructura refiriéndola al complejo esquema propio de la literatura didáctica medieval que se caracteriza por el particular uso de las voces narrativas. El carácter dialógico (Bajtín) delimita la articulación de un prisma que refracta una polifonía de voces. Así con respecto al eje de la enunciación se señalan aspectos de la literatura didáctica donde el *yo* autobiográfico asume tres formas –la de autor, la de narrador y la de personaje– en consonancia con las del *tú* destinatario de la *Diatriba* en las tres formas correlativas - tu oyente implícito, tú lector de los ejemplos, tú lector empírico de la narración.

En el marco de las reflexiones sobre las formas tanto de la quaderna vía como de las expresiones de ornato de la literatura medieval, la investigadora destaca el rasgo peculiar de las *reiteraciones* y resalta los *exempla* desde un enfoque que los refiere a la estructura especular o "construcción en abismo". Así, los *exempla* –fábulas y alusiones correspondientes a la parte de los pecados– son considerados una forma de recurrencia semántica paradigmática –porque duplican– y de semántica sintagmática –porque crean un efecto de resonancia. Es el recurso retórico de la *amplificatio* tan propio de la oratoria sagrada.

Como la autora expresa en una reflexión de cierre que titula: "A manera de epílogo", el análisis muestra que en el nivel formal "los recursos propios de la escritura medieval unen a su papel ornamental la funcionalidad, ya que en todo momento subrayan y pone de relieve el contenido discursivo-narrativo". Además en la *Diatriba* a través del recurso de la "construcción en abismo" el contenido se proyecta "semánticamente y se lo potencia "configurando una rica estructura de reflexiones no solo interna, pues refieren al amplio intertexto de la literatura didáctica" (503). En una vuelta de tuerca, la investigadora propone "reinsertar el fragmento en la estructura del *Libro*" y advierte que surge así un segundo nivel de tono paródico. Pues al cercar relativizando el discurso moralizante

de la *Diatriba* –discurso propio de los predicadores que condenaban el loco amor– se produce una especie de re-semantización paródica de la condena.

Porque, en efecto –según lo señala la investigadora– en esa articulación de reiteraciones en los *exempla*, en las variaciones, en la moraleja directa o en la advertencia al receptor implícito se van agregando estratos de significación: una especie de texto en segundo grado, que sobre reelaboraciones de fábulas y del hipertexto (La Biblia) esboza un matiz paródico.

Así el desarrollo narrativo comienza con una *Diatriba* y la visión condenatoria del Amor y termina con la exaltación del amor y de las fuerzas vitales.

En síntesis, se trata de una investigación que recorre y sintetiza todas las ediciones anteriores para articular una "red léxica" y las variaciones de términos y sintagmas. El libro que explana esta investigación, expone con claridad las indagaciones a través de un índice exhaustivo que orienta toda búsqueda. El libro de Sofía Kantor no solo es un material bibliográfico imprescindible para los estudiosos del *Libro del buen amor*, sino que nos brinda un ejemplo de ética epistemológica. La lúcida revisión teórica rechaza el estructuralismo como *una ideología cerrada*.

