

# Anuario Brasileño De Estudios Hispánicos

Ministerio  
de Educación  
y Formación Profesional

XXVIII/2018





**ANUARIO BRASILEÑO DE  
ESTUDIOS HISPÁNICOS  
XXVIII**



2018

Catálogo de publicaciones del Ministerio: [sede.educacion.gob.es/publiventa](http://sede.educacion.gob.es/publiventa)  
Catálogo general de publicaciones oficiales: [publicacionesoficiales.boe.es](http://publicacionesoficiales.boe.es)



**MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y FORMACIÓN PROFESIONAL**  
Secretaría de Estado de Educación y Formación Profesional  
Dirección General de Planificación y Gestión Educativa  
Subdirección General de Cooperación Internacional y Promoción Exterior Educativa

Edita:

© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA

Subdirección General de Atención al Ciudadano, Documentación y Publicaciones

Edición: Noviembre de 2018

NIPO: 030-15-326-6

ISSN: 2318-163X

## ANUARIO BRASILEÑO DE ESTUDIOS HISPÁNICOS

### CONSEJO DE REDACCIÓN

Ana Lúcia Esteves dos Santos. Universidade Federal de Minas Gerais  
Antoni Lluch Andrés. Consejería de Educación. Embajada de España  
Antônio Messias Nogueira. Universidade Federal da Bahia  
Antonio Roberto Esteves. Universidade Estadual Paulista  
Carlos Felipe Pinto. Universidade Federal da Bahia  
Isabel Gretel Eres Fernández. Universidade de São Paulo  
Juan Manuel García Calviño. Consejería de Educación. Embajada de España  
Maria Augusta da Costa Vieira. Universidade de São Paulo  
Pedro Cândia da Silva. Conselho de Professores de Espanhol do Rio Grande do Sul  
Sílvia Cárcamo de Arcuri. Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Vicente Masip Viciano. Universidade Federal de Pernambuco  
Fernando García Casas. Embajador de España en Brasil  
Pedro Cortegoso Fernández. Consejero de Educación de la Embajada de España

### CONSEJO EDITORIAL

Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão. Universidade Federal de Santa Catarina  
Alai Garcia Diniz. Universidade Federal de Santa Catarina  
Ana Cecilia Arias Olmo. Universidade de São Paulo  
Antônio Messias Nogueira. Universidade Federal da Bahia  
Carlos Felipe Pinto. Universidade Federal da Bahia  
Carmen Hsu. University of North Carolina - EEUU  
Eduardo Amaral. Universidade Federal de Minas Gerais  
Elena Cristina Palmero González. Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Felipe Blas Pedraza Jiménez. Universidad de Castilla-La Mancha - España  
Graciela Ravetti. Universidade Federal de Minas Gerais  
Isabel Gretel Eres Fernández. Universidade de São Paulo  
José Manuel Lucía Mejías. Universidad Complutense de Madrid  
Luizete Guimarães Barros. Universidade Federal de Santa Catarina  
Magnólia Nascimento. Universidade Federal Fluminense  
María Antonieta Andión Herrero. Universidad Nacional de Educación a Distancia – España  
María Dolores Aybar Ramírez. Universidade Estadual de São Paulo - Araraquara

María Stopen. Universidad Nacional Autónoma de México

María Teresa Miaja. Universidad Nacional Autónoma de México

Milagros Rodríguez Cáceres. Universidad Castilla-La Mancha - España

Raquel Macciuci. Universidad Nacional de La Plata - Argentina

### **SECRETARIA DE REDACCIÓN**

María Cibeles González Pellizzari Alonso FECAP/Colegio Miguel de Cervantes

### **DIRECTOR**

Antoni Lluch Andrés Consejería de Educación. Embajada de España

Juan Manuel García Calviño. Consejería de Educación. Embajada de España

# Índice

Prefacios	10
Adriana Minardi	
¿Fiat ars, pereat mundus? Aproximaciones a Ernesto Giménez Caballero	17
Adriana Virginia Bonatto	
La hibridez del <i>género</i> . Columnismo y construcción de imagen de <i>escritora</i> en Rosa Montero y Rosa Regás	29
Alberto José Iglesias Martín	
Léxico e Internet: el vocabulario de los videojuegos y la cultura <i>otaku</i>	40
Daniel Carlos Santos da Silva	
O cronotopo como elemento de representação da memória	57
Eder Porto de Santana	
La Crónica de quiltraloca: bordando rastrojos por las orillas harapientas de la ciudad	71
Gonzalo Abio	
Visualidad y multimodalidad en las colecciones de libros didácticos de español aprobados por el PNDL 2018. Foco en el inicio de las unidades	80
Irene López Rodríguez	
La costura como metáfora de construcción del modelo femenino en <i>el cuarto de atrás</i>	105
Jaime Pedrol	
Francisco Brines: una poética de la desposesión	121
Juan Jesús Sánchez Ortega	
El figurón y el caso concreto de don Toribio Cuadradillos de <i>Guárdate del agua mansa</i>	136
Juan Manuel Real Espinosa	
Cultura, una herramienta para comunicar	159

Luz Adriana Sánchez Segura	
Crítica literaria y traducción: algunas notas acerca del proceso de traducción de <i>Memorial de Aires</i> (1908) para el español	179
Raianny de Andrade Amaral	
Marcas do contemporâneo na literatura de Alejandro Zambra: Múltipla escolha	191
Rocío Serrano Cañas y José Luis Ramírez Luengo	
Un aporte para la historia del léxico espiritual: la voz <i>ánimo</i> en Juan de Valdés	198
Rodrigo Labriola	
Franciscanos devoradores: Ocelotl, Sahagún e a colonização literária da língua asteca	215
Thaís Nascimento do Vale	
Águas-fortes cariocas: imagens do Brasil na imprensa portenha	231



# NOTA ACLARATORIA

En la presente edición de este Anuario, figuran ocho artículos que alcanzaron la calificación máxima otorgada por el Consejo Editorial en las ediciones del mismo desde 2010, además de los seis artículos evaluados positivamente remitidos para esta edición.

# Prefacios

# O Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos e os estudos hispânicos no Brasil

Embora nunca tenham estado ausentes dos estudos linguísticos, literários e culturais do Brasil, os estudos hispânicos tiveram um grande incremento a partir do final dos anos oitenta quando houve um crescimento significativo no ensino do espanhol, de suas literaturas e culturas, no país. Os motivos foram diversos, merecendo destaque a redemocratização da Espanha e do Brasil (e de vários países hispano-americanos) que produziu um estreitamento nas relações econômicas e culturais entre estes países e o surgimento de blocos comerciais regionais como o MERCOSUL, por exemplo.

Nesse contexto, a criação da *Consejería de Educación* da Embaixada da Espanha no Brasil ampliou o contato entre as autoridades culturais e educativas espanholas e o universo acadêmico brasileiro trazendo à tona a discussão da necessidade de ampliar os meios de divulgação dos estudos hispânicos em nosso país.

Desse modo nasce, em 1991, o *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, com o objetivo principal de ser um ponto de encontro dos hispanistas brasileiros e veículo de divulgação dos estudos hispânicos em ascensão naquele momento. Após uma série de reuniões entre os assessores linguísticos da Embaixada da Espanha no Brasil, professores e pesquisadores brasileiros de diversas instituições de ensino e membros das Associações de Professores de Espanhol de diversos Estados, se constrói a estrutura básica da revista. O projeto foi incorporado pela *Consejería de Educación* da Embaixada da Espanha no Brasil, cujo conselheiro da época, Joaquín Summers Gámez, incentivou a sua criação. Os professores Felipe Pedraza Jiménez e Gala Blasco Aparicio, então assessores linguísticos, foram o primeiro diretor e secretária do Conselho de Redação, que incluía professores de diversas universidades brasileiras e representantes de Associações de Professores, além de funcionários do governo espanhol no Brasil.

O anuário que publicava artigos escritos em português e espanhol aceitava contribuições em Estudos Linguísticos, Estudos Literários, História e Cultura. Outras duas seções eram o *Especulo Iberamericano*, que publicava poemas bilíngues, com versões em português e espanhol; e *Hispanismo no Brasil*, que fazia uma espécie de crônica anual dos acontecimentos referentes ao hispanismo em todo país.

Entre 1991 e 2018 o formato da revista teve poucas modificações, recebendo importantes contribuições de pesquisadores brasileiros e estrangeiros na área do hispanismo. Por suas páginas passaram nomes de várias gerações de hispanistas responsáveis por consolidar o ensino, a pesquisa e a divulgação da língua espanhola, suas literaturas e suas culturas no Brasil.

Quase três décadas depois de sua fundação, pode-se dizer que seus objetivos iniciais, de consolidar os estudos hispânicos no país foram plenamente cumpridos. O balanço é positivo. Foram centenas de artigos publicados cujos autores, de praticamente todas as regiões brasileiras e diversos países, especialmente hispânicos, que divulgaram tanto os resultados das pesquisas do hispanismo brasileiro quanto disseminaram no Brasil o mais importante dos estudos hispânicos de outras latitudes.

Sem dúvida, o ABEH foi uma referência durante esses 27 anos de existência. Atualmente, com um crescente número de publicações na área, deixa sua herança para que as existentes e outras que possam vir continuem seu legado.

Agradecemos ao então Conselheiro de Educação, Prof. Joaquín Summers, e aos assessores linguísticos, Prof. Felipe Blas Pedraza Jiménez y Profa. Gala Blasco Aparicio, por terem idealizado a revista, assim como todos os demais que seguiram esse labor durante seus anos de existência.

Agradecemos também aos membros do Conselho de Redação e Conselho Científico que colaboraram de forma desinteressada para que a revista pudesse sempre manter seu nível de qualidade, e a todos que deixaram aqui sua contribuição de alguma forma.

São Paulo, novembro de 2018.

Antonio Roberto Esteves – Conselho de Redação  
M. Cibele González Pellizzari Alonso – Secretária de Redação

# ABEH, morituri te salutant

Me dicen que el Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos (ABEH) llega a su fin y, amablemente, me piden desde la Consejería de Educación de España en Brasil que colabore en la redacción de su necrológica centrándome en aquellas personas que han colaborado en los casi treinta años de historia de la publicación.

Señalemos, antes de empezar, que en la tradición hispánica las necrológicas tiene un carácter exclusivamente laudatorio, no siendo por tanto el lugar adecuado para criticar posibles actuaciones o, más bien, ausencia de actuaciones, algo que, por otro lado, resultaría injusto ya que todos, y han sido muchos, los que han colaborado en el ABEH lo han hecho por amor al arte y con estricta sujeción a lo que ha sido el ideario del Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos: una publicación de la Consejería de Educación que tiene como objetivo la divulgación nacional e internacional de trabajos inéditos de estudios hispánicos y temas afines, potenciando de este modo la investigación hispanista.

Una última aclaración: con carácter general el fin de una publicación suele verse como un fracaso, pero considero que en el caso del ABEH nos encontramos ante la situación opuesta, ante un éxito. Nacida como publicación pionera para la difusión con exclusividad del hispanismo en Brasil, dadas las dificultades que había en la época para la difusión de artículos de estas características, muere cuando su papel ya no es necesario y existen numerosas vías para que los especialistas publiquen sus trabajos.

Y ahora sí, adentrémonos en quienes han colaborado en todos estos años en el Consejo editorial y, más específicamente, en el Consejo de redacción.

El número I del ABEH ve la luz en 1991 y en la primera composición de su Consejo editorial y Consejo de redacción encontramos una mezcla compuesta por figuras simbólicas en representación de la Embajada de España en Brasil, como son el Embajador, los Cónsules generales (por 1ª y única vez) y los Consejeros de Cultura y Educación; a los Asesores Técnicos de la Consejería de los que más adelante hablaremos y a una variada representación de especialistas brasileños en la lengua española y en la cultura en español.

Este último grupo formado por seis personas destaca por dos cuestiones: la primera es una distribución geográfica variada y así encontramos a dos vocales de Sao Paulo (Antonio Esteves de la UNESP y Mario González de la USP); a otros dos del nordeste (Ana Maria de Oliveira de la UFBA y Mª Helena Barros Bello de la UFM); otro de Paraná (Nahir Takeuchi) y un último vocal de Río de Janeiro (Lea de Souza Campos de Meneses), mostrando que el ABEH nace con el firme propósito tanto de llegar a todo Brasil como de difundir trabajos de todas las regiones brasileñas.

La segunda cuestión es que junto a personas que se representan a sí mismas y en menor medida a su Universidad, encontramos representantes de dos de las principales Asociaciones de profesores de español, las de Paraná y Río de Janeiro, intentando configurar al ABEH como vehículo de participación de amplios colectivos de profesores.

En ese primer Consejo de redacción del Anuario cabe mencionar a dos personas, no solo por su importancia académica, sino por encontrarnos en el inicio de una larga, estrecha y fructífera colaboración con el ABEH, nos estamos refiriendo a Mario González y a Antonio Esteves. El primero resultaría fundamental en los primeros quince años del Anuario, el segundo hasta la actualidad.

Es importante señalar que aunque por el Consejo de redacción del ABEH han pasado múltiples personas, el mismo ha tenido un importante grado de continuidad que, sin duda, ha facilitado su labor. Prueba de ello es que en el

segundo Anuario (1992) entran en el Consejo tres personas que han perdurado hasta nuestros días, nos estamos refiriendo a Ana Lucia Esteves dos Santos Costa (de la UFMG), Silvia Cárcamo de Arcuri (UFRJ) y Pedro Cancio da Silva (UFGS). Sin duda con su presencia, junto a las mencionadas anteriormente de Mario González y Antonio Esteves, y bajo la eficaz dirección de Juan Manuel Oliver, entonces Asesor de la Consejería, el ABEH coge un importante impulso inicial que le acompañará al menos en sus siete primeros números, pudiendo ser considerada como la época clásica y el periodo en que mayor número de artículos y reseñas se recibían.

Se trata, como decíamos, de unos años de interesantes frutos para el hispanismo en Brasil y pocos cambios en la estructura del Consejo, el cual solo se verá alterado cuando en el VII ABEH se sumen al proyecto inicial otras dos personas fundamentales: Vicente Masip, entonces en el Centro Cultural Brasil-España de Recife, y María Cibele González Pellizzari Alonso del Colegio hispanobrasileño Miguel de Cervantes (tradicional sede del ABEH) como Secretaria de redacción o más exacto sería decir como *faz tudo* del Anuario.

En esa misma edición, la VIII, hay otra novedad interesante: la incorporación de Francisco J. Moreno Fernández, por entonces director del Instituto Cervantes de Sao Paulo, como director de la publicación, figura que tanto anterior como posteriormente siempre ha sido desempeñada por un miembro de la Consejería. La llegada de Paco Moreno, dejando al margen su indudable valor académico, supuso un intento de unir fuerzas por parte de las dos principales instituciones españolas, Consejería de Educación e Instituto Cervantes, interesadas en la enseñanza del español en Brasil. El “experimento Paco Moreno” duró tres años y la presencia de representantes del Instituto Cervantes en el ABEH, cinco. Luego los caminos se volvieron a separar, perdiéndose sin duda una importante vía de colaboración institucional.

A partir de la XI edición retoma la dirección del ABEH Juan Manuel Oliver, que ya había ocupado el puesto de la II a la VII. Juan Manuel, primero como director del Colegio Miguel de Cervantes de Sao Paulo y después como Agregado de Educación en Río de Janeiro, dirigirá el Anuario durante diez ediciones (de la XI a la XX) dotándole de una línea académica clara. Son años importantes en los que ve la luz la denominada Ley del español de 2005 y donde la calidad y cantidad de los trabajos presentados se multiplica dado el auge del español en Brasil.

Esta etapa de bonanza del ABEH solo se verá afectada por la salida del Consejo editorial, ya no aparece en la edición XVI, de uno de los padres fundadores, Mario González, por conflictos que van más allá del Anuario y que no parece éste el lugar ni el momento para explicar. Su salida se intentó compensar con la incorporación al Consejo editorial, ahora denominado Consejo de redacción, de otras ilustres personalidades académicas brasileñas como Adja Durão, de la Universidade Estadual de Londrina (XIV edición) o Livia Maria Teixeira (UFF) y Maria Augusta da Costa Vieira (USP) ambas en la XIX.

Concluidas sus dos primeras décadas de vida no puede negarse que el ABEH entra en una cierta crisis, consecuencia de, entre otras cosas, la ya mencionada proliferación de publicaciones científicas que daban acogida a artículos y estudios sobre el español y el hispanismo en Brasil. En un intento de resolver los problemas se adoptan diversas medidas con más o menos éxito.

Así a partir de la XXI edición el Consejo de redacción se ve acompañado de un Comité científico internacional integrado por personalidades de reconocido prestigio que, en muchos casos, habían tenido alguna colaboración con el ABEH. El Comité científico se nutre de académicos brasileños como Adja Durão, Alan Diniz, Ana Cecilia Arias, Eduardo Amaral, Elena González, Graciela Ravetti, Luizete

Guimarães Barros, Magnólia Nascimento o María Dolores Ayar Ramírez; españoles como Felipe Pedraza (uno de los padres del Anuario), José Manuel Lucía Mejías, María Antonieta Andiön o Milagros Rodríguez Cáceres y americanos (Carmen Hsu, Humberto López Morales, María Stoopen, María Teresa Miaja y Raquel Macciuci). Era, sin duda, una idea interesante pero que no dio los resultados deseados, posiblemente porque conllevaba perder un tanto el carácter hispanobrasileño consustancial al ABEH.

Asimismo, y en un intento de mejorar la calificación del Anuario en el complejo mundo de las publicaciones científicas brasileñas, se opta por publicar dos números al año en versión digital que luego se condensan en uno solo en papel, algo trabajoso y que no encajaba bien con la denominación de Anuario y, por último, se opta por números monográficos en vez de ediciones abiertas a cualquier tema.

No se producirán cambios de importancia hasta la XXIV edición cuando se incorporen al Consejo de redacción tres nuevos vocales: Antonio Messias Nogueira, de la Universidade Federal de Pará, Carlos Felipe Pinto (Universidade Federal de Bahia) y Gretel Eres Fernández (Universidade de São Paulo). En realidad Gretel volvía al ABEH veinte años después, ya que estuvo en la IV edición como representante de la APEESP. Se trató de un intento de incorporar nuevas e interesantes voces que reflejaban la evolución del español en Brasil y que incluían las regiones Norte y Nordeste. Posiblemente su incorporación llegó tarde y si bien no dio los frutos esperados en el ABEH sí que se ha visto reflejada en otras publicaciones de la Consejería dedicadas al español en el norte y nordeste.

Hemos procurado hacer un repaso breve a los principales colaboradores que el ABEH ha tenido en estos casi treinta años de vida. Muchas otras personas se nos han quedado fuera de este artículo, personas que sin estar en sus Consejos o Comités también han puesto su grano de arena de una u otra forma: escribiendo artículos o reseñas, colaborando en actos de presentación, encaminando a sus estudiantes hacia el ABEH,... Una revisión a fondo del Anuario nos muestra que muy pocas de las principales voces del español en Brasil han permanecido al margen de él. Incluso algunas que en la actualidad nos extraña ver. Asimismo el ABEH ha intentado recoger la creciente variedad geográfica de los estudios del español en Brasil, la presencia de las Asociaciones estaduais de profesores de español o el papel del Instituto Cervantes.

Alguno de los que han llegado hasta aquí estarán echando de menos en esta lista de colaboradores a un colectivo fundamental: el de los Asesores Técnicos de la Consejería de Educación de España en Brasil, los ATDs. Nada más lejos de mi intención que olvidarme de ellos.

En todos estos años los numerosos ATDs, junto con Cibele, han sido la columna vertebral del ABEH. Muchos de ellos han publicado artículos y reseñas, o se han peleado para que determinados autores supieran de la existencia del Anuario y mandaran artículos, pero por encima de ello son los que han conseguido que la publicación siguiera adelante ocupándose de sus labores más ingratas: el recordar las fechas de cierre de las ediciones; la corrección de originales; la elección de temas y portadas;... Un sinfín de trabajos poco lucidos, pero esenciales para que cualquier publicación vea la luz y que, como todos sus otros cometidos, han desempeñado con la máxima eficacia.

Y poco más se puede decir de esta publicación que nos deja, solo recordar que sus números seguirán existiendo en la web de la Consejería y siendo una publicación de amplia tradición despedirnos de ella no con el actual, y cursi, “*que la tierra te sea leve*” sino con el clásico “*Requiescat in pace*”.

Madrid, noviembre de 2018.

Álvaro Martínez-Cachero Laseca – Exconsejero de Educación en Brasil



# Artículos

# ¿Fiat ars, pereat mundus? Aproximaciones a Ernesto Giménez Caballero

Adriana Minardi

Universidad de Buenos Aires / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) / Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica / Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”

Resumen:

En el presente artículo nos proponemos estudiar el componente político que produce el efecto estético en la narrativa de Ernesto Giménez Caballero, teniendo en cuenta la “división de lo sensible” (Rancière 2008) que alumbró un proyecto que hace del arte un instrumento capaz de atraer ciertas influencias y confluencias extraestéticas en un intelectual que ha contribuido a la forja de un estilo vanguardista y al intento de plasmar el futurismo en una retórica exclusivamente hispánica (Mainer 2005). Sin embargo, vanguardia y casticismo, la devoción mariana y la esencia mística del paisaje castellano se mezclan con la estética futurista pero, además, con el reflejo intimista, que es recuerdo de la picaresca española.

Palabras clave: Ideología, Fascismo, Política, Literatura española, Vanguardia.

Abstract:

In this paper we propose to study the political component that produces the aesthetic effect in the narrative of Ernesto Giménez Caballero, taking into account the “distribution of the sensible” (Rancière 2008) that illuminates a project that makes art an instrument capable of attract certain extra-aesthetic influences and confluences in some works of an author who has contributed to the forging of a vanguard style and the attempt to capture futurism in an exclusively hispanic rhetoric (Mainer 2005). However, art and purity, marian devotion and the mystical essence of castilian landscape are both mixed with futuristic aesthetic and also with intimate reflection, which is a memory of the spanish picaresque.

Key words: Ideology, Fascism, Politics, Spanish Literature, Vanguard.

Introducción

“Los caminos de Roma conducen a España” (Giménez Caballero 1939:198)

Considerado, dentro del canon hispánico, un escritor maldito (Mainer 1995), introductor del fascismo italiano en España, propulsor de una élite, según el

modelo de Ortega y Gasset, y defensor colonialista, la formación ideológica que caracteriza la obra de Ernesto Giménez Caballero no siempre va en desmedro de su intencionalidad estética. Enrique Selva (2000) lo ha definido como el creador de un “nacionalismo literario liberal”; no obstante, el sentido nacional aparece intervenido por el espectro de la influencia internacional, en especial, por la veta fascista. Los estudios sobre fascismo y literatura española comprenden ya un sólido corpus crítico. Douglas W. Foard (1975, 1989) se ha referido a los conflictos entre este escritor/ideólogo con el pensamiento de la Falange (a partir de la relación de los portavoces José Antonio Primo de Rivera y Ramiro Ledesma Ramos) en lo que respecta a la diferenciación entre nacionalismo e internacionalismo (14). La Falange en su totalidad fue comprendida, según Foard<sup>1</sup>, como un movimiento nacionalista español, más interesado en la restauración de los valores castizos y en la destrucción del sindicalismo que en la conformación de un estado fascista. Gecéz, en cambio, creía en la necesidad de un estado fascista, embanderado bajo el liderazgo de Mussolini y basado en valores latinos que pudieran reinventar el Imperio Romano en el siglo XX. En el híbrido ítalo-hispano encuentra Giménez Caballero el giro estético/político que justifica su propia propuesta y que José Carlos Mainer (1995) adjudica a la centralidad urbana de Madrid en la que Gecéz estaba a tono de las avanzadas políticas y morales de la vanguardia “[...] en primer lugar, por lo que su obra tiene de tentativa de politizar la rabiosa contemporaneidad del movimiento” (245).

En la esfera general sobre las relaciones entre vanguardia/modernidad/fascismo, los aportes de Nigel Dennis (1998, 1994) han sido claves para pensar la relación de este autor y la fundación de La gaceta literaria, así como los del fascismo internacional, de Igor Golomstock (1991), Jean Clair (1981) y el volumen Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España, editado por Harald Wentzlaff-Eggebert<sup>2</sup> en 1998, puesto que han abierto el camino para pensar la relación entre modernismo, política y literatura fascistas no como destrucción de toda forma cultural, sino a partir de la emergencia de un arte que propone la política como vía estética.

Por otro lado, los ya mencionados aportes de Roger Griffin en Modernismo y fascismo (2011) también deben ser considerados puesto que señala que el fascismo es una forma o una variante del modernismo, lo que viene a refutar en primera instancia a quienes lo califican de fenómeno antimoderno o como reaccionario, aunque lo esencial en su planteamiento es que se refiere a una complementariedad entre fascismo y modernismo. Lo interesante del planteo es que el modernismo tendría la capacidad de colaborar y expresarse en movimientos sociopolíticos y en valores tanto de la estereotipia de la izquierda como de la derecha.

Estas formas en que se encauza lo moderno y, en especial, la vanguardia como efecto ideológico, tienen íntima conexión con los cruces transnacionales. De hecho, un dilema que está presente en toda la obra narrativa de Giménez Caballero es la pregunta acerca de lo nacional pero hay que definir las diferencias entre la

---

1 Como señala Stanley Payne en el estudio introductorio a Foard (1989), el fascismo español no puede reducirse solamente a la figura de Giménez Caballero sino que debe considerarse en el contexto europeo de los años 20. Dicho contexto, además, debe enmarcarse en el “debate sobre el fascismo” que tuvo lugar a nivel internacional entre los años sesenta y setenta pero, especialmente, a fines de los años ochenta con el avance del llamado “giro cultural” en la historia. Esto implicó comprender su empleo en relación con la influencia en el arte, la propaganda y el espectáculo para, finalmente, asociar el fascismo a una cultura. Dentro del estado del arte, el trabajo de Roger Griffin, *The Nature of Fascism* (1991), y más tarde (con Michael Feldman) *Fascism: Critical Concepts in Political Science* (2004), proponen, escalonadamente, una nueva interpretación del fascismo a la luz de su relación con el modernismo.

2 Utilizaremos el acrónimo para referirnos a Giménez Caballero.

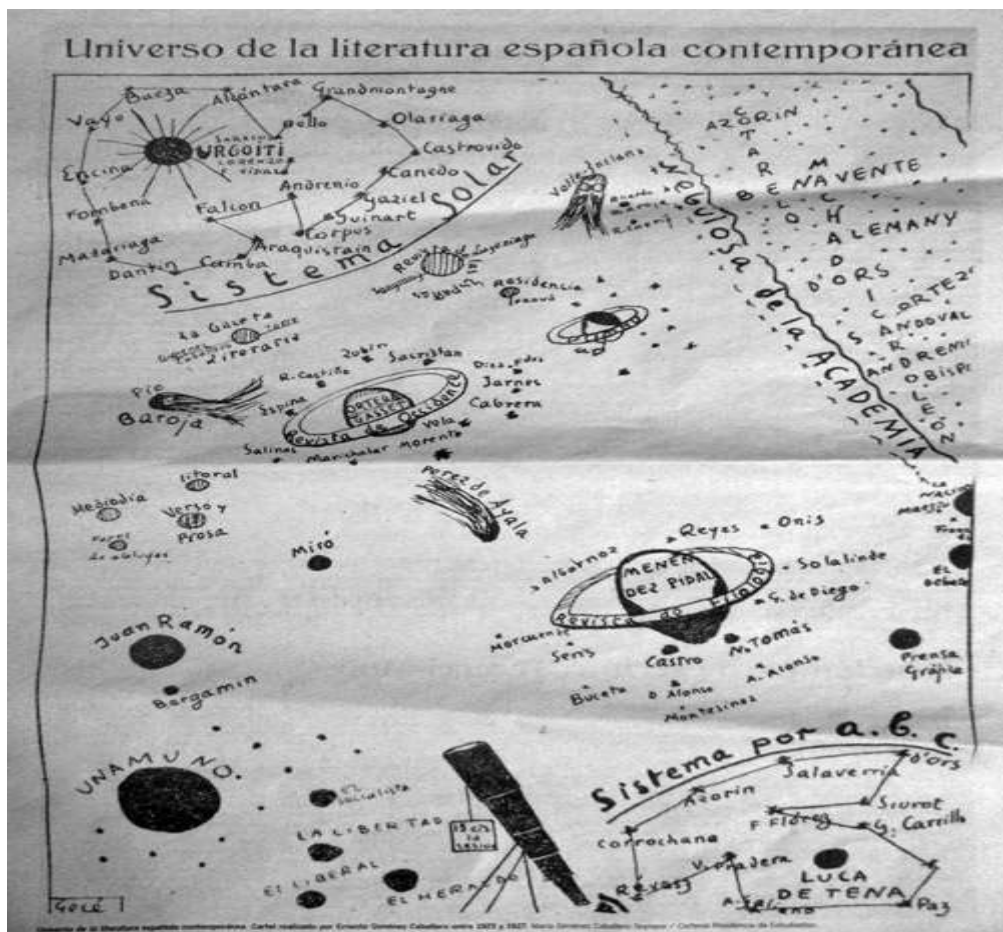
3 En especial este último intenta desmontar la operación historiográfica de polarización Europa-España, aborda el problema desde un planteo transnacional que va de España a Europa y propone la noción de discurso vanguardista para pensar las prácticas culturales que no pueden reducirse a la literatura únicamente.

etapa de los “felices años veinte” y la de los años treinta, con respecto a la de los setenta. Nuestro artículo sostiene que Gecé se posiciona desde una posición a la vanguardia, a tono con las proclamas de su tiempo y en consonancia con otros vanguardistas como Ramón Gómez de la Serna y Benjamín Jarnés, hacia el fascismo que, ya en los años 70, deja ver la imposibilidad de convertirse en líder del franquismo. Ya desde *Genio de España* (1932), la hibridación entre lo occidental y lo oriental marca en su obra el ideologema básico de un arte cargado de “lo político”. Mientras que “la política” refiere al campo institucional (en términos de Rancière, la política y la policía), “lo político” refiere al modo en que se instituye la sociedad. Este concepto configura, de esta manera, una operatoria de recursos y estrategias en los que interviene también el efecto estético. Para Chantal Mouffe (2011) el reconocimiento de la naturaleza conflictual de la política supone la polémica y la necesaria confrontación antagónica. El arte no es ajeno a las relaciones de poder, sino que también interviene en ellas, modificándolas o conservándolas. Así, lo óntico de la política y lo ontológico de lo político intervienen dialógicamente como modelización de un afuera; en este caso, con la herencia intelectual del primorriverismo.

Como modalidad o modelización, en los años treinta en España, la obra de Gecé abre un diálogo con el contexto dictatorial de Primo de Rivera y hace del antagonismo y la paradoja, las formas retóricas por excelencia de un discurso de lo nacional, retomando las corrientes del clasicismo, con foco en la tradición latina (en especial, la influencia clara de Salustio). Por otro lado, si atendemos, en primer lugar, al concepto de lo nacional en términos de una sentimentalidad (Gellner 1997) podemos afirmar que es, de alguna manera, su condición de verdad lo que permite ciertas proposiciones artísticas, a la vez no exentas de una significancia política. Esa condición supone, tal como veía Filippo Tommaso Marinetti, que la dicotomía entre lo sensible y lo material (para el caso, la guerra y la naturaleza, lo humano y la máquina, entre otras) pudieran conjugarse dialécticamente.

El esquema retórico que permite el funcionamiento político de lo estético encuentra en Giménez Caballero un retorno a lo cotidiano que, en tanto tópica, alude a una configuración de lo íntimo. A lo largo del siglo XX se produjo un progresivo retorno a la Retórica como teoría general del discurso. John Bender y David Wellbery (1990) consideran que este resurgimiento se da con una nueva concepción, entendida como Rhetoricity y no como Rhetoric; es decir no en términos de una “tekné” o arte, sino de una “dynamis” (López Eire 2000: 106). La “retoricidad” podría traducirse como un regreso a la cotidianidad de los usos retóricos en los que interviene la interdisciplinariedad como campo de análisis. Se trata de una Retórica generalizada que penetra en los niveles más profundos de la experiencia humana. Por eso nuestra perspectiva concierne a esa dinámica en la que interviene, dentro de su forma eminentemente política, lo literario, lo afectivo y lo histórico. La tradición crítica que separa arte y política, discurso comprometido respecto de discurso ficticio o mimesis de imaginación, queda sujeta a una ceguera semiótica que no le permite relacionar campos de los que, inevitablemente, parece nutrirse lo literario. Un ejemplo clave de esta concepción del hecho artístico político es el cartel “Universo de la Literatura española contemporánea”. Como podremos ver, el diagrama de lo nacional está explicitado por el modelo de la carta astronómica. La semiosis primera consiste en reelaborar el canon a partir de un género que no es el del discurso de la historiografía literaria. El “Sistema Solar” (vale recordar el juego respecto de El Sol, de Urgoiti) lo ubica en el centro. A su derecha el “Sistema por ABC” (Luca de Tena, Fernández Flórez, D’Ors, entre otros, se amparan en un contracanon, mientras que la “Nebulosa de la Academia” (Benavente, Azorín, Machado...) instalan un sistema propio, con acróstico

incluido. A su izquierda, quedan planetas solitarios como Unamuno y Juan Ramón Jiménez, cometas como Baroja, Pérez de Ayala y Valle-Inclán, lo que demuestra la fortaleza de la vanguardia y planetas rodeados por el anillo de una revista, como Ortega y la Revista de Occidente o Menéndez Pidal y la Revista de Filología Española, con sus correspondientes satélites. Lo interesante es la imposibilidad misma de clasificar homogéneamente una literatura que se pretenda nacional. De ahí la ironía implícita y el gesto político que le subyace.



### Política/Literatura: binomio estético

Desde los planteos de Walter Benjamin (1982), la obra de arte parece destinada a su función cultural y está en contraposición a la política, emparentada con el Fascismo y su estrategia de modelización de la masa. La estetización de la vida política lleva a Benjamin a horrorizarse y a proponer una politización de la obra de arte, en especial desde el comunismo. Pero, como señala Jacques Rancière (2005), ambas se encuentran en relación, ya que son dos formas de lo sensible. No se trata de un campo autónomo, autorreferencial, formal, sino que supone un componente político. Para Rancière, lo sensible, supone un lugar común. Y ese lugar común dentro de la estética fascista propone una modelización de lo material o lo externo en el que interviene lo político. Tanto el arte como la política intervienen en la división de este espacio común y, por ende, se encuentran estrechamente interrelacionados. El espacio es político puesto que es artístico y propone un vínculo. El arte se relaciona con la política, no desde la estetización o el compromiso, sino por la semiosis de lo sensible. De ahí que Rancière insista en que el arte

[...] no es político en primer lugar por los mensajes y lo sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la forma en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio (Rancière 2005: 17).

De esta forma, la estética es lo político; es decir, al alejarnos de una concepción elitista del arte, como lo hace también Benjamin a su manera, el efecto estético es un dispositivo de exposición y de intervención en el espacio público. Por eso la resolución del dilema (o su visibilización) en la España de los años treinta se ubica en la tertulia, los cafés y el cine club. Ese entramado que es y no es literatura, permite la praxis híbrida de invención, sobre las que a priori no se establecen parámetros restrictivos. Por su parte, la política en Rancière también se sale de los moldes tradicionales, arriesgando cargar en sí otras significaciones. En ese debate, Giménez Caballero viene a derribar el mito de la dicotomía arte/política por la resolución compleja de lo “nacional” de la praxis narrativa. Ya en *Notas marruecas*, lejos de oponerse al colonialismo, asistía a un revival de lucha contra el moro y sostenía como proyecto el de *La gaceta literaria* (1927) como el espacio del portavoz de los valores nacionalistas y católicos. La propuesta se define en la encrucijada de lo político en términos de catolicidad y de un arte que pueda dar cuenta de estos valores que impulsan la “verdad” como sentido pero que, además, lo legitiman como líder indiscutido del fascismo intelectual.