ROXANA GARDES DE FERNÁNDEZ

Normas de publicación

1. La revista *Letras* fue fundada en 1981 por el Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina. Publica con periodicidad semestral, trabajos de investigación pertenecientes a las áreas de filología, lingüística, teoría y crítica literarias u otras disciplinas relacionadas con el análisis del discurso, con especial énfasis en las literaturas hispánicas. Esto no impide que recoja, si las circunstancias lo ameritan, colaboraciones sobre otras literaturas. Por su carácter científico, está dirigida a miembros de la vida académica en sus distintos aspectos: investigación, docencia y formación. Cuenta con un *Consejo Editorial* compuesto por reconocidos especialistas del ámbito internacional, el cual constituye un órgano de carácter consultivo. Participa en la sugerencia de ejes temáticos para las convocatorias y de pares evaluadores sobre las diversas temáticas. Colabora con la primera lectura de todos los artículos recibidos y, asimismo, asesora a la Dirección en caso de que se presenten situaciones conflictivas que así lo requieran. Además, se cuenta con un *Consejo de Redacción* integrado por profesores con la más alta categoría docente al frente de cátedras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina, relacionadas con la temática de la revista. Su función consiste en colaborar con la lectura que se realiza de todos los trabajos recibidos, previa a su envío a los pares evaluadores, y velar por la corrección estilística (ver respecto a ambos *Consejos*, los apartados B.1. y B.2 del Reglamento de revisión por pares).
2. **Política editorial.** Los trabajos son encomendados por la Dirección de la revista o presentados espontáneamente. Todo artículo debe ser inédito y no estar postulado para publicación, simultáneamente, en otras revistas u órganos editoriales. Todo original es remitido para su evaluación a pares académicos (dos por trabajo) bajo la modalidad doble ciego (*peer review double blind*), y los dictámenes permanecen en el anonimato (ver el Anexo: Reglamento de la revisión por pares). Eventualmente, la revista destina determinados números a la publicación de trabajos leídos en encuentros científicos organizados por el Departamento de Letras de la Universidad Católica Argentina, que son seleccionados por un comité de especialistas designados *ad hoc*. Asimismo, ocurre que en algunas oportunidades, un número monográfico está destinado a publicar trabajos sobre algún tema específico acerca del cual se ha instrumentado una política de investigaciones en el Departamento de Letras de la UCA. En esos casos, la proporción de autores de la universidad podría llegar

a incrementarse levemente, aunque se procura siempre que no superen a los externos. Estos trabajos producidos por profesores de la Facultad, en el marco de la investigación de esas temáticas, también son enviados a pares evaluadores externos. Se subraya, en conclusión, que todo artículo publicado en *Letras* ha sido sometido a un proceso de riguroso arbitraje. La revista cuenta con dos secciones fijas: artículos y reseñas.

3. El **idioma oficial** de la revista es el castellano. Excepcionalmente, se aceptan trabajos en otra lengua, previa consulta a los Consejos. Los originales deben ir encabezados por el título del trabajo, seguido de nombre(s) y apellido(s) de autor(es), institución o centro de trabajo sin utilizar siglas y una dirección de correo electrónico. Deben incluir, además, el título en inglés, un resumen en la lengua del artículo (entre 100 y 200 palabras) y un *abstract* en inglés de igual extensión, con las correspondientes palabras clave y *keywords* (entre 4 y 6). En un folio aparte se debe adjuntar la dirección, el teléfono, fax y correo electrónico (institucional y particular) del autor.
4. El texto, en soporte informático, debe ser enviado en **formato** Word. Todas las colaboraciones deben estar presentadas en tamaño de hoja A4, con el tipo de letra Times New Roman, a 12 puntos para el cuerpo del trabajo, a doble espacio, con márgenes de 2,5 cm (izquierda) y 2 cm (derecha). La extensión máxima de los originales no podrá ser superior a las 25 páginas.
5. Las **citas textuales** en el cuerpo del artículo son enmarcadas por comillas (“ ”). Si la extensión de la cita supera las cuatro líneas, debe situarse en un párrafo distinto y con doble sangría por la izquierda.
Las supresiones dentro de las citas se indican con el signo [...].
6. Las **notas críticas** aparecen a pie de página, con tamaño de letra Times New Roman a 10 puntos, y se reservan para las explicaciones o aclaraciones complementarias.
Los números en superíndice que hacen referencia a una nota a pie de página se escriben después de los signos de puntuación.
7. Las **referencias bibliográficas integradas** aparecen entre paréntesis en el cuerpo del artículo (no a pie de página) y siguen el sistema (Autor, año, página), o bien (Autor, Título abreviado, página); por ejemplo: (Genette, 1989: 127) y (Genette, *Palimpsestos*, 127).
8. Todas las referencias bibliográficas abreviadas que aparecen en el texto se repiten de modo completo al final en un **apéndice de REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**. Deben estar ordenadas alfabéticamente y ajustarse a las normas de los siguientes ejemplos:

Normas de publicación

Para libros y capítulos de libros, si se opta por el sistema (Autor, año, página):

Genette, Gérard, 1989, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

Eco, Umberto, 1999, “El mito de Superman”, en *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen y Tusquets, pp. 219-256.