### Proyecto estético y política fascista

Giménez Caballero reconoce la sentimentalidad fascista en su gira de conferencias por Europa en 1928, cuya crónica fue publicada en *La Gaceta Literaria*, editada posteriormente bajo el título *Circuito imperial* (1929). En ese conjunto de artículos la visión de Mussolini no es la del líder popular sino la del aristócrata, tal como pretende de sí mismo configurar el ethos, herencia de Ortega y Gasset, del intelectual capaz de persuadir a las masas, aunque en sus intenciones más bien estaba el efecto de atracción de una generación, la de los jóvenes intelectuales, que pudieran legitimarlo como líder intelectual. En su etapa italiana logró ver a Mussolini en el Parlamento,

Quando el fenómeno fascista irrumpió en mi conciencia, a posteriori de mi reconocimiento entrañable con Roma, me vi perdido. Tenía que admitirlo acriticamente. Como un mandato familiar, como una imperiosa mirada de obediencia. (Giménez Caballero 1939: 198)

El sentido intimista de esas crónicas es quizás el rasgo que más nos acerca a la vinculación entre arte y política. Partiendo de estas crónicas hasta *El Quijote ante el mundo y ante mí*, el gesto impresionista que Giménez Caballero imprime en su narrativa muestra que el valor biográfico (Bajtín 1982) contiene una forma de vida que en el discurso plasma una estética. No encontró mejor forma que la fascista y, en la herencia del *strapaesismo* que vino a enfrentar al futurismo. En esa contradicción estética e ideológica subyace la matriz política del arte en Giménez Caballero. La primera mención que obedece a la búsqueda o desarrollo del fascismo no es solo el llamado de una estética o una forma del quehacer político, sino ante todo, el carácter esencial y genuino de la *hispanidad*. Heredero del 98, de alguna manera, la pregunta que sigue vigente es la del “problema de España” y la resolución que encuentra, en esa conjunción de política y estética, es la síntesis

fascista de elementos culturales preexistentes. No obstante, el fascismo por el que toma partido Giménez Caballero no es el de tradición germanófila, por el que incluso se distancia de Ortega y se acerca a Unamuno, sino el antimodernista de Curzio Malaparte. De esta forma, buscar la síntesis suponía el regreso a la esencia de los países hacia sus propias tradiciones, o a su “genio”. La estrategia recae en un precursor de Malaparte, según la lectura de Giménez Caballero: Unamuno. España debería, en consecuencia, descubrir su propio fascismo concreto, ya que “el pueblo que no encuentra en sí su propia fórmula de fascismo es un pueblo influido, sin carácter, sin médula” (Giménez Caballero 1929: 55). El componente tradicionalista del *strapaesismo* parece sobreponerse en forma contradictoria al pretendido carácter revolucionario, moderno, del fascismo. Lo que no implica que tal proyección de modernidad fuera abandonada. Defiende la tradición de los “comuneros” como los primeros fascistas en España a la vez que rescata la tradición mariana, el casticismo y el paisaje castellano como la reivindicación de lo popular-agrario, del hombre eterno y del anti-industrialismo. Asimismo, elogia la Barcelona industrial y moderna, incorpora el vanguardismo y sintetiza en el ideograma de la “cruz y la espada”. Con esto, nacionalismo fascista y catolicismo se enmarcan en la dicotomía de lo esencial y lo emergente, lo urbano y lo rural, el arte y la política. La manera en que adhiere a la causa del fascismo, es mucho más retórica que militante, aunque durante breves lapsos lo hizo en los grupos de Ramiro Ledesma Ramos y de José Antonio Primo de Rivera. También hay que remarcar su participación en *Acción Española* y la fundación del Partido Económico Patronal Español (PEPE), que le permitiría ir como candidato por Madrid en las elecciones de febrero de 1936, aunque sin éxito.

En su calidad de intelectual aspiraba a constituirse en líder del Fascismo. En este sentido, el discurso que maneja no es de índole racionalista sino puramente irracional: prima el uso de tópicos (como nación, imperio, líder, genio) para movilizar una futura elite capaz de atraer a las masas, mitos, hipérbolos y todo un arsenal que construyera una “tradición inventada” con una fuerte matriz política. Así, discurso político, arte y efecto político se entrelazan de una manera que no puede sino establecer negociaciones ideológicas con otras tendencias, como la del republicanismo.

En esa tradición por la lucha simbólica de la hegemonía ideológica, no debemos olvidar esa suerte de retrato, bajo el género epidíctico, de Manuel Azaña hacia 1932. Su *Manuel Azaña (profecías españolas)* significó una reformulación del mito republicano en uno fascista a través del efecto estético de la “biografía”. Esa transmutación del líder republicano por antonomasia en relación con el fascismo, están ligadas a la ruptura interna que se produjo en las JCAH (Juntas castellanas de actuación hispánica) y que llevaron a Giménez Caballero y a Ramiro Ledesma Ramos a la fundación de las JONS (Juntas de ofensiva nacional sindicalista). Tres operaciones funcionan en la relación entre arte/política en este texto: las figuras de la polémica que definen el retrato de Azaña y lo convierten en un “intelectual autoritario”. En esta secuencia la concepción de líder político se asocia con una perspectiva futura que lo convierte en líder fascista. No es casual que mientras el texto inaugural “Nuestro manifiesto” (de la revista *La Conquista del Estado*) se convierte en la plataforma práctica de las JONS, el “Azaña” de Giménez Caballero lo sea del linaje político en el que, jugando con la metaficción del biógrafo, se ubica como “poeta del pueblo”.

En segundo lugar, nos encontramos con la operación de trastrocamiento respecto del Estado/aparato jurídico. Para Giménez Caballero la estructura de gobierno republicano es la antesala de la corporación fascista. Ese intento, que además supuso una concepción orteguiana de las masas y la unidad nacional,



define la nación republicana como necesaria o previa al fascismo. En último lugar, nos encontramos con la arquitectura metafórica que sirve para analizar la parodia en que efectivamente cae el mito. La imaginería sexual que define lo femenino con la República y lo masculino, viril con el sindicalismo, el militarismo y el fascismo. No es casual que termine describiendo a Azaña como un “criptomonócrata” con lo que sella el retrato y asume la *laudatio* revelada (en oposición a la latente de la primera parte de la biografía) que lo configura a partir de una moralidad enferma, como un monstruo y una reversión del tópico del cesarismo que invierte, además, el encomio en vituperio.

El recorrido metodológico del “retrato” del duce o “genio de España”, se basa en la dialéctica poesía/política, a través de la cual construye una prosopopeya basada en la ambigüedad de la producción literaria y política de Azaña. La perspectiva “psicográfica” o “surrealista” supone el uso de documentos con los que se pretende el efecto de realidad pero también se ajusta a la “videncia” con que Giménez Caballero se propone como biógrafo. El recurso de la prosopopeya encuentra su base teórica en una filosofía de la historia narrativista que, de alguna manera, instala los argumentos de la lectura negativa que sobre Azaña hizo la historiografía del régimen franquista, a la vez que construye a Giménez Caballero como ideólogo del fascismo en España.

## Arte y Estado

En *Arte y Estado*, esa obra que puede definirse como el manifiesto estético/político de la vanguardia fascista, la propuesta se presenta bajo la paradoja de un ethos político/artístico que asume en tanto portavoz Giménez Caballero. La tesis que sostiene este texto es la de la existencia de una crisis política y artística en Europa. Esa doble cara es la misma que le permite comprender lo político/artístico como las dos caras de la misma moneda. Uno de los aspectos más importantes es su reconocimiento de la fotografía y del cine como formas nuevas de arte que dinamizan, pero a la vez permiten la yuxtaposición. Este mecanismo resulta un rasgo propio de la tecnología a la que es asimilado el fascismo en su activación de una gloria pasada, o en la resacralización del mundo como una manifestación moderna del espíritu católico. Esta unificación de conceptos nuevos y antiguos, que ocasionalmente parece paradójica, es un tema recurrente en la doctrina fascista, ya que trasciende la yuxtaposición tradicional entre el progresismo y el conservadurismo. Su condición esencial es la búsqueda de representación de una verdad esencial pero, como observa Gilles Deleuze: “La significación no funda la verdad sin hacer también posible el error. Por ello, la condición de verdad no se opone a lo falso, sino a lo absurdo: lo que no tiene significación, lo que no puede ser ni verdadero ni falso.” (1994:16) El problema de la significación en tensión con la esencia o “modo de ser” nacional, es una preocupación constante en la articulación de un programa que es una dialéctica del modo de hacer político. Paradójicamente, y esa parece ser la forma retórica argumental por excelencia en el pensamiento de Giménez Caballero, lo esencial del nacionalismo radica en el sentido artístico de la imaginería católica. Arte y política parecen resolverse en la síntesis del modo de ser “catolizal”:

Hemos, también, afirmado que el arte occidental o europeo (como su civilización liberal y humanista) está en crisis. Y que no podemos soportar la tiranía de un arte de masas absolutas que quiere imponernos el comunismo ruso, el Oriente. Y que es el momento de un arte universo, integrador, fecundo, ecuménico, catolizal. (1935:123)



La manifestación de ese modo de ser la encuentra en un modo programático específico: el cartel. Dicha modalidad es a la vez un argumento de peso que le permite ir contra el materialismo y su estrategia retórica contrincante, la sinécdoque. De esta manera, el sentido de vanguardia no aspira a lo universal en términos costumbristas, bajo cierta “metáfora del pintor” que ha de bosquejar rasgos universales en objetos/sujetos particulares sino a la esencia. La diatriba contra el cubismo será el puntapié inicial con que se dará inicio a la lección estética que impartirá Giménez Caballero. Frente a un arte de minorías intelectuales se plantea un arte “*de Templo*” (198). Lo mismo dirá a propósito del surrealismo:

Lo mismo ocurrió luego con la variante «surrealista» y «onírica» de esa pintura. El pintor dejó de interpretar el *noúmeno de la manzana de su postre* y se puso a ensayar el último tejido de sí mismo: el *sueño*, el *deseo*. Pinturas para clínicas de psiquiatría. De la Academia matemática se salió a la Academia hipocrática. (1935:130)

El sentido intimista religioso no va en desmedro de la concepción de un arte a la vanguardia. El arte debe ser propiedad del Estado y la Iglesia, instituciones que terminen con la crisis del arte individualista y occidental. No es casual que muchos regeneracionistas y miembros de la generación del 27 vuelvan al Quijote como uno de los símbolos clave de la vanguardia española pero, al margen de tomarlo como un enclave producto de la estetización, en Giménez Caballero el Quijote es símbolo de un proceso político. Dirá que su “proclamación conceptual” (Giménez Caballero 1979:141) varía en tres etapas: 1931, 1945, 1975. No es casual que llame a las dos últimas etapas las de reconciliación y retorno a su mística sucesivamente. Lo que pareciera ser un ensayo termina generando un texto híbrido en el que se intercala, incluso, un guión cinematográfico sobre este personaje. De símbolo republicano, Giménez Caballero intenta transformarlo en símbolo de resistencia franquista; no obstante, el imaginario aparece intervenido por memorias discursivas extranjeras que hacen imposible la construcción nacionalista *ex nihilo*. En esa propuesta resulta interesante plantear el problema de las memorias nacionales, como aquellos escenarios donde se solidifica el patrimonio y la identidad de una nación en términos de doxa y lugares o depósitos de memoria pero también el decisivo giro hacia el pasado y hacia la propia configuración de subjetividad que plantean las escenas de escritura frente a los grandes relatos. Paradójicamente, el costumbrismo será una marca genérica, marcadora de identidad nacional, mediante el cual se expondrán los aspectos teóricos en *Arte y Estado*. Así, se construye en el texto un diálogo con Picasso y con un tesista de Gómez de la Serna, a quien se representa como un ejemplo de lo español “si no hubiese errado el rumbo”. Los principios llamados “clásicos” y “cristianos” configuran el arte vanguardista frente al regionalismo que llevará hacia la propuesta de los *Carteles* como el género híbrido capaz de entrelazar política y estética. Lo que la condición de Estado presupone en este proyecto es una constelación de subjetividades religiosa y política. Señala Giménez Caballero:

Fue una mentira del humanismo esa de que el artista podía vivir solo. La confirmación de tal mentira la dio el romanticismo con sus bohemios: extravagancia, miseria, sotabancos. El artista ni puede, ni sabe, ni quiere vivir solo. Todo artista llevará dentro de sí -siempre- al *cofrade*. En el doble sentido *monacal* y *gremial*. (1935:163)

Lo monacal y lo gremial suponen el cruce ideológico de lo religioso y lo político; o bien de Iglesia y Sindicato/Estado, que ya se observa con claridad en sus *Memorias de un dictador* y en sus *Notas marruecas de un soldado*. La

configuración de una “religión política”<sup>4</sup>, se basa en la influencia del fascismo alemán e italiano y es el eje vertebrador del núcleo germánico al que valora (consignado en la vertiente del llamado *strapaese*)<sup>5</sup>, en oposición a la influencia anglosajona. No podría haberse postulado una estética de lo nuevo, en conexión con lo moderno, sin aquellas interferencias inter e intradiscursivas de lo así llamado extranjero; los gestos de intimidación, el rol de lo político y los usos de las vanguardias son muestras de cómo se comprendió el problema de la paradoja hispánica. Como señala José Ma. Marco (1988), la “paradoja hispánica” aparece esbozada por primera vez en el texto de Azaña *El problema español*, de 1911. Como resorte argumentativo perseguía fines útiles a la construcción del pensamiento conservador, con el objetivo final de evitar la “racionalización del espacio político” (Azaña 1911: 193). En tanto precedente de la teoría de las “Dos Españas”, la paradoja hispánica pone en evidencia cierta glorificación del pasado frente un presente en ruinas. En Giménez Caballero, el mito permite la activación política, cuyo ejemplo máximo es el de los *Carteles*, a la vez que hace posible también una operación poética compatible con el fascismo. Así, la providencia, la decadencia y la fijación de arquetipos hacen viable un proceso de racionalización del campo político que se vale de la paradoja. En este sentido hay que comprender, en Giménez Caballero, la matriz nacionalista como un efecto de modernidad: el nacionalismo construye el sentido de Nación y de Estado a partir del irracionalismo. Lo irracional es un arte nuevo que confluye en este sesgo retórico y se refiere a la necesidad de transmutar la paradoja Arte/Estado. Comenzará definiendo la noción de Estado como un “concepto nube” puesto que atiende “a lo metafísico, a lo trascendente, a lo religioso”.

Yo no veo otra manera mejor de comprender, de intuir, lo que el Estado sea, si no es partiendo de lo más elemental y, al parecer, más equívoco: su literalidad, su signo gramatical: su letra. Y ascender por su letra a su espíritu: a su sentido. La palabra *Estado* es un sustantivo posverbal. Esto quiere decir que procede esa *sustancia* de una *acción*. La acción de *estar*. (1935: 185)

La idea del Estado nube claramente se utiliza para devolverle el haz semántico imperial. Su “genio” -y aquí aprovecha para ir contra Ortega- se conecta con el arte en un elemento por antonomasia como *El escorial*, símbolo de una nueva espiritualidad que es arte y es política. A su vez, es símbolo de una nueva sentimentalidad desde donde se construye el Estado materialmente. No es casual que la imagen recupere también la noción de escena en la escritura. El cine, así como el Cartel, serán como las catedrales o parroquias para el arte nuevo. En esta línea, *Arte y Estado* asume la vanguardia como un proyecto político, un objeto *en uso* que hace de la religiosidad católica una estrategia y no un fin en sí mismo. Como diría Judith Butler respecto del análisis de Hannah Arendt,

Una declaración no produce esto, pero es parte del proceso discursivo con el que comienza algo nuevo: es un incentivo, una incitación, una llamada. Hay algo de apuesta acerca de si su discurso tendrá o no tendrá eficacia. Así, finalmente, quiero pensar el discurso eficaz, y cómo en cierta clase de discurso político las afirmaciones y las declaraciones constituyen una especie de apuesta. (Butler y Spivak 2009: 81)

---

4 El concepto surge a partir de la lectura de Émile Durkheim, en *Las formas elementales de la vida religiosa*, que concibió el nacionalismo como un fenómeno religioso de las sociedades industriales. A partir de las historiografías sobre el nazismo y el fascismo, se han caracterizado a estos regímenes como formas modernas de religión. El trabajo pionero de Emilio Gentile “Fascism as Political Religion”, publicado en el *Journal of Contemporary History* en 1990. Plantea que en las sociedades de masas secularizadas las fronteras entre lo religioso y lo político resultan difusas como para que la política adquiera una dimensión religiosa. Le seguirán, claro está, las propuestas de Hannah Arendt, David Apper, George Mosse y Charles Leibman, entre otros.

5 La denominación podría asimilarse a lo que Helena Béjar (2008) definió como “nacionalismo tradicionalista”, en el que aparece la influencia de los valores rurales, “ultraprovincianos” (Mainer, 2005: XXV) y herederos del futurismo que llevará a que Giménez Caballero proponga en el número 52 (1929) de *La Gaceta literaria*, la necesidad de un “fascismo español”.

Vale recordar que la fragmentación y la disposición de estas ideas en el texto *Arte y Estado* también se observan en este texto y ya habían sido previamente publicadas por entregas en la revista *Acción española* de Ramiro de Maeztu, por lo que su intención es claramente política e, incluso, su tradicionalismo está cargado de influencias extranjeras, en especial por el fascismo como cultura totalitaria. La sentimentalidad conjuga fascismo y vanguardia en términos, además, de un colectivismo que anula las diferencias de clase puesto que, como dice en *Trabalenguas sobre España* “la masa solo es libre cuando alguien la esclaviza” (1931: 18). El lugar del artista es el de servir a este Estado-Escorial, en el intento por revivir un tiempo de oro, a partir de la sacralización del arte.

### ¿Fiat ars, pereat mundus? Algunas conclusiones

La ya clásica frase de Walter Benjamin con que iniciamos este último apartado, y que le sirvió para describir la estética fascista, nos posiciona en una paradoja. La frase de Benjamin condensa la compleja relación entre *l'art pour l'art* y la llamada “estetización de la política” (Benjamin 1982: 57). El arte por el arte es aquel que promueve la bandera de la autonomía, se libera de todo el marco extraestético y niega el factor ético, moral o social de la obra. Lo importante en esta concepción es que la obra triunfe aunque perezca el mundo. Ahora bien, en Giménez Caballero, la estética no está privada de lo político. Un claro ejemplo es el de la apuesta final de *Arte y Estado*, donde no se trata simplemente del proyecto de nacionalización de un arte sino de la apuesta por una estética política que sea la representación de la vida humana como fenómeno religioso. Vale recordar que la fragmentación y la disposición de estas ideas habían sido previamente publicadas por entregas en la revista *Acción española* de Ramiro de Maeztu, por lo que su intención es claramente política e, incluso, su tradicionalismo está cargado de influencias extranjeras, en especial por el fascismo como cultura totalitaria. La hibridación genérica logra que el ensayo se asemeje a un manual de política. Así, la “cristiandad escorial” (1935:236) supone un estado de Nación y una sentimentalidad que conjuga fascismo y vanguardia en términos, además, de un colectivismo que anula las diferencias de clase puesto que, como dice en *Trabalenguas sobre España...* “la masa solo es libre cuando alguien la esclaviza” (1931:18). El lugar del artista es el de servir a este Estado-Escorial, en el intento por revivir un tiempo de oro, a partir de la sacralización del arte. El misterio de una poética cristiana lleva a un arte capaz de movilizar y accionar de manera política. *Arte y Estado* entonces se convierte en algo más que un ensayo: es un manifiesto y un manual de política estatal. No hay contradicción en la fórmula “Estado escorial”, sino paradoja frente a las corrientes liberales a las que se enfrenta en términos de un arte nuevo que completa la premisa fundacional de los *Carteles*. El espacio teórico de este tipo de narrativa supone la intersección entre arte y política. Y es la fuerza argumentativa del tópico del “genio nacional” lo que hace que la perspectiva política también sea estética pues todo artista debe procurar también el renacimiento del genio nacional. El problema del arte sería que los artistas también han dejado de preocuparse sobre este tópico. De hecho, toma como ejemplo de la personificación del genio nacional una obra de la arquitectura, El Escorial. La solución a ambas crisis se encontraría entonces en la refundación de esta búsqueda del espíritu nacional, tanto en lo político como en lo artístico. Y según Giménez Caballero, la fórmula capaz de sintetizar esa búsqueda es la del fascismo, acompañado por el vanguardismo.

El paralelo entre la política y el arte que quiere establecer Giménez Caballero, se manifiesta aún más claro en la similitud entre la organización de los

artistas y de los obreros que prevé en esta obra. Así, aspira a un colectivismo artístico que es muy similar a lo que dicta la doctrina falangista/fascista para el nacionalsindicalismo.

#### Obras citadas

- BAJTÍN, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Madrid: Taurus, 1982.
- BÉJAR, Helena. *La dejación de España. Nacionalismo, desencanto y pertenencia*. Buenos Aires, Katz, 2008.
- BENDER JOHN Y WELLBERY, David. "Rhetoricality: On the Modernist Return of Rhetoric", *The Ends of Rhetoric. History, Theory, Practice*. California: Stanford University Press, 1990. 3-39.
- BENJAMIN, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus Ediciones, 1982. 17-59.
- BUTLER, Judith y Gayatri Chakravorty Spivak. *¿Quién le canta al estado-nación? Lenguaje, política, pertenencia*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- CLAIR, Jean. *Les Realismes, 1919-1939*. Paris: Centre Georges Pompidou: Musee National d'Art Moderne, 1981.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1994.
- DENNIS, Nigel. *Visitas literarias de España (1925-1928)*. Giménez Caballero, Ernesto (1899-1988). Valencia: Pre-Textos, 1998.
- . (ed) *Ernesto Giménez Caballero y La Gaceta Literaria*. Saint Andrews: La Sirena, 1994.
- FOARD, Douglas. "The forgotten falangist", *Journal of Contemporary History* 10 (1975): 3-18.
- . *The revolt of the aesthetes. Ernesto Giménez Caballero and the Origins of Spanish Fascism*. New York, Bern, Frankfurt/M., Paris, 1989.
- GELLNER, Ernest. *Nationalism*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1997.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. *Casticismo, Nacionalismo y Vanguardia. Antología (1927- 1935)*. Selección y prólogo de José Carlos Mainer. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2005.
- *Los secretos de la Falange*. Madrid: Barcelona: Yunque, 1939.
- *Genio de España. Exaltaciones a una resurrección española. Y del mundo*. Barcelona: Jerarquía, 1932.
- *Trabalenguas sobre España*. Madrid, Edición de autor, 1931.
- "Prólogo", *Manuel Azaña (profecías españolas)*. Madrid: Turner, 1974.
- *Don Quijote ante el mundo (y ante mí)*. Puerto Rico: Inter American U.P., 1979.
- *Carteles*. Madrid: Espasa-Calpe, 1927.
- *Arte y Estado*. Madrid: Edición de autor, 1935.
- *Círculo imperial*. Madrid: Cuadernos de *La gaceta literaria*, 1929.
- GRIFFIN, Roger (1993). *The Nature of Fascism*. London: Routledge.
- GOLOMSTOCK, Igor. *Totalitarian Art: In the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and The People's Republic of China*. London: Collins Harvill, 1991.
- . "The Sacred Synthesis: The Ideological Cohesion of Fascist Cultural Policy". *Modern Italy* (May 1998): 3-24.
- LÓPEZ EIRE, Antonio. *Esencia y objeto de la Retórica*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000.
- MAINER, José Carlos. *La edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra, 1995.
- "Ernesto Giménez Caballero o la inoportunidad", *Casticismo, Nacionalismo y Vanguardia. Antología (1927-1935)*. Selección y prólogo de José Carlos Mainer. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2005.

- MARCO, José María. *La inteligencia republicana. Manuel Azaña 1897-1930*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1988.
- MOUFFE, Chantal. *En torno a lo político*. Buenos Aires: FCE, 2011.
- Rancière, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- . *The Politics of Aesthetics*. Nueva York: Continuum, 2008.
- SELVA, Enrique. *Ernesto Giménez Caballero entre la vanguardia y el fascismo*. Valencia: Pre-Textos, 2000.
- VICENT, Manuel. "Ernesto Giménez Caballero, o el imperio en una zapatería", *Inventario de otoño*. Madrid: Debate, 1982.
- WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald. *Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España*. Tübingen: Niemayer, 1998.

# La hibridez del género. Columnismo y construcción de imagen de escritora en Rosa Montero y Rosa Regás

Adriana Virginia Bonatto  
Universidad Nacional de La Plata

## Resumen

Este trabajo describe la construcción de imagen de *escritora* que llevan a cabo Rosa Regás y Rosa Montero en las columnas de *El Correo* y *El País*, respectivamente. El análisis apunta a mostrar el cruce particular de dos realidades culturales en la escritura periodístico literaria de las autoras: el discurso *neomoderno* visible en literatura y el feminismo ilustrado, ambos con fuerte impronta en la España posterior a la transición democrática

Palabras clave: columnismo – género – construcción de imagen – discurso *neomoderno* – feminismo ilustrado

## Abstract

The purpose of this work is to describe Rosa Regás' and Rosa Montero's image construction as *women writers* in their opinion and literary columns published in *El Correo* and *El País*. The analysis aims to show the particular cross of two cultural realities in the journalistic and literary writing of these authors: the *neo-modern* discourse (visible in narrative) and the Illustrated Feminism, both of great impact in post-transitional Spanish.

Keywords: literary columnism – image construction – gender – *neo-modern* discourse – Spanish Illustrated Feminism

En el vasto universo de la letra impresa, que en España ha crecido vertiginosamente durante las últimas tres décadas, producto del desarrollo sin precedentes del mercado editorial y de la consolidación de los grandes grupos multimediáticos —realidad que trasciende, como sabemos, las fronteras de la península—, se ha convertido en materia de reflexión y de inquietud la cuestión acerca de la legitimidad y del valor intrínseco de los incontables textos que circulan bajo el rótulo de literatura. La pregunta adquiere relevancia desde el momento en que se constata que en España, de manera muy particular, el mayor mecanismo de consagración es precisamente el mercado, el cual ha absorbido a los autores que, pertenecientes a una o dos generaciones anteriores al *boom* del negocio editorial, habían comenzado su carrera literaria por fuera de este circuito. La impronta de los *mass media* se suma a esta realidad mediante la promoción de autores y de novedades a través del sistema de premios (entre los premios estatales y los promocionados por empresas privadas y grupos editores suman actualmente

más de 1500)<sup>6</sup> y de la utilización de la plataforma periodística como medio tanto para la recomendación de lecturas como para la amplificación de las voces de escritores a través del género ya definitivamente consolidado del articulismo de creación, o columnismo.

La realidad descrita ha producido reacciones dispares por parte de la crítica: desde comentarios apocalípticos acerca del fin de la calidad literaria, producto de la “normalización de las relaciones entre escritor y mercado” (Bértolo, 1996: 46), hasta evaluaciones más equilibradas acerca de la adaptación de la vocación literaria al perfil comercial como proceso inherente al desarrollo de la novela contemporánea, que no desmerece en absoluto el resultado de la prosa (Gracia, 2000: 26 y Valls, 2009). Otro de los aspectos una y otra vez reseñados por la crítica atañe a las características de una sociedad contemporánea ‘posmoderna’, y desentendida de la “cultura como esencia de la identidad” (Valls, 2009: 195). Inspirado en el libro de Rob Riemen (2006), Fernando Valls califica de *kitsch* a esta sociedad: en ella todo es ligero y divertido, y el mercado se constituye como razón suprema (2009: 195). La recepción en los medios de comunicación de la cultura como “espectáculo” y el desconocimiento de algunos intermediarios, ya alejados de la figura del editor especializado (Valls, 2009: 198 y 199, De Diego, 2008: 8), producen un efecto indeseado de igualación de los productos de la actividad creativa que es indiferente a la calidad literaria (o a su ausencia) de los autores y las obras promocionados en las grandes superficies de la industria del ocio (Geli, 2009: 111). La necesidad de clarificar el brumoso panorama del estado actual de la literatura española impone al crítico la tarea de erigirse como guía del ‘lector de a pie’ (Valls, 2009: 201), cuestión que aparece planteada en la labor de éste dentro de la prensa periódica; el buen crítico es aquél que sabe analizar, valorar y jerarquizar aquello que lee y que tiene la habilidad de argumentar sus juicios de manera atractiva y convincente con el fin de llegar a la comprensión del lector (Valls, 2003: 16). Además, es aquél que permanece inalterable ante las presiones comerciales o empresariales de los grupos mediáticos para los que trabaja, situación que no siempre ha sido zanjada favorablemente, como lamenta Jordi Gracia al analizar la crítica literaria de periódicos (2000: 34-35).

Desde este punto de vista, la práctica del columnismo puede entenderse como un eslabón más en la cadena comunicativa que va desde el autor hasta el público constituyendo a la propia voz del escritor en intermediaria entre el público y su obra, y cuya relevancia es tan significativa como la intermediación del crítico, además de la de los otros agentes que intervienen en el proceso de consagración (editores, premios, agentes literarios, etc.). La columna de autor, independientemente de si se dedica o no a la crítica literaria (actividad a la que raramente escapan quienes realizan esta práctica periódica), contribuye poderosamente a la construcción de la imagen del escritor, y esta, a su vez, a una recepción más comprensiva de lo que bajo su firma, como *marca* (Lejeune, 1975), se publica.

Como ya se ha dicho, el subjetivismo más radical es una de las características que comparten quienes se dedican a esta actividad (Castellani, 2008: 69), que en la mayoría de los casos puede describirse (y así es considerada por parte de los propios escritores) como una prolongación de la escritura literaria: las obras de ficción resultan enriquecidas por las reflexiones diarias o semanales de un *yo* que afirma allí su punto de vista más personal y que en ellas se toma todas las libertades retóricas (persuasión, ironía, sátira, absurdo, experimentación lingüística) y actitudinales (desde el compromiso abierto con causas sociales y políticas hasta el

---

<sup>6</sup> La cifra mencionada incluye todos los géneros de creación (novela, cuento, poesía, teatro, guión cinematográfico, cómics, etc.) más los de investigación y periodismo (Cf. Jiménez Morato, 2011).

desenfado y la irrisión desconcertantes) con el fin de conectarse con el lector — aquél que fielmente acude a la columna como primer texto a ser leído del periódico (Castellani, 2008: 68)— en un tipo de comunicación que por su poder de identificación con y de apelación al interlocutor se asemeja a la escena del *narrador* benjaminiano, razón por la cual Raquel Macchiuci describe a los articulistas como “cronistas de lo cotidiano” (2011: 6). Considerando un número importante de casos, podría argumentarse que una de las claves de la columna de autor radica en la persuasión como objetivo primero y último del género (Castellani, 2008: 69), situación que, por supuesto, no deja de lado la visión que muchos autores aducen de sus textos como ejercicios literarios, dando cuenta de la hibridez constitutiva de este género (Grohman, 2008: 65). Como señala Albert Chillón, el periodismo literario español, que tiene un desarrollo importante desde finales de la década del sesenta en adelante, hunde sus raíces no tanto en el *new journalism* norteamericano (cuyos ecos llegan a España con bastante atraso), sino en las fuentes autóctonas de la tradición periodístico-literario hispánica (1999: 356) cuyo maestro indiscutible fue Mariano José de Larra, quien cultivara el artículo de costumbre, modalidad híbrida que cruzaba diversos géneros periodísticos y literarios y cuya naturaleza iba ligada al soporte prensa en el que se gestara (1999: 127). La tendencia al cultivo de géneros más cercanos a “la divagación personal y a la opinión” antes que a la búsqueda de la información, y la preferencia entre los escritores españoles en la prensa por la “escritura alambicada y manierista”, (1999: 356) se explican por el arraigo de su labor en la tradición local. El trabajo artístico con el lenguaje, la marcada voluntad de estilo, conviven entonces con la tendencia mayoritaria hacia la opinión, quedando así la columna como el género más visitado por quienes se dedican al periodismo literario.

En los modos de llevar a cabo el ejercicio persuasivo, en las estrategias que se despliegan y en el tipo de diálogo que se establece con el lector, algunos creen encontrar diferencias sustantivas en las columnas de las escritoras mujeres (Fernández Pérez, 2007, Angulo Egea y León Gross, 2011 y Angulo Egea, 2009).<sup>7</sup> Entre las características que se enumeran como propias del género femenino en el *discurso público dirigido* encontramos como predominantes la utilización del discurso cooperativo, como recurso para atraer la atención del interlocutor y comprometerlo en el tema tratado (Fernández Pérez, 2007: 61), la mitigación en las afirmaciones y los juicios de valor mediante el uso de fórmulas indirectas o de la ironía (Fernández Pérez, 2007: 66), las apreciaciones afectivas que incluyen un uso considerable del diminutivo y de la hipérbole (Fernández Pérez, 2007: 67), la preferencia por el tono testimonial y confesional, con un fuerte componente crítico, irónico y reivindicativo (Angulo Egea, 2009: 2 y Angulo Egea y León Gross, 2011: 36), la pormenorización descriptiva antes que la jerarquización (Fernández Pérez 2007: 59) y la proyección de “un *ethos* empático y situado entre los ciudadanos de a pie” (Angulo Egea y León Gross, 2011: 35) que les permite lograr una identificación exitosa con el lector. En general, entonces, suele subrayarse la *captatio benevolentiae* y la mitigación de las mujeres opuesta a un “yo dictatorial” y “agresivo” (Castellani, 2008: 69) en las columnas firmadas por voces masculinas.

Desde nuestro punto de vista, no obstante, la búsqueda de la identificación, el uso del dialogismo o de una ‘retórica del consenso’ como soporte para la cooperación en una estructura comunicativa igualitaria no es característica sólo de la columna femenina, como así tampoco ocurre con la opción a una voz dictatorial o de autoridad como exclusiva del perfil masculino: como intentaremos demostrar,

---

7 Las escritoras analizadas por los estudios citados son Magda Donato, Josefina Carabias, Rosa Montero, Elvira Lindo, Gabriela Wiener, Concha Espina, Carmen de Burgos, Carmen Martín Gaité, Carmen Rico Godoy, Carmen Rigalt, Clara Sánchez, Maruja Torres, entre otras.



en las columnas de Rosa Montero y de Rosa Regás se combinan ambos estilos y en este sentido sus textos pueden leerse como abocados a una construcción de imagen *híbrida* que cruza la expresividad femenina, ubicada en un punto de mediación igualitaria con el *otro*, con la autoridad de la voz de *escritora*, como etiqueta que, en el vasto espacio de la palabra pública, legitima un saber y un pensamiento específicos en los que la problemática de género, además, pocas veces está ausente.

Regás y Montero comparten la posesión de una trayectoria consolidada en el plano literario (Rosa Regás obtuvo en 1994 el -hasta entonces [Valls, 2009 y Gracia, 2000] - prestigioso Premio Nadal con su novela *Azul* y Rosa Montero ha sido doblemente consagrada: por la crítica académica y por el público masivo) y una participación sostenida como articulistas en importantes periódicos españoles. Además, en ambas es explícita una actitud vindicativa de colectivos marginales (y no solamente del género femenino) que otorga características peculiares al *continuum* obra literaria-columna de opinión y que debe ser leída desde la categoría analítica del género porque también apunta a un tipo de construcción de figura de *escritora* que tiene características diferenciales.

En las columnas se observa con fuerza el trasfondo de un tipo de pensamiento que supera, como viene ocurriendo en una buena parte de la narrativa escrita a partir de la década del ochenta, las premisas de la configuración posmoderna. Nos referimos a un movimiento en el ámbito literario, especialmente fuerte en la narrativa, de regreso parcial a una episteme moderna, caracterizado por Gonzalo Navajas como estética *neomoderna* (Navajas, 1996). Desde este punto de vista, la literatura que se escribe a partir de la década del ochenta pauta el inicio de una nueva modalidad epistémica que se caracteriza por la aserción cognitiva y axiológica y que se aparta progresivamente de la configuración posmoderna, caracterizada esta última, en rasgos generales, por la indeterminación epistemológica, la negatividad axiológica y la heterogeneidad formal (1996: 17-19), que han producido obras fragmentarias y no conclusivas, y sin delimitaciones valorativas específicas. En la situación posmoderna el mundo se percibe como “confuso y declinante” (1996: 20) y la invención de una metáfora aglutinante que preserve la visión ilusoria de unidad y de desarrollo progresivo es una empresa inconcebible. Si bien hay quienes incluyen este movimiento de la literatura hacia la narratividad y hacia la recuperación de un *yo* coherente y unitario en las filas de un posmodernismo estético menos experimental, Jordi Gracia anota acertadamente que las variables terminológicas apuntan a un mismo fin: “identificar una defensa de valores que no han caído abatidos por la aguda conciencia relativista del desconstruccionismo ni, en general, la dispersión tentadora y cumulativa del posmodernismo” (2000c: 220). De acuerdo entonces con Gonzalo Navajas, existe en la novela contemporánea una suerte de “potenciación del yo” (1996: 183) en la que se experimenta con la posibilidad efectiva de alcanzar modos de conocimiento que rehabilitan la significación del lenguaje y la investigación ética (1996: 83), en contraposición con la fase experimental anterior. Esta vertiente es además visible especialmente en el arte, el cine, la literatura y la crítica hechos por mujeres y por artistas pertenecientes a minorías, en su tarea de exploración de la subjetividad basada en el sexo, en la clase o en la raza y en su constante despegue de los procesos de canonización estandarizada (Cf. Huyssen, 2004: 244).

De manera similar a lo que ha venido ocurriendo en las filas literarias, en contra de la fragmentación, la no conclusividad y la ausencia de valoraciones específicas, las columnas de Montero y de Regás apuntan de manera programática a la preservación de una instancia narrativa o enunciativa que recupera su posición de autoridad y de saber ante el lector a partir de la transfiguración

subjetiva de las experiencias o de los hechos argumentados, y guardan al mismo tiempo una indiscutible orientación axiológica. En ellas es claramente visible la construcción de un proyecto individual asertivo que continúa y completa el desplegado en las obras de creación literaria publicadas por fuera del periódico y que formaría parte de una episteme *neomoderna*, y que no abandona en esa búsqueda el trabajo con la *escritura*, a partir del cual el texto en prensa se diferencia del producido por el periodista informativo, aquel que se dedica a la mera *redacción* y que es considerado, por eso, no escritor sino “simple escribiente, escribano o escribidor” (Chillón, 1999: 360).

La participación de Rosa Montero en la sección de columnas de *El País* se remonta a los inicios de este periódico en 1976.<sup>8</sup> Abocada a una escritura que en un principio privilegiaba la perspicacia, el componente lúdico y el comentario inesperado, su estilo fue progresivamente adaptándose al ritmo de las ideas de compromiso y de conciencia social para transformarse su voz en las últimas décadas en una perfecta *mediadora* encargada de elevar a rango público las voces silenciadas de los colectivos marginados (inmigrantes pobres, pueblos africanos, mujeres golpeadas, enfermos terminales, etcétera). El lenguaje es sencillo y coloquial, directo y desencantado (Villar Hernández, 2011: 304). En él destaca el uso de la metáfora como vehículo de identificación con el otro y no como mero recurso efectista, lo que subraya la urgencia por encontrar la expresión estilísticamente adecuada en función de un objetivo que trasciende con mucho las necesidades literarias, como veremos en los ejemplos citados a continuación:

El azar ha hecho que últimamente me haya asomado a la oscura sima de las llamadas enfermedades raras, que son aquellas que afectan a muy pocos individuos. Es como echarle un vistazo al infierno. Son dolencias de origen genético y síntomas brutales. Casi todas parecen matar y hacerlo, además, de una manera particularmente cruel. Por no mencionar la tortura añadida que debe de suponer la idea misma de la rareza: por qué a mí, por qué a nosotros, cómo se puede tener tan mala suerte para que nos toque este suplicio entre millones de seres.

A todo este horror hay que sumar una angustia más, y es la poca o nula atención médica que estas enfermedades reciben. Me refiero a los estudios e investigaciones; al presupuesto que se dedica para intentar encontrarles remedio. Los grandes laboratorios, ya se sabe, se rigen por los beneficios. Según decía el informe, el 90% de la investigación sanitaria mundial se centraba en las enfermedades del Primer Mundo, que sólo afectan al 10% de la población del planeta, mientras que el 90% de los enfermos restantes sólo disponían de un 10% de los recursos.

(...) Son historias de la frontera de la vida, relatos sobrecogedores de padres conmovidos y guerreros que luchan por el futuro de sus hijos en el borde mismo de la oscuridad, en los límites de lo posible y de lo razonable. (“Guerreros en el filo de la oscuridad”, *El País* 13/11/2011).

Hoy voy a hablar de un puñado de guerreros. De héroes y heroínas tenaces y discretos con los que convivimos sin apenas darnos cuenta de que están ahí. Como nuestra sociedad convencional y cobarde nos tiene hambrientos de épica, cuando vamos al cine los ojos nos hacen chiribitas viendo *La guerra de las galaxias* y otras películas de superhéroes pueriles, pero curiosamente no advertimos que hay batallas mucho más grandiosas y difíciles que se están librando en la puerta de enfrente. De hecho, hacemos todo lo posible por no enterarnos. Estoy hablando de la diversidad funcional; es decir, de aquellas personas que, por razones distintas (discapacidad intelectual, parálisis musculares o cerebrales, etcétera), están de alguna manera limitadas en su funcionamiento. Pero lo verdaderamente trágico es que a esas condiciones físicas, la sociedad añade un encierro mucho más difícil de superar: el aislamiento total de la persona, su desaparición de nuestra vida. No queremos ni cruzarnos con ellos. Ah,

---

<sup>8</sup> La actividad periodística literaria de Rosa Montero en este periódico no se ha limitado a la redacción de las columnas de formato breve. La autora ha cultivado, además (y con gran maestría) los géneros de la crónica y de la entrevista, gracias a los cuales se ha ganado como pocos el respeto y la admiración de la crítica (Chillón, 1999: 360-364).

cuánto nos incomoda la visión de un tetrapléjico, y aún peor la de un parálítico cerebral. Con falsa compasión, con paternalista condescendencia, si topamos con alguien así en un sitio público, solemos mantener la línea de nuestra mirada por encima de la silla de ruedas, como si no estuvieran. Es fácil hacerlo. Quedan por debajo. [...] pero curiosamente no advertimos que hay batallas mucho más grandiosas y difíciles que se están librando en la puerta de enfrente. De hecho, hacemos todo lo posible por no enterarnos. Estoy hablando de la diversidad funcional (...) ("Una vida que merezca ser llamada vida", *El País* 30/10/2011).

Pues yo hoy tenía preparado un artículo muy elaborado y algo sarcástico sobre el disparate de los recortes a los profesores, pero resulta que ayer una lectora, Cristina, me contó una de esas historias modestas y urgentes que son como un chillido. Y ese chillido se abrió paso y exigió su lugar, y ha entrado en este espacio por derecho propio y sin florituras estilísticas.

Esta es, pues, la historia pura y dura: Liliana, colombiana, vive en Madrid. La hospitalizaron el miércoles por una cesárea de urgencia a causa de una complicación llamada preclampsia. Madre y niño están en cuidados intensivos, y Liliana tuvo que volver a ser operada el sábado. En la UCI, Liliana puede escuchar a través de un cristal las palabras de quienes la telefonean, pero ella no puede hablar. La madre de Liliana vive en Medellín y aún no ha podido ni siquiera escuchar la voz de su hija. La madre de Liliana viajó desde Medellín a Bogotá a pedir en la Embajada de España el visado para venir a Madrid, pero se lo han denegado porque no tiene suficiente dinero para demostrar que su estancia es "por vacaciones" ("Clamores", *El País* 13/09/2011)

Rosa Regás, por su parte, inició tardíamente su actividad periodística primero en *El País*, en 1994, y luego con una columna dominical que aún continúa en *El Correo de Bilbao* y en los periódicos del grupo. Con una retórica que no echa mano ni de máscaras ni de ambigüedades identitarias (Benson, 2006), Regás utiliza la columna como medio para hacer denuncia política y social, con el fin de llevar a cabo una suerte de misión pedagógica que instruye acerca de los deberes cívicos y humanos, y que señala injusticias y olvidos históricos. En ella, recursos estilísticos como la repetición, la polifonía (en la introducción de voces que dialogan en interacciones de preguntas y respuestas que apuntan claramente a la persuasión de la conciencia cívica del lector) y la comparación persiguen el objetivo de interpelar la pasividad del lector y desacomodarlo de su lugar de mero espectador, para invitarlo a la participación y al compromiso con las causas humanitarias. En contraposición a una narrativa que en sus cuentos y novelas privilegia el universo de la intimidad y la exploración de las complejidades internas de los personajes (Benson, 2006), la prosa del articulismo de Regás se revela con un tipo de autoridad que no deja dudas acerca de la legitimidad del saber de quien enuncia:

¡Cuatro mujeres asesinadas en menos de 24 horas! ¿Qué habría ocurrido de haberlo sido por terrorismo? El país boca arriba, discursos encendidos de los prohombres, registros, detenciones, la ciudadanía aterrada, la sombra siniestra de la amenaza cubriendo el país, funerales multitudinarios con políticos en primera fila y quién sabe si movimientos ocultos de los poderes fácticos para sustituir la autoridad que emana del Parlamento con el pretexto de que España se rompe. Todo es posible.  
("Mujeres asesinadas", *El correo de Bilbao* 02/03/2008)

A poco que pensemos en las horripilantes cifras de muertes por inanición, miseria, enfermedades evitables que ocurren cada minuto, cada segundo, en el mundo de exacerbado consumo y destrucción de los recursos del planeta en el que vivimos, nos vence el dolor por el destino cruel de una gran parte de la Humanidad. Y nos deja perplejos la falta de ideas que se nos ocurren para, a nivel particular, colaborar a que esta situación no sea ni tan cruel ni tan injusta. Porque, ¿qué podemos hacer cada uno de nosotros para evitar que mueran en este mismo instante y en el siguiente, y así hasta la eternidad, esos miles de personas que han nacido con los mismos derechos que nosotros y que sin embargo no gozan de ninguno, ni del de la alimentación o el cobijo, ni menos aún de la educación y la justicia? ¿Por qué están condenados a ver morir a sus hijos, si es que no mueren ellos antes, y nosotros, en comparación con la suya, gozamos

de una vida regalada? ¿Qué hemos hecho para merecerla y cuáles son las razones por las que apenas nos acordamos de ellos el día que alguna organización o institución nos obliga a reparar en esta cruel situación que se produce a escala mundial, y mientras tanto vivimos sumidos en el bienestar y nos dedicamos a desperdiciar alimentos, energía, recursos?

Efectivamente: la pobreza del mundo es fruto de las políticas neoliberales de estos países y los ciudadanos responsables que quieren acabar con ella saben que no disponen de más arma que una protesta que ha de moverse necesariamente en la arena política (“Pobreza cero”, *El Correo de Bilbao* 28/10/2007).

Porque incluso los que vivimos en un país que ha desterrado ya la dictadura, asistimos a una constante discriminación de la mujer que es juzgada por el hombre cavernícola, y también por el tradicional, como digna de críticas soeces que ofenden su dignidad y se llevan por delante la de quien las emite (“Día de la mujer”, *El Correo de Bilbao* 06/03/2011).

Ideas sobre justicia, referida por ejemplo a los inmigrantes, teniendo en la memoria y en la experiencia las veces que lo fuimos nosotros en el siglo XX y no sólo por razones políticas, sino por miseria pura y dura y anhelo de labramos una vida más digna.

Ideas sobre lo que ha de ser la educación, el fomento de la dignidad y autoridad de los maestros, los medios profesionales y materiales para incrementar la eficacia de los programas y el interés de los alumnos.

Ideas sobre política exterior, sobre nuestro papel en conflictos brutales como el Sáhara o Palestina, por poner sólo dos ejemplos, o ideas que justifiquen por qué defendemos países cargados de ultrajes a los Derechos Humanos y nos alejamos de otros que intentan cambiar el curso dictatorial de su propia historia.

Ideas sobre la conservación de la Tierra que hemos recibido, de los ríos y de los mares, con proyectos de leyes que impidan descalabrar más aún el paisaje de nuestras costas.

Ideas sobre la urgente vigilancia que precisa la construcción indiscriminada que no sólo destruye playas sino montes, valles, prados y todo lo que se les pone por delante. (“Ideas”, *El Correo de Bilbao* 17/02/2008).

Las columnas de opinión de estas autoras pueden leerse como un modo particular de mediar en el complejo mundo de la voz pública a partir de la convicción de que aquello de lo que se argumenta responde a urgencias sociales, políticas y éticas que deben ser puntualizadas por la voz autorizada de la *escritora* que se ubica en relación de igualdad con el *otro que padece* pero de autoridad con el lector que lee el periódico. La capacidad de introducir y de vindicar la voz del otro, o aquello que Montero denomina en una sugerente columna el “chillido” (“Clamores”, *El País*, 13/09/2011) de aquel que no puede hacerse escuchar porque no parece poder acceder a marcos institucionales que hagan su voz inteligible y traducible a demandas legislativas de primer orden, supone la utilización de la cualidad tradicionalmente femenina de ‘mediadora’ pero desde un lugar —también discursivo— lo suficientemente alejado del margen como para imponer ideas y generar la toma de conciencia.

El alejamiento de la posición marginal de *lo femenino* que intentamos ejemplificar mediante fragmentos discursivos que revelan una apropiación asertiva de la capacidad argumentativa racional del *yo* —en consonancia, además, con la línea *neomoderna* de la literatura española contemporánea— comparte naturaleza epistémica con una de las vertientes del pensamiento feminista de la segunda mitad del siglo XX que en España ha tenido un desarrollo sin precedentes: el feminismo ilustrado o feminismo de la igualdad. Sin afirmar que las autoras aquí mencionadas pertenezcan explícitamente a algún movimiento o grupo teórico en particular, proponemos en cambio leer la continuidad entre la práctica del articulismo literario (como espacio de configuración y de exhibición de una imagen del *yo* que en este caso contribuye a la creación de *imágenes de escritoras*) y el trasfondo cultural e intelectual español del último entresiglos, en el que, a modo global, se observa un alejamiento pronunciado de la retórica posmoderna de la diseminación y

pulverización del sujeto constituyente (Femenías, 2000: 110). En relación con el desarrollo de la línea ilustrada dentro de la teoría y la práctica feministas, conviene hacer una breve síntesis que de cuenta de las características que aquí nos interesan.

La modernización social, cultural y económica que protagonizó España desde la transición a la democracia en adelante debe una parte de su desarrollo a la participación en la teoría y en la praxis del movimiento feminista de la década del setenta, llamado por entonces “movimiento de la liberación de la mujer” (León Hernández, 2006: 8), que ha sido escasamente reconocido por la historiografía acerca del periodo mencionado, visto además con ojos despectivos tanto por la derecha franquista como por la izquierda que retornaba a la escena política, y para quienes la igualdad de derechos entre el hombre y la mujer no constituía una urgencia en la agenda de cambios por lograr (Martínez Ten et al., 2009). La organización de grupos politizados de mujeres urgía en los setenta y principios de los ochenta y gracias a ellos la situación cívica de la mujer española se modificó de manera radical, pasando de un estado de carestía absoluta de los derechos de ciudadanía a la adquisición de un cúmulo de reivindicaciones que con la Constitución de 1978 lograron sacarla de la “minoría de edad legal” (Romero Pérez, 2011:340) gracias a la adquisición de una serie de derechos impensables unos años atrás, como el derecho al divorcio en 1981, el del uso de anticonceptivos en 1983 y la legalización, con restricciones, del aborto inducido en 1985.

En el ámbito del feminismo teórico, cuyo protagonismo en la escena académica española ha ido ganando un importante terreno desde mediados de la década del ochenta en adelante, se distinguen dos tendencias bien delimitadas, que reiteran la gran división del feminismo posterior a Simone de Beauvoir en Francia y en Estados Unidos: el feminismo de la diferencia y el feminismo de la igualdad. El primero de ellos, con una presencia menos contundente en la península, privilegió el trabajo de los “grupos de autoconsciencia”, donde se abordaron temáticas como la sexualidad, la autoestima y la solidaridad entre mujeres (Romero Pérez, 2011: 341), abriendo un espacio inédito de reflexión y de acción, aunque limitado a grupos restringidos de mujeres cultas y lectoras de las nuevas tendencias provenientes del posestructuralismo francés y del psicoanálisis lacaniano (Sendón de León, 2011: 2). Además, desde una perspectiva basada en la reivindicación de lo específicamente femenino y en la revalorización de las relaciones matrilineales, las representantes de esta corriente han interpelado el espacio político mediante propuestas concretas y guiadas de cambio, y candidaturas a cargos políticos que modificaron el escenario de posibilidades durante la democracia, como fue el caso de la candidatura de Lidia Falcón al Parlamento europeo en 1999, y de los planteamientos en torno a la creación de un espacio simbólico alternativo al patriarcado por medio del arte y de los medios de comunicación, por parte de Victoria Sendón de León (Cf. Romero Pérez, 2011: 341 y Sendón de León, 2011: 18). La corriente de la diferencia, en sus planteos generales, se presenta como la expresión feminista del posestructuralismo teórico y del posmodernismo artístico: lectoras atentas y críticas del psicoanálisis lacaniano y seguidoras del pensamiento estetizante de Luce Irigaray, se contraponen al programa emancipatorio desarrollado por la otra gran corriente, el feminismo de la igualdad, que en España ha venido impulsando los cambios más contundentes en relación con las políticas de igualdad e inclusión durante las últimas décadas.

Desde un punto de partida teórico que considera que el único modo de superar la desigualdad dentro del patriarcado es buscando estrategias de homologación de las mujeres con el sexo-género que detenta el poder, el feminismo de la igualdad cuenta en España con una trayectoria académica definitivamente asentada y reconocida, y sus principales impulsoras son Amelia

Valcárcel, creadora del *Feminismo de Estado* (impulsora, además, de la Democracia Paritaria, que asegura cupos para mujeres en los cargos políticos) y Celia Amorós, quien creó en la década del ochenta el Seminario Permanente “Feminismo e Ilustración” en la Universidad Complutense de Madrid, con una proyección teórico política destacada en todo el ámbito español (Romero Pérez, 2011: 344). Las feministas de la igualdad hunden sus raíces en el pensamiento ilustrado, al cual consideran un proyecto inacabado, por no haber permitido la emancipación de las mujeres. Herederas del pensamiento filosófico de Simone de Beauvoir, retoman sus disquisiciones en torno a la vindicación, es decir, a la necesidad de las mujeres de participar en lo definido como “genéricamente humano” (Amorós, 2006: 43) y proponen que la única forma de lograr la emancipación es mediante una verdadera y transformadora crítica al androcentrismo, en la que se revela la impostura masculina de apropiarse, en palabras de Amorós, *fraudentemente* de lo universal, de autoinstituirse en representante de lo irreductiblemente humano (2006: 45). Las ramificaciones de este pensamiento se extienden al *ecofeminismo* de Alicia Puleo, al *multiculturalismo* de Amorós y al *islamismo* de Rosa Rodríguez Magda, movimientos con fuerte sustento filosófico que apuntan a la integración cultural y a la igualdad de los grupos étnicos oprimidos, dentro y fuera de España, así como a la interpelación social y política en torno al cuidado del medioambiente y al uso racional de la tecnología, aspectos en los que encuentran efectos perjudiciales para los grupos femeninos menos favorecidos (Romero Pérez, 2011: 346-347).

Como queda reflejado en los ejemplos de las columnas de Rosa Montero y de Rosa Regás citados más arriba (así como en otras tantas de las mismas autoras) las distintas líneas de acción y de reflexión feminista desarrolladas por el núcleo del feminismo de la igualdad forman parte, coincidentemente, de la agenda de preocupaciones o de urgencias de las dos escritoras. Nuestra propuesta es que el articulismo de creación de Montero y Regás pivotea alrededor de este referente teórico en el que se retoman los ideales emancipatorios de la Ilustración (Femenías, 2000: 111) y que entiende que sólo mediante el reconocimiento de una razón crítica la lucha por la igualdad de las mujeres, la reivindicación de las minorías, la defensa de los derechos del animal y el cuidado del ecosistema pueden cumplir con el proyecto ilustrado de emancipación humana. Mediante estas instancias la columna forma un *continuum* con la obra literaria y contribuye al ordenamiento del proceso de recepción, ya que en buena medida puede llegar a ser tanto laboratorio de ideas (Benson, 2006) como una prolongación de las significaciones que en el campo de la prosa narrativa se ponen en juego.

El cruce que proponemos entre pensamiento feminista ilustrado y literatura *neomoderna* nos sirve porque da cuenta del trasfondo cultural y epistémico que echa luz sobre los procesos de construcción de un yo de enunciación femenino con características diferenciales, devenidas de la hibridez que resulta de este cruce, en Rosa Regás y Rosa Montero. Sin haber estado inscriptas oficialmente en ningún movimiento feminista, ambas escritoras han reflejado en sus relatos y novelas aspectos relacionados con la realidad desigual de la mujer y con la problemática de los juegos de poder que subyacen a las relaciones entre los sexos, y ambas también se han mostrado comprometidas desde la narración literaria con las realidades de las identidades social y culturalmente marginadas, como los vencidos de la Guerra Civil, los inmigrantes pobres y los niños. Nos interesa demostrar cómo en un mundo en que los valores dominantes son los impuestos por el mercado y la competencia, y en que la saturación de la información, por sobreabundancia y por yuxtaposición acelerada de la oferta cultural y mediática, dan lugar a lo que Huysen describe como los fenómenos posmodernos de obsolescencia planificada

(2007: 151), la escritura periodístico-literaria de estas autoras configura una voz femenina y un yo de enunciación que se reviste de dos tipos de autoridad (que en este contexto no es equiparable a poder): la de escritora y la de mujer; y que se constituye en una suerte de *guía de multitudes* con resonancias morales fuertes, de manera mucho más marcada que en la literatura de invención. Estas características obligan a leer a estas autoras de modo diferencial dentro del vasto universo del articulismo o columnismo literario, práctica definitivamente consolidada en España.

## Bibliografía

- AMORÓS, Celia, 2006, *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias... para las luchas de las mujeres*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- ANGULO EGEA, María, 2009, "Las mujeres en el periodismo literario: tres casos paradigmáticos". *Actas del I Congreso Internacional Latina de Comunicación Social*, Universidad de la Laguna / SLCS.
- ANGULO EGEA, María y Teodoro LEÓN GROSS, 2011, "En cuanto el ambiente se haya despejado... La mujer en la serie histórica del artículo literario en prensa", en María Angulo Egea y Teodoro León Gross (dirs.), *Artículo femenino singular. Diez mujeres esenciales en la historia del articulismo español*, Cádiz, Ediciones APM, pp. 13-41.
- Benson, Ken, 2006, "Fronteras entre ficción y dicción: Rosa Regás, Enrique Vila-Matas, Justo Navarro y Javier Cercas", en Alexis Grohmann y Maarten Steenmeijer (eds.), *El columnismo de escritores españoles (1975-2005)*, Madrid, Verbum, pp. 97-122.
- BÉRTOLO, Constantino, 1996, "Novela y público", en George Tyras (ed.), *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, Grenoble, CERHIUS, pp. 33-48.
- CASTELLANI, Jean-Pierre, 2008, "Perspectivas del columnismo en la prensa española", *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas*, 9, pp. 67-75.
- DÉ DIEGO, José Luis, 2008, "Algunas hipótesis sobre la edición de la literatura en la España democrática", en Raquel Macciuci (ed.), *Siglos XX y XXI. Memorias del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, La Plata, UNLP.
- FEMENÍAS, María Luisa, 2000, *Sobre sujeto y género. Lecturas feministas desde Beauvoir a Butler*, Buenos Aires, Catálogos.
- FERNÁNDEZ PÉREZ, Milagros, 2007, "Discurso y sexo. Comunicación, seducción y persuasión en el discurso de las mujeres", *Revista de investigación Lingüística*, 10, pp. 55-81.
- GELI, Carles, 2009, "Lectura en el hipermercado", en Jordi Gracia y Domingo Ródenas de Moya (eds), *Más es más. Sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*, Madrid, Iberoamericana, pp. 111-120.
- HUYSSSEN, Andreas, 2007 [2001], *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Buenos Aires, FCE. Traducción de Silvia Fehrmann.
- GRACIA, Jordi, 2000, "La vida cultural" en Jordi Gracia (coord.), *Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento*, Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 11-50.
- GROHMAN, Alexis, 2008, "Literatura periódica", *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas*, 9, pp. 59-66.
- JIMÉNEZ MORATO, Dolores (comp.), 2011, *Guía de premios y concursos literarios en España 2011-2012*, Madrid, Ediciones Talleres Escritura C.
- LEJEUNE, Philippe, 1975, *Le pacte autobiographique*, Paris, du Seuil.

- LEÓN HERNÁNDEZ, Luz, 2006, “La teoría crítica feminista en España hoy: entrevista a Celia Amorós y Amelia Valcárcel”. *Labrys, études féministes* junio-diciembre.
- MACCIUCI, Raquel, 2011, “Prosa informativa de creación, articulismo literario, columnismo... Una perspectiva a partir de Benjamin”, ponencia leída en VII Congreso Internacional CELEHIS de Literatura (Literatura española, latinoamericana y argentina), Mar del Plata, 7, 8 y 9 de noviembre.
- MARTÍNEZ TEN, Carmen; Gutiérrez, Purificación y González Ruiz, Pilar (eds.), 2009, *El movimiento feminista en España en los años 70*, Madrid, Cátedra.
- NAVAJAS, Gonzalo, 1996, *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelona, EUB.
- RIEMEN, Rob, 2006, *Nobleza de espíritu. Tres ensayos sobre una idea olvidada*, Barcelona, Arcadia.
- ROMERO PÉREZ, Rosalía, 2011, “Filosofía, feminismo y democracia en España”, *Investigaciones feministas*, 2, pp. 339-353.
- SENDÓN DE LEÓN, Victoria, 2011, *Marcar las diferencias: discursos feministas ante un nuevo siglo*, Barcelona, La Central.
- VALLS, Fernando, 2009, “Entre sólida y líquida: la prosa narrativa española en la época de las culturas (1986-2008)”, en Jordi Gracia y Domingo Ródenas de Moya (eds), *Más es más. Sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*, Madrid, Iberoamericana, pp. 195-211.
- VILLAR HERNÁNDEZ, Paz, 2011, “El articulismo de Rosa Montero. Agudeza, ironía y compromiso social”, en María Angulo Egea y Teodoro León Gross (dirs.), *Artículo femenino singular. Diez mujeres esenciales en la historia del articulismo español*, Cádiz, Ediciones APM, pp. 299-327.



# Léxico e Internet: el vocabulario de los videojuegos y la cultura otaku

Alberto José Iglesias Martín  
Universidad de Salamanca

## Resumen

Actualmente, Internet se ha convertido en un importante medio de creación y difusión de neologismos en español. El presente trabajo se centra en el análisis etimológico, semántico y gramatical de una serie de nuevos términos popularizados a través de Internet de dos ámbitos concretos: los videojuegos y la cultura japonesa. Esto permite comprobar el nivel de adaptación de estas palabras que, quizás en el futuro, acaben generalizándose y apareciendo en los diccionarios generales.

Palabras clave: léxico, Internet, neologismos, videojuegos, cultura japonesa

## Abstract

Nowadays the Internet has gained importance in the creation and spreading of neologisms in Spanish. This thesis focuses on the etymological, semantic and grammatical analysis of several new terms popularized by the Internet on two specific fields: videogames and Japanese culture. This allows us to verify the level of adaptation of these words that will perhaps spread in the future and end up appearing in defining dictionaries.

Keywords: vocabulary, Internet, neologisms, videogames, Japanese culture

## Introducción: planteamiento y motivación

La idea de realizar este estudio surgió como consecuencia de la percepción de ciertos fenómenos que se producen actualmente en la lengua. Antes de iniciarlo, tomamos conciencia de que muchos hablantes jóvenes utilizaban una serie de términos desconocidos para nosotros pero de uso relativamente común entre usuarios más o menos habituales de Internet. Así, al indagar un poco, se descubrió que, efectivamente, estos términos resultan estar íntimamente relacionados con esta red global, la cual difumina las barreras geográficas permitiendo un acceso a la información nunca antes imaginado. Este hecho favorece que se produzcan préstamos léxicos de lenguas con las que hace décadas era muy difícil que se diesen intercambios lingüísticos. Así, por ejemplo, con el auge de la cultura japonesa se han extendido ciertos términos de origen japonés relacionados con lo que se conoce como el mundo *otaku*, esto es, todo aquello relacionado con los cómics nipones (*manga*) y las series derivadas de estos (*anime*)<sup>9</sup>. Además de esta parcela léxica, el otro gran campo en cuyo estudio nos hemos centrado es el de los videojuegos, ámbito muy extenso cuyas posibilidades tecnológicas también difuminan las barreras espaciales gracias, entre otras cosas, al modo de juego en

---

<sup>9</sup> A lo largo de todo el trabajo se usarán anime y manga, por una parte, y mundo otaku, por otra, para referirse al mismo ámbito en cuyo léxico propio se centrará el análisis, además de en el de los videojuegos.

línea, que permite a jugadores de cualquier parte del mundo ponerse en contacto y mantener una conversación sea esta oral o por escrito.

Al estudiar un proceso sincrónico se plantean dificultades específicas y en muchos casos no pueden aventurarse afirmaciones definitivas sino solo hipótesis y aproximaciones. Como ya se ha comentado, en la búsqueda de información entra en juego nuestra percepción como hablantes y es gracias a esta por lo que nos hemos decantado por el estudio de una serie de términos y no por otros. En muchos casos, la sensación de que determinadas palabras se usan en la lengua oral y en la escrita en Internet nos llevó a plantearnos su estudio. Otro hecho interesante es la rapidísima propagación, favorecida no solo por Internet sino por los medios de comunicación en general, que actualmente experimentan determinados procesos lingüísticos, los cuales en muchos casos no dejan de ser modas (que pueden llegar a cuajar y convertirse en neologismos en el caso de los procesos léxicos): súbitamente empieza a percibirse el uso de ciertas expresiones que pueden mantenerse o ramificarse a lo largo del tiempo; o bien desaparecer en cuestión de semanas.

## Base teórica

Internet como medio de comunicación e intercambio de información ha revolucionado la forma de vida de millones de personas desde que su uso comenzó a extenderse entre la población. La inmediatez y la capacidad de llegar a una gran cantidad de contenidos ha supuesto un notable cambio en la manera de entender el mundo de las sociedades actuales y esto, indefectiblemente, presenta un claro reflejo en la lengua: desde los nuevos términos surgidos en relación con las redes sociales como *tuitear* o *chatear* (ya registrados en la vigesimotercera edición del DLE de 2014) a aquellos que hacen referencia a las nuevas realidades que surgen como consecuencia del avance de la Red de redes, pasando asimismo por las nuevas tendencias gramaticales y discursivas que tienen lugar en las lenguas como consecuencia de la facilidad y rapidez que permite la red para escribir un mensaje<sup>10</sup>.

En lo que respecta a los videojuegos, la forma de jugar ha cambiado mucho en los últimos años: ha pasado de ser una actividad principalmente individual a convertirse en un fenómeno grupal en que Internet permite partidas simultáneas con jugadores de cualquier lugar del planeta (hace algunos años ya existió el precedente de las partidas *multiplayer*, a través de una red local, propias de los *cyber*). Esta nueva perspectiva, la del juego en línea entre varios jugadores, que en muchos casos es la motivación principal para jugar, conlleva de forma necesaria la interacción entre los participantes, sea por escrito, a través de chats, o, más recientemente, mediante una comunicación oral sincrónica durante el desarrollo de las partidas (siendo esta la modalidad preferida de la mayoría de jugadores por permitir la interacción inmediata, sin necesidad de hacer pausas para escribir mensajes, lo cual puede suponer una distracción)<sup>11</sup>. Estas nuevas tendencias en la comunicación deben desencadenar consecuencias a nivel lingüístico, siendo el caso del plano léxico aquel en que se focaliza el estudio.

---

<sup>10</sup> Una de las ideas básicas de este estudio obliga a entender Internet no solo como medio de adopción de neologismos sino también como difusor de estos. En el capítulo dedicado a las creaciones léxicas internas en español de Cocodrilo en el diccionario (Borrego: 2016) se habla, entre otros, del término pagafantas, del que se dice que ha sido "popularizado gracias a Internet".

<sup>11</sup> Para más información sobre el cambio en el modo de jugar a videojuegos, consúltense la tesis de Beatriz Elena Marcano Lárez Factores emocionales en el diseño y la ejecución de videojuegos y su valor formativo en la sociedad digital: el caso de los videojuegos bélicos (2014), o bien La terminología "gamer" en el contexto del videojuego multijugador de Luis Morales Ariza (2015).

En cuanto al mundo *otaku*, la fácil accesibilidad tanto a las propias series de animación y cómics, como a gran cantidad de información enciclopédica sobre estos, así como a comunidades de fans o chats y foros de discusión acerca de estos temas, supone también un reflejo en la lengua, puesto que gran cantidad de términos del japonés pasan a formar parte del acervo lingüístico de los hablantes amantes de la cultura nipona. A este respecto, no es tan sorprendente el hecho de que se produzcan préstamos, que presumiblemente acabarían entrando a formar parte del vocabulario castellano a través de algún otro medio, como que su propagación se produzca a la velocidad de la luz, favorecida por Internet.

En definitiva, los préstamos producidos en estos campos acaban arraigando y pueden llegar a dejar de usarse en ámbitos restringidos y pasar a formar parte del vocabulario común, aunque en el caso de los términos analizados aún es pronto para aventurar qué sucederá en el futuro.

En lo tocante a los estudios previos sobre la influencia de Internet sobre la lengua, y más concretamente sobre el plano léxico, no son demasiados los análisis realizados hasta el momento. La mayoría de los estudios sobre neología realizados actualmente se centran en examinar los distintos procesos de formación de nuevas palabras, principalmente en los ámbitos de la publicidad y, sobre todo, la prensa y los medios de comunicación. Por ejemplo, Andrés Bonvin Faura, en su estudio "Prensa Digital y Léxico" (2012), (en el que destaca, de manera análoga a la de este trabajo, la influencia creciente de Internet en el léxico empleado en el ámbito de la prensa digital) realiza este vaticinio sobre las futuras tendencias en la relación entre léxico e Internet:

"Lo más cambiante de una lengua es siempre el léxico que, además, se incorpora a la velocidad que marca internet, cuyo ritmo en el futuro próximo e inmediato será mucho mayor".

Otros estudios de este tipo, por citar algunos, son "Aspectos semántico-discursivos e intertextuais da neologia midiática" (2010) de André Valente, de la Universidad de Oporto, que focaliza su trabajo en el lenguaje periodístico y publicitario de la lengua portuguesa; o "Publicidade: A linguagem da inovação lexical" (2010) de Aderlande Pereira Ferraz, de la Universidad Federal de Minas Gerais, que se centra también en el lenguaje propio de la publicidad en portugués<sup>12</sup>.

Con todo, sí que existen unas pocas investigaciones relacionadas con este estudio:

En *La terminología "gamer" en el contexto del videojuego multijugador en línea*, Luis Morales Ariza (2015), de la Universidad de Granada, investiga los términos exclusivos que se utilizan en el videojuego *League of Legends* (la mayoría de ellos, verbos), analizando su significado y su creación a partir de extranjerismos. Los únicos términos compartidos con los de este estudio son *farmear* y *farmeo*.

La monografía *A criação de neologismos de base japonesa por falantes de portugueses* de Érika Yurie Fujiwara (2014), de la Universidad Federal de Mato Grosso del Sur, es un análisis sumamente interesante que se hace eco de la proliferación de creaciones neológicas a partir de voces japonesas en portugués, caso análogo a lo que sucede en español. La autora registra algunos términos neológicos que tienen el mismo origen etimológico que algunas de las voces analizadas en este trabajo: *conpai* (formado por analogía con *senpai*), *kawaiiizuda* (derivado de *kawaii*) o *revolução kawaii* (compuesto sintagmático formado por *revolução* y *kawaii*).

Finalmente, otro caso destacable es el *Diccionario de neologismos del español actual* (NEOMA), recurso electrónico en el que se recopilan más de 2000 voces neológicas, extraídas todas de periódicos publicados en Murcia y Alicante

---

<sup>12</sup> Ambos trabajos se recogen en *Neología e neologismos em diferentes perspectivas*, obra dirigida por Ieda Maria Alves (2010).

entre mayo de 2011 y mayo de 2014. Este diccionario recoge numerosas voces de distintos campos tales como *Cine y Televisión*, *Informática* o *Tecnologías de la Información y la Comunicación*, entre los cuales podrían encontrarse casos vinculados con las palabras analizadas en este estudio. Aparecen unos pocos ejemplos de términos relacionados con los videojuegos como *s.v. fatality* "Movimiento final en un combate que es parte de un videojuego", *s.v. gamer* "Jugador de videojuegos" o *s.v. gameplay* "Tutorial, vídeo guía que muestra a los usuarios de un videojuego las instrucciones del juego", sin que se registre ninguna de las voces analizadas.

## Metodología

Para la realización de esta investigación nos hemos basado principalmente en la versión disponible desde el verano de 2016 del *Corpus del Español*<sup>13</sup> de Mark Davies, la cual permite acceso a una inmensa cantidad de textos extraídos de páginas web escritos en cualquiera de los territorios del ámbito hispanohablante. Los resultados obtenidos permiten comprobar si los términos analizados están más o menos asentados en la lengua al examinar su frecuencia de uso<sup>14</sup>. Cuando se estudia su comportamiento morfosintáctico, además, puede constatarse si son percibidos por los hablantes como extranjerismos o, si bien, ya son utilizados como unidades plenamente incorporados al funcionamiento y norma lingüística de la lengua española.

Además del mencionado corpus, se utilizan también el *CORPES XXI* de la RAE y el buscador *BOBNEO* del Observatorio de Neología del Instituto Universitario de Lingüística Aplicada de la Universidad Pompeu Fabra para confrontar los usos que se registran en unos y otros corpus con el fin de analizar si los términos que han sido utilizados en páginas web por usuarios de todo el ámbito hispanohablante en los años 2015 y 2016 aparecen también en el *CORPES XXI* (que recoge formas de textos publicados entre 2001 y 2012) o en el mencionado buscador de neologismos. Esto permite comprobar si la profusión de los términos es más o menos reciente, además de poder constatar su posible consideración de neologismos por parte del *BOBNEO*.

A propósito de esto último, la consideración de un término como neologismo, se realizó una consulta a la Real Academia Española con el fin de averiguar cuáles son los requisitos necesarios para que una voz sea considerada neologismo, así como las pautas que se siguen en el proceso de selección de términos potenciales. En su respuesta explicaron que el proceso que se sigue es el siguiente:

En un primer momento debe constatarse la existencia de la voz en una determinada documentación, generalmente escrita, para acreditar su extensión y difusión considerable. A continuación ha de confirmarse que el término se emplee desde hace cierto número de años para evitar considerar neologismos lo que en realidad son modas pasajeras (tomándose en el caso de la Real Academia cinco o seis años como período de uso mínimo). Seguidamente se estudia la representatividad del uso en la sociedad o en una buena parte de ella para así poder evitar términos propios de un ámbito determinado y restringido. Finalmente,

---

13 <http://www.corpusdelespanol.org/web-dial/>

14 Una de las dificultades a las que nos hemos enfrentado a la hora de verificar la frecuencia de uso de cada término tiene que ver con que hay casos en los que el corpus considera como apariciones diferentes voces que se registran usadas en frases idénticas (posiblemente porque determinados ejemplos se han extraído de foros en los que cuando un usuario responde a otro, vuelve a aparecer el texto de la primera persona que escribió). En la mayor parte de los casos se ha tratado de subsanarlo yendo caso por caso y descontando del cómputo las repeticiones, pero con palabras con una frecuencia de aparición mayor a 1000 no ha sido posible, por lo que en estos casos debe entenderse que las cifras son aproximadas.

se analiza el carácter compatible de la voz con la norma lingüística de la lengua española. Además, en lo posible, se atiende al criterio de autoridad, esto es, se busca documentación cualitativa de esos usos lingüísticos.