O bien, si se opta por el sistema (Autor, Título abreviado, página):

Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

Eco, Umberto, “El mito de Superman”, en *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen y Tusquets, 1999, pp. 219-256.

Para artículos de revista, si se opta por el sistema (Autor, año, página):

Leñero, Carmen, 2003, “Palabra poética y teatralidad”, *Acta poética* 24-1, 225-258.

O bien, si se opta por el sistema (Autor, Título abreviado, página):

Leñero, Carmen, “Palabra poética y teatralidad”, *Acta poética* 24-1 (2003), 225-258.

9. Los autores son los responsables del contenido de sus artículos y estos no reflejan necesariamente una opinión editorial de la revista.

Anexo.

Reglamento de revisión por pares

Objetivos y naturaleza de la evaluación por especialistas

- A.1. El objetivo principal del especialista evaluador es determinar si una obra es de interés significativo dentro del campo de la investigación científica. También deberá expedirse sobre el desarrollo consecuente de ideas y sobre la formación de conclusiones ajustadas a la investigación desarrollada.
- A.2. El especialista podrá sugerir diversas mejoras a un artículo o que se realicen investigaciones adicionales para completar puntos poco claros o inconclusos, etc. Asimismo, podrá sugerir la no publicación de la obra.
- A.3. La opinión del especialista evaluador deberá brindar una fundamentación suficiente para que la Dirección pueda resolver cómo proceder con el material recibido.
- A.4. En todos los casos, la decisión final e inapelable sobre la publicación de cualquier material en la revista recaerá sobre el Director.

B. Procedimiento

- B.1. Todos los contenidos recibidos son leídos por la Dirección, la Secretaría, miembros del Consejo Editorial, del Consejo Asesor, o cualquier combinación de ellos, a criterio del Director. Para optimizar el tiempo, tanto para los autores como para quienes actúen como especialistas evaluadores, puede resolverse un rechazo en esta primera instancia, por razones científicas o formales.
- B.2. El motivo de tal rechazo inicial quedará a criterio de la Dirección y, al menos, de dos miembros del Consejo Asesor, o de un miembro del Consejo Asesor y del Secretario de Redacción. Se podrá recurrir al asesoramiento del Consejo Editorial y/o de especialistas del área en cuestión. En caso de duda, la decisión final siempre será del Director.
- B.3. Luego de su aceptación, el material será sometido a un sistema de doble arbitraje ciego. Esto significa que el autor no sabe quién o quiénes van a revisar su trabajo y que los especialistas evaluadores tampoco conocen el nombre del autor.
- B.4. La revisión por pares es ejercida por investigadores nacionales o internacionales ampliamente reconocidos como especialistas destacados en el tema y la problemática abordada por el trabajo sometido a consideración.
- B.5. La revisión por pares es individual, aunque el trabajo sea sometido a más de un especialista.
- B.6. Para ser publicados, los contenidos científicos deberán ajustarse a los siguientes criterios básicos y los especialistas deberán velar por su estricto cumplimiento:
 - Deberán presentar argumentos sólidos para sustentar sus conclusiones.
 - Deberán ser originales.
 - Deberán ser de suma importancia para los investigadores del área específica.
- B.7. Los especialistas evaluadores se comprometen a mantener el material recibido en estricta confidencialidad y a no distribuirlo de forma alguna ni compartirlo con terceros.
- B.8. Si el especialista evaluador se excusara y devolviera el trabajo sometido a su revisión, contará con diez días hábiles para hacerlo, a partir de la recepción del material.
- B.9. Salvo que la Dirección no lo considerara justificable, los comentarios de los especialistas serán enviados a los autores para que estos evalúen introducir cambios, realizar una «prueba de galeras», etc. Pero los comentarios serán previamente evaluados por la Dirección que podrá modificarlos por no compartir el tono empleado u otros motivos.