Confrontando estos criterios con la metodología y con lo que se pretende analizar en el trabajo, puede confirmarse que, en este caso, las búsquedas en los corpus permiten verificar la existencia de las voces por escrito, así como comprobar su mayor o menor grado de difusión. En lo que respecta al uso sostenido durante un período temporal, en este trabajo no interesa el hecho de que un término sea o no una moda lingüística, sino más bien la constatación de que Internet es un medio de difusión de términos nuevos que posibilita la creatividad lingüística entre los hablantes y, por lo tanto, nos centramos sobre todo en los datos del *Corpus del español* para asegurar que se trata efectivamente de términos que en su mayoría afloran con gran rapidez e impulso gracias a la Red de redes. En lo tocante a si constituyen usos más o menos representativos de los términos en la sociedad, es pronto para saberlo: el hecho de centrarnos en dos ámbitos concretos como son los videojuegos, por una parte, y el *anime* y el manga, por otra, no implica que en el futuro estas voces (si finalmente resultan no ser meras modas lingüísticas) no puedan pasar a ser de uso relativamente común, aún más si se tiene en cuenta el elevado nivel de acceso actual a Internet entre los jóvenes y la gran popularidad de los videojuegos y el *anime* y el manga<sup>15</sup>. Finalmente, a propósito de la constatación de que los potenciales neologismos sean compatibles con la norma lingüística del español por parte de la Real Academia, el análisis se centra en gran medida en los diferentes procesos fonético-fonológicos, ortográficos, morfológicos y sintácticos que se reconocen en la adopción de las palabras desde la lengua originaria hasta su implantación en la lengua española para poder verificar así el nivel de conciencia de los términos como foráneos y su grado de inmersión y adaptación a las normas de la lengua. El criterio de autoridad del que habla la Real Academia parece bastante subjetivo y difícil de definir. Sea como sea, nos limitamos a describir los diferentes usos sin tener en cuenta este principio, bastante difícil de respetar teniendo en cuenta que el análisis se basa principalmente en ejemplos extraídos de textos escritos en páginas web, en las cuales pocas veces resulta factible averiguar no ya la autoridad sino ni siquiera la mera identidad.

Finalmente, además del análisis de las apariciones y los usos lingüísticos mencionados, también se indaga en los posibles étimos de las palabras, así como en su significado, para comprobar si se mantiene idéntico al que tienen las voces en la lengua original o si, por el contrario, se ha producido algún tipo de transición semántica durante el proceso de adopción. Para esto se han realizado diferentes búsquedas, sobre todo en diccionarios y enciclopedias en la red, siendo especialmente interesante un caso que consideramos representativo y digno de análisis: el *Diccionario Gamer*<sup>16</sup>, página web que se presenta como un diccionario de términos del mundo de los videojuegos y todo lo relacionado con ellos: incluye definiciones que aclaran bastante el significado de los términos para todos aquellos que no estén demasiado familiarizados con el vocabulario propio de este ámbito. Es interesante que exista una web de este tipo, puesto que demuestra que los hablantes poseen en muchos casos la conciencia de que ese vocabulario específico que usan no es compartido por todos aquellos neófitos en el "mundillo" de los videojuegos: un determinado grupo de hablantes ha considerado necesario aclarar el significado de un conjunto de piezas léxicas que es usado convencionalmente

---

15 Precisamente una de las motivaciones de la realización de este trabajo fue percatarnos del uso en la lengua hablada de muchos de los términos estudiados en contextos ajenos a los videojuegos y al mundo otaku y sin relación alguna con ellos: en ocasiones como usos en sentido figurado y otras veces, como meras aplicaciones del significado que se da en los mencionados ámbitos a realidades totalmente ajenas a estos.

16 <http://www.gamerdic.es/>

y de forma en buena medida habitual por una comunidad lo suficientemente numerosa como para tratar de hacer más transparente a los desconocedores de estas voces el sentido con el que son usadas. Esto último es de suma relevancia en relación con este trabajo, ya que evidencia esa conciencia de los hablantes de que se trata más de una especie de jerga<sup>17</sup> que de un conjunto de extranjerismos crudos, puesto que, de lo contrario, lo más sencillo sería acudir a un diccionario bilingüe y no a este tipo de webs.

## Análisis lingüístico

### Videojuegos

Chetar (verbo), chetado (adjetivo), chetada (sustantivo)

El origen de *chetar* se encuentra en el verbo inglés *to cheat* 'hacer trampa, engañar'. Del participio de *chetar* proviene el adjetivo *chetado*. El sustantivo *chetada* es un derivado deverbal formado mediante el sufijo *-ada*.

El *Diccionario Gamer* (2013: s.v. *chetado*)<sup>18</sup> define la voz como "Dicho de un jugador, que está usando trucos para tener ventaja en el juego", y asimismo, "dicho de un personaje, habilidad, objeto, arma, etc. que es demasiado poderoso respecto al resto, mal equilibrado. Sinónimo de roto". De esta definición se deduce que el verbo *chetar* significa 'usar trucos para obtener ventaja en el juego'. En cuanto a *chetada*, una definición aproximada podría ser 'efecto de encontrarse alguien o algo chetado'.

En lo que respecta a cuestiones gramaticales, el verbo *chetar* presenta una variante con derivación mediata *chetear*, y se puede comprobar que su uso en cualquiera de sus formas y variantes no está muy extendido: *chetar* aparece en 3 ocasiones, *cheta* en 4 y *chetan* en una. En cuanto al paradigma de *chetear*, el infinitivo aparece en una ocasión, mientras que también aparecen las formas *cheteo*, *cheteamos* (forma de presente de indicativo) y *cheteó* en una ocasión cada una.

Pese a no haber casos de participios, sí que se puede encontrar *chetado* utilizado como adjetivo, el cual presenta flexión de género y número (*chetado*, *chetada*, *chetados*, *chetadas*), así como formas de superlativo. Su frecuencia de aparición es la siguiente: *chetado* en 11 ocasiones, *chetada* y *chetadas* en 8, *chetados* en 2; y finalmente *chetao* (con la *-d-* intervocálica elidida) y *chetadísimas* en una.

En lo que respecta a los sustantivos a los que complementa *chetado*, cabe destacar *arma(s)*, *accesorio*, *clase(s)*, *personajes*, *combinaciones* y *espirales*. Se documentan también casos en que aparece modificando a un pronombre: *peleaba con alguien chetado a pastillas*.

---

17 A propósito de la consideración del lenguaje de los videojuegos como una jerga, cabe destacar la reflexión de Félix Rodríguez (1997) en la introducción de su Nuevo diccionario de anglicismos, donde expone que existen ámbitos sumamente especializados como la electrónica, la comunicación audiovisual o la informática que, por su especificidad, suelen ser menos propensos a incluirse en los diccionarios, al contrario de lo que sucede con campos como la cosmética, los deportes o la música, los cuales presentan un grado de especialización mucho menor, quedando la bolsa, el derecho o la economía en un plano intermedio. Esta argumentación es la misma que sigue la Real Academia al evitar incluir en el diccionario "términos propios de un ámbito determinado y restringido". En nuestro caso consideramos que el ámbito de los videojuegos continúa siendo bastante específico pero, al contrario de lo que sucede con el léxico propio de la tecnología o la ciencia, un hablante puede acceder de forma relativamente fácil a su vocabulario propio una vez que se sumerge en el mundo gamer. En nuestra opinión, ya que los videojuegos son una forma de entretenimiento cada vez más popular y extendida, en el futuro, seguramente, su léxico propio se vuelva menos especializado.

18 Todas las definiciones extraídas del Diccionario Gamer que se incluyen fueron añadidas a la web en 2013, excepto la de *lagueado*, que se incorporó en 2014.

Finalmente, hay que hacer referencia al uso de la forma *chetada* como sustantivo femenino. Su búsqueda en el corpus arroja un resultado de 5 apariciones<sup>19</sup>.

Farmear (verbo), farmeo (sustantivo)<sup>20</sup>

Farmear proviene del verbo inglés *to farm* 'cultivar'. Farmeo, por su parte, es un derivado de verbal formado mediante sufijación en -o (indicando 'acción, efecto, resultado') de farmear.

El Diccionario Gamer (2013: s.v. farmear) define este vocablo como "Realizar repetidamente una acción con el fin de conseguir puntos de experiencia, dinero, objetos o cualquier otra ventaja para nuestro personaje, generalmente en juegos RPG<sup>21</sup>", y posteriormente añade la siguiente aclaración:

"Aunque inicialmente hacía referencia concreta a la recolección de objetos como hierbas curativas (de ahí el proviene el término agricultura) con el tiempo se ha ido extendiendo a cualquier tipo de acción que nos reporte beneficio, como eliminar enemigos, superar retos, etc."

*Farmeo* se usa con el sentido de 'acción de conseguir ventajas para un personaje'.

En el Corpus del español se comprueba la gran frecuencia de uso del término: el infinitivo aparece en un total de 320 ocasiones, el gerundio, en 49 y el participio, en 10. Por su parte, la forma *farmeaste* aparece 3 veces; *farmeados*, *farmeaba* y *farmeaban*, 2 veces y *farmearon*, *farmearemos*, *farmearás*, *farmeará*, *farmeara* y *farmeada* se registran una vez.

Si se introduce en el corpus *farmeado*, para comprobar si hay casos en que se use la voz como adjetivo, en lugar de como participio, se constata que, de las 14 apariciones, hay 4 casos en que *farmeado* se usa como adjetivo, mientras que en los restantes 10 casos se trata de un participio usado con valor verbal. La frecuencia de aparición de *farmeado* como adjetivo (mucho menos frecuente que los usos verbales del participio) son los siguientes: *farmeado* aparece en 4 ocasiones, *farmeados* en 3, *farmeada* en 2 y *farmeadas* en una única ocasión.

Los resultados que arroja la búsqueda de formas compuestas son los siguientes: *haber farmeado* aparece en 2 ocasiones, mientras que *hayamos farmeado*, *haya farmeado* y *han farmeado* aparecen en una única ocasión.

En lo que respecta a los usos perifrásticos, las búsquedas en el corpus permiten comprobar que son bastante frecuentes: puede farmear aparece en 13 ocasiones, es farmear en 9, pueden farmear en 6, puedes farmear en 5, pueda farmear en 4, sigue farmeando, están farmeando y dejar farmear en 3 y, por último, deben farmear, deja farmear, eran farmeados, dejes farmear, haber farmeado, intenta farmear, para farmear, poder farmear y estar farmeando 2 veces cada forma. Además, se dan casos en que farmear se utiliza como parte de perífrasis con preposición o conjunción: tener que farmear (en 5 ocasiones), ir a farmear (en 13), volver a farmear (en 1), empezar a farmear (en 2) y dejar de farmear (en otras 2).

Puede constatarse cómo las perífrasis más habituales son las formadas con los verbos poder, seguir, estar y deber, esto es, perífrasis de modalidad epistémica

---

19 Si no se hace referencia al CORPES XXI ni a BOBNEO en relación con algún término es porque no hay casos de aparición en ellos y, en tal caso, todos los datos que se exponen son resultados obtenidos mediante búsquedas en el Corpus del español.

20 En el mencionado trabajo de Luis Morales Ariza (2015) se registran también los vocablos *farmar* (verbo), *farmer*, *farmeador* y *farming* (sustantivos), de los cuales no se han obtenido resultados en nuestras búsquedas.

21 Juegos de rol.



(posibilidad), modalidad deóntica (obligación) y aspectuales (iteratividad y duración). Al margen de estos resultados perifrásticos se dan también casos como es farmear en los que se trata de un uso metalingüístico que produce la sustantivación del verbo del tipo ¿qué es farmear?; eran farmeados, forma pasiva; haber farmeado, infinitivo compuesto; deja farmear o intenta farmear, casos en que farmear funciona como núcleo de una oración subordinada; y finalmente un caso anómalo: para farmear, en que el corpus considera erróneamente para como verbo en lugar de preposición.

Finalmente, si se buscan los sustantivos junto a los que aparece más frecuentemente el verbo, se puede corroborar que lo que "se farmea" con mayor frecuencia son cosas, dinero, esencias, gemas, ítems, minions<sup>22</sup>, pasta, oro, torres y terminales.

En cuanto a la voz farmeo, esta aparece utilizada como sustantivo masculino unigénere que hace el plural en -s (farmeos). En el corpus se registra en 81 casos utilizado en singular y en 6, en plural.

Se encuentra frecuentemente precedido de determinantes (el, ese, un, su, los) y, hasta en 28 ocasiones, usado como término de un sintagma preposicional que funciona como complemento del nombre y cuyo enlace es de: zonas de farmeos, horas de farmeo, un poco de farmeo, todo tipo de farmeo...

Hype (sustantivo), hypear (verbo), hypeado (adjetivo), hypeador (sustantivo, adjetivo)

Hype proviene del sustantivo inglés hype, término para el que se han propuesto dos hipótesis etimológicas: bien deriva de una abreviación de hypodermic needle 'aguja hipodérmica' empleada en el argot de las drogas; o bien de una forma apocopada de hyperbole 'hipérbole'. Hypear por su parte procede etimológicamente del verbo to hype 'dar bombo', y se usa también un adjetivo hypeado formado sobre el participio homónimo. Finalmente, se halla la forma hypeador, la cual es una derivación aspectual mediante la adición del sufijo -dor al verbo hypear.

El Diccionario Gamer (2013: s.v. hype) define esta voz como "expectación o interés sobre un juego, generalmente uno que no ha sido publicado", y añade las siguientes aclaraciones:

"El hype puede venir creado por las propias editoras mediante declaraciones de sus desarrolladores o directivos, publicación de material sobre el juego como videos, capturas, etc., notas de prensa o cualquier otro tipo de medio con el fin de promocionar su videojuego y conseguir mejores ventas. También se puede decir que un jugador **tiene hype** o **está hypeado** cuando él mismo se ha creado o le han creado una gran expectación sobre un juego".

Se infiere de esta definición, por tanto, que *hypear* vendrá a significar 'causar o generar expectación', utilizándose *hypeado*, por su parte, como 'lleno de expectativa, ilusionado'. La forma *hypeador* se utiliza con el sentido de 'ilusionante' (cuando se usa como adjetivo) y de 'persona que produce expectación en otra u otras' (cuando se trata de un sustantivo).

En lo tocante a cuestiones gramaticales, *hype* aparece usado en español como sustantivo masculino unigénere que hace el plural en -s: *hypes*. En el *Corpus del español* se registra la forma en singular en 1730 ocasiones, mientras que en plural se dan 57 apariciones. En el *CORPES XXI*, por su parte, se registra la forma

---

<sup>22</sup> Minion es otro término propio de la jerga gamer, que proviene del sustantivo inglés minion 'esbirro, subalterno, secuaz'. Ese significado ha evolucionado para aplicarse en español a aquellos personajes que son controlados por la Inteligencia Artificial en los videojuegos. El NEOMA (2017: s.v. minion) registra la voz, la cual define así: "Personaje ficticio creado para televisión y cine cuya ambición es servir a los mayores villanos" (este es el sentido que se le aplica al término en el ámbito del cine y la televisión).



únicamente en singular en 13 ocasiones<sup>23</sup>. Finalmente, en el BOBNEO *hype* aparece 13 veces y *hypes*, 2.

En numerosas ocasiones aparecen adjetivos tales como *enorme*, *gran*, *puro*, *más*, *mucho* o *inicial* modificando a *hype*, así como diversos determinantes.

En cuanto al verbo *hypear*, derivado del inglés *to hype*, estas son las formas y su frecuencia de aparición que se obtienen en el *Corpus del español*: *hypeado* en 38 ocasiones, *hypear* en 10, *hypeando* y *hypeados* 4 veces, *hypeadas* en 3, *hypearon* en 2; y, finalmente las formas *hypearé*, *hypeada*, *hypeaba* y *hypeaban* en 1 ocasión.

En el caso de la forma *hypeado*, hay que descartar 18 casos en que no se trata de un participio sino de un adjetivo. Asimismo, deben restarse del cómputo del paradigma verbal las formas también adjetivales *hypeados*, *hypeadas* y *hypeada*, quedando entonces reducidos a 39.

En cuanto a sus usos verbales como participio, las formas aparecen en combinación con los verbos *estar*, *dejar*, *tener*, *seguir*, *ser*, *tener*, *ver* y *venir*. También se localizan casos de formas pasivas como *han sido hypeadas* o *fue hypeado*.

Utilizado como adjetivo, presenta morfemas de género y número (*hypeado/a/os/as*), y también en algunos casos, grado superlativo (*hypeadísimo/a/os/as*). Estas son sus frecuencias de aparición: *hypeado* se registra en 44 ocasiones, *hypeada* en 9, *hypeados* en 8, *hypeadas* en 4, *hypeadísima* en 3 y *hypeadísimo* y *hypeadísimos* en una ocasión.

Finalmente, se han formado un adjetivo y un sustantivo añadiendo a la base de *hypear* el sufijo *-dor*: *hypeador*. Aparece en 2 ocasiones utilizado como adjetivo (*Pero lo que propone esta historia me parece hypeador*, [...] *la frialdad de mi acogida inicial se ha convertido en calentón hypeador del bueno*) y en un solo caso como sustantivo, utilizado en plural: *Ahora es cuando tengo que verla, malditos hypeadores!!*

Lag (sustantivo), lagear (verbo), lageado (adjetivo), lagueada (sustantivo)

*Lag* es un derivado del sustantivo inglés *lag* (sustantivo o verbo usado como transitivo o intransitivo). *Lagear*, por su parte, proviene del verbo *to lag* 'retrasarse una comunicación' y, de la lexicalización del participio, procede el adjetivo *lageado*. Finalmente, de esta última forma proviene el sustantivo *lageada*, de tal forma que se produce así una curiosa convergencia semántica con *lag*.

El *Diccionario Gamer* (2014: s.v. *lageado*) define la voz de la siguiente manera:

"Equivalente a «tener lag», es decir, sufrir un retraso tan grande en la comunicación con el servidor y/o el resto de jugadores de una partida que se hace muy difícil o directamente imposible jugar a un videojuego online de manera correcta".

Lag y lagueada son usados con el mismo significado que el sustantivo en inglés: 'retraso producido en una comunicación'. El término es definido así por el *Diccionario Gamer* (2013: s.v. *lag*): "Retraso que se produce en una comunicación, generalmente en una red informática, aunque puede aplicarse a cualquier tipo de comunicación, acción de retrasarse una comunicación".

En cuanto al verbo, este se usa con el significado de 'tener o producir(se) un retraso en un dispositivo o partida'.

Con respecto a las cuestiones gramaticales, lag aparece usado como sustantivo masculino unigénere, por lo que solo presenta flexión de número.

<sup>23</sup> No se contabilizan en el caso del CORPES XXI los casos en que *hype* aparece formando parte de un nombre propio.

Aparece en muchas ocasiones modificado por determinantes como bastante o mucho. Su número de apariciones en el corpus es de 1732 casos<sup>24</sup>.

El verbo *lagear*, por su parte, presenta una curiosa distribución en cuanto a su funcionamiento sintáctico puesto que aparece usado como transitivo (cada vez que nos *lagean*, un Android que [...] aparte de *lagear* el dispositivo), intransitivo (si va a *lagear* tanto, lo único que hacía era *lagear* y *lagear*) o bien pronominal (se puede *lagear*, se empieza a *lagear*). Es interesante que esta distribución presenta una frecuencia bastante pareja: el verbo aparece usado como pronominal en 10 ocasiones, como transitivo en 5 y como intransitivo en 9. Este último caso se usa principalmente para referirse a dispositivos electrónicos que *lagean*, mientras que los otros casos se usan indistintamente para hablar tanto de dispositivos como de personajes, jugadores o partidas.

En lo que respecta a las formas del paradigma verbal preferentemente utilizadas, en el corpus el infinitivo aparece 8 veces con la forma *lagear* y 3 con la variante *laguear*, la forma *lagueaba* se registra en 5 ocasiones, *lagean* en 3, y *lagueara*, *lagueando*, *haber lagueado* y *ha lagueado* en una ocasión cada una.

En cuanto al uso de *lageado* como adjetivo procedente del participio, presenta variación de número<sup>25</sup> (-o /-os) y gradación de superlativo (*lageadísimo*<sup>26</sup>). *Lageado* aparece en el corpus en 7 ocasiones, su variante *lagueado* en una, *lagueados* en 2, la forma *lageados* también en 2 y, finalmente, la forma *lageadísimo* aparece una vez.

Estar (2 ocasiones), quedar (2), ir (1), jugar (1) y ver (1) son los verbos con los que se combina este adjetivo.

También se ha usado *lagueada* como nombre femenino, formado muy probablemente por sustantivación del adjetivo.

Finalmente, debe destacarse que *lagear* y *lagueado* presentan dos variantes ortográficas: *lagear/laguear* y *lageado/lagueado*: la segunda deriva de las adaptaciones de la pronunciación del tercer fonema como oclusivo velar sonoro /g/ y no fricativo velar sordo /x/.

Uber (sustantivo, adjetivo, prefijo)

*Uber* es un germanismo que procede etimológicamente de la preposición alemana *über* 'sobre, encima, acerca de'.

El *Wikcionario* (2016: s.v. *uber*), en su apéndice *Jerga de Internet*, lo define como "[término] usado comúnmente para marcar las habilidades de una persona/cosa", matizando que remite a la idea de 'superioridad', empleándose, por tanto, como sinónimo de 'óptimo' o 'supremo'.

*Uber* es utilizado en español como un sustantivo en que la oposición entre masculino y femenino se manifiesta mediante la adición de un determinante (*un uber/una uber*), por lo que se da un caso de *nomen commune* (referido a seres sexuados) o ambiguo (si se refiere a seres no sexuados); y que, en unos casos, forma el plural en -s (*ubers*), y, en otros es invariable en cuanto al número (*e/*

---

24 No se contabilizan en este cómputo los casos en que forma parte de la expresión *jet lag*. El vocablo *lag* aparece en dos ocasiones en CORPES XXI utilizado con el sentido de 'retraso en una comunicación', mientras que en el caso del buscador BOBNEO solo se halla un caso.

25 Presumiblemente el adjetivo también presentará variación de género pero en el corpus no aparece reflejada ninguna forma que lo atestigüe.

26 A lo largo de todo el trabajo se subsanan, en algunos casos, algunos errores ortográficos o se restituyen algunas tildes al transcribir vocablos extraídos de los corpus. Así, por ejemplo, en este caso el corpus ofrecía la forma *lageadísimo*. Otros casos llamativos son formas de futuro simple en que nos vemos obligados a restituir los acentos para evitar confusiones con formas de futuro de subjuntivo o bien pretéritos imperfectos escritos con v en lugar de b.

*uber/los uber*). Se emplea también como adjetivo<sup>27</sup> y como prefijo que modifica a nombres o adjetivos<sup>28</sup>. *Uber* aparece usado como sustantivo en 18 ocasiones en singular y en 9 en plural, mientras que, usado como adjetivo aparece 6 veces (solo en singular); y como prefijo, 23.<sup>29</sup>

En el caso de *uber* sustantivo, es frecuente que aparezcan determinantes indefinidos y artículos (*un uber, una uber, algún uber, los uber*). Esto es destacable por los ya mencionados procesos de formación del femenino y del plural a partir de la forma base.

En la mayoría de los casos, al usarse *uber* como sustantivo, el verbo con el que se combina es *ser* (*era una uber, los uber no son nada nuevo...*) pero hay tres casos llamativos en que se documenta la expresión *hacer uber*, que, por el contexto, se deduce que se utiliza con el sentido de 'lograr que un personaje se vuelva superior a los demás'.

Mundo otaku

Chibi (sustantivo, adjetivo)

Del japonés *chibi* (小人, ちび o bien チビ), derivado de *chicchanabito* o *chicchana no hito*, 'persona pequeña o baja'.

Esta es la definición que aparece en el artículo de *Wikipedia* (2017: s.v. *chibi*) sobre el término:

"En la cultura otaku, un chibi es un niño, bebé o una versión infantil de un personaje de manga o anime, que es mayor en la serie original. Una versión chibi de un personaje es usualmente presentado para propósitos cómicos. A veces es usado el término como un modificador de nombre para denotar una versión infantil del personaje [...]".

Por extensión de ese significado, a veces se utiliza el término para denotar que alguien o algo es 'pequeño' o 'adorable' (si se usa como adjetivo) o bien, si se utiliza como nombre, se usa con el sentido de 'persona pequeña'.

*Chibi*,<sup>30</sup> utilizado como sustantivo, supone un caso de *nomen commune* que forma el plural en *-s*: *chibis*. Se registra en numerosas ocasiones modificado por determinantes (*el, un, estos, mi*) o adjetivos (*dulce, nueva*).

Como resultado de una adjetivación del nombre, surge la forma *chibi*, usada como adjetivo, invariable en cuanto al género, como el sustantivo. Aparece modificando a sustantivos como *personaje(s), gatos, versión, estilo, sección, cosplay* o *princesa*. En cuanto a los verbos con que suele aparecer combinado, destaca el uso de expresiones como *ser chibi* o *llamar chibi (a alguien)*. *Chibi* aparece usado como sustantivo en 10 ocasiones en singular y en 18 en plural, mientras que, en cuanto a sus usos como adjetivo, la forma en singular se registra 26 veces y en plural, solo 2.

Es interesante indicar que, en unos pocos casos, aparece colocado entre paréntesis un término sinónimo en español, a modo de explicación del significado (probablemente para aclararlo a quienes no lo conozcan), sobre todo *pequeño/a/os/as*.

---

27 Presumiblemente el adjetivo seguirá los mismos mecanismos que el sustantivo para formar el plural, pero no hay casos en el corpus que permitan corroborarlo.

28 Este prefijo aparece siempre separado gráficamente del sustantivo o adjetivo al que modifica: *uber caro, uber potente*...

29 En el cómputo no se incluyen los casos en que *uber* se refiere a la empresa internacional de transporte privado, ni aquellos que son el resultado de la transcripción de títulos de obras o expresiones en alemán, ni cuando se utiliza como nombre propio.

30 No se contabilizan los casos en que *chibi* aparece utilizado como nombre propio.

Kawaii (adjetivo, sustantivo), kawaiinés (sustantivo), kawaiioso (adjetivo), kawaitosa (adjetivo), kaawaiisado (adjetivo), kawaiense (adjetivo)

*Kawaii* procede del japonés *かわいい* (*kawaii*), término que, como se explica en *Wikipedia*, proviene a su vez de la frase 顔映し (*kao hayushi*), que literalmente significa 'la cara (de alguien) es resplandeciente', comúnmente referido al rubor<sup>31</sup>.

Como se ha mencionado, el término en origen hacía referencia al rubor. Posteriormente ha evolucionado su significado hasta adoptar el sentido actual en japonés de 'mono, lindo, adorable', significado idéntico al que ha adoptado el término en español.

En lo que respecta a cuestiones de índole gramatical, *Kawaii* se utiliza como adjetivo invariable en la inmensa mayoría de los casos. Hay solo 9 casos en que aparece con morfema de número (*kawaiis*). Su frecuencia de aparición es la siguiente: *kawaii* aparece en 530 ocasiones<sup>32</sup>, *kawai* en 112, *kawaiis* en 8 y *kawais* en 2.

En cuanto a las combinaciones habituales, cabe destacar que la palabra que en más ocasiones aparece acompañando a *kawaii* es *lo*, lo cual atestigua un proceso frecuente de uso referencial de *lo* (únicamente en su empleo absoluto).

Los sustantivos junto a los que aparece con mayor frecuencia son estos: *estilo* en 15 ocasiones, *cosas* en 13, *cultura* en 6, *tienda* en 4, *término*, *fotos* y *moda* en 3; y *concepto*, *hentai*, *habilidad*, *movimiento*, *onda*, *palabra*, *productos*, *sorpresa* y *personajes* 2 veces cada uno. En otros muchos casos aparece modificado por adverbios como *nada*, *muy*, *demasiado* o *tan*.

*Kawaii* aparece usado también como sustantivo masculino unigénero invariable en cuanto al número (*el kawaii/los kawaiis*), cuyo significado es el de 'estética o estilo kawaii' o bien 'producto kawaii', y que surge por transcategorización del adjetivo<sup>33</sup>.

Un caso especialmente llamativo es el del sustantivo *kawaiinés*. Se reproduce la voz en su contexto: "[...] aún tiene el plástico, se nota que tanta kawaiinés de la portada ha mantenido alejado a todos y nadie quiere siquiera abrir lo [sic]". Aparece utilizado como sustantivo femenino singular y barajamos dos hipótesis a propósito de su origen: por una parte puede tratarse de una forma paralela al término inglés *kawaiiiness*<sup>34</sup> (formado añadiendo a *kawaii* el sufijo *-ness*, utilizado para crear, a partir de adjetivos, sustantivos que indican 'cualidad de lo expresado por la base'<sup>35</sup>), en cuyo caso es probable que el sentido sea el de 'cualidad de ser kawaii' (cabe la posibilidad de que el autor de esta frase se equivocase al querer escribir *kawaiiiness*). Por otra parte, sería posible que se tratase de un derivado formado por la adición al adjetivo de un infijo *-n-* y el sufijo *-ez* (formado siguiendo el modelo de creación de sustantivos deadjetivales de *rojo*>*rojez* o *inmediato*>*inmediatez*). Podría explicarse la grafía *és* por el hecho de que el hablante no es distinguidor de los fonemas /s/ y /θ/, puesto que el corpus indica que este uso se registra en una página web de Perú.

Además de los mencionados sustantivos, pueden hallarse otros cuatro adjetivos formados por derivación a partir del adjetivo *kawaii* y cuyo significado en todos los casos es idéntico al de este: *kawaiioso*, *kawaitosa*, *kawaiense* y

31 Nos detenemos sobre el significado y la procedencia de los sustantivos *kawaii* y *kawaiinés*, y los adjetivos *kawaiioso*, *kawaitosa*, *kawaiisado* y *kawaiense* en el apartado sobre cuestiones gramaticales.

32 En el cómputo de *kawaii* se incluyen varios casos en que aparecen íes adicionales (probablemente para enfatizar): 6 casos en que presenta 3 íes (*kawaiiii*), 3 casos con 7 íes (*kawaiiiiiiii*), 2 casos con 4 íes (*kawaiiiii*), un caso con 11 íes (*kawaiiiiiiiiiiii*) y un caso con 5 íes (*kawaiiiii*).

33 El sustantivo aparece con la forma *kawaii* en 15 ocasiones, *kawai* en 1, *kawaiis* en 2 y *kawais* en otras 2.

34 Wikcionario (s.v. *kawaiiiness*) define así el vocablo: "cualidad de ser kawaii, monería".

35 Esta derivación es análoga a la de, por ejemplo, bueno > bondad del español.

kawaiisado (sospechamos que la sufijación posee fines expresivos<sup>36</sup>). Kawaiioso forma el femenino en -a y el plural en -s (kawaiioso/a/os/as) y aparece en 7 ocasiones<sup>37</sup>. Kawaitosa aparece en dos ocasiones, en una de ellas en singular (kawaitosa) y en otra en plural (kawaitosas), registrándose las dos formas como femeninas, aunque lo más probable es que también existan formas de masculino singular y masculino plural. Kawaiense aparece en una sola ocasión utilizado en plural (kawaienses) y, finalmente, kawaiisado aparece también en una única ocasión utilizado como masculino singular.

Como observaciones finales, hay que remarcar que el adjetivo *kawaii* y sus derivados pueden aparecer con una o dos íes, siendo siempre más frecuentes las formas con doble vocal; así como que, al igual que ocurre con *chibi*, se dan algunos casos en que, junto a *kawaii*, usado como adjetivo, aparece un sinónimo entre paréntesis para aclarar su significado. En este caso predominan palabras como *mono*, *cursi*, *bonito* o la palabra inglesa *cute*.

Kohai (sustantivo), Senpai (sustantivo)

Ambos términos son préstamos de las formas del japonés *kōhai* (後輩) y *senpai* (先輩).

Las voces están íntimamente relacionadas y definen realidades interdependientes. Así las define *Wikipedia* (2017: s.v. *senpai*):

"Senpai se refiere al miembro de mayor experiencia, jerarquía, nivel y edad en la organización que ofrece su asistencia, amistad y consejo al miembro de recién ingreso o sin experiencia, conocido como *kōhai*, quien debe demostrar gratitud, respeto y, en ocasiones, lealtad personal".

En la mayor parte de las apariciones en los corpus, *senpai* aparece usado, además de con el significado original del japonés, con el sentido de 'consejero', mientras que *kohai* aparece también usado como 'novato' o 'aprendiz'.

Ambos términos presentan únicamente variación de número: el plural se marca con la adición de -s: *kohais/kouhais/senpais/sempais*.

Esta es la frecuencia de aparición de sus distintas variantes en el *Corpus del español*: *kohai* aparece en 8 ocasiones, *kohais* en 3, *kouhai* en 9, *kouhais* en 1, *senpai* en 63, *senpais* en 6, *sempai* en 90<sup>38</sup> y, finalmente, *sempais* en 8 ocasiones.

En *BOBNEO* solo aparece la forma *sempai* en una ocasión, al igual que sucede en el *CORPES XXI*.

En lo tocante a las combinaciones habituales, la expresión *ser kohai/senpai* y *llamar kohai/senpai (a alguien)* son muy frecuentes. Además los términos aparecen en multitud de ocasiones precedidos de posesivos y artículos, así como modificados por adjetivos como *amable* o *fuerte*. Es destacable que, en muchos casos, *senpai* es utilizado como vocativo o aparece junto a nombres propios ("*a nuestro sempai Christian*").

Finalmente, debe advertirse que tanto *kohai* como *senpai* presentan las variantes gráficas *kouhai*, con diptongo decreciente; y *sempai*, con un cambio de <n> por <m> para representar el archifonema /N/.

---

36 Puede ocurrir que se añada un sufijo inequívocamente adjetivo para que no haya lugar a dudas sobre la categoría a la que pertenece el vocablo.

37 Kawaiioso aparece en 1 ocasión, kawaiiosa en 1, kawaiiosos en 3 y kawaiosas en 1.

38 En el cómputo de *sempai* se incluye una forma *sempaiii*, con tres vocales finales, presumiblemente para enfatizar la exclamación ("esto va muy bien, sempaiiii!"); además de otra, *sempaito*, resultado de un proceso de derivación potestativa por el cual se añade el diminutivo -ito, fusionándose su primera vocal con la última de *sempai*.

## Waifu (sustantivo)

El término *waifu* proviene del japonés *ワイフ* (*waifu*). Es de esta manera como suena en esta lengua la palabra inglesa *wife* 'esposa, mujer', de la cual procede la voz nipona.

*Wikcionario* (2017: s.v. *waifu*) define la voz como "Personaje de ficción femenino proveniente de contenido audiovisual de animación (típicamente un anime, manga o videojuego, por el cual alguien se siente atraído y, en algunos casos, considera su pareja)". Esta atracción, aunque puede incluir un cierto matiz sexual, es más bien una especie de amor platónico.

*Waifu* es utilizado como sustantivo femenino que presenta flexión de número (*waifus* en plural).

Aparece utilizado en el corpus un total de 66 ocasiones: 49 veces usado en singular y 17 en plural, frecuentemente modificado por determinantes indeterminados, posesivos, numerales y artículos; así como por adjetivos como *primera*, *adorable* o *real*. Cabe remarcar el uso de la voz en expresiones como *ser una waifu*, *tener una waifu* o *llamar waifu (a un personaje)*.

Finalmente, es interesante destacar la aparición en cuatro ocasiones de la expresión *mai waifu*, derivada directamente de la pronunciación japonesa de *my wife* ('mi mujer' en inglés), en que *mai* funciona como determinante posesivo.

## Conclusiones

Las conclusiones que pueden extraerse como resultado del estudio son las siguientes:

Las lenguas de procedencia de las nuevas voces son el japonés, para el caso del campo del *anime* y el manga, y el inglés para el de los videojuegos, con la excepción en este ámbito de la voz *uber*, de origen alemán.

El significado en ocasiones varía o se aplica a ámbitos más específicos que en las lenguas de partida, como, por ejemplo, en *chetar*, *farmear* o *uber*, mientras que en otras se mantiene casi idéntico al sentido que tienen las palabras en la lengua original, como es el caso de *hype*, *lag* y la mayoría de las nuevas palabras procedentes del japonés.

Por su parte, la frecuencia de aparición de los términos, que en general es mayor en el campo de los videojuegos que en del mundo *otaku*, permite constatar que los nuevos términos están bastante asentados<sup>39</sup>. En cuanto a la verificación del grado de adaptación y de los procesos de adopción y de creación de nuevas voces, puede concluirse que estos están ya plenamente integrados en el discurso del español y que no se perciben como foráneos, puesto que se combinan de manera natural y nada forzada con elementos de otras categorías y dan lugar a nuevas expresiones. Debe destacarse que en ninguno de los casos analizados se trata de calcos semánticos, mientras que en un par de vocablos podría dudarse de si se trata de extranjerismos no adaptados (*lag* o *hype*). Por otra parte, la creación de nuevas palabras formadas por derivación sobre esas bases prueba el grado de especialización de las mismas. Se generan, sobre todo en el campo de los

---

39 A propósito de la frecuencia, podría pensarse que quizás pudiera haber diferencias entre unos y otros territorios del ámbito hispanohablante, dado que la influencia del inglés suele ser mayor en el español americano que en el europeo, pero, al tratarse del campo de los videojuegos y del mundo *otaku* y al ser Internet la vía de entrada, no se aprecian diferencias cuantitativas (ni de uso) entre unas y otras zonas. El Corpus del español permite la opción de ordenar los resultados por países, pero la única diferencia notable en los resultados arrojados por las búsquedas es, como parece lógico, la mayor frecuencia de aparición en países con mayor población como México, España o Argentina frente a aquellos menos poblados como El Salvador, Paraguay o Panamá.

videojuegos, constelaciones léxicas: *chetar/chetado/chetada, hype/hypear/hypeado/hypeador* o *lag/lagear/lageado/lageada*.

En lo tocante a las categorías gramaticales más frecuentes, se encuentra en primer lugar el sustantivo, con 13 casos de nuevas voces, seguido del adjetivo, con 11, el verbo (especialmente productivo en el caso de los videojuegos, con infinidad de casos no incluidos en el trabajo), con 4, y, finalmente, el caso particular del prefijo *uber*<sup>40</sup>. Además, en cuanto a los procesos de adaptación y generación de nuevas voces en español, se verifica que en la mayoría de los casos se forman verbos regulares de la primera conjugación por derivación mediata, con la excepción de *chetar*<sup>41</sup>, y que proliferan los adjetivos lexicalizados sobre la forma de participio (*chetado, hypeado, lageado*). En los sustantivos y adjetivos, por su parte, hay variedad de resultados: paradigmas del tipo *niño/a/os/as* en los adjetivos procedentes de formas de participio, sustantivos femeninos unigéneros como *chetada* o *lageada*, sustantivos masculinos unigéneros como *lag* o *hype*, o adjetivos y sustantivos de origen japonés referidos a seres sexuados, que en su mayoría funcionan como invariables en cuanto al género.

En definitiva, como conclusión general, puede sostenerse que efectivamente Internet es un medio que, al romper las barreras espaciales y temporales, permite la adopción, propagación y popularización de nuevas palabras, las cuales pasan a adaptarse al español rápidamente, proliferan y generan derivados y, en ocasiones, nuevos significados<sup>42</sup>. Pese a que nosotros nos hemos centrado en dos ámbitos muy concretos, existe una multitud de campos en Internet, algunos de ellos no tan específicos, como es el caso de los *memes*<sup>43</sup>, en que también surgen voces nuevas que, al igual que quizás acabe sucediendo algún día con los términos estudiados (si dejan de utilizarse en campos concretos), es posible que en el futuro dejen de ser meras modas lingüísticas, se generalicen, y puede que lleguen incluso a dar el salto a los diccionarios generales con la dignidad de neologismos.

## Bibliografía

BOBNEO (<http://obneo.iula.upf.edu/bobneo/index.php>) s.v. *chetar, chetado, chetada, farmear, farmeo, hype, hypear, hypeado, hypeador, lag, lagear, laguear, lageado, lagueado, lageada, lagueada, uber, chibi, kawaii, kawai, kohai, kouhai, senpai, sempai, waifu* (Consultado entre febrero y abril de 2017).

---

40 En relación con la constatación de que en el caso del campo de los videojuegos proliferan los verbos, cabe contrastar esta información con la conclusión a la que llega Julia Sanmartín (2010) tras comparar los datos del Corpus Val (corpus extraído de prensa publicada en castellano en la Comunidad Valenciana) con los del BOBNEO: "las categorías nominales y adjetivales son más sensibles al neologismo que la verbal". Es razonable pensar que las características propias del lenguaje de los videojuegos, ámbito en que deben nombrarse multitud de eventos y acciones, favorecen la creación de verbos. Luis Morales Ariza (2015) registra casi 30 verbos (muchos de ellos con variantes del tipo *chetar/chetear*).

41Al tomar en consideración las actuales tendencias en la formación de nuevos verbos en español lo esperable es la derivación mediata siguiendo el modelo de *tuit > tuitear* (y no *tuitar*), generándose automáticamente un paradigma totalmente regular de verbo de la primera conjugación; aunque también hay casos relativamente recientes de derivaciones inmediatas, como, por ejemplo, la formación del término *estocar* a partir del verbo inglés *to stock*, o *zincar* y *zincado*, de *zinc*. Zacarías Ponce de León (2016) también constata que la derivación mediante el sufijo *-ear* es una de las más características y productivas en el español actual de México.

42 Las posibles apariciones de las voces en refranes y unidades fraseológicas supondrían el grado sumo de adaptación.

43 Wikipedia (s.v. Meme de Internet) proporciona la siguiente definición: "El término meme de Internet se usa para describir una idea, concepto, situación, expresión y/o pensamiento manifestado en cualquier tipo de medio virtual, cómic, video, textos, imágenes y todo tipo de construcción multimedia que se replica mediante internet de persona a persona hasta alcanzar una amplia difusión. Los memes pueden propagarse mediante hipervínculos, foros, imageboards, sitios web y cualquier otro difusor masivo, sobre todo, como lo son hoy en día las redes sociales".

BONVIN FAURA, Marcos Andrés, 2012, "Prensa digital y léxico", en Montoro del Arco, Esteban Tomás (ed.), Neología y creatividad lingüística, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, pp. 137-151.

BORREGO NIETO, Julio (dir.), 2016, Cocodrilos en el diccionario: Hacia dónde camina el español, Barcelona, Espasa.

DAVIES, Mark, Corpus del español (<http://www.corpusdelespanol.org/web-dial/>) s.v. [chetar], [chetear], chetad\*, chet\*, \*[chetar], [chetear]\* [chetar]\*, \*[chetear], [farmear], [v\*][farmear], [e\*][farmear], [c\*][farmear], [farmear][n] [farmar], farming, [farmeador], farmeo, farmeos, h?pear, h?par, h?pe, [=hype], lag, [=lag], lags, jet lag, [lagear], [laguear], lagead\*, laguead\*, uber, ubers, chibi, [=chibi], [j\*][chibi], [chibi][j\*] chibis, kawai\*, [=kawaii], [=kawai] \*[kawai]\*, [kawai]\*, [j\*][kawai]\*, [kawai][j\*] kohai, kouhai, kohais, kouhais, se?pai\*, waifu, waifus, mai waifu, \*[waifu], [waifu]\*. (Consultado entre febrero y mayo de 2017).

DICCIONARIO CAMBRIDGE (<http://dictionary.cambridge.org/es/>) s. v. cheat, farm, farming, lag, minion (Última vez consultado 2-5-2017).

DICCIONARIO DE NEOLOGISMOS DEL ESPAÑOL ACTUAL (<http://www.um.es/neologismos/index.php/>) s.v. fatality, gamer, gameplay, minion

DICCIONARIO GAMER (<http://www.gamerdic.es/>) s.v. chetado, lag, lageado, hype, farmear (Última vez consultado 23-3-2017).

DICCIONARIO PONS (<http://es.pons.com/traducci%C3%B3n>) s.v. über (Última vez consultado 26-4-2017).

MARCANO LÁREZ, Beatriz Elena, 2014, Factores emocionales en el diseño y la ejecución de videojuegos y su valor formativo en la sociedad digital: el caso de los videojuegos bélicos, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca. pp. 101, 142-143.

MORALES ARIZA, Luis, 2015, La terminología "gamer" en el contexto del videojuego multijugador en línea, s.l: s.e. pp. 1-26.

PEREIRA FERRAZ, Aderlande, 2010, "Publicidade: A linguagem da inovação", en Alves, Ieda Maria (dir.), Neologia e neologismos em diferentes perspectivas, São Paulo, Editora Paulistana, pp. 251-275.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORPES XXI) [en línea]. Corpus del Español del Siglo XXI (CORPES). <<http://www.rae.es>> s.v. chetar, chetado, chetada, farmear, farmeo, hype, hypear, hypeado, hypeador, lag, lagear, laguear, lageado, lagueado, lageada, lagueada, uber, chibi, kawaii, kawai, kohai, kouhai, senpai, sempai, waifu (Consultado entre febrero y abril de 2017).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (<http://www.rae.es/>) Consulta personal realizada en el apartado Consultas lingüísticas el 27-3-2017, contestada el 28-3-2017.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2014, Diccionario de la lengua española, Madrid, Espasa, s.v. tuitear, chatear, manga.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Félix (dir.), 1997, Nuevo diccionario de anglicismos, Madrid, Gredos. pp. 9-13/277, s.v. hype.

SANMARTÍN, Julia, 2010, "El neologismo castellano en un corpus de prensa editada en la Comunidad Valenciana. ¿Un hecho diferencial?", en Cabré, María Teresa (et al), Actas del I Congrès Internacional de Neologia de les Llengües Romàniques, Barcelona, Institut Universitari de Lingüística Aplicada Universitat Pompeu Fabra, pp. 693-709.

VALENTE, André, 2010, "Aspectos semântico-discursivos e intertextuais da neologia midiática", en Alves, Ieda Maria (dir.), Neologia e neologismos em diferentes perspectivas, São Paulo, Editora Paulistana, pp. 185-201.



ZACARÍAS PONCE DE LEÓN, Ramón Felipe, 2016, "Morfología léxica en el español actual de México: neología y productividad", *Estudios de Lingüística Aplicada*, 64, pp. 11–31.

WIKIPEDIA ([es.wikipedia.org](https://es.wikipedia.org)) s.v. Chibi, Meme de Internet, Kawaii, Kōhai y Senpai, Waifu (Última vez consultado 14-5-2017).

WIKTIONARIO (<https://ia.wiktionary.org/>) s.v. waifu, kawaii, Apéndice: Jerga de Internet (Última vez consultado 14-4-2017).

YURIE FUJIWARE, Érika, 2014, *A criação de neologismos de base japonesa por falantes de português*, Campo Grande, Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

# O cronotopo como elemento de representação da memória

Daniel Carlos Santos da Silva  
Mestre pela Universidade de São Paulo (USP) e Professor de Língua Espanhola e Portuguesa do Instituto Federal do Paraná (IFPR)

## Resumo

No presente estudo iremos analisar o conto “A salvo de la guerra y de las olas”, da escritora catalã Montserrat Roig, publicado em 1990 na obra *El canto de la juventud*. Para tanto, buscamos verificar uma série de sobreposições que demarcam uma fragmentação característica do estilo da autora, bem como uma multiplicidade que se expressa nos diversos elementos estruturais constituintes da narrativa.

Palavras-chave: Montserrat Roig; *El canto de la juventud*; “A salvo de la guerra y de las olas”; Memória; Guerra-civil espanhola.

## Abstract

This paper presents an analysis of the short-story “A salvo de la guerra y de las olas”, by the Catalanian writer Montserrat Roig, which was published in 1990 in her work *El canto de la juventud*. In order to do so, we consider the superposition and fragmentation of Roig’s style, as well as the multiplicity expressed through the different elements of the narrative.

Keywords: Montserrat Roig; *El canto de la juventud*; “A salvo de la guerra y de las olas”; Memory, Spanish Civil War; Official discourse.

“A salvo de la guerra y de las olas”<sup>44</sup> é o terceiro conto da obra *El canto de la juventud* (1990), de Montserrat Roig. Nele se narra a história do jovem Biel, que participou da guerra civil, lutando na batalha do Ebro, marcada pelo avanço das tropas nacionalistas em território catalão. São enfocados momentos da sua vida que percorrem primeiramente a época em que era criança, até os acontecimentos decorrentes das batalhas travadas durante o período em que era adolescente. Conhecemos tal personagem por meio de um diálogo que se desenvolve anos mais tarde entre Iris e a narradora do conto que, por sua vez, reconstrói a história do jovem, bem como o percurso pelo qual ela tomou conhecimento dos fatos por ele vivenciados. É escutando o seu avô que Iris conhece o relato que posteriormente passa adiante e se transmite na composição realizada pela narradora.

Em vista disso, consideramos que a narrativa se constrói a partir de dois planos fundamentais: um transmitido e um vivido. Eles apontam para uma tensão impressa no conto que ora evidencia o modo como um relato vai se estabelecendo, ora transmite a história da vida da personagem principal da história que vai sendo tecida. Dessa forma, são os acontecimentos que retratam os distintos períodos da

---

44 “Escapats de la guerra i de l’ona”, no original em catalão.

vida de Biel que correspondem ao plano do vivido, caracterizando-se este como eixo narrativo relacionado diretamente àquele que vivenciou o que é contado. Por sua vez, é por meio do diálogo entre a personagem Iris – que emite a história do jovem – e a sua ouvinte – também narradora do conto – que se desenvolve o plano correspondente ao da transmissão, constituindo-se como eixo articulador do processo de narração.

A conversa entre elas está marcada por uma série de indagações e observações feitas pela narradora-ouvinte sobre aquilo que escuta. Seus comentários interceptam o fluir do relato, ocasionando-lhe fragmentações que subdividem a narrativa em diferentes segmentos, demarcados pela representação de tempos distintos. Eles se estruturam em torno do início da guerra na região onde Biel vivia e configuram uma divisão no conto correspondente às duas partes que o formam. Na primeira delas, conhecemos desde a infância do protagonista do relato até o momento em que ele esteve nos campos de batalha, no período da adolescência; na segunda, nos são narrados fatos baseados em sua participação na contenda.

Em cada uma delas diferentes episódios são identificados, principalmente em consonância à mudança da idade de Biel. Ele nos é apresentado primeiramente durante o período em que era criança e vivia em uma taverna da qual sua mãe era dona. Em seguida, destaca-se a presença de um grupo de teatro em tal espaço e a relação que se estabelece entre o protagonista, aos dez anos de idade, e os atores do grupo. Quando tem dezessete anos é forçado a participar da guerra, que ambienta o terceiro momento narrado durante a primeira parte do conto, e os demais instantes presentes na segunda. Esta se inicia por uma digressão entre Iris e a narradora quanto aos modos de construção das narrativas de guerra que elas conheceram na infância e adolescência. Posteriormente, a participação de Biel nos campos de batalha é retomada com base em outros dois acontecimentos fundamentais: em um deles, quando se veste com a roupa do inimigo a fim de sobreviver; em outro, quando é encontrado por um coronel republicano e sentenciado por sua ação.

Somado a isso, nas partes constituintes do conto observamos a ocorrência de uma presentificação estabelecida pela conformação de cada momento narrado dentro de um grande diálogo. No entanto, o último parágrafo da narrativa explicita uma observação da narradora feita diretamente ao leitor, que redimensiona a temporalidade construída: “Por esto ahora te lo cuento a tí, que vives a salvo de la guerra y de las olas” (ROIG, 1990: 38). Esse desfecho nos mostra que o tempo presente se relaciona, *a priori*, exclusivamente com o período em que se narra o conto, ou seja, um instante posterior ao diálogo entre Iris e sua interlocutora e ainda mais afastado da história de Biel. Cria-se uma esfera de distanciamento entre os planos narrativos, mitigada justamente pelo discurso que envolve a história daquele que lutou na guerra. Logo, o presente assume grande alcance no texto, pois vai sendo manifesto em cada uma das partes que o compõe.

O grande diálogo que se desenvolve apresenta diversas rupturas que se dão tanto pelas observações feitas pela narradora enquanto escuta o relato, quanto pela modificação do tempo em relação à história de Biel. Formam-se, assim, grandes blocos representativos de cada um dos momentos narrados que podem ser lidos como cenas distintas, assinalando para a correlação com alguns aspectos composicionais do gênero dramático no eixo da narrativa. Estabelecemos, assim, uma aproximação entre os dois gêneros literários: as duas partes principais do conto se relacionam com os atos de uma peça teatral; em cada uma delas se destacam três instantes, cada qual relacionado com uma cena dramática. É baseando-nos nessa demarcação que desenvolveremos nossa análise, buscando

seguir a sequência dos episódios narrados. Iremos analisá-los verificando de que maneira ocorre a tensão assinalada anteriormente, entre a história que é ficcionalmente vivida e o processo de construção do relato, ou ainda ao modo como a história é transmitida. Para tanto, trataremos da relação intertextual presente no conto que remonta à noção de biblioteca e nos permite refletir sobre as possíveis conexões existentes entre a narrativa e demais textos da tradição literária, trazidos para a trama através de vozes femininas.

A voz de uma narradora-personagem apresenta, na primeira cena, Biel sob o balcão da taverna desde onde consegue visualizar seu entorno. O alcance do seu olhar, no entanto, ocorre de modo incompleto, devido à sua pouca idade e baixa estatura. Está mais próximo do chão, por onde percorrem os pés da mãe com diferentes calçados:

Con tres años aún no cumplidos, Biel se encogía bajo el mostrador y contemplaba los zapatos de su madre. Si los que llevaba puesto eran los de cordones plateados y tacón dorado, no le daría de puntapiés, pues era señal de que había pasado la noche con el coronel. Si eran alpargatas lo que llevaba, significaba que había dormido con el pastor de la flauta rota y que estaría de malas pulgas todo el día. (ROIG, 1990: 31).

A princípio, há uma relação de causa e consequência evidenciada no texto que caracteriza uma suposta linearidade no relato construído. Um tipo de calçado está concatenado ao amante da taverneira e ao seu consequente estado de humor: “—Cuando su madre llevaba las zapatillas en chancletas, eso significaba que se sentía pecadora: se había acostado con el cura” (ROIG, 1990: 31). O filho visualiza um objeto pelo qual se derivam outros significados, distinguindo uma cadeia de sentidos que pode ser analisada pela correlação entre elementos externos e internos. Os sapatos estão diretamente relacionados com uma personagem masculina que, por sua vez, representa um grupo social e, finalmente, ocasiona um determinado estado de humor naquela que calça o objeto. Para compreendermos a ligação existente entre calçado e homem, devemos considerar a maneira como as personagens estão denominadas a fim de refletir sobre a cadeia de sentidos construída e a consequente ressignificação que os elementos assumem no conto.

Na primeira cena enfocada no relato, somente o menino é designado pelo nome próprio. Isso aponta não somente para a centralidade que ele tem na história, mas também para o que as demais personagens representam, já que estão situadas por suas atribuições. A taverneira é quem está inicialmente mencionada na narrativa (“Su madre tenía una taberna”). Sua caracterização se dá pela função que exerce e pelo seu grau de parentesco com a personagem central, que desenvolve sua perspectiva sobre seu entorno a partir de uma linguagem caracterizada imageticamente. As associações que se constroem por meio de tal comunicação evidenciam um primeiro modo de transmissão do conhecimento e também demarcam o momento da vida de Biel. É uma criança que percebe o que está à sua volta desde uma posição de observador das imagens simbolizadas nos pés da sua mãe. Deles emerge a primeira série de encadeamentos responsáveis pelo reconhecimento do menino do universo onde está presente.

Desse modo, as personagens masculinas da primeira cena são apresentadas pela relação entre função e objeto, de maneira que este sinaliza também as reações da mãe ao longo do dia. Nos excertos destacados acima, notamos que o coronel é responsável pela calmaria na relação entre mãe e filho, pois este não seria tratado de forma violenta. Essa sensação se altera nos dias em que a taverneira manifesta seu mau humor, por ter dormido com o pastor, e se converte em um questionamento moral para a mulher nas vezes em que dorme com o padre.

As reações geradas na mulher são consequência daquilo que cada um dos seus amantes representa socialmente no contexto em que ela se encontra, de maneira que os calçados também sinalizam diferentes grupos sociais. Junto a isso, é possível relativizar as relações que se estabelecem em tal conjuntura pela centralidade que a taverneira assume, justamente por ser comerciante em um vilarejo. Isso indica que o fato de ela passar as noites com o padre, possivelmente, seja do conhecimento de todos da região onde vive. Logo, a posição social da personagem masculina tem um caráter de suposta retidão quando vista através do calçado que evidencia o contato carnal entre mulher e clérigo.

Nos pés da taverneira está simbolizada a leitura que ela faz do seu entorno, construída não somente pelas experiências que ela tem com cada esfera social, mas também por sua condição de responsável do lar, que calça o que for mais adequado para a organização do seu espaço. Em virtude disso, as reações e o tipo de calçado que ela utiliza devem ser observados pela atribuição aparente dos seus amantes. Na esfera onde ela se encontra, as funções de segurança e ascensão estariam assinaladas pelo sapato de cadarços prateados e salto dourado que remetem ao coronel, representante do exército, que geraria um estado de tranquilidade na amante, conseqüentemente no espaço onde ela vive e trabalha e na relação entre ela e o filho. Em contrapartida, a escassez material da alpargata se relaciona com o pastor, pertencente à classe trabalhadora, que ocasionaria a insatisfação da mulher. Por sua vez, a sandália de alça rasteira se refere ao padre, representante da igreja e também da aparente sensação de culpa da taverneira que, tal como a forma do seu calçado, abstém do seu desejo pelo sacerdote de modo raso.

É ainda no enfoque dado ao calçado que se evidencia o posicionamento dos pés no chão de uma mulher que por meio do trabalho tenta garantir o sustento familiar. Seu marido não é mencionado na história, caracterizando uma ausência que confere à personagem feminina o seu constante movimento de ir e vir, simbolizando a busca de uma mãe por sobrevivência no meio onde vive. Ademais, esta procura se torna aspecto fundamental na representação de tal período, pois é apreendida pelo olhar do filho que anos mais tarde irá rememorar sua infância justamente através dos calçados que a mãe usava.

Todas estas associações devem, no entanto, ser relativizadas precisamente pelo olhar daquele que observa. Isso quer dizer que a complexidade das relações sociais se atenua pelo modo categórico com o qual Biel assimila as imagens. Elas serão vistas por ele enquanto criança que enxerga superficialmente seu entorno. Por conseguinte, a suposta simplicidade que desponta do texto delineada sob a ótica infantil converge para uma profundidade captada na simbologia dos elementos aparentes. Eles apontam para um enredamento marcado no texto sob a forma entrecortada pela qual o relato se compõe. O que na estrutura seria relativamente simples – o ato de contar uma história – assume um aspecto emaranhado entre idas e vindas, ressalvas e digressões que impossibilitam conceber o contexto representado de maneira elementar, como é possível perceber nas próprias relações pessoais da taverneira.

Notamos que há uma sobreposição que pode ser observada pela cadeia de sentidos estabelecida. Com base nos calçados, somos capazes de refletir sobre a perspectiva da taverneira sobre seu entorno e, conseqüentemente, reconhecemos o modo como o menino começa a construir sua visão de mundo através do seu olhar, que também vai expressar uma leitura do universo representado.

No ambiente doméstico ocorre o desenvolvimento da concepção de mundo do protagonista. É o modo cada vez mais apurado de sua perspectiva, sublinhado pelo seu aprendizado e pelo próprio avanço da sua idade, que irá ocasionar uma

mudança temporal na sua história e, conseqüentemente, da narrativa. Ocorre, assim, o desfecho da primeira cena do relato, marcada pela partida do coronel para África. Esse fato aponta para as movimentações de guerra que desencadeiam a formação do exército nacionalista ao norte do continente africano e a conseqüente sublevação dos militares e o início da contenda. No conto, isso fica assinalado pela saída daquele amante que representa o grupo do exército, junto aos demais soldados que frequentavam a taverna. Assim sendo, o espaço narrativo também aponta para o momento histórico ficcionado de acordo com as personagens que nele estão ou não presentes, de modo que a esfera doméstica se configura como referência da conjuntura espanhola da época narrada – fatos antecedentes à guerra civil, o avanço das tropas nacionalistas e o desenlace da contenda.

A partida do grupo do exército se alterna à chegada de um grupo de atores na taverna. Deflagra-se uma maior complexidade na construção do conto, sinalizada pela inserção direta do gênero dramático no enredo. O menino – agora com dez anos de idade – alcança um novo tipo de (re)conhecimento através de outro fator que lhe é externo: conhece a linguagem teatral pelo disfarce que utiliza quando o ensinam a representar a personagem Said, de *Mar i cel*<sup>45</sup>:

“i avorrits com mesells, i a la ventura,  
nos llençaren pel món, sense cor, negant-nos  
fins per morir en pau un clot de terra.”<sup>46</sup>

–Vaya –dije yo–. Suenan como de antes de la guerra.

–Déjame seguir con la historia –dijo Iris algo picada.

>> La imaginación de Biel se llenaba por las noches de aventuras fantásticas a partir de la imagen del pirata Said, el morisco desarraigado que traicionó sus principios de venganza por amor a una cristiana. Ganimedes le decía al muchacho que los actores son personas como las demás, pero que si les da el crac se convierten en reyes encima del escenario, y que lo más difícil era tener el don de convertir en escenario los espacios menos adecuados. Esto solo lo consiguen, añadía el viejo, los que tienen el crac. El chico quería saber qué era el crac y el viejo cómico contestaba: “Es la emoción que ilumina la palabra desnuda. Pocos lo logran.” (ROIG, 1990: 32).

Reiteramos a presença do discurso direto que permeia os gêneros discursivos que se integram no conto. Portanto, desde uma narrativa que lança mão da forma do diálogo, também é inserido no plano textual um monólogo. A confluência entre todas essas formas discursivas indica o adensamento naquilo que está sendo representado. Anteriormente destacamos o diálogo entre Iris e a narradora-ouvinte e a história de Biel como os dois planos narrativos principais na composição narrativa. Agora, com a segunda cena, é necessário assinalarmos um terceiro plano de representação, correspondente ao monólogo de Said.

O pirata é apresentado por meio do seu discurso que anuncia seu lugar marginal no mundo, anunciado pelo espaço em terra não concedido que caracteriza sua condição de *outsider*. Ao contar a história de Biel, Iris vê a necessidade de apresentar à sua interlocutora (plano da transmissão) a obra com a qual o protagonista do relato teve contato ao conhecer o gênero dramático (plano do vivido), reativando, assim, a relevância da tragédia catalã em períodos relativamente distantes um do outro. A atitude da transmissora demonstra, além da

---

45 Obra de teatro escrita por Àngel Guimerà, em 1888. Trata de um amor impossível de Said, pirata mouro, por uma jovem cristã – Blanca. Está escrita em três atos e reflete o contexto do século XVII, marcado pela expulsão dos mouriscos da Espanha.

46 A tradução para o espanhol é apresentada em nota de rodapé no próprio conto, na edição de 1990: “y como a apestados nos echaron a la ventura, / al ancho mundo, sin piedad, hasta negándonos / un hoyo en la tierra para morir en paz”.

importância de *Mar i cel*, a abrangência da obra para a construção do relato e subsequente composição do conto, indicando uma proximidade entre épocas supostamente distantes entre si. Além disso, expressa-se a importância que uma personagem literária assume no que é (re)contado. Logo após escutar o monólogo, a narradora associa a fala de Said como algo dito antes da guerra, relacionado com o período em que Biel se encontrava quando conheceu a personagem do drama.

Ademais, a justaposição temporal pode ser reconhecida pelo mesmo ato de transmissão realizado por Iris e Ganimedes – um dos atores do grupo teatral, responsável por apresentar *Mar i cel* ao protagonista. O ator fantasia Biel de pirata e o ensina a memorizar o monólogo. Por meio desse processo o menino dilata sua visão sobre o mundo, distinguindo outros grupos e outra forma de expressão. Conhece, assim, os atores e as personagens literárias, como o mouro Said, além da própria linguagem teatral.

De outro modo, a narradora-ouvinte também amplia seu ponto de vista com o avanço da narrativa e vai estabelecendo conexões entre as histórias narradas e o contexto no qual elas se inserem. Ao conhecer as personagens do relato e da obra teatral, ela faz conexões entre suas distintas particularidades ao ponto de aproximar temporalmente dois heróis localizados em períodos diferentes e, portanto, correlacionar Biel e Said.

É nesse sentido que podemos considerar o *crac* como elemento fundamental para a construção da narrativa, caracterizando-se como ruptura que possibilita a fusão entre elementos supostamente adversos. Desse modo, além das múltiplas formas textuais que vão sendo desencadeadas umas das outras, também verificamos a incidência de distintos planos que se ramificam e se integram, ocasionando uma ressignificação ao conto. Seu caráter fragmentário, simbolizado pelo *crac*, ocasiona uma multiplicidade responsável pela sobreposição discursiva que vai se alastrando por vários elementos estruturais – como se pode observar mediante o aspecto espacial –, de modo que eles, a princípio divergentes, integram-se na constituição da história narrada.

Na fala de Ganimedes, o cenário é o primeiro elemento de transformação apresentado a partir do *crac*. Este dom faz parte daqueles que iluminam a palavra e a transmitem em meio a lugares adversos. Iris transforma seu espaço particular fazendo dele o lugar que alberga a história transmitida e, assim, faz com que o quarto onde está também seja o cenário de um monólogo e da história de Biel. Junto a isso, o aspecto espacial influenciado pelo *crac* pode ser observado no próprio movimento estrutural do conto, de modo que é no espaço da escrita narrativa que a forma dramática se integra. É também através do espaço que se nota a identificação entre os protagonistas do relato e do drama, visto que o leitor Biel carrega consigo os ensinamentos que adquire e, por conseguinte, a fala da personagem Said, que será reativada pela memória do jovem posteriormente, quando ele vai à guerra.

A sua participação na contenda se apresenta em uma terceira cena, com tempo e espaço distintos às cenas antecedentes. Novamente, um salto de aproximadamente sete anos transcorre e Biel está lutando nos campos de batalha, aos dezessete anos de idade. O primeiro sinal do início da contenda se dá pela partida dos atores, que se retiram da taverna em um movimento de fuga da tragédia em ascensão. Logo, fica marcada nesse espaço a evacuação da linguagem teatral e, conseqüentemente, a alteração no modo de representação. Isso se expressa na mudança de posicionamento do protagonista frente aos acontecimentos: se antes era um observador e aprendiz do mundo à sua volta, agora passa a atuar efetivamente, trajando seu uniforme de guerra. Caracteriza-se, assim, o novo momento vivido:

Aquí te ahorraré los detalles de la guerra, porque las mujeres no tenemos ni idea de lo que son esos líos. Solo te diré que se pasó meses y meses en una ladera llena de bancales, en el barro, entre viñas abandonadas, unas veces arriba y otras abajo, dependiendo del avance de las tropas que tenían delante y que ya dominaban la cresta de la sierra de enfrente (ROIG, 1990: 34).

Aquí t'estalviaré els detalls bèl·lics, perquè les dones no en tenim cap idea, d'aquests tràngols. Només et diré que passà mesos i mesos en un vessant de marges fangosos, entre un mar de vinyes abandonades, ara cap amunt, ara cap aval, segons com avançaven les tropes que tenien al davant i que ja dominaven la cresta retallada de la carena<sup>47</sup> (ROIG, 2013: 20).

A observação de Iris sobre a guerra prenuncia a complexidade de tal fato que se agudiza de maneira veemente. Isso se nota primeiramente pela sobreposição que ocorre entre o tempo vivido e o tempo narrado, que se fundem em um mesmo plano narrativo, como é possível notar nos comentários daquela que está contando detalhes da guerra, ao passo que anuncia justamente o contrário. Essa contradição indica a ironia presente no discurso, fazendo-nos reconsiderar o que está posto.

É justamente por meio das personagens femininas, que supostamente desconhecem os fatos da guerra, que conhecemos a história de Biel. Isso se dá tanto no modo de transmissão do relato como no que nele decorre. Primeiramente, Iris é a responsável por transmitir uma história que posteriormente se transfigura na narrativa contada pela narradora-ouvinte. A transmissora privilegia a figura da mãe do protagonista naquilo que narra, ao introduzi-la nas três cenas da primeira parte do conto. Na primeira, os calçados da taverneira anunciam a importância do elemento externo pelo qual reconhecemos distintos grupos que formam parte da sociedade representada. Em seguida, ao albergar o grupo de atores e escutá-los, dá espaço a um novo modo de representação no universo do filho e, conseqüentemente, à constituição da linguagem teatral. Finalmente, na terceira cena se apresenta como a mãe que se desespera ao saber que o filho é convocado para participar da contenda. Tenta escondê-lo sem sucesso e desaparece da cena e do relato que agora percorre especificamente o espaço bélico. Sua imagem, assim, rompe a ideia de distanciamento da figura da mulher dos acontecimentos da guerra, visto que ela pode não se encontrar fisicamente em tal universo, mas alcança extrema importância nesse contexto, por reconhecê-lo – direta ou indiretamente – e transmiti-lo – fazendo, portanto, parte da conjuntura que se narra, ainda que de forma oblíqua.

Compreendemos, então, que por trás do comentário de Iris se apresenta o contexto da guerra, no qual a ironia indica que verdade e mentira se confundem ou que, para além das afirmações dadas, há uma complexidade que torna necessária uma reflexão sobre o que está posto discursivamente. Isso se evidencia no próprio ritmo da sua fala, marcada por uma série de elementos que novamente põem em xeque a forma narrativa. No excerto acima destacado, notamos a partir do segundo período uma ruptura que se constrói pelo polissíndeto em “i” – que além de uma quebra aponta para uma retomada do que está sendo dito – e pelo constante uso da vírgula<sup>48</sup>, gerando uma justaposição entre as colocações feitas

---

47 Optamos por inserir a versão original do excerto destacado, a fim de evidenciar aspectos da fatura textual que se destacam em língua catalã.

48 Destacamos a seqüência do período mencionado, a fim de que se possa observar a presença eminente do polissíndeto e do uso da vírgula, responsáveis pela ruptura que se agudiza no texto: “Els de la seva brigada, que era de xoc, s'arrossegaven com llangardaixos, aquí caic i aquí m'aixeco, es morien de gana i de fred, i no sabien bé qui els manava. De tant en tant, uns quants s'erreceraven en una trinxera i jugaven a cartes. En Biel tenia poques nostàlgies, però recordava el llenguatge del calçat de la mare i els versots de la gent de teatre. Era massa jove per a arxivar enyoraments” (ROIG, 2013: 20). Sua tradução para o espanhol



pela transmissora. Logo, podemos também considerá-las a partir de uma dicção distinta, na qual as quebras dão lugar a um conjunto de frases ritmadas principalmente pela presença reiterada de palavras compostas por vogais nasalizadas<sup>49</sup>, no texto original em catalão. Há, portanto, uma aproximação do ritmo da fala da transmissora da estrutura poética, ocasionando nova ruptura na construção narrativa, tal como ocorre quando o conto se acerca de elementos da forma dramática.

Essa ruptura que se constrói no discurso deve ainda ser considerada como movimento de resgate daquilo que é dito, como deixamos indicado anteriormente mediante a natureza conjuntiva do “i” – que se repete amplamente no excerto em discussão. Dessa forma, por meio da fatura textual também se anuncia o caráter intrincado do que é dito. O movimento de retomada constante naquilo que Iris enuncia não indica seu desconhecimento (pelo fato de ser mulher, segundo ela mesma afirma) quanto aos acontecimentos de guerra, mas caracteriza justamente a tragicidade do contexto anunciado que fica assinalado pela descontinuidade da fala da personagem, que vai retomando o fôlego para tecer a representação de um tempo atroz. Além disso, a recuperação que se reitera no seu discurso aponta para o processo da memória, mimetizado pela lembrança que recompõe o acontecimento passado de forma interceptada.

Nesse sentido, a medida distinta na construção de cada uma das frases emitidas e a irregularidade que as constitui remonta à inconstância do tempo narrado e do lugar representado. A instabilidade quanto a um lugar de permanência também se evidencia no período em questão. Apresenta-se uma mudança cronotópica – “mesos i mesos”; “mar de vinyes”; “amunt”, “aval” – caracterizadora de uma multiplicidade espaço-temporal que é comprimida em um único período do texto, indicando a intensificação do momento enfocado. Em Ascó, para onde Biel é enviado, ocorre a batalha do Ebro na qual o não-lugar caracteriza a situação dos combatentes, à deriva pelo avanço das tropas inimigas que torna a guerra cada vez mais desastrosa, principalmente para o bando republicano do qual o adolescente faz parte.

Em vista disso, o disfarce que antes Biel utiliza se transfigura também no plano narrativo, demarcando a ironia com a qual Iris conta a cena de guerra, caracterizada pela presença de uma dicção distinta na narrativa, justamente no momento em que a história alcança o nível mais trágico, conduzindo o desfecho da primeira parte do conto.

A segunda parte, ou segundo ato, também pode ser examinada pela presença de três cenas. A primeira delas é introduzida pela fala da narradora dirigida a Iris: “–Eso te lo imaginas tú”. Dela se desenrola uma digressão entre as duas personagens da história transmitida, que apontam para a caracterização de um intervalo existente entre os atos de uma peça teatral. Nele, as “espectadoras” (transmissora e ouvinte) tecem comentários relacionados sobre o que foi “encenado” até o momento, apontando para o caráter metalinguístico do conto. Esse aspecto pode ser considerado pela transfiguração de uma das “cenas” em representação do “intervalo” de uma peça.