Normas de publicación

- B.10 El especialista evaluador podrá incluir en su informe comentarios confidenciales que solo podrá leer el Director, pero es recomendable que los puntos principales sean puestos a disposición de los autores.
- B.11. La decisión final sobre las conclusiones de los especialistas evaluadores quedará siempre en manos del Director, entendiéndose que tales conclusiones no son vinculantes para la Dirección.
- B.12. Una vez recibida la devolución de los especialistas evaluadores, la Dirección podrá optar entre:
- Aceptar el artículo sin las modificaciones sugeridas.
 - Invitar a los autores a revisar su obra, con especial enfoque en cuestiones específicas indicadas por los especialistas.
 - Rechazar el artículo explicitando las razones al autor. El rechazo de un artículo no implica que no pueda aceptarse en el futuro, si se realizan los cambios que pudieran corresponder, o si se ajustara a los criterios de una convocatoria diferente.
- B.13. En caso de conflicto entre opiniones de especialistas sobre un artículo determinado, la Dirección podrá optar entre someter el artículo a un arbitraje adicional o aceptarlo según la decisión que se tome luego de analizar las distintas opiniones de los evaluadores.
- B.14. En ningún caso, los especialistas recibirán compensación económica alguna por su trabajo.

Editorial Guidelines

1. *Letras* was founded in 1981 by the Letters Department, Faculty of Philosophy and Letters, Universidad Católica Argentina. The journal publishes two issues per year and includes articles within the fields of philology, linguistics, literary theory and criticism or other disciplines related to discourse analysis, with special emphasis on Hispanic literatures. However it may include, under given circumstances, collaborations about other literatures. Owing to its scientific status, it is addressed to members in all areas of academic life: research, teaching and education. It has an *Editorial Board* formed by international specialists of known prestige in their respective areas. The members of the Editorial Board may advise on suggested themes and external assessors. They collaborate in the first reading of all submitted articles and advise the Director when there is a conflictive situation. The Journal also has an *Advisory Board* of professors occupying the highest positions in the Faculty of Philosophy and Letters, Universidad Católica Argentina. Its members collaborate in the reading of all submitted articles before they are sent to the assessors and, finally, in the proofreading process and the style corrections (see additional information on both Boards in points B.1. and B.2. of the APPENDIX. PEER-REVIEW GUIDELINES).
2. **Editorial Policy.** The articles are commended by the Director or spontaneously presented to the journal. All articles must be original and cannot be simultaneously evaluated by another journal. *Letras* uses double-blind peer review and evaluations remain anonymous (See the Appendix: Peer Review Guidelines). The journal eventually publishes special issues that include a selection of papers presented at a scientific conference organized by the Department of Letters and reviewed by a committee of experts designated *ad hoc*. Moreover, special issues may be devoted to a specific topic that has been prioritized by the University research policies. In such cases, the rate of external authors may diminish. The papers presented by UCA professors are also peer-reviewed by external assessors. The high standard of the editorial process governing the selection of articles guarantees the quality of each issue. The journal includes two sections: *Articles* and *Reviews*.
3. The official language of the journal is Spanish. Articles in another language may be accepted exceptionally, after consulting the Boards. Originals should be headed by the article's title, followed by the author's name(s), institution(s) and e-mail address. Additionally, they should include an abstract in the article's language and in English (between 100 and 200 words), with the corresponding *keywords* (between 4 and 6). The author's address, phone and fax number (institutional and personal) should be sent in an attached envelop.

Normas de publicación

- Submitted articles must be sent as a Word file in the following format: Paper size: A4; Font: Times New Roman 12 pt; Line spacing: 2; Left margin 2.5 cm, Right margin 2 cm. The length of the manuscript should not exceed 25 pages.
- Short quotations** (up to four lines) will be included in inverted commas (“...”) within the body of the text. Longer quotations should be written in a separate paragraph with indentation of 3 cm on the left. Suppressions inside quotations should be indicated by this sign: [...].
- Footnotes** must be located at the bottom of the page. The font should be Times New Roman 10 pt. The purpose of footnotes is to provide additional explanations or complimentary information. Superscript footnote reference numbers should be written after punctuation marks.
- Bibliographical references within the body of the text** should be included in parentheses (not in a footnote) and indicate the surname of the author, the publication year and the pages quoted (Author, Year: Page). They can also follow the system (Author, Abbreviated Title, Page). Examples: (Genette, 1989: 127) and (Genette, *Palimpsestos*, 127).
- All bibliographical references should be included in a **Works Cited list** at the end of the article, in alphabetical order, as shown in the examples below:

Books and chapters from a book, following the system (Author, Year, Page):

Genette, Gérard, 1989, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

Eco, Umberto, 1999, “El mito de Superman”, en *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen y Tusquets, pp. 219-256.