---

na edição de 1990 é a seguinte: “Los de su brigada, que era de choque, se arrastraban como lagartijas, se las apañaban como podían, se morían de hambre y de frío, y no sabían del todo quién los mandaba. De vez en cuando, algunos se resguardaban en una trinchera y jugaban a cartas. Biel tenía pocas nostalgias, pero recordaba el lenguaje del calzado de su madre y las tiradas que recitaban los cómicos. Era demasiado joven para archivar añoranzas” (ROIG, 1990: 34).

<sup>49</sup> O efeito melódico do período analisado pode ser constatado, de acordo com o processo de nasalização destacado, nas seguintes palavras: vessant, fangosos, entre, un, abandonades, amunt, segons, avançaven, tenien, davant e dominaven. Vale ressaltar a neutralidade das vogais átonas em língua catalã, que marcam de maneira ainda mais contundente o ritmo entre as palavras, bem como dentro delas próprias, como é o caso de vessant e avançaven que apresentam uma proximidade sonora justamente pelo caráter neutro da pronúncia, ainda que sejam compostas graficamente por vogais distintas.

Segue-se, assim, uma discussão entre elas sobre o caráter imaginativo-inventivo do relato e da ocorrência da Batalha do Ebro. A narradora-ouvinte relembra algumas histórias de guerra que a ela foram contadas ao longo de sua vida<sup>50</sup>, nas quais se destacavam o valor de amizade dos homens, acima das divergências entre os combatentes de bandos opostos, além do maniqueísmo pré-definido quanto aos participantes da contenda, de acordo com o bando ao qual pertenciam. Exemplifica-se isso pela dualidade entre a vilania com a qual os japoneses eram representados na guerra, frente ao posicionamento de vítima dos estadunidenses, o que assinala a reprodução de estereótipos que são veiculados discursivamente, ocasionando uma ideia superficial quanto à guerra e aos que dela fazem parte.

Dessa maneira, no diálogo se concentram aspectos relacionados com o modo discursivo pelo qual um fato se constrói por meio da linguagem. Com isso, adentramos uma discussão sobre a veracidade dos acontecimentos detalhados por Iris quanto à batalha do Ebro. Para a narradora-ouvinte, a locutora inventa a história relatada e nesse ponto as duas falam acerca da maneira como foram ensinadas sobre a guerra. Um caráter simplista nos modos de representação de tais fatos é criticado, pois se distanciariam da maneira real como os eventos bélicos ocorreram. Isso se daria justamente pelo tom moralista decorrente de narrativas que retratam um passado trágico. Nesse sentido, as personagens recriminam, por exemplo, histórias que narram um suposto sentimento de amizade entre soldados inimigos que se sobrepõe à natureza truculenta de uma contenda; ou também narrativas que justificam o extermínio de um guerreiro devido ao seu posicionamento na batalha – imposto ou deliberado.

Em outras palavras, representar os desastres de uma guerra mediante um tom moralista, no qual o bem e o mal estão pré-definidos em enredos baseados em causas e consequências, seria uma forma simplista de relatar os fatos. Isso remete ao olhar de Biel sobre seu entorno, que observa os acontecimentos de maneira direta quando criança. Há, portanto, uma reiteração no conto sobre a problemática relacionada com o dinamismo existente nas relações humanas, que é sublimado pela perspectiva infantil. Com isso, consideramos que as interrupções da narradora-ouvinte ao longo do relato que Iris constrói demarcam um ceticismo frente ao que está sendo transmitido. Essa cena que ao mesmo tempo representa o intervalo entre os dois “atos” apresentados se conclui com a ordem da interlocutora para que a transmissora prove que a história contada não se trata de uma invenção e, assim, o relato prossegue.

Apresenta-se a segunda “cena” do segundo “ato” que dá sequência ao que Biel vivencia durante o avanço das tropas inimigas. Ele está escondido em uma trincheira e avista o corpo de um mouro, pertencente ao bando nacionalista. Reflete sobre os acontecimentos ocorridos e conclui que os inimigos venceram a batalha, então veste as roupas do soldado que encontra, buscando sobrevivência por meio do seu novo disfarce:

Estuvo disfrazado de moro un rato que, dadas las circunstancias, le pareció eterno.  
–Los que relatan guerras siempre dicen lo mismo: allí el tiempo tiene una medida distinta.

---

50 Nesse momento da narrativa há uma discussão direta sobre as histórias em quadrinhos *Hazañas bélicas* (1948), de Guillermo Sánchez Boix, que tinha a Segunda guerra mundial como pano de fundo de suas histórias. No conto Jordi Soteres reclama la ayuda de Maciste, da obra *Aprendizaje sentimental*, há um fluxo de consciência da personagem Jordi Soteres que evidencia a seguinte reflexão: “En las Hazañas bélicas encontrabais Navidades en el frente llenas de amor y de fraternidad y alemanes y franceses o alemanes e ingleses que se comprendían, por encima de razas, fronteras, religiones, etc., etc. Un americano rubito de ojos azules y transparentes acariciaba a un niño llorica, un huérfano acabado de estrenar. Todo el mundo estaba en la guerra por casualidad. Únicamente los amarillos son malos; los amarillos...” (ROIG, 1981: 146).

–Durante aquel rato –dijo Iris– no oyó ningún ruido, hasta que le llegó de lejos el de unos pasos vacilantes que se arrastraban, y también el de los cascos de unos caballos. Ocultó el rostro bajo los brazos, pero alguien, con la culata del fusil, le hizo levantar la cabeza. ¡Era de los suyos! ¡Nada menos que un coronel! Entonces se dio cuenta de que, mientras lo esperaba, se había hecho mayor. Se levantó y, mezclando su aliento con el del coronel, le susurró: <<Me llamo Said.>> (ROIG, 1990: 37).

O modo direto pelo qual Biel se expressa ocorre pela primeira vez, quando ele diz ser Said. Esta afirmação tem importância crucial na maneira como a narrativa se constrói, visto que há uma fusão entre a personagem representada na obra de teatro catalã e o protagonista do relato, que era anteriormente um observador do que acontecia a sua volta. Seu olhar e amadurecimento sobre o mundo tomam consistência à medida que os anos transcorrem, no entanto, a sensação de que um grande tempo decorreu enquanto esperava pela chegada de alguém que o salvasse indica a particularidade temporal do momento vivido, explicitada pelo comentário da narradora-ouvinte.

A série de fatos e experiências vivenciadas pelo adolescente nos campos de batalha faz com que a fluidez cronológica se oblitere e a personagem amadureça justamente pela condensação dos fatos vividos em um momento trágico. Isso fica simbolizado também no modo atuante daquele que anteriormente observava aspectos que a ele eram externos. Os aprendizados que o adolescente constrói ao longo de sua vida se somam e resultam na sua atitude de vestir o uniforme do inimigo, visto que tanto na linguagem dos sapatos como na linguagem teatral o aspecto aparente desponta como elemento emblemático. Dessa maneira, Biel carrega em si a vestimenta da guerra, representativa da realidade que ele protagoniza, caracterizando uma aderência do que se veste à sua própria pele. O uniforme passa a representar sua realidade e é desse modo que nas roupas de um mouro ele deixa de ser quem é e se identifica pelo nome de Said, convertendo-se naquele que queria ser, distinto ao Said condenado pelos republicanos. No entanto, uma outra teia de enganos se evidencia na história, pois o codinome escolhido não indica uma pessoa real, mas o protagonista de uma tragédia catalã.

A aproximação entre os heróis é tão veemente, que o destino de ambos também se entrecruza. Um coronel pertencente ao bando republicano é quem encontra Biel. Desconhece a personagem Said e desconsidera o disfarce utilizado pelo adolescente como justificativa de sobrevivência. Na terceira e última cena da sua história, aos dezessete anos de idade, Biel é fuzilado<sup>51</sup>:

Lo fusilaron de madrugada. Antes de oír el primer disparo, contempló el escenario, las sombras del pelotón que tenía delante, unas sombras rosáceas, apenas perfilándose con la claridad de los primeros rayos de sol. Entonces tuvo un arranque y empezó a recitar los versos de Said:

... i avorrits com mesells, i a la ventura,  
nos llençaren pel món, sense cor, negant-nos  
fins per morir en pau un clot de terra.<sup>52</sup>

Los soldados no le aplaudieron. No tuvo tiempo de comprobar si él había recibido el don del crac. Justo cayó en el momento en que se sentía más lleno de vida. (ROIG, 1990: 38)

---

51 De acordo com Antony Beevor, o exército republicano se reorganiza para a Batalha do Ebro: “No final da primavera e no início do verão [de 1938], estendeu-se a convocação para as classes de 1925-9 e 1940-1. Formaram-se 12 novas divisões. Os conscritos iam de meninos de 16 anos (que os veteranos chamavam quinta del biberón, classe da mamadeira) a pais de meia-idade” (BEEVOR, 2006: 483).

52 Retomamos a tradução feita para o espanhol em nota de rodapé do conto, na versão de 1990: “... y como a apestados nos echaron a la ventura, / Al ancho mundo, sin piedad, hasta negándonos / Un hoyo en la tierra para morir en paz”.

Tal como no início do relato, Biel observa o cenário a sua volta. Agora, entretanto, ocorre uma modificação no modo contemplativo, pois ele atua sobre o espaço onde se encontra. A clareza do entorno se transfigura em forma de reconhecimento do adolescente que, após os acontecimentos vividos, compreende a conjuntura circundante. As divergências sociais, já sinalizadas na esfera doméstica pela instabilidade do grupo teatral na taverna devido à presença dos soldados, vão se acentuando nos campos de batalha e a permanência em um espaço fixo se torna impossível devido aos enfrentamentos travados entre os bandos opostos. Contudo, para além disso, apresenta-se a desarmonia existente entre soldados de um mesmo grupo, de modo que é nas mãos dos próprios republicanos que o adolescente nota a situação-limite em que se encontra, na qual predica-se uma atrocidade como saída mais prática, resultando em sua condenação.

É nesse ponto que os versos do monólogo assumem uma ressignificação na fala de Biel, que novamente se expressa no relato, mas agora por meio do discurso captado por sua memória. Neste, o pronome “nos” amplia o referente relacionado com o universo do pirata. São marginais os soldados que participam de um duelo no qual todos perdem devido às trágicas consequências do enfrentamento. O “mundo sem cor” não indica somente aquele relacionado com o universo mouro, no qual muitos foram expulsos do território espanhol séculos atrás pela tomada do território travada pelos reis católicos. A negação de um pedaço de terra para o acolhimento do corpo sem vida extrapola o contexto de um pirata que, a fim de permanecer junto da sua amada, atira-se ao mar que alberga seu corpo também no momento da morte. No universo de Biel, representa-se a impossibilidade de convivência historicamente marcada em terras da Espanha, onde um soldado se torna pirata até mesmo em seu próprio bando.

Mesmo convertendo um espaço inapropriado em palco de atuação, não há aplausos para aquele que, antes da morte, compreendeu a irreconciliação de si mesmo com o seu próprio mundo, caracterizada pela sobrevivência que lhe é tolhida e pela própria compreensão e possibilidade de perdão que a ele são negadas. Tal desarmonia também se expande em meio da atrocidade daqueles que, para sobreviver, devem percorrer espaços desocupados por grupos divergentes – como está manifesto pela chegada e partida dos atores –; adentrar a pele do suposto inimigo – como o faz Biel – ou ainda, atender ao comando superior que delega o extermínio do outro, como fica destacado na ação dos soldados que fuzilam o adolescente. A ironia como modo de expressão narrativa atinge seu ápice no momento em que o herói do relato encontra a si mesmo, justamente quando perde a vida.

A maneira cada vez mais abrangente e madura como ele percebe o mundo está mimetizada na forma narrativa pela intensificação das sobreposições que se apresentam. A peça teatral se funde à história vivida pelo protagonista do relato transmitido. Posteriormente, esse processo fica marcado pela narradora que, em vez de apresentar direta e unicamente o relato, constrói o percurso pelo qual ele se constitui. A confluência cada vez mais aguda entre os planos narrativos simboliza a complexidade na construção de um discurso de guerra. Não é possível compor tal momento por meio de um discurso direto, baseado em relações de causa e consequência. Portanto, a fragmentação discursiva aponta para a impossibilidade de representação da guerra e dos seus desastres de forma homogênea, indicando, assim, o distanciamento do modo pelo qual o mundo clássico é delineado na literatura épica. Nela se apresenta uma dualidade harmônica entre a interioridade do herói em comunhão com seu entorno,

caracterizando-se, então, como ser elevado. Ele está acima do humano e revela uma transcendência divina em colapso crescente no decorrer da escrita literária.

Na ficção realista, a modernidade passa a ser representada pela desarmonia entre o interior e o exterior. O mundo agora é secular e abandonado por Deus, portanto, demoníaco. Há, assim, um distanciamento dos modos de representação que, no entanto, fica sublimado no conto, que além de ser composto por uma forma discursiva extensiva da épica, também sinaliza na primeira epígrafe a reverberação do período homérico: “Ya los demás, los que se habían librado de una muerte por la espalda, estaban por fin en casa, a salvo de la guerra y de las olas<sup>53</sup>” (ROIG, 1990: 29).

A resignificação que a passagem do clássico adquire se evidencia na correlação entre distintas personagens. Primeiramente, levamos em conta que no episódio épico se representa “uma luta para manter a memória e, portanto, para manter a palavra, as histórias, os cantos que ajudam os homens a se lembrarem do passado e, também, a não se esquecerem do futuro” (GAGNEBIN, 2006: 14). O Canto evoca a Musa da reminiscência para que a história não seja silenciada<sup>54</sup>. Abre-se, dessa maneira, a composição do conto diretamente a partir de uma voz que conta o que lhe foi narrado e não da presença de um narrador onisciente. Pois é o ato de contar que se evidencia, indicando-se a importância da transmissão do relato.

Na *Odisseia*, a memória é elemento fundamental para a constituição do texto, tanto em seu plano composicional evidenciado pela evocação das musas, como na ordenação social na qual o herói se insere. Em seu largo regresso à Ítaca, Ulisses consegue a hospitalidade nos lares que o abrigam, pois dá como moeda de troca a sua própria experiência vivida durante as batalhas que enfrentara. Sua memória se torna elemento essencial à sua sobrevivência, pois é a ela que recorre para alcançar sua busca. Ainda que seu destino seja determinado, de acordo com o modo de representação do herói clássico, a transmissão que se dá por meio da memória segue como fator emitente para a ficcionalização dos heróis contemporâneos, aludidos na segunda epígrafe do conto:

... no deberíamos describir con minuciosidad al hombre más importante de su época, o indicar a los que fueron más célebres en el pasado, sino narrar con la misma preocupación de los hombres, tanto si fueron divinos, como si fueron mediocres o criminales<sup>55</sup> (ROIG, 1990: 29).

O principal aspecto que pode ser evidenciado dessa passagem diz respeito às vidas que são retratadas na narrativa de Roig. Elas correspondem a personagens comuns, justamente um contraponto ao herói da primeira epígrafe. Percebemos, então, que o encadeamento existente na constituição do conto alcança uma amplitude maior a partir da correlação que pode ser feita entre os heróis que se apresentam intertextualmente. Isso se dá na escritura de Montserrat Roig através de uma relação apreciativa com demais textos da tradição literária:

O passado enriquece o presente, ele se manifesta por estratos da língua e na forma. Nesta concepção, a literatura é pensada como uma história contínua, menos constituída por individualidades do que formada por épocas sucessivas, para se basear coletivamente em autores do passado para poder beber daí tudo o que há de bom e poder avançar mais (SAMOYAULT, 2008: 131).

53 Excerto do Canto I, da *Odisseia*.

54 Em edição brasileira, nos versos do Canto I, a presença da Musa antecede o excerto que serve de epígrafe para o conto, anunciando, assim, que uma história será contada: “Filha de Zeus, começa o canto de algum ponto! / Não há um só herói que não se encontre agora / em seu solar, a salvo do mar cinza e guerra, / tirando o nosso, que arde pela esposa e volta” (HOMERO, 2011: 13).

55 Excerto do livro de relatos *Vidas imaginárias* (1896), de Marcel Schwob.

Assim sendo, é possível considerarmos que Roig dialoga com outros textos e nos permite refletir sobre a construção do passado em torno à noção de biblioteca que se constrói pela ótica da mulher. Em sua narrativa, destaca-se a presença de Ulisses e o modo como a memória se torna elemento essencial para a constituição da história do herói homérico e para sua conseqüente busca, caracterizada pelo retorno ao antigo lar. Isso se manifesta nas distintas histórias presentes no conto. Nelas, delinea-se o percurso de personagens que à sua maneira também procuram um lugar de regresso, representado por seus antigos lares. Said, no entanto, converte-se em pirata que se lança ao mar como recurso para o seu encontro com a amada. Biel, por sua vez, peregrina ao longo da história na tentativa de sobreviver ao contexto a sua volta. Nesse sentido, a composição do relato que evidencia sua história se apresenta no texto como modo de representação contemporâneo de uma realidade fragmentada discursivamente e, portanto, captada por vários elementos que se sobrepõem a fim de dimensionar de maneira plural o que nos é apresentado.

Desse modo, a multiplicidade também manifestada pela correlação entre distintos protagonistas no plano literário caracteriza a maneira contemporânea na qual o herói deixa de abarcar de maneira totalizante o mundo que o cerca. Isso fica demarcado pela visão do olhar infantil de Biel, que se agudiza ao longo da narrativa e, ao assimilar as distintas linguagens que lhe são ensinadas no passado, condensa-as em um modo mais complexo de representação, no qual a sua própria realidade se funde com o universo ficcional.

O protagonista atinge a plenitude no momento em que converte o cenário à sua volta em espaço de representação. Assim, reconhece a atrocidade de um contexto literário plasmada na conjuntura que o cerca. Entretanto, é no momento em que ganha tal conhecimento que o jovem perde sua vida, agudizando a ironia e o aspecto trágico do conto que, ao carregar em seu título a ideia de amparo daqueles que escutam as histórias da guerra e de suas reverberações, aponta para um resguardo aparente. Não se está a salvo da guerra e de suas conseqüências – “de las olas” –, sobretudo quando o silenciamento sobre o passado se agudiza e solapa a memória de todas as vítimas que fizeram parte de um contexto algoz, sem que obtivessem um buraco em terra para que morressem em paz e, portanto, o reconhecimento de sua luta por sobrevivência.

Dessa forma, a pluralidade do conto marcada pela fragmentação discursiva e pelas inúmeras sobreposições que se apresentam aponta para a própria complexidade do contexto representado, em detrimento a simplificações encontradas em discursos moralistas ou tentativas de silenciamento presentes no período democrático espanhol. Em vista disso, consideramos a multiplicidade como condição inerente a uma narrativa que se propõe a ficcionalizar um universo heterogêneo, contrapondo-se, portanto, à própria condição unilateral impregnada no discurso oficial da Espanha do século XX relacionado com o regime ditatorial. Ao dar voz a diversas personagens de distintas épocas e espaços, Roig “harmoniza” literariamente o canto de uma geração contaminada pelo autoritarismo, dando vazão ao exercício da memória representativo de um contexto trágico, mitigado por uma série de apagamentos do passado de guerra.

## Bibliografia

- BEEVOR, Anthony, 2007, A batalha pela Espanha. A Guerra Civil Espanhola. 1936-1939, Trad. Maria Beatriz de Medina, Rio de Janeiro, Record.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie, 2006, Lembrar escrever esquecer. São Paulo, Editora 34.

HOMERO, 2011, Odisseia, Trad. Trajano Vieira, São Paulo, Editora 34.  
ROIG, Montserrat, 1981, Aprendizaje sentimental, Trad. Mercedes Nogués, Barcelona, Argos Vergara.  
\_\_\_\_\_, 1990, El canto de la juventud, Trad. Joaquim Sempere, Barcelona, Península.  
\_\_\_\_\_, 2013, El cant de la Joventut, Barcelona, Edicions 62.  
SAMOYAULT, Tiphaine, 2008, A intertextualidade, Trad. Sandra Nitrini, São Paulo, Aderaldo e Rothschild.

# La Crónica de quiltraloca: bordando rastros por las orillas harapientas de la ciudad

Eder Porto de Santana  
Universidade Federal de Bahia

## Resumen

El artículo analiza la crónica como modo contemporáneo de narratividad desde su carácter fronterizo entre el periodismo y la literatura y su sentido de fragmentación. A través de los conceptos de *literatura menor*, *desterritorialización* y *performatividad* se observan algunos rasgos estéticos del escritor y artista performático chileno Pedro Lemebel al mediatizar su crónica radiofónica *La loca del carrito*.

### Palabras clave

Crónica; literatura menor; comunicación; Lemebel; Performance.

## Abstract

This article analyzes the chronicle as a contemporary way of narrative, considering its frontier state between journalism and literature and its fragmentary sense. Through the concepts of *minor literature*, *(dis)orientation* and *performativity*, it observes some aesthetic features by the Chilean writer and performer Pedro Lemebel in his radio chronicle *La loca del carrito*.

### Keywords

Chronicle; minor literature; communication; Lemebel; Performance.

A la cuestión de cómo se distinguen el discurso literario y el periodístico - ¿de hecho se diferencian? – se puede suscitar una serie de discusiones ideológicas e implicaciones interdisciplinarias. Dentro de este dilema, la crónica se nos presenta como un producto ejemplar para complejidades, puesto que acaba por ser un género ubicado entre el periodismo y la literatura, y, por lo tanto, a veces considerado como forma menor (¿cotidiana?) de representar (¿informar?) la realidad, sobre todo cuando sus autores pueden ser a la vez literatos canónicos, comunicadores y profesionales que se ganan la vida escribiendo para diarios. He pensado en la oportunidad de hablar acerca de la crónica como un tipo de escritura típica de la Modernidad y, más acentuadamente, de la Modernidad Tardía<sup>56</sup> (Pizarro, 2004: 28), justamente por su carácter nómada, múltiple y subversivo.

---

<sup>56</sup> O como llaman unos Postmodernidad, cuyas cuestiones de estudio giran alrededor de una crítica postestructuralista de pérdida del origen, la pérdida de estabilidad del valor de verdad, de los sistemas de significación y subjetivación. Ana Pizarro (2004: 28) describe la Modernidad Tardía a partir de los años 60 del siglo XX, momento de muchas transformaciones sociales en Latinoamérica y de la internacionalización de su espacio político, desde un lugar periférico.



De la idea de crónica, más canónica – y no menos inestable- traigo la descripción de Angélica Soares:

Relacionada con el tiempo (chrónos), o más bien, con su tiempo, la crónica lo atraviesa por ser un registro poético y muchas veces irónico, a través del cual se encuadra el imaginario colectivo en sus manifestaciones cotidianas. Polimórfica, ella se vale afectivamente del diálogo, del monólogo, de la alegoría, de la confesión, de la entrevista, del verso, de la reseña, de personalidades reales, de personajes ficcionales... alejándose siempre de la simple reproducción de los hechos. Y, como literatura, ella capta poéticamente el instante, eternizándolo. (Soares, 2007:64. Traducción nuestra)

En general, lo que se observa es que la crónica se desliza en la frontera del periodismo estilizado y de la literatura referencialista, enraizando su discurso en la urbanidad moderna. Ella centraliza su contingencia en el rato, es decir, en el fragmento, a fin de resumir y potencializar la vida *real* su diagramación periodística.

Imagínese, por ejemplo, la hoja de un periódico (tan efímera e inútil al día siguiente) como medio de comunicación y de representación de la vida moderna mimeografiada en su convulsión, pluralidad y caos, es decir, la vida como cosa miméticamente imposible y desechable. Dadas las complejidades de la vida, de la explosión de los sistemas estables de representación, como predica la crítica estructuralista y post-estructuralista, la cotidianidad tradicionalmente representada va a sufrir cambios de perspectiva:

El periódico no solo erige lo nuevo –lo otro de la temporalidad tradicional– como principio de organización de sus objetos, tanto publicitarios como informativos; también deslocaliza –incluso en su disposición gráfica del material– el proceso comunicativo. En el periódico, la comunicación se desprende de un contexto delimitado de enunciación, configurando un mundo-de-vida abstracto, nunca totalmente experimentado por los lectores como el campo de su existencia cotidiana. (Ramos, 2009: 228)

Al final, representar la ciudad, campo discursivo moderno, resulta lo mismo que describirla y comunicarla, intentar ponerla en orden a la mirada *deslocalizada* y frenética de su observador. Se materializan, pues, la temporalidad y espacialidad segmentadas (diagramadas), pegadas de añicos múltiples como un mosaico montado y sus diversas perspectivas. Las lógicas, periodística y literaria, de descender sobre la vida ahí se confunden, ambas son intentos de reorganizar el lenguaje (o las cosas), lo que sobredetermina el espacio urbano.

El periódico, como clave centralizante de una consciencia de ciudad unificada, intenta privatizar la vida en un sistema de comunicación global, encerrándole a su lector particular en la ilusión de conocer y compartir la pluralidad de su entorno, lo que implica un nuevo sentido de lo colectivo y oblitera individualidades y diferencias.

Por cierto, esta cuestión me hace recordar un minicuento de Julio Cortázar (1995), *El diario a diario*, cuando un señor se baja de un tranvía – alegoría de la ciudad moderna y bien comunicada – llevando un periódico debajo del brazo y, tras haber consumido su lectura, lo abandona en un banco de plaza antes de seguir su rutina:

Apenas queda solo en el banco, el montón de hojas impresas se convierte otra vez en un diario, hasta que una anciana lo encuentra, lo lee y lo deja convertido en un montón de hojas impresas. Luego se lo lleva a su casa y en el camino lo usa para empaquetar medio kilo de acelgas, que es para lo que sirven los diarios después de estas excitantes metamorfosis. (Cortázar, 1995:36)

En verdad, el diario, que pretende describir un mismo sentido de coexistencia en una ciudad *real*, es solo (y es todo) un montón de hojas revueltas que gana sucesivas y distintas significaciones a partir de cada recorte subjetivo. Así, la vida se construye dentro y fuera del papel, o mejor, se realiza siempre como invención interrelacionada, sea en la propuesta objetiva de referir e informar, en el anhelo de leer y conocer el todo de la *ficción cotidiana*, o en las múltiples perspectivas de un narrador literario. Al final, el diario del señor en el tranvía demuestra su potencia de *excitante metamorfosis*: ironía que convierte lo útil en inservible, y el diario obsoleto (antes láminas de decodificación de la vida) en un buen paquete de feria (a ello, más adelante, lo llamaré *performatividad*).

Tal como en un mosaico visto de muy cerca, la ciudad de notas yuxtapuestas pierde su pretensión de imagen total para problematizar cuán inconexa es, apuntando la diferencia y la articulación ampliada de cada fragmento, la latencia ciega de cada uno de ellos, y es así que, hacer literatura, tal como comunicar, dar u omitir la noticia, etc., se convierte en algo eminentemente interesado y político.

La idea de fracción, dentro de un sistema representacional, nos permite aludir al concepto de *literatura menor* (Deleuze y Guattari, 1990: 28). Según este concepto - y lo admito para la crónica por ser literatura apoyada en lo diario- la *literatura menor* es una literatura de minorías, de las marginalidades sociales, que inevitablemente intercambia el sujeto (el fragmento) por la multiplicidad colectiva (el todo o los todos interseccionales). De su carácter eminentemente político, ella crea “dispositivos de enunciación colectiva” (Deleuze y Guattari, 1990: 31), revolucionando el lenguaje hermético, canónico de la literatura tradicional y sus senderos lingüísticos cristalizados. Creo que la crónica así lo hace, es decir, se acerca a los géneros reglados como la poesía y el cuento, pero se confunde y tropieza en el pedestal estético para *ensuciarse* en la barroca poética urbana y sus cachivaches culturales.

Por ello, la idea de *desterritorialización y reterritorialización* del lenguaje (Canclini, 2006: 289) es bastante útil para pensar el procesamiento del lenguaje cronista. Cuando uno piensa en la literatura producida por exiliados, judíos, inmigrantes, minorías étnicas, económicas, etc. y sus disposiciones en la ciudad moderna - en sus rincones más funestos e inhóspitos - se puede percibir el funcionamiento de esta metáfora geográfica y la necesidad vital de emergerse como expresión, aunque sea en nivel salvaje de sobrevivencia colectiva:

[...] paso del animal individualizado para la jauría o la multiplicidad colectiva [...] “menor” ya no califica ciertas literaturas, sino las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida). Incluso aquel que ha tenido la desgracia de nacer en un país de literatura mayor debe escribir en su lengua como un judío checo escribe en alemán o un uzbekistano escribe en ruso. Escribir como un perro que escarba su hoyo, una rata que hace su madriguera. Para eso: encontrar su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo. (Deleuze y Guattari, 1990: 31)

Se refiere, por lo tanto, a hacerse añicos, vulgar, cotidiano, aplastado y echado a las orillas para volverse políticamente más incómodo, como un clavito pinchado en la suela de un zapato forrado de terciopelo. La metáfora del perro pateado - triste y rabioso - me remite directamente a las historias de *dulce atrocidad* de *De Perlas y cicatrices- crónicas radiales*, libro del escritor y artista performático chileno Pedro Lemebel. Una de las secciones del libro se titula *quiltra*<sup>57</sup> *lunera*, sugiriendo un lugar de rebajo y humillación social del cual muchas

---

57 En Chile y Bolivia, quiltra significa un perro sin raza definida, o con muchas razas mezcladas

voces musitan sus burlas en carne viva, envueltas en humaredas de suave aire poético.

Pedro Lemebel, *escritor-persona*<sup>58</sup> (Klinger, 2006: 53) emblemático de la contracultura chilena de los años 1980 y de la resistencia artística en la dictadura, ha sido siempre un activista político hiriente y abnegado. Asumía su *quiltro*, desde las diversas minorías políticas que conllevaba. Tal como el perro magullado (y aun pudiendo morder), Lemebel hace su *performance*<sup>59</sup> (Ravetti, 2003: 44) con una escritura estéticamente muy híbrida, tejiendo bordados neo-barrocos<sup>60</sup> con la palabra al tiempo que escupe en el lenguaje culteranista para comunicarse con las masas populares. Ser poeta, cuentista o novelista muy poco importa para su indisoluble militancia política, que va hilvanando los sub-recortes homosexual, travesti, *mapuche*, pobre, etc.

El autor, que colecciona un largo repertorio de intervenciones performáticas en eventos públicos, instalaciones audiovisuales, ensayos fotográficos, etc., cuando era partícipe del colectivo artístico *Yeguas del Apocalipsis*<sup>61</sup>, como literato se dedicó a escribir lo que él mismo denominaba *crónicas*. Es necesario destacar que propósito articulador Lemebel busca para su escritura al nominarla así:

Yo digo crónica por decir algo, quizás porque no quiero enmarcar o alambicar mis retazos escriturales con una receta que pueda inmovilizar mi pluma o signarla en alguna categoría literaria. Puedo tratar de definir lo que hago como un calidoscopio oscilante, donde caben todos los géneros o subgéneros que posibiliten una estrategia de escritura, así la biografía, la carta, el testimonio, la canción popular, la oralidad, etc. [...] *optaría* por pensar en un agotamiento de las recetas genéricas de lo literario desarrolladas en Latinoamérica, especialmente en la novela y su ficción blanqueadora y amnésica. (Del Pino, 2001)

El carácter ambiguo de sus textos, socarrones, políticamente agrídulces me parece pertinente a su propuesta de crónica y, obviamente, a la afirmación de una *literatura menor* y masiva. Aunque evitado por gran parte de los medios de comunicación de su país, por sus declaraciones polémicas y verdades poco gentiles, Lemebel publicó algunas de sus crónicas en periódicos importantes como el diario *La Nación*, de Argentina<sup>62</sup>. Se observa, incluso, una tensión entre la cultura escrituraria y la cultura oral que demarca toda la noción de lo culto y literario en relación a lo popular. Sobre la utilización estratégica de los medios de comunicación por el autor, Ignacio Echeverría (2012) recuerda que Lemebel jugaba con estos dos límites, articulando el *hablar bonito*, o sea, imponente al oído iletrado del pobre y la posibilidad de brindar la literatura en otros medios menos sofisticados que el libro.

Creo, incluso, que estas tensiones coadunan con la perspectiva de Néstor Canclini (2006: 307) a respecto de interculturalidad, más específicamente, de las indiferenciaciones entre alta cultura y cultura popular, ya que esta se sostiene en

---

58 Concepto usado para estudios de autoficción y performance. La persona del escritor representa su proyección viva y personaje de su propia obra.

59 Lo digo desde los estudios de Performance y literatura, relacionada a una forma de trans-escritura mutisimbólica, involucrada en formas de archivamiento del cuerpo, de reconstrucción de memorias e identidades colectivas borradas, y a partir de lo subjetivo hacia lo público

60 La estética neo-barroca, nominada por el poeta argentino Néstor Perlongher, refiere a un rebuscamiento lujoso y exuberante del lenguaje poético para alcanzar efectos de bastardía artística de alcance y apreciación más popular. El barroquismo, dice Ignacio Echeverría, al contrario de la asociación con la alta cultura, “es una tendencia innata de la expresión popular” (Echeverría, 2012: 15).

61 Brescia (1989: 27).

62 Lemebel (2012: 114). La nota del libro informa que tras haber publicado la crónica Las Orquídeas Negras de Mariana Callejeras en el diario La Nación, en 1994, el escritor Roberto Bolaño la leyó y pudo comentarla con Lemebel, lo que inspiró la novela Nocturno en Chile

la mala copia, en la repetición, en la piratería *kitsch*<sup>63</sup>. El discurso cronista de Lemebel consigue dimensionar la perspectiva consumista de la estética artística y burlarse de ella en tiempos neoliberales:

El arte de Lemebel se juega en el campo de tensiones así creado. Su instintiva, casi atávica suspicacia hacia la cultura escrituraria se traduce, por un lado, en la 'ansiedad oral' que traspasa todos sus escritos, y, por otro, en el empleo de toda una serie de estrategias comunicativas – performances, emisiones radiofónicas, difusión por internet – que obvian la letra impresa. Se traduce, además, en su prioritaria apuesta por medios de divulgación escrita poco elitistas, escasamente institucionalizados, como pueden ser revistas de izquierda, fanzines, etcétera. (Echeverría, 2012: 15)

En su libro *De Perlas y Cicatrices– crónicas radiales*, de 1998, Lemebel editó diversas historias anteriormente narradas por él mismo en un programa autoral en la *Radio Tierra – El Cancionero Lemebel*. En 30 minutos diarios, se podía escuchar la lectura radiofónica de las crónicas del escritor, con su propia voz grave y melódica, embalada por boleros, tangos y canciones nostálgicas de amor<sup>64</sup>, puestos a propósito como fondo musical. La cursilería cancionera resuena como eco antiguo y melancólico, es decir, como estrategia *desterritorializante* de un tiempo utópico, intercalado con ásperos contenidos de violencia locutoria.

Estas crónicas son rasgos escriturales que diseñan posibles cartografías de Santiago bajo la mirada poética y cruda del excluido social. Ensayo, pues, un Santiago desde sus adobes *menores*, desmigajados y sufridos. Ciudad, incluso, que desde su memoria colectiva se recalifica tras los años de la dictadura militar de Augusto Pinochet, la que agenció múltiples violencias políticas, morales, étnicas, identitarias, etc.

Paso a analizar una crónica de Pedro Lemebel intitulada *La loca del carrito (o el trazo casual de un peregrino frenesí)*, narrativa que se esfuerza en hacer mirar la mirada de un mendigo travesti habitante de calles de Santiago, siguiendo su paseo oscilante, andrajoso y recolector. La *loca*<sup>65</sup> es un sujeto-espejo que refleja una “silueta desguañangada descalabra la lógica peatonal del apurado mediodía”, frente a un cuerpo *biopolitizado*<sup>66</sup> para un modelo homogéneo de ciudadanía:

De verlo continuamente cruzar la ciudad con su indumentaria de travesti doméstico, con su figura lunfarda, de mendiga, vieja bruja, señora tirilluda que detiene el tránsito con su espejismo teatral para la sorpresa de la gente [...] Todos vemos a diario su tranco sin prisa, hurgueteando en la basura revistas o libros viejos que luego comercia en la vereda de un Supermercado, explicando con clara lucidez la lectura de su contenido. Allí, vendiendo retazos literarios y fotocopias de textos suyos, es un elocuente sujeto cultural que contradice la imagen trastornada de su evadida contemplación. (Lemebel, 2010: 188)

Es curioso percibir en esta crónica de Lemebel algunos rasgos estéticos que Julio Ramos (2009) ya describía en los comienzos de la crónica moderna. En el capítulo dedicado a la crónica y su surgimiento entre el pasaje del siglo XIX para

---

63 El kitsch es la estética de la mala copia, el arte del mal gusto, la que tiene un sentido de desacralización de la obra de arte y su conversión en industria seriada, accesible a las clases sociales más bajas (Neyret, 2007).

64 Se trata del camp (la estética del glamour excesivo y nostálgico de la cultura gay) que, así como el kitsch, trata la cursilería dentro de un sentido queer (raro, extraño, desterritorializado). Las canciones de amor antiguas son reapropiadas dentro de una perspectiva político-simbólica hacia lo depreciado (Neyret, 2007).

65 La palabra loca en la jerga chilena se refiere al homosexual más ostentoso, afeminado, trabajado estratégicamente como condensador de otras minorías como la mujer, el pobre y los indios sudamericanos. El travesti también se incluye en este contexto, una vez que es el marginal que no tiene otra alternativa a la marginalización más arrasadora y, muchas veces, a la prostitución.

66 Concepto del filósofo Michel Foucault para las incidencias y materializaciones del poder difuso en el cuerpo y en los modos de vida social, percibidos en patrones biológicos y sanitarios (Revel, 2005).

el XX, Ramos observa la llegada de la modernidad en Latinoamérica a través del crecimiento de pocos y aislados núcleos urbanos (Buenos Aires, São Paulo, Río de Janeiro, etc.) y de las transformaciones sociales referentes a la comunicación social, al dibujo de nuevas clases laborales y las tensiones causadas por la ocupación (des)territorial de las ciudades.

Es en este periodo cuando la ciudad se vuelve el espacio alegórico que diseña la cronología moderna, siendo contingencia de sus disparates, de sus incongruencias. La crónica llega a ser una forma casi inevitable de representar el bullicio de la vida urbana, de ponerla en orden, como había referido arriba.

El *hibridismo* – o los procesos de *hibridización* – traído por Néstor Canclini (2006: 255) nos puede ayudar a observar cómo la crónica - como propuesta literaria, periodismo y transmisión de saberes - pudo estéticamente viabilizar procesos interculturales, es decir, de dislocaciones de identidades, evidenciando las diferencias y la yuxtaposición entre los descompuestos culturales.

Traigo nuevamente el ejemplo del personaje *La loca del carrito*, en cuyo trayecto se percibe un sentido intenso de *desterritorialización* experimentada. “De su pasado no hay rastro”, dice el cronista, pero, en verdad, los *rastros*<sup>67</sup> hay que descubrirlos, en la genealogía meandrosa (y melindrosa) de la *loca* callejera, “en la estela *locati* que dejan sus zapatones de hombre chancleteando la vereda lunar que alborota desafiante” (Lemebel, 2010: 187), en contra de la marcha homogénea y hormiguera del modelo social heteronormativo.

El *sentido de desastre*, es decir, de ruina de códigos lingüísticos estables, la que Julio Ramos (2009) describe en la crónica moderna, está allí evidenciado. Un *desastre* que también se implica con el exceso de usos estilísticos y semióticos en estas crónicas, con “el lucir de los adjetivos, metáforas, caricaturas, el plagio, la ironía, la parodia, en fin, lo neo-barroco lemebélico trufado de hipérboles, oxímoros y polisemia” (Decante-Araya, 2001, apud Lopez-García, 2008: 79. Traducción nuestra). Simbólicamente, la *loca* lemebélica engendra esta retórica de descomponer subjetividades y diferencias identitarias, “traficando autónomo su caricatura libertaria que amalgama oposiciones de género, lucha de clases, estéticas bastardas del filosofar vivencial” (Lemebel, 2010: 188).

La *ruina* y el intento de retrocederla se percibe igualmente en la lógica que intenta dominar, encuadrar la vida social a partir de una *retórica del escaparate*:

La vitrina, en este sentido, es una figura privilegiada, una metáfora de la crónica misma como mediación entre el sujeto privado y la ciudad. La vitrina es la figura de la distancia entre ese sujeto y la heterogeneidad urbana que la mirada urbana intenta dominar, conteniendo la ciudad tras el vidrio de la imagen y transformándola en objeto de su consumo. (Ramos, 2009, p. 235)

La metáfora del escaparate es tal como el acuario para un mar delimitado con promesas de totalidad, con deseos de tradición (inventada) y *monumentalización*<sup>68</sup> de la ciudad en su cara (fracasadamente) purista. Lo de dentro y lo de fuera de la vitrina concibe un filtro estético y cercador en las grandes ciudades, distingue lo que se debe lucir, valorar y desear de todo lo que se debe obnubilar. Así también se construye la doble condición de la *loca del carrito*, entre ser visible e ignorada, espejo y sombra, incidiéndose de manera muy incómoda en

---

67 La idea de rastro o trazo se admite aquí también en términos de Jacques Derrida, como Mal de archivo, la perspectiva psicoanalítica del miedo de muerte, y las pequeñas potencias significantes y obliteradas en el archivo (Derrida, 1997).

68 Canclini (2006: 305).

un sistema que busca arreglar, armonizar e higienizar la vida bajo valores mercadológicos.

Sin embargo, la *venganza performática* de la *loca* es su indiferencia *lunática* al mundo *real*, al vidrio con película oscura de la ventanilla del coche que *protege* la propiedad privada. También lo es la ceguera a las burlas y muecas de asco. La *loca* vagabunda, parodia, incluso, las formas de letramiento culto y el alto consumismo, por el dulce trato que dedica a los trastes que se lleva en el carrito de supermercado y de los papeles viejos que vende en la calle:

Alguien le compra, con algún estudiante dialoga, algún tonto se mofa incómodo de su apariencia gitana y vagabunda. Pero ella no lo ve tras el vidrio de su ausente cotidiano. No engancha su altivo tornasol de locura con la estupidez del machismo ambiental. Y cuando la noche santiaguina relumbra cobriza en los guiñapos de la tarde, la loca del carrito recoge su mudanza de libros parchados, y sin ningún apuro, como si ordenara un valioso jardín de perlas, diademas y cachureos. (Lemebel, 2010: 189)

Lemebel parece querer ubicar (o mejor, desubicar) al lector santiaguino, adentrándolo en el Santiago: íntima por sus referencias urbanas, y al mismo tiempo turística para muchos nativos. Rastrea y husmea, entonces, las mismas escalas cartográficas de la *loca*, perennizando poéticamente los resquicios de esquina, de agujeros, de escamas arqueológicas y arquitectónicas. Paseos que asustan o enojan al transeúnte más acostumbrado en no percatarse bien de su ciudad, y a sí mismo como un enunciado latente de ella. La loca lunática se hace muy presente y mucho más *lúcida* en el contexto de la ciudad, los que no se comunican con este *elocuente sujeto cultural* que son los ausentes, abstractos y abstraídos. Así, en la crónica lemebética todo deseo de armonización, integración y continuación de la ciudad resulta, reconociblemente, frustrado.

De manera parecida, la noción de *peligrosidad*<sup>69</sup>, sintomática en la crónica, se traduce en el simple acto de cruzar la calle bajo la señal del semáforo, ya que el peregrinaje de la *Loca del carrito* “se desliza justo por ese color intermedio entre el PARE/SIGA” (Lemebel, 2010: 189), es decir, siempre en el incierto *amarillo*, este rato de atención y detención determinado por un juego de permisiones e interdicciones, lógica que intenta reglar la vida social, incluso en sus aspectos morales.

La prostitución travesti, por ejemplo, radicada en el *glorioso barrio San Camilo*<sup>70</sup>, reitera este modelo de vidamoralmente amenazante, obscena y, por lo tanto, marginalizada (*subvitalizada*) en muchos de los antiguos barrios y caseríos aristocráticos en ruinas. Le digo subvitalizada para diferenciarla del modelo de revitalización municipal y los equivocados proyectos de un multiculturalismo alojador del Estado en las grandes metrópolis. No se trata sino de la insurgencia de los símbolos urbanos que se resignifican como burdeles, casas de juegos clandestinos, baños a vapor (para hombres), techos para drogadictos, mendigos y desempleados, etc., que demandan vida a pesar de sus escombros.

A respecto de la débil figura homosexual de *La loca del carrito* - y engañosamente apolítica - destaco la potencia performática del texto de Lemebel, el cual convierte un mero gesto de amarrarse un pañuelo deshilachado al mentón en la iconográfica resistencia política de la mujer y madre que porta la fotografía del hijo desaparecido durante la dictadura militar:

---

69 Ramos (2009: 247).

70 Este barrio de Santiago es un ejemplo de muchos barrios decadentes del centro del viejo Santiago. Tras el abandono, sus edificios en ruinas son ocupados por gente sin hogar, travestis, convertidos en antros de prostitución y transformados en establecimientos de la escena underground.

Por acá se enamora de un trapo desflechado que lo rescata para cubrirse la cabeza. Y así, con el trapito anudado en su barbilla sin afeitar, como una abuela sureña o una extraña *Madre de Plaza de Mayo*, desaparece en el fragor del tráfico, dejan do su alucinado delirio como una estampa irreal que se esfuma en el traqueteo neura del centro. (Lemebel, 2010: 188)

Por fin, es importante decir que la falta de una definición más precisa entre crónica como literatura, o literatura como periodismo, resalta más aún un carácter metodológico de escritura y lectura de esta forma narrativa (se llame como se llame), centrada en las potencias de la fragmentación. El trato menor o degenerado de la crónica la potencializa como cuerpo inextinguible y remontable, así como el dinamismo material promovido por *La loca del carrito*.

Me parece que la crónica contemporánea es instrumento de *performatividad*, tal como prescribe el paradigma de Judith Butler (1997: 244). Es performática la crónica al paso que se vuelve agente de repeticiones y reapropiaciones de códigos, o mejor, al paso que los desvía, los descompone, burlándose de configuraciones dominantes, tanto a nivel del lenguaje - la literatura o el periodismo castizos, por ejemplo - como a nivel de conductas sociales.

En la crónica de Lemebel, cada proceso engalanador no viene sino para evidenciar, y no esconder, una mácula estetizante que *desterritorializa*, o sea, que ironiza el género, la moral familiar, la noción de civilidad, en fin, los patrones preestablecidos y ejecutados por un ciudadano mediocre, e incluso para enseñar el itinerario libre del signo lingüístico, de su potencia significante fraccionada.

La escritura cronista se convierte, así, en un laboratorio de ensayos estéticos, que emergen, rompen, influyen y reformulan patrones más tradicionales de narrativa, aunque el esfuerzo más sublime de representación se resista. El multifocalismo del *flâneur* se vuelve clave representativa del *lunático*, despistado y discontinuado paseo ciudadano, donde se encontrará siempre una fachada civil garabateada, un obelisco desplomado, la insurgencia, en fin, de hierbas dañinas en las baldosas partidas de una plaza cualquiera.

## Bibliografía

- BRESCIA, Maura, 1989, "Las Yeguas del Apocalipsis en una acción de arte", *La Época*, Santiago de Chile, 273, pp. 27-28.
- BUTLER, Judith, 1997, *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid, Síntesis Editorial, 1997.
- CANCLINI, Néstor García, 2006, *Culturas Híbridas. Poderes Oblícuos*, São Paulo, EDUSP.
- CORTÁZAR, Julio, 1995, *Historias de Cronopios y famas*, Buenos Aires, Alfaguara.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, 1990, *Kafka. Por una literatura menor*, 2ª edición, México, Ediciones Era.
- DEL PINO, Mateo Ángeles. "Cronista malabarista. Entrevista a Pedro Lemebel", 2001, disponible en [http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatisaaa/CDA/vida\\_sub\\_simple3/0,1250,PRID%253D11735%2526SCID%253D11737%2526ISID%253D436,00.html](http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatisaaa/CDA/vida_sub_simple3/0,1250,PRID%253D11735%2526SCID%253D11737%2526ISID%253D436,00.html), [26 de abril de 2015].
- DERRIDA, Jacques, 1997, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Editorial Trotta.
- ECHEVERRÍA, Ignacio, 2012, "Prólogo", en Ignacio Echeverría (ed.), *Poco Hombre. Crónicas Escogidas*, Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, pp. 11-31.
- KLINGER, Diana, "Escrita de si, escrita do outro. Autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea", 2006, en

<http://www.poscritica.uneb.br/wp-content/uploads/2014/08/DIANA-KLINGER-ESCRITAS-DE-SI.pdf>, [26 de abril de 2015].

LEMEBEL, Pedro, 2010, *De Perlas y cicatrices. Crónicas Radiales*, Santiago, Seix Barral.

LEMEBEL, Pedro, 2012, *Poco Hombre. Crónicas Escogidas*, Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales.

LOPEZ GARCÍA, Isabelle, 2008, “Esthétique queer et politique dans Quiltra Lunera de De perlas y cicatrices de Pedro Lemebel”, *Lectures du genre. Lectures théoriques, approches de la fiction*, n° 5, pp. 77-84.

NEYRET, Juan Pablo, “Entre acción y actuación. La politización del kitsch en El beso de la mujer araña de Manuel Puig y Tengo miedo torero de Pedro Lemebel”, 2007,

en <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero36/puiglebe.html>, [27 de abril de 2015].

PIZARRO, Ana, 2004, *El sur y los trópicos. Ensayos de cultura latinoamericana*, Murcia, Compobell.

RAMOS, Julio, 2009, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Caracas, El perro y la rana Editorial.

RAVETTI, Graciela, 2004, “Performances escritas: o diáfano e o opaco da experiência”, en Antonio Hildebrando, Lyslei Nascimento, Sara Rojo (ed.), *O Corpo em Performance: imagem, texto e palavra*, Belo Horizonte, NELAP/FALE/UFMG, pp. 31-61.

REVEL, Judith, 2005, *Foucault. Conceitos essenciais*, São Carlos, Claraluz.

SOARES, Angélica, 2007, *Gêneros Literários*, 7ª ed. ,São Paulo, Ática.



# Visualidad y multimodalidad en las colecciones de libros didácticos de español aprobados por el PNLD 2018. Foco en el inicio de las unidades<sup>71</sup>

Gonzalo Abio  
Universidade Federal de Alagoas

## Resumen

En este trabajo de tipo documental comparamos la estructura general de las secciones de inicio de unidad en las colecciones de libros de texto para enseñanza de español que fueron aprobadas por el PNLD 2018, para entender cómo los recursos semióticos se articulan y funcionan en la creación de sentido y la orientación al lector. Encontramos diferencias en cada colección en el diseño gráfico, materiales y estrategias pedagógicas utilizadas, así como en el foco dado a las actividades. Por último, discutimos sobre la importancia de la visualidad en los libros de texto y de una educación perceptiva donde el alfabetismo visual se vincule a otras alfabetizaciones.

Palavras-chave

Libros de texto, visualidad, multimodalidad, alfabetismo visual.

## Abstract

In this documentary type research we compare the general structure of the first part of chapters in textbooks for learn Spanish approved by PNLD 2018 to understand how semiotic resources are articulated and work in the meaning making and orientation of the reader. We found differences in the graphic design, materials and pedagogical strategies used, as well as in the focus given to activities. Finally, we discuss the importance of visuality in textbooks and perceptual education where visual literacy needs to be linked to other literacies.

Keywords

Textbooks, visuality, multimodality, visual literacy.

## Introducción

Como bien señalan, entre otros autores, los integrantes del conocido *The New London Group* (NLG), un grupo adscrito a la pedagogía de la multialfabetización y el análisis multimodal desde la semiótica social, en las últimas décadas han ocurrido cambios profundos en los procesos de comunicación, interacción y aprendizaje, de forma que los textos híbridos o multimodales son los que

---

<sup>71</sup> Una versión preliminar de este trabajo fue presentada en el VII Congresso Nordestino de Espanhol realizado en mayo de 2018 en Natal, RN. Presentación disponible en <https://bit.ly/2muOazP>

predominan en las prácticas sociales actuales y son a los que más atención se les debe prestar.

De hecho, la sociedad moderna, mediada y mediatizada por las tecnologías digitales, es cada vez más multimodal y multicultural, y debido a la existencia de una estrecha interconexión e interacción entre lo social, lo semiótico y lo pedagógico (Bezemer y Kress, 2016a: viii), esa transformación cultural del uso actual de múltiples lenguajes y medios trae nuevos retos y exigencias para la educación (Manghi Haquin, 2012; Pérez Tornero, 2014, 2015).

Kress, en una entrevista realizada por Farías (2008) comenta, como tantos otros lo han hecho también, sobre la necesidad de una visión multimodal en la educación:

Si la educación se trata de aprendizaje y si creamos significados en varios modos de manera tal que nuestro compromiso con el mundo es siempre multimodal, entonces parece simplemente esencial que la institución encargada de los aprendizajes esté no solo basada en el aprendizaje de la lengua sino en cómo la cultura que se le presenta a los niños en la escuela está representada y como los jóvenes hacen sentido de ella. Eso no se puede hacer solo por medio de una pedagogía basada en lo lingüístico (Farías, 2008, p.17 apud Farías y Araya Seguel, 2014: 96).

Si entendemos que todo texto es multimodal (Kress, 2000; Kress y van Leeuwen, 2006[1996]), también podemos asumir que el libro de texto es un género textual/discursivo multimodal.

Los libros de texto pueden ser considerados como un hipergénero (Tilio, 2013) o un macrogénero (Silva, 2015) que reúne recortes de géneros variados. La diversidad de géneros, recursos y actividades presentes en los libros de texto puede contribuir con la enseñanza llevando en consideración la necesidad de trabajar desde una perspectiva de la multialfabetización<sup>72</sup>, o sea, de un conocimiento lingüístico-discursivo integrado a otros conocimientos (visual, espacial, digital, una posición crítica, etc.) moldado por el contexto del momento (Cope y Kalantzis, 2000). Los alumnos deben saber lidiar con textos multimodales y los profesores deben estar preparados para ayudarlos en esa tarea.

Los libros de texto, como ejemplo de una tecnología artefactual y simbólica, son históricamente determinados, el “producto de un grupo social y de una época determinada” (Choppin, 2001: 214), y a lo largo de la historia se han transformado, mostrando cambios en aspectos como su tipografía, disposición de los elementos en las páginas, el tipo y número de las imágenes utilizadas, los géneros textuales/discursivos trabajados, etc. (Bezemer y Kress, 2009, 2010, 2016a y 2016b). Por lo menos en lo que se refiere al área nuestra de enseñanza de lenguas, pudiéramos ensayar una generalización comparativa de esos cambios, que intentaremos recoger en la tabla siguiente con base en los estudios de esos autores, así como en la propia experiencia personal en el análisis de libros de texto para la enseñanza de E/LE (Abio, 2005, 2011a, 2011b y 2014; Abio y Dias, 2016) y otros, como Vences (2015) (**Tabla 1**).

---

72 La multialfabetización es también conocida como alfabetizaciones múltiples o multiliteracidad en español, multiletramentos en portugués o multiliteracies en inglés.

**Tabla 1** - Comparación de algunas características que diferencian los libros de texto más antiguos de los libros de texto más modernos.

Libros de texto más antiguos	Libros de texto más modernos
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Blanco y negro.</li> <li>• Pocos géneros textuales/discursivos.</li> <li>• Predomina el contenido en una columna (o dos) y solo una página.</li> <li>• Contenido dispuesto de forma más continua.</li> <li>• Oraciones más largas.</li> <li>• Texto impersonal. Predomina la voz pasiva.</li> <li>• Soporte impreso (más audio).</li> <li>• Fragmentos de texto y materiales “autocontenidos” con pocas referencias a fuentes externas que puedan ser visitadas.</li> <li>• Predominan las ilustraciones hechas por dibujantes.</li> <li>• Menos realia.</li> <li>• Alumno pasivo.</li> <li>• Pedagogía reproductiva.</li> <li>• Imágenes simplemente como adorno.</li> <li>• Trabajo escaso con imágenes.</li> <li>• Ausencia de análisis de géneros textuales/discursivos.</li> <li>• Cultura presentada como curiosidad, anécdota.</li> <li>• Ausencia de proyectos o tareas a medio o largo plazo.</li> <li>• El autor es el más importante.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Muchos colores.</li> <li>• Diversidad de géneros textuales/discursivos.</li> <li>• Contenido en más de una columna, disposiciones variadas que pueden ser inclinadas y que a veces ocupa doble página.</li> <li>• Contenido más modular (en bloques).</li> <li>• Oraciones más cortas.</li> <li>• Texto más personal. Predomina la voz activa.</li> <li>• Soporte impreso (más parte digital: pdf enriquecido, audiovisual, actividades interactivas en sitios web dedicados, etc.).</li> <li>• Lectura con referencias y posibilidad de visita, obligatoria u opcional, a sus fuentes externas.</li> <li>• Predominan las fotografías y materiales verbosuales auténticos variados.</li> <li>• Más realia.</li> <li>• Alumno más activo.</li> <li>• Pedagogía reflexiva.</li> <li>• Pocas imágenes como adorno o no las hay con esa función.</li> <li>• Hay más trabajo <b>con</b> imágenes, y también se introduce el trabajo <b>sobre</b> las imágenes (alfabetización visual y crítica).</li> <li>• Presencia de propuestas de análisis de diversos géneros textuales/discursivos.</li> <li>• Cultura e intercultura más integrada al proceso como un todo.</li> <li>• Presencia de propuestas de proyectos o de tareas a medio o largo plazo.</li> <li>• El diseñador gráfico es tan importante como el autor.</li> </ul>

Fuente: elaboración propia

Una tabla dicotómica como la anterior es útil, porque permite simplificar el conocimiento y observar mejor las diferencias pretendidas, pero es necesario señalar, que las categorías presentadas no son absolutas y las características puede que no sean aplicables a algunos materiales, es por eso que esta tabla debe ser usada siempre con el debido cuidado.

La propia denominación de las columnas como “libros de texto más antiguos” y “libros de texto más modernos” ya de por sí pudiera ser problemática, pues tal vez haya algunos libros publicados en fecha más o menos reciente que traigan algunas características de los libros más antiguos. Los libros no forman un antes y después bien delimitado, en realidad hay un *continuum* en su evolución, por lo que puede haber características intermedias o que un material determinado, por sus características particulares, exhiba algunos elementos de uno o de otro.

Muchos profesores se han percatado de esos cambios que fueron reseñados *grasso modo* arriba, donde puede destacarse, estructuralmente, el aumento de la complejidad y densidad visual, la multimodalidad y la inclusión de muchos géneros propios del ambiente digital y, pedagógicamente, también se puede añadir la consideración por parte de los autores, de un alumno más activo y dialógico, lector-analizador de esos materiales y potencialmente creador de nuevas producciones a través de otras formas de expresión (Cope y Kalantzis, 2000, 2017), como ya es posible observar en algunos libros de texto más modernos.

Con esos cambios, el profesor también debe ser capaz de saber aprovechar los recursos multimodales que se presentan en esos materiales y hacer llamar la atención de sus alumnos a ciertos conocimientos que no atañen solo a lo estrictamente lingüístico.

La combinación por parte de los autores y editores de múltiples recursos semióticos en los libros de texto actuales ofrece desafíos para su interpretación, por lo que esos recursos pueden favorecer el aprendizaje de algunos alumnos, o restringir el de otros, de forma que el profesor debe estar consciente de la importancia de su trabajo como mediador en la alfabetización multimodal (Manghi Haquin et al., 2013: 88-9).

El aspecto visual del libro de texto, tanto del propio contenido como de su diseño, suele ser el primer elemento observado y analizado intuitivamente por el usuario potencial, sea profesor o alumno, y puede ser un factor determinante de su aceptación o no como material de estudio.

Su diseño gráfico también puede influenciar intrínsecamente en el proceso y los resultados del aprendizaje (Ellis y Ellis, 1987; Domínguez y Maíz, 2010; González, 2012; Liu y Qu, 2014; Teixeira, 2015).

Eso ocurre porque el uso adecuado de colores, tipografías diversas y otros elementos visuales como marcos y recuadros, cajas de texto, íconos, etc., son importantes para guiar la atención y crear coherencia entre las páginas o secciones del libro o para diferenciarlas de otras secciones, llevando al lector a ciertos caminos de lecturas y procesos mentales que pueden favorecer o dificultar el aprendizaje pretendido.

Es decir, desde las dimensiones sintácticas, semántica y práctica se puede analizar el proceso de enseñanza-aprendizaje propuesto en los libros de textos, a lo cual se añade una dimensión ideológica.

A grandes rasgos, desde la perspectiva semiótica, la dimensión sintáctica expresa "cómo es presentado" el mensaje en el medio; es decir, la forma en que se estructura, organiza y simboliza el contenido. A su vez, esta asistencia sintáctica contribuye de manera sustancial a la calidad semántica de los contenidos, pues un diseño adecuado contribuye a una navegación asequible que facilita la comprensión al ponerse de manifiesto de manera transparente la estructura y la relación entre las partes.

Por otro lado, si pensamos en que muchos de los alumnos que hoy frecuentan nuestras salas de aula, han sido hiperestimulados desde edad temprana con materiales interactivos digitales, no podemos dejar de concordar con González Romero (2015), cuando plantea que el libro de texto, para llegar a ser "un cóctel excepcional" favorecedor del aprendizaje, debe tener un diseño funcional y cautivador, conjugado con una temática actual y atractiva para el público al que va dirigido y con contenidos al nivel exigido por los estándares educativos, así como una metodología efectiva.

Como un argumento más, aunque la citación a continuación se refiera a las preferencias en la lectura que realizan los estudiantes jóvenes en Internet, creo que

muy bien ella pudiera aplicarse también a la lectura-navegación a través de las páginas de los libros de texto:

La mayoría de los chicos no valora el texto en primer lugar sino el diseño general, imágenes e ilustraciones, animaciones, colores, diferentes tipografías, es decir, elementos visuales “divertidos” y que les llamen la atención [...] un diseño atractivo puede definir si leerán o no la información (Albarelo, 2011: 145 apud Gasca Fernández y Díaz-Barriga Arceo, 2018: 57-8).

No son pocos los trabajos que han sido realizados en Brasil para analizar la multimodalidad en materiales en lenguas extranjeras. Abio y Dias (2016), Almeida (2011), Costa (2016), Dias y Vian Jr (2017), Holanda (2011), Lacerda, Araújo y Costa (2017), Moreira (2013), Procópio y Souza (2009), Santos (2017), Selvatici (2015), Silva, R. (2015), Silva, T. (2015), Silva, M. (2016) y Teixeira (2015) son algunos de ellos, pero todavía es necesario avanzar mucho en ese campo.

Llevando en consideración la importancia de los aspectos visuales en los materiales didácticos que sean utilizados en las clases, así como el trabajo que se haga con esos materiales desde una perspectiva donde se incluya la alfabetización visual y multimodal, los objetivos de este trabajo serán los siguientes: (1) Comparar el proyecto gráfico-editorial específico de las secciones de inicio de cada unidad en las tres colecciones de español aprobadas por el PNLD 2018 (BRASIL, 2017): *Cercanía Joven*, (Couto, Coimbra y Chaves, 2016), *Sentidos en lengua española* (Freitas y Costa, 2016) y *Confluencia* (Pinheiro-Correa y Lagares, 2016); (2) Analizar los recursos semióticos que se han utilizado y como se articulan para contribuir en la creación de sentido en dichas secciones y; (3) Analizar los materiales y las actividades relacionadas que han sido empleados en las secciones de inicio de cada unidad.

## Base teórica

Como ya fue adelantado en el apartado anterior, será utilizado el análisis multimodal desde la visión de la semiótica social, para lo cual, algunos principios de la Gramática del Diseño Visual (GDV) de Kress y van Leeuwen (2006[1996]) y de la gramática de la multimodalidad, de Cope y Kalantzis (2010), serán llevados en consideración.

La semiótica social estudia los procesos de significación e interpretación que son moldados por los individuos y por la sociedad, y el análisis multimodal desde la semiótica social se centra en esas prácticas de construcción de significado a partir de documentos que por su esencia son multimodales.

Para Descardecí (2002):

Cualquiera que sea el texto escrito, él también es multimodal, o sea, compuesto por más de un modo de representación. En una página, además del código escrito, otras formas de representación como la diagramación de la página, el color y la calidad del papel, el formato y el color (o colores) de las letras, la formatación del párrafo, etc., interfieren en el mensaje que será comunicado. Como resultado de ese postulado teórico, ninguna señal o código puede ser entendido o estudiado con éxito aislado, una vez que se complementan en la composición del mensaje (Descardecí, 2002: 20-1).

Es útil pensar en que, a pesar de que el texto escrito pueda considerarse que es siempre multimodal, existen algunas diferencias importantes entre la lectura de textos escritos y la lectura de textos multimodales, como las que nos ofrece Walsh (2006: 35). Las palabras “dicen”, incluyendo el discurso, el registro, el vocabulario, los patrones lingüísticos, la gramática, y está organizado en oraciones

y párrafos, mientras que las imágenes “muestran”, incluyendo la diagramación, tamaño, forma, línea, color, ángulo, posición, perspectiva, íconos, hipervínculos, etc. Por otro lado, si la imaginería verbal se basa en descripciones, metáforas, símiles, aliteraciones y mecanismos poéticos con palabras y patrones de sonidos, la imaginería visual usa, en cambio, el color, tema, íconos y la repetición. Además, en un texto escrito el camino de lectura es principalmente lineal y secuencial donde el lector sigue en gran medida la secuencia de lectura a través de las líneas de texto, mientras que el camino de lectura en el texto multimodal usa vectores y no es secuencial, lineal, por lo que el lector-observador tendrá mayor poder de elección y oportunidad de interactuar. Esta es la conocida especialización funcional de los modos y sus lógicas diferentes (Kress, 2003, 2010).

En la fusión imagen-texto cada modo tiene sus potencialidades y restricciones particulares (*modal affordances*) (Kress y van Leeuwen, 2006[1996], pero en el proceso de construcción de significados los significados no son fijos y aditivos (el significado de la palabra más el significado de la imagen), son en realidad multiplicativos (el significado de la palabra se modifica a través del contexto imagético y el significado de la imagen se modifica por el contexto textual de forma que el todo será algo mayor que la simple suma de las partes" (Lemke, 1994, 1998 apud Lemke, 2010: 456); además, los significados son orquestados, o sea articulados en armonía, por la persona que construye el significado de acuerdo a los recursos disponibles e intereses del momento.

De la misma forma que existe una gramática del texto, puede analizarse también la gramática de una imagen. La Gramática del Diseño Visual (GDV) fue adaptada por Kress y van Leeuwen (2006[1996]) a partir de la lingüística sistémico funcional de Halliday. Ella posee tres metafunciones: la representacional, la interactiva y la composicional. En la primera, que se refiere a cómo se construyen las representaciones de la realidad, hay dos grandes modos de representación: narrativo y conceptual, donde en el narrativo se pueden identificar procesos de acción, de reacción, verbales o mentales, según el tipo de vector, la cantidad y tipos de participantes involucrados, mientras que en la representación conceptual, los procesos pueden ser analíticos, clasificacionales o simbólicos, pues los participantes no realizan acciones, pero son representados según su clase, significación o estructura, o sea, por sus características esenciales.

En la segunda metafunción, la interactiva, que atañe a las relaciones sociales e identidades, las características que influyen en la relación percibida entre lector-observador e imagen son: el tipo de contacto (de demanda o de oferta), la distancia social (íntima/personal, social o impersonal) y la actitud, que se expresa, esta última, por medio del ángulo, que puede ser frontal, oblicuo, alto, al nivel de los ojos o bajo. Por ejemplo, una mirada frontal del participante representado hacia el lector-observador (participante interactivo) puede que invite a realizar una acción, mientras que una mirada oblicua predispone al examen de la escena y los atributos que aparecen en la imagen. Cuando es poca la distancia entre los participantes, es probable que haya una mayor participación entre ellos, pues tienden a reducirse las diferencias. Una perspectiva vertical, por otro lado, acentúa las diferencias, mientras que una horizontal las disminuye y puede crearse una empatía entre los participantes representados y los participantes interactivos. Además, una imagen donde un rostro mire desde un ángulo superior probablemente indicará mayor poder y autoridad de los participantes representados.

La modalidad es también un indicador de afinidad entre los participantes representados e interactivos. Los marcadores de modalidad, son sugerencias que aparecen en los textos y nos remiten a nociones de plausibilidad, exactitud, confiabilidad, credibilidad o veracidad, como representación de una realidad

reconocible, que será interpretada como verdadera o falsa según el grupo social. El receptor es partícipe de esa construcción.

La modalidad se expresa en un *continuum* que va desde una modalidad alta, que corresponde al grado más realista de la representación hasta la modalidad baja, correspondiente a la representación menos realista. En las imágenes podemos analizar marcadores de modalidad como colores (saturación, diferenciación y modulación) (Kress y van Leeuwen, 2006: 154-163). Estos marcadores son recursos con los cuales el diseñador cuenta para manifestar aspectos subjetivos sobre la postura del autor en relación al tema tratado.

Como distintos grupos sociales sostienen diferentes estándares de lo real, se diferencian cuatro principios de realidad denominados orientaciones de código (Kress y van Leeuwen, 2006: 163), a través de las cuales se expresa la modalidad: naturalista, tecnológica, abstracta y sensorial.

La modalidad naturalista corresponde a la imagen de la fotografía, muy cercana a la percepción del ojo. Las modalidades tecnológica y abstracta, común en textos científicos y en los gráficos, se asocian al discurso científico. Estos últimos corresponden, respectivamente, al registro mensurable de la realidad, propia de los dibujos técnicos, o a la generalización de cualidades esenciales, inherente a los esquemas. Finalmente, la modalidad sensorial apela a los sentidos, y se utiliza en contextos en los que predomina el principio del placer (arte, publicidad, decoración). Esta modalidad se apoya en el uso del color como fuente de atracción y construcción de significados afectivos (Palmucci, 2017: 267).

Como nos muestran Kress y van Leeuwen (2006: 158), no necesariamente una fotografía va a ser entendida como más “real” que un esquema o diagrama en ciertos casos, como puede ser la explicación de un determinado proceso. También, si una fotografía se presenta con una saturación de colores diferente a la que se considera que sería la real, su modalidad se verá reducida.

En la última metafunción de la GDV, que se refiere a la composición, o sea, a cómo se disponen y relacionan los elementos en la página, se puede analizar el valor de la información según la posición que ocupan esos elementos en el espacio para determinar lo dado y lo nuevo, así como lo ideal y lo real, lo cual es también una construcción cultural que depende del grupo social que lo realiza o analiza; a su vez, el enmarcamiento (*framing*) hará la conexión o desconexión entre los elementos, mientras que la prominencia (*salience*) influirá en el destaque de determinados elementos que, en su conjunto, determinarán el probable camino de lectura (*reading path*) del lector-visualizador a través de la composición multimodal de la página en análisis.

En este trabajo, también llevaremos en consideración el efecto semiótico de los colores utilizados, tal como proponen Kress y van Leeuwen (2002, 2006) y Menezes y Pereira (2017), así como la tipografía, según van Leeuwen (2005, 2006) y Serafini y Clausen (2012).

Es útil la categorización de las tres grandes funciones que puede tener el color, según Menezes y Pereira (2017: 327): (1) funciones perceptivas: para atraer, armonizar, organizar, proporcionar visibilidad y legibilidad; (2) funciones indicativas: para rotular, mensurar, jerarquizar y mantener la consistencia; y (3) funciones representativas: identificar y simbolizar.

En la tipografía, según van Leeuwen (2006) y Serafini y Clausen (2012), algunas categorías que pueden analizarse son: el color, el espesor (negrito o fino), el tamaño, la inclinación, la expansión (condensado o expandido, ancho), la curvatura, donde caracteres más redondos pueden ser interpretados como indicadores de fluidez o naturalidad, mientras que los menos redondos pueden indicar masculinidad, objetividad, técnica, etc. Otras características de la tipografía

son la alineación (a la derecha, a la izquierda, centralizado), la orientación (vertical u horizontal), la conexión entre los caracteres y la presencia de algún diseño propio, específico o no.

La tipografía, tamaños, colores, contraste, espacios y disposición, encuadres y tipos de imágenes son algunos de los recursos semióticos que analizaremos cómo fueron organizados en las unidades de inicio de cada libro de texto. De acuerdo con la toposintaxis visual, o sea, prestando atención a la organización y realce o no de los elementos presentes en la página nos interesa saber cuál podrá ser el probable camino de lectura en las páginas relacionadas con las secciones de inicio de cada unidad de las tres colecciones para enseñanza de ELE aprobadas por el PNLD 2018; por consiguiente, también nos interesa saber si existen textos que es menos probable que sean vistos o leídos dentro de la organización gráfica de esas páginas.

Para los efectos de este artículo, también nos valemos de algunos elementos del modelo de análisis de material multimodal en educación propuesto por Danielsson y Selander (2016), así como las propuestas de análisis para desarrollar el alfabetismo visual (*visual literacy*), ofrecido por Bamford (2009) y también utilizado en Brasil por Nunes y Baptista (2016), a lo que se puede añadir el modelo *Show me* de alfabetismo visual crítico de Callow (2005, 2006, 2011), utilizado por Silva (2016). Estos modelos nos serán útiles para la comprensión de algunas estrategias didácticas y actividades presentes en los materiales analizados.

Por ejemplo, con base en el modelo de Danielsson y Selander (2016) es de nuestro interés observar cómo el lector es “enganchado” o “invitado” a entrar en la unidad. ¿Hay alguna pregunta? ¿Se estimula la curiosidad?

Callow (2012: 78) muestra que hay diferencias entre aprender *con* imágenes y aprender *sobre* las imágenes. En el primer caso, el profesor usa imágenes diversas como ayuda visual en las clases, mientras que en el segundo caso se analizan imágenes para comprender el uso de los símbolos, del color, etc., se modela cómo extraer informaciones de fotos o se discute la relación entre el texto y las imágenes, entre otras posibilidades.