Or else following the system (Author, Abbreviated Title, Page):

Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

Eco, Umberto, “El mito de Superman”, en *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen y Tusquets, 1999, pp. 219-256.

Journals following the system (Author, Year, Page):

Leñero, Carmen, 2003, “Palabra poética y teatralidad”, *Acta poética* 24-1, 225-258.

Or else following the system (Author, Abbreviated Title, Page):

Leñero, Carmen, “Palabra poética y teatralidad”, *Acta poética* 24-1 (2003), 225-258.

- The information and views set out in the articles are those of the authors and do not necessarily reflect the official opinion of the Editorial Board.

Appendix.
Peer-Review Guidelines

Aims and Status of Expert Assessment

- A.1. Expert assessors' main aim is to determine whether an article has significant value within the field of scientific research. They should evaluate the coherent development of ideas and their corresponding conclusions.
- A.2. Assessors may suggest some changes in order to improve an article as well as clarify certain obscure aspects, etc. They may also advise against the publication of an article.
- A.3. Assessors should support their opinions with enough arguments for the Director to decide how to proceed in regard to submissions.
- A.4. In all cases, the Director shall make the final decision regarding the publication of an article.

B. Procedure

- B.1. All submitted pieces are read by the Director, the Secretaries, the members of the Editorial and the Advisory Board, or any combination of them. In this first instance a contribution may be rejected due to scientific or formal reasons.
- B.2. Reasons for initial reject should be provided by the Director and at least two members of the Advisory Board, or a member of the Advisory Board and a Secretary. Some members of the Editorial Board or other specialists may assess on the matter. The Director shall always have the final decision.
- B.3. After being accepted, all articles should pass the double-blind peer review system. Therefore, the authors shall not know the identity of their evaluators and the evaluators shall not know the identity of the authors.
- B.4. Peer-review is carried out by national or international experts who specialize in the field of the submitted article.
- B.5. Peer-review is individually done, although the paper is presented to more than one assessor.
- B.6. In order to be published, scientific contents should respond to the following criteria and assessors should guarantee their fulfillment:
 - They should provide solid arguments to sustain their conclusions.
 - They should be original.
 - They should introduce significant contents in a specific area.
- B.7. Assessors should keep the submitted material in strict confidentiality and under no circumstances should they distribute it or share it with others.

Normas de publicación

- B.8. Assessors may ask to be excused within ten days from the submission of the material.
- B.9. Unless the Director decides otherwise, the assessors' comments should be sent to the authors. These should introduce the indicated changes. The Director may modify the assessments as to their tone or contents.
- B.10. Assessors may include confidential comments intended for the Director in their reports, but the main ones should be communicated to the authors.
- B.11. Final decisions regarding assessment shall lie in the Director's hands. They shall be nonbiding for the Direction.
- B.12. After receiving the assessors' evaluation, the Director may:
- Accept the article without the suggested changes.
 - Ask the authors to revise their articles, pointing out the assessors' comments.
 - Reject the article and explain the reasons for this. The rejection of an article does not imply that it may not be accepted in the future, after revision or in a different call.
- B.13. In case of different expert opinions about an article, the Director may request an additional review or accept the article after analyzing the assessors' reports.
- B.14. Assessors shall not receive any financial retribution for their work.

Impreso en
RICARDI IMPRESOS
Terrada 5470 (1419) CABA
Julio 2017

Letras

Nros. 74-75

HISPANISMO Y LITERATURA COMPARADA

ISSN 0326-3363

Correo Argentino	Suc. 48 Central (B)	TARIFA REDUCIDA Concesión 125
		FRANQUEO PAGADO Concesión 1135

Julio 2016-Junio 2017

Reg. Nac. de la Prop. Intelectual N° 181711
queda hecho el depósito que marca la ley