El modelo integrador *Show me* de Callow (2005) posee tres dimensiones: la afectiva, la composicional y la crítica. En la primera se observan las sensaciones positivas o negativas que puede despertar la imagen. Sobre esta dimensión, Silva, M. (2016) añade que, delante de una imagen "la sensación, el sentimiento, la reflexión, el recuerdo, entre otros, ocurren de forma más evidente e impactante que delante de un texto, por ser más inmediata y, dependiendo del nivel de modalidad, más real" (p. 84). La dimensión composicional del modelo de Callow incluye elementos de las tres metafunciones ya mencionadas de la Gramática de Diseño Visual, mientras que la dimensión crítica observará qué es lo más o menos importante, cuál es la posición ideológica mostrada, si se incluyen o excluyen determinados participantes, etc.

Desde la visión de la semiótica social, como ya fue adelantado, puede haber muchas realidades percibidas, según sea el individuo o grupo social, pero en nuestro caso, que analizamos libros de textos para un público muy específico – jóvenes que estudian en la escuela pública del décimo al duodécimo año escolar –, por medio de un análisis preactivo podríamos anticipar algunos efectos e interpretaciones posibles, de acuerdo a la forma en que son presentados los materiales en esos libros.



## Resultados

Nuestro interés está en las secciones de inicio de cada unidad, pero realizamos también una primera observación de cada libro en su totalidad para conocer su identidad visual general, detectar los recursos semióticos utilizados en cada proyecto gráfico-editorial y la facilidad de llegar a cada sección de inicio hojeando sus páginas.

Algunas características encontradas serán presentadas a continuación de forma separada para cada colección.

### Características de la colección Confluencia

Hay una misma identidad visual para toda la colección, pero se distingue el uso de una combinación de colores análogos que es diferente en cada volumen, con tonos de naranja para el primer volumen, tonos de rojo para el segundo volumen, y tonos de verde para el tercer volumen en la cubierta, página de inicio de cada unidad, cabeceras de secciones diversas, esquinas exteriores de cada página y página de comentario lingüístico al final de cada unidad.

También se observa que la mayoría de las páginas del libro tienen un fondo de color blanco.

Hay dos elementos que ayudan en la localización de la página de inicio de las unidades, pues ellas se diferencian de otras por sus colores únicos y también por la fotografía presente en la doble página siguiente, pero observamos que al hojear el libro hay alguna dificultad para su lectura, debido a que el número de inicio de cada unidad queda dispuesto cerca del margen interior del libro, en lugar de su margen exterior.

La *Figura 1* muestra de forma esquemática y simplificada las principales características de las páginas dedicadas a la sección de inicio en los volúmenes de esta colección.

*Figura 1* - Esquema con las características más generales de las páginas dedicadas a la sección de inicio en los libros de la colección *Confluencia* (Pinheiro-Correa y Lagares, 2016).



Fuente: elaboración propia.

En el esquema podemos ver que en la primera página de inicio de unidad aparece el número de la unidad y el título, con destaque por tamaño y por variación de color, en una posición que está hacia la esquina superior e izquierda de la página. Aunque aquí no se pueda observar, es de notar que, conforme fue dicho anteriormente, en el caso de esta colección, ese número y título estarán

próximos al margen interior del libro, pues siempre esa primera página queda en el lado derecho del libro abierto, de forma contraria a las otras colecciones aquí analizadas.

La tipografía es recta, sin serifas, pero el número de inicio de unidad, además de su destaque por tamaño, muestra unas terminaciones ligeramente redondeadas que lo diferencian un poco de la tipografía en general utilizada en esta obra.

En la parte superior de la primera página, atravesando el número y título, también se observa una franja oblicua ascendente de color gris que, junto al triángulo en la parte inferior con el número de la página y otras formas triangulares cercanas al número de la unidad que no fueron representadas en este esquema simplificado, proporcionan un cierto aspecto de modernidad, así como de dinamismo o fluidez a la idea que pasa el diseño general de esa página específica.

En la parte inferior, en destaque, dentro de un bloque de color claro y cercano al número de la página en arábigo, se puede ver también escrito por extenso el número de página correspondiente.

Hay que añadir que en esa página inicial, en su lado derecho, hay también dos bloques de texto con fondos de diferente color. Uno, con un texto de presentación de la unidad y otro con los objetivos de la misma. El primer texto, dentro del bloque que lo contiene, muestra poco contraste visual sobre el resto de la página, a lo cual se le puede sumar el pequeño tamaño relativo de la letra, así como su densidad textual. De esa forma, pudiera decirse que es un texto casi “invisible” al lector-visualizador y no invita a su lectura. En cambio, el segundo bloque de texto, –que corresponde a los objetivos de la unidad–, no tiene ese posible problema, pues está bien señalado, encabezado por la palabra “OBJETIVOS:” en destaque sobre un fondo de color oscuro, mientras que el texto está redactado en forma de lista, con frases más cortas y visualmente delimitadas por marcas que lo dividen convenientemente. Un texto con esas características es de mucha más fácil lectura que el texto anterior.

En el esquema de la Figura 1 observamos que en esta colección son dedicadas cuatro páginas a la sección de inicio de unidad. Los autores, en la Guía Didáctica del manual del profesor, describen de la forma siguiente esa sección llamada de “Apertura de unidad”:

En la primera página de cada unidad presentamos el tema, formulamos los objetivos y la discusión sobre el proyecto que la articulará. Le sigue una fotografía en doble página que suele retratar algún tipo de colectivo social que se puede relacionar con el tema propuesto. Planteamos actividades que instan a una lectura de la foto en profundidad, que debe inspirar ideas y abrir posibilidades de investigación para los (as) estudiantes. Asimismo, las actividades de lectura de esta imagen inicial ofrecen al(a) estudiante el conocimiento de algunos conceptos básicos de lenguaje visual, que le permitirán en otras actividades de la colección y en la vida, leer con más facilidad enunciados no verbales y verbales (Pinheiro-Correa y Lagares, 2016: 155).

Efectivamente, después de la primera página con la presentación de cada unidad y de sus objetivos, se presenta una fotografía que ocupa una doble página en su totalidad, mientras que en la página posterior a la fotografía, hay una explicación sobre el origen de esa imagen en un bloque delimitado por un color claro que lo diferencia del resto de la página, proponiéndose después la realización de algunas actividades sobre la imagen y los contenidos que se discuten a partir de ella.

Entre los asuntos que se trabajan en esta sección de la colección *Confluencia* hay una fuerte presencia de aspectos relacionados con el alfabetismo visual, donde se llama la atención de los estudiantes sobre los efectos que causan

ciertas acciones en la toma de la fotografía. De esa forma, como ejemplo, podemos ver que en las cuatro unidades del primer volumen de la colección se discute sobre el efecto de la perspectiva diagonal, el punto focal, la diferencia entre una fotografía narrativa y una descriptiva, y el efecto del ángulo. Otras cuestiones que hacen referencia al análisis de imágenes fotográficas son presentadas en los otros dos volúmenes de la colección, como son: la diferencia entre foto posada y espontánea, enfoque, encuadre, composición y colores. Estas cuestiones se introducen de forma que los estudiantes desarrollen también una literacidad crítica sobre los temas analizados en ese inicio de unidad, que estarán relacionados, a su vez, con el desarrollo posterior de la unidad.

Las fotografías presentes en esta sección provienen, en parte, de agencias de noticias, así como de otras fuentes de Internet. Es de notar que al reproducirse estas imágenes en gran tamaño, –en una doble página con dimensiones totales de 39cm x 27,5cm–, sumado a las posibilidades que permite el tipo de impresión y la calidad del papel utilizado, se llega a perder algo de resolución y detalle de las imágenes y los colores tienden a ser opacos.

Otro aspecto que se puede señalar es que al incorporar estas fotografías a la doble página, se pierde una franja central de las mismas en la unión de las dos páginas por su margen interno, lo cual puede producir, en algunos casos, una cierta extrañeza al observador de la imagen. Lo antes dicho se percibe con más fuerza en el caso específico de la imagen presente en la unidad tres del primer volumen, en que el brazo de la bailarina que aparece en primer plano parece estar dislocado. A esto se le suma que en algunas imágenes seleccionadas para esta sección las personas aparecen con semblantes serios, lo cual probablemente no motive a los lectores-observadores de las mismas.

#### Características de la colección Sentidos en lengua española

Esta colección también posee un esquema diferente de colores en cada volumen, en este caso con tonos de rojo para el primer volumen 1, tonos de verde para el segundo volumen y tonos ocres para el tercer volumen. Hay la presencia de un filete decorativo del mismo color base del volumen (o aproximado) en la parte superior y lateral externa de cada página. El mismo filete cambia a color azul claro en las secciones: “El estilo del género”, “Entreculturas”, “Hay más” y “Síntesis léxico-gramatical”.

El resto de las páginas del interior de cada unidad posee en la mitad superior de su borde externo un estrecho filete del mismo color base utilizado en cada volumen, lo que también ayuda en la diferenciación visual con respecto a las otras secciones.

En el caso que nos ocupa de la página doble de inicio de la unidad, la misma utiliza siempre un fondo de color azul con un arte romboidal embutido en el mismo.

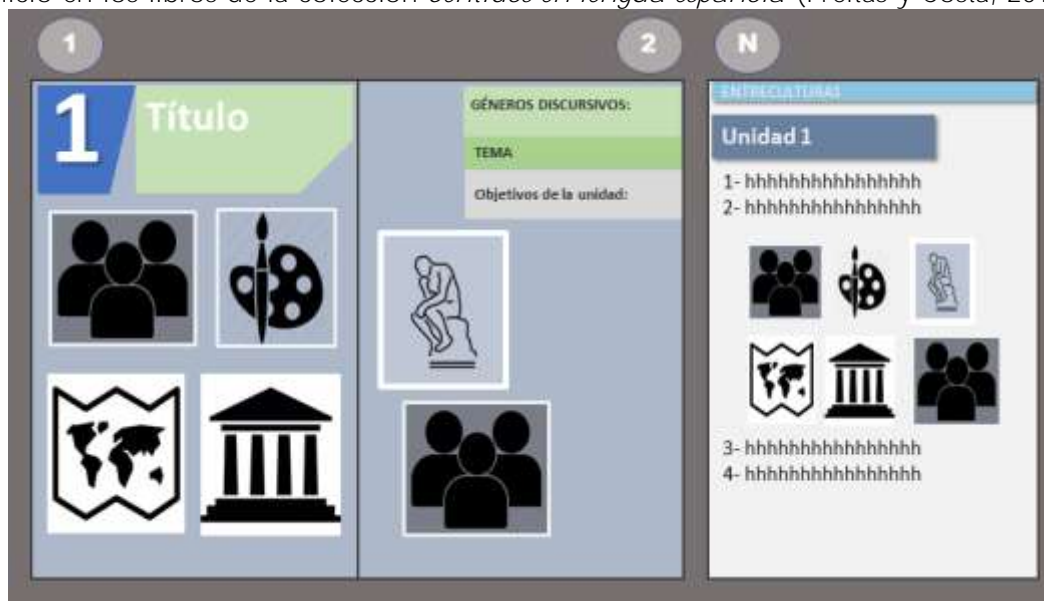
La tipografía también es recta, sin serifas, pero el número de inicio de unidad se observa ligeramente serifado, además de su destaque en la página por tamaño y sombreado. La combinación armoniosa de varias figuras geométricas alrededor del número de la unidad, ayuda también en su destaque y le imprime un aspecto de modernidad a la sección de inicio.

Notamos que en esta colección es más fácil localizar o distinguir visualmente el inicio de cada unidad al hojear el libro, pues la página inicial con el número está siempre en el lado izquierdo y con el número hacia el margen exterior. El color azul de base de la doble página inicial también ayuda en su localización visual.

En general, la sección de inicio de esta colección se presenta con una mayor densidad visual, más elaborada, lo cual pasa la sensación de que hubo un cuidado mayor en su preparación, cuando se compara con la colección anterior.

La *Figura 2* reúne de forma esquemática una representación con las características más generales de la sección de inicio de esta colección.

*Figura 2-* Esquema con las características más generales de las páginas de la sección de inicio en los libros de la colección *Sentidos en lengua española* (Freitas y Costa, 2016).



Fuente: elaboración propia

Podemos observar en la figura que hay una buena delimitación visual y contraste de cada elemento dentro de la sección de inicio. El número de la unidad, el título de la misma, la presentación de los géneros discursivos, el tema y los objetivos principales de la unidad, son expuestos en bloques diferentes. Menos visible y contrastado está el título que señala en una página aparte la presencia de la sección llamada “Entreculturas”, de la cual hablaremos más adelante.

A diferencia de la colección anterior que prioriza las fotografías, esta colección reúne muestras gráficas de diversos géneros visuales, tal como señalan sus autoras en el Manual del profesor, en la sección correspondiente al inicio de la unidad:

Hay [...] imágenes, especialmente de pinturas, esculturas y fotografías, relacionadas con el tema que será desarrollado. El objetivo general de las páginas de apertura es la de introducir a los estudiantes en el tema de la unidad. Además, por medio de las imágenes es posible estimularlos a formular hipótesis sobre la forma de abordar el tema y los géneros de discurso de la unidad. Entendemos también que es una manera de ponerlos en contacto con relevantes manifestaciones artísticas del mundo hispánico y, con eso, ampliar los conocimientos de mundo y promover su reflexión sobre otros lenguajes. Las páginas de apertura de las unidades también son explotadas en el apéndice Entreculturas (Freitas y Costa, 2016: 173).

Es de notar que cada imagen en esta sección está acompañada de un pie de foto con una breve descripción u origen de la misma. Además, estimamos que cada imagen está ubicada convenientemente en la página, con tamaños adecuados y con espacios entre ellas que “dejan respirar” al texto.

Lo antes mencionado es válido para el caso en que haya varias imágenes en la doble página de la sección de inicio, pero en otros casos, los autores y editores optaron por colocar solo una imagen que se extiende por las dos páginas

de la sección inicial. De esa forma, el corte de la imagen en el margen interior entre las dos páginas, puede causar extrañeza en el lector-observador en algunos casos, principalmente cuando se trata de una imagen naturalista con alto detalle, como la que se presenta en la unidad tres del volumen uno.

De forma diferente a la colección anterior, la página posterior a esta doble página de inicio de unidad, no hace más referencia a las imágenes presentadas en la misma y entra directamente en el contenido de la unidad. Las propuestas de explotación de estas imágenes iniciales solo se presentan en la ya mencionada sección “Entreculturas” que está en la parte final de cada volumen, pero no hay ningún aviso en la misma sección de inicio que indique al lector la existencia de esas actividades.

Si en la colección que analizamos primero, la explotación didáctica de la imagen del inicio de página tiene de tres a cuatro preguntas que ocupan en total entre media página a una página, en esta segunda colección la explotación didáctica propuesta en el apartado “Entreculturas” a partir de la sección inicial llega a tener de dos a tres páginas, pues en ella se propone un trabajo bastante diversificado, donde hay preguntas que buscan la opinión personal del lector-visualizador a partir de estas imágenes y se complementa de forma amplia con otras actividades apoyadas en textos diversos, como entradas de diccionario, poemas, canciones, fragmentos de novelas, etc., para explotar con cierta profundidad el tema presentado.

#### Características de la colección Cercanía joven

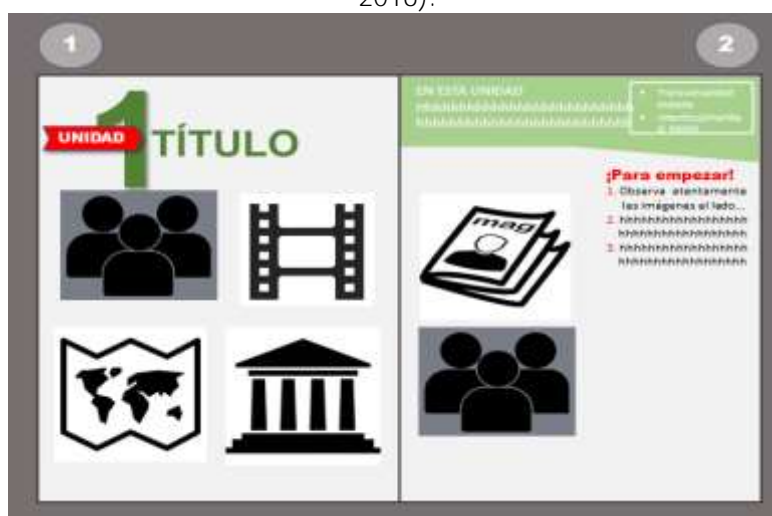
Observamos que al hojear los libros de esta colección es más fácil localizar o distinguir visualmente el inicio de cada unidad, pues la página inicial con el número está siempre en el lado izquierdo y con el número hacia el margen exterior. En el medio del número aparece insertada una flecha de color rojo con la palabra “UNIDAD” dentro de ella en letras blancas, para distinguirlo de los números de los dos capítulos que forman cada unidad. En el caso de los capítulos, el número de cada capítulo es un poco menor que el de inicio de la unidad y también lo acompaña una flecha roja con la palabra “CAPÍTULO”, además de estar dentro de un ancho filete horizontal de color verde que lo diferencia del resto de las páginas del libro.

Como podemos ver en la *Figura 3*, el número y título de unidad son de gran tamaño e impresos en verde sobre un fondo blanco en la parte superior de la página izquierda. La sección superior de la página derecha es de color verde con texto en blanco de tamaño menor.

Dentro de esa sección superior en color verde encabezada por la frase en mayúsculas “EN ESTA UNIDAD” le sigue debajo un breve texto con “un resumen de lo que los alumnos estudiarán durante la unidad” (Couto, Coimbra y Chaves, 2016: 199). En la misma sección verde, hacia la esquina superior derecha, se muestra en un recuadro la transversalidad, donde se explica “qué temática transversal se desarrolla en la unidad: pluralidad cultural, medio ambiente, consumo, salud, etc.” (Couto, Coimbra y Chaves, 2016: 200), así como la interdisciplinaridad, donde “se identifican las asignaturas que se conectan con la lengua española en la unidad: Matemáticas, Geografía, Historia, Educación Física, Lenguas, Literatura, Sociología, Filosofía, Química, Física, Biología, Artes” (Couto, Coimbra y Chaves, 2016: 200).

Hay que señalar que los textos que están en color blanco sobre el fondo verde en esta sección tienen muy poco contraste, por lo que también se conforman como un texto prácticamente “invisible” a los ojos del lector.

Figura 3- Esquema con las características más generales de las páginas dedicadas a la sección de inicio en los libros de la colección *Cercanía joven* (Couto, Coimbra y Chaves, 2016).



Fuente: elaboración propia.

En la misma página derecha de inicio de unidad, el lado derecho central está ocupado por las propuestas de explotación didáctica de las imágenes presentes en dicha sección, encabezadas por la frase “¡Para empezar!”, con destaque por su tamaño y por su color rojo. Según las autoras, en esa sección

Se presenta el tema desarrollado en la unidad a partir de la observación y lectura de textos verbales, no verbales y multimodales: mapas, fotografías, historietas, pinturas, escenas de película, entre otros. La mayoría de esas actividades son orales, aunque en algunas unidades el alumno elabora respuestas escritas (Couto, Coimbra y Chaves, 2016: 200).

En el esquema que muestra la estructura y componentes de la obra al inicio de cada volumen, las autoras dicen sobre la sección “¡Para empezar!” “A través de estos recursos empezarás la unidad entrando directamente en materia” (Couto, Coimbra y Chaves, 2016: 4). Efectivamente, en el espacio dedicado a “¡Para empezar!”, en la doble página de inicio de unidad, aparecen de tres a cuatro preguntas que tienen relación con las imágenes presentadas, por lo que es necesario su observación atenta y, también, se introduce a los alumnos, de forma bastante directa, en el tema de la unidad.

Cada imagen presente en esta sección está acompañada de una nota explicativa sobre qué es o cuál es su origen. Es de notar también que cuando hay varias imágenes, de acuerdo al tema y tipo de imagen o su tamaño, el fondo de la

página puede tener un tratamiento visual diferente, que lo distingue, sin perder la coherencia visual con el resto de la doble página dedicada a esta sección de inicio de unidad.

Toda la tipografía utilizada es recta, sin serifas, con los destacados por tamaño, grosor o color que ya fueron mencionados aquí y representados en la *Figura 3*.

A diferencia de las dos colecciones anteriores, el esquema de colores que esta colección muestra no varía en los tres volúmenes.

## Resultados y discusión

Las tres colecciones que fueron aquí analizadas son visualmente ricas, con presencia de textos visuales y verbosuales en las secciones de inicio que han sido el foco de este trabajo. Hemos visto que la colección *Confluencia* se centra en el uso de fotografías, mientras que las colecciones *Sentidos en lengua española* y *Cercanía joven* muestran una mayor diversidad de géneros visuales y verbosuales en dicha sección.

Un análisis anterior, hecho por Abio y Dias (2016), también constató la elevada visualidad en general en los libros de texto para enseñanza de español que fueron aprobados en el PNLD 2015. Una de las colecciones analizadas era una edición anterior de *Cercanía joven*, colección que también fue aprobada en esta edición del PNLD 2018 (ver Brasil, 2014, 2017).

Según Goldstein (2012: 20), las imágenes pueden servir para diversos objetivos en el aula de idiomas, como: elemento decorativo, complemento visual (apoyo didáctico visual), complemento del texto, objeto de análisis y personalización, símbolo o ícono, una forma de subversión, etc. y en las secciones de inicio de unidad que hemos analizado en este trabajo, observamos que todas las imágenes principales tienen alguna función que no es la decorativa.

Otros componentes de la página de inicio, como el número y el título de la unidad aparecen convenientemente en destaque, por tamaño y color en las tres colecciones. Estos elementos, junto al uso de otros recursos como formas diversas y colores, proporcionan aires de modernidad al conjunto de las obras, a la vez que diferencian estas secciones iniciales de las otras, mientras que la tipografía recta puede hacer pensar en características como objetividad, modernidad o producción en masa.

En relación con las actividades propuestas sobre las imágenes, verificamos en esta ocasión, al igual que hicieron Abio y Dias (op. cit.), que el alumno es considerado un participante activo. Los textos visuales o verbosuales presentes en las secciones de inicio, son utilizados para hacer algo, por lo que es frecuente que en los comandos de las actividades relacionadas se solicite la observación atenta de los mismos.

El alfabetismo visual implica el análisis de los aspectos sintácticos y semánticos de las imágenes (Bamford, 2009), sin ignorar la ideología por detrás de la producción e interpretación de las mismas, y en las secciones iniciales de las tres colecciones aquí analizadas observamos que no se dejan de trabajar esos aspectos, aunque sea de forma parcial, pero en cada colección sus autores le han dado un foco diferente.

La colección *Confluencia* focaliza esta sección en una educación perceptiva donde se trabaja la lectura de imágenes fotográficas provenientes de diversas fuentes y el conocimiento sobre el efecto que provocan ciertos elementos de la composición o de las técnicas de realización de la fotografía.

En cambio, en la colección *Sentidos en lengua española*, sus autoras presentan imágenes, que son, en su mayoría, reproducciones de manifestaciones artísticas no verbales que guardan relación con el tema de la unidad y “el estudiante es motivado a observar con atención esas imágenes, identificar aspectos de los temas abordados y relacionarlas con textos de otros géneros” (Freitas y Costa, 2016: 177). En este caso, son frecuentes las preguntas personales sobre qué se ve o que representan esas imágenes, si ellas parecen interesantes, gustan o no y la relación que tienen el tema, el autor o la manifestación artística con los demás materiales e informaciones presentadas en la misma sección.

En el caso de la colección *Cercanía joven*, el abordaje a las imágenes de la sección de inicio con las preguntas hechas en “¡Para empezar!” es bastante diverso, debido en parte a la variedad de géneros presentes en la misma. Predomina el trabajo *con* la imagen, en lugar de *sobre* la imagen, con pocos casos de análisis de la imagen en sí, pero aun así, las propuestas están articuladas de una manera que consideramos adecuada y rentable para introducir el tema de la unidad.

En sentido general, y tomando de nuevo a Goldstein, algunos criterios ayudan a seleccionar imágenes adecuadas para las clases de lengua: (1) posibilidad de haber interpretaciones múltiples, (2) posibilidad de personalización, (3) impacto visual y (4) que tengan la capacidad de sorprender (Goldstein, 2012: 21). Como se puede ver, estos criterios, principalmente los últimos, nos llevan necesariamente a considerar una dimensión afectiva que no puede ser soslayada en el trabajo con imágenes.

La selección de las imágenes para las secciones de inicio de unidad y las propuestas de trabajo con ellas está muy relacionado con el tema de cada unidad y su contextualización previa, por lo que jugarán un papel importante en el “enganche” del estudiante con la unidad y la creación de significado a través de las imágenes y otros elementos presentes en dicha sección.

En el caso de las posibles dificultades, podemos decir que varias fotografías, por diversos factores, algunos intrínsecos, y otros extrínsecos, pueden causar sensación de extrañeza, rechazo o desinterés en el trabajo con ellas. Por ejemplo, algunas imágenes naturalísticas en colores, presentan una saturación alterada de los colores que reduce su modalidad; y algunas fotos en blanco y negro por el tema y época pueden ser percibidas como distantes o poco interesantes a los estudiantes jóvenes, que son a quienes están dirigidos estos libros de texto.

En otros casos, personas representadas en algunas fotografías causan un impacto negativo por sus semblantes serios. Hay otras situaciones, pocas, por cierto, en que el recorte hecho a la imagen original para su ajuste dentro de la página ha provocado que se pierda parte de su posible interés o genere una dificultad mayor para la comprensión de la escena que se representa.

Los títulos de cada unidad son también un elemento observable destacado dentro de la composición multimodal de las páginas que forman esa sección de inicio de unidad, por lo que merecen una mención aparte, pues texto e imagen se relacionan en la construcción de sentido y tienen una gran importancia en la aproximación al tema que será tratado en la unidad.

Apenas como ejemplo, mostramos los títulos de las tres primeras unidades en el primer volumen de cada colección.

En la colección *Confluencia* son: (1) Juntos, (2) Medios y (3) Cuerpos. En *Sentidos en lengua española* son: (1) Una lengua, muchos pueblos, (2) Derechos a la identidad, y (3) Diversidad sí, desigualdad no. Por último, en la colección *Cercanía joven* los tres primeros títulos son: (1) El mundo hispanohablante: ¡Viva la pluralidad! (2) El arte de los deportes: ¡Salud en acción! y (3) El mundo es político: ¡Que también sea ético!



A partir de estos ejemplos se puede percibir que los títulos de las unidades en la colección *Confluencia* son escuetos, denotativos, casi una etiqueta o categoría que simplemente expone el tema, y pueden no llamar la atención del lector. En las otras dos colecciones los títulos son más expresivos y apelativos y pueden “conectar” mejor con el lector, sin dejar de informarlos sobre el tema de la unidad.

En relación con la articulación entre las imágenes al inicio de cada unidad y las actividades propuestas alrededor de ellas, las tres colecciones siguen estrategias diferentes.

*Cercanía joven* es la colección que mejor conexión tiene entre las imágenes de la sección de inicio y las actividades correspondientes al estar ellas concentradas en la misma página doble, con las actividades en destaque en “¡Para empezar!”, que está presente en el lado derecho de la misma sección de inicio.

La colección *Confluencia* muestra las actividades en una página posterior a la doble página con la imagen inicial que, a su vez, está separada de la primera página de la unidad, por lo que la desconexión entre las actividades y la imagen es parcial.

En cambio, la colección *Sentidos en lengua española* deja reservadas las actividades de explotación de las imágenes iniciales a una sección llamada “Entreculturas” situada al final del libro y sin alusión directa a ella, por lo que la desconexión es mayor, de forma que esas actividades probablemente solo serán hechas en caso de un esfuerzo intencionado y específico por parte del docente.

## Algunas consideraciones finales

El libro de texto es “un producto cultural complejo [que] se sitúa en el cruce entre la cultura, la pedagogía, la producción editorial y la sociedad” (Stray, 1993: 77-8 apud Chopin, 2004: 563), por lo que el proceso de crear un libro impreso de carácter principalmente didáctico, donde se incluyan ejemplos provenientes de otras fuentes, no está exento de tensiones o dificultades.

En ese sentido, algunos autores hacen mención a diversos problemas. Marsaro (2015) alerta sobre la posible subjetividad en el diseño del proyecto gráfico-editorial de libros de texto de portugués al existir probablemente intereses diferentes del autor, editor y diseñador. Costa (2017), también al analizar libros de portugués, se refiere al efecto de una visión mercadológica sobrepuesta a la pedagógica. Ribeiro (2013) focaliza en el conflicto entre la cultura digital e impresa a la hora de preparar un libro que incluye ejemplos de producciones digitales, mientras que de Nardi y Amendola (2018) explican las dificultades de las editoriales para obtener la autorización de uso de textos auténticos o para su transposición didáctico-visual.

Eres Fernández y Rinaldi (2018) también brindan otros detalles sobre las dificultades en atender a todos los requerimientos de las llamadas de publicaciones de libros de texto (“editais do PNLD”) y salir airoso en el proceso de evaluación y aprobación final de los materiales presentados, proceso este que, aunque esté amparado en la aparente objetividad de la pormenorización de todas las características que deben ser incluidas en los análisis, no deja de tener una cierta subjetividad por parte de los evaluadores oficiales finales.

Los libros de texto para el PNLD deben ser producidos atendiendo a esos requerimientos, donde se exige, además, que sean lo suficientemente completos, tal vez para intentar resolver con su presencia en las escuelas el “agujero negro” de las carencias educacionales que existen en todos los niveles, como plantea Bruno (2018), pero si no fuese así, tal vez tendrían otras características, tanto en

su estructura general como en lo que corresponde al aspecto gráfico de los proyectos editoriales.

Por otro lado, el aprendizaje es un constructo complejo, multidimensional e interactivo en el que intervienen diversos factores (Alexander y Murphy, 2000) y entre ellos, hoy se sabe que la afectividad y la motivación juegan un importante papel (Arnold, 2011; Swain, 2013). La emoción y el aprendizaje están muy relacionados y dependen, tanto de las acciones pedagógicas y el clima favorable que el profesor pueda establecer en su sala de aula como también por el tipo de materiales con el que los alumnos tengan contacto y las actividades que se hagan con ellos.

No se trata de poner en primer lugar al libro de texto y sus posibles efectos, y disminuir el importante papel que se reconoce que el profesor tiene con sus acciones sobre la afectividad y su repercusión en el aprendizaje (Dewaele y Li, 2018), pero si tenemos en cuenta que el libro de texto posee múltiples funciones (Silva, 2017) y es una fuente importante de insumo dentro de las clases de lengua, debemos prestar atención no solo al tema que se trabaje y cómo sea trabajado, como también a la visualidad de los materiales presentes en él y su diseño general, pues ellos pueden influir en el desarrollo o inhibición de ciertas lecturas o procesos cognitivos, en última instancia moldados por la relación e interrelación texto-lector-ambiente. Al final, nuestros alumnos son muy visuales y la visualidad ejercerá un papel importante en la atención, tanto como antesala para la percepción como para la comprensión.

En lo que atañe a los libros de texto, que aquí hemos analizado apenas en sus secciones de inicio de unidad, hemos visto aproximaciones diferentes dadas al papel e importancia de esa sección inicial, y no podemos determinar que sean adecuadas o no, pues sería necesario analizar el material completo, pero algunos detalles pueden ser mejorados en los aspectos visuales, conforme ya fue comentado.

De hecho, hemos constatado por medio de otros trabajos que no es extraño que en ediciones posteriores de las obras haya algunos cambios generales en el proyecto gráfico-editorial para facilitar la navegación o la legibilidad en general, así como cambios puntuales en determinadas piezas gráficas para mejorar su visibilidad y aprovechamiento didáctico. Confiamos en que estos libros de texto también continúen siendo mejorados.

Por último, hemos tocado aquí en cuestiones que muestran que los aspectos visuales y multimodales no son un tema menor y se le debe prestar la necesaria atención, de igual forma que a los asuntos mostrados en los textos y las actividades propuestas alrededor de ellos; todo esto desde varias posiciones que involucran a los diversos actores, sus productores (autores, editores y diseñadores), como también a los profesores que trabajan con esas propuestas y deben hacer notar ahora al alumno, desde el punto de vista pedagógico y práctico, que la alfabetización visual es tan importante como otras alfabetizaciones en las cuales es necesario formarse en la actualidad.

Para finalizar, cabe decir que como este trabajo apenas se ha circunscrito a los aspectos más generales de la visualidad y la multimodalidad en una sección específica de libros de texto de español, nuevos análisis más amplios o con un foco diferente, por ejemplo, para explorar en profundidad la relación imagen-texto en esos materiales, pudieran brindar informaciones adicionales sobre el tema en estudio.

## Referencias

- ABIO, G., 2014, "Una aproximación a las infografías y su presencia en los libros de enseñanza de español para brasileños". *MarcoELE*, 18, pp. 1-30. Disponible en: <<http://marcoele.com/infografias-en-los-libros-de-ensenanza-de-espanol-para-brasilenos>> [22 jul. 2018]
- ABIO, G., 2011a, "Un análisis preliminar de las actividades TIC presentes en los libros didácticos escogidos por los PNLD 2011 y 2012 para la enseñanza de E/LE a brasileños", *Texto Livre. Linguagem e Tecnologia*, 4, pp. 1-15. Disponible en: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/textolivre/article/view/63>> [22 jul. 2018]
- ABIO, G., 2011b, "La presencia y uso de géneros periodísticos en los libros didácticos para la enseñanza del español dirigidos al nivel de enseñanza media de Brasil", *MarcoELE*, 12, pp. 1-20. Disponible en: <[http://marcoele.com/descargas/12/abio-generos\\_periodisticos.pdf](http://marcoele.com/descargas/12/abio-generos_periodisticos.pdf)> [22 jul. 2018]
- ABIO, G., 2005, "Algunas novedades editoriales para la enseñanza de E/LE a brasileños (2003-2004)", *E/LE Brasil*, 3, pp. 1-14. Disponible en: <[http://www.quadernsdigitals.net/index.php?accionMenu=secciones.VisualizaArticuloSeccionIU.visualiza&proyecto\\_id=3&articuloSeccion\\_id=4016](http://www.quadernsdigitals.net/index.php?accionMenu=secciones.VisualizaArticuloSeccionIU.visualiza&proyecto_id=3&articuloSeccion_id=4016)> [22 jul. 2018]
- ABIO, G.; DIAS, R., 2016, "Una mirada preliminar a la visualidad de los libros brasileños para enseñanza de ELE aprobados por el PNLD 2015", *MarcoELE*, 22, pp. 1-27. Disponible en: <<https://marcoele.com/libros-de-ele/>> [22 jul. 2018]
- ALBARELLO, F., 2011, *Leer/navegar en internet: las formas de lectura en la computadora*, Buenos Aires, La Crujía.
- ALEXANDER, P. A.; MURPHY, P. K., 2000, "The Research Base for APA's Learner-Centered Psychological Principles", en N. Lambert y B. McCombs (eds.), *How students learn*, Washington, American Psychological Association, pp. 25-60. Disponible en: <[https://www.researchgate.net/publication/232541621\\_The\\_Research\\_Base\\_for\\_APA's\\_Learner-Centered\\_Psychological\\_Principles](https://www.researchgate.net/publication/232541621_The_Research_Base_for_APA's_Learner-Centered_Psychological_Principles)> [22 jul. 2018]
- ALMEIDA, D.B., 2011, "Pelos caminhos do letramento visual: Por uma proposta multimodal de leitura crítica de imagens", *Linguagem em foco*, 35(5), pp. 43-63. Disponible en: <[http://www.uece.br/linguagememfoco/dmdocuments/Linguagem%20em%20Foco%202011\\_2.pdf](http://www.uece.br/linguagememfoco/dmdocuments/Linguagem%20em%20Foco%202011_2.pdf)> [22 jul. 2018]
- ARNOLD, J., 2011, "Attention to Affect in Language Learning", *Anglistik. International Journal of English Studies*, 22(1), pp. 11-22. Disponible en: <<https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED532410.pdf>>. [22 jul. 2018]
- BAMFORD, A., 2009, *The Visual Literacy White Paper*, Adobe. Disponible en: <<https://www.aperture.org/wp-content/uploads/2013/05/visual-literacy-wp.pdf>> [22 jul. 2018]
- BEZEMER, J.; KRESS, G., 2016a, *Multimodality, Learning and Communication. A social semiotic frame*, Oxon/New York, Routledge.
- BEZEMER, J.; KRESS, G., 2016b, "The textbook in a changing multimodal landscape", en H. Stöckl y N-M. Klug (eds.), *Handbuch Sprache im multimodalen Kontext*, Berlin/Boston, De Gruyter, pp. 476-497.
- BEZEMER, J.; KRESS, G., 2010, "Changing Text: A Social Semiotic Analysis of Textbooks", *Designs for Learning*, 3(1-2), pp. 10-29. Disponible en: <<https://www.designsforlearning.nu/articles/abstract/10.16993/dfl.26/>> [22 jul. 2018]
- BEZEMER, J.; KRESS, G., 2009, "Visualizing English: A Social Semiotic History of a School Subject", *Visual Communication*, 8(3), pp. 247-262. Disponible en:

<[https://www.researchgate.net/publication/249671466\\_Visualizing\\_English\\_A\\_social-semiotic\\_history\\_of\\_a\\_school\\_subject](https://www.researchgate.net/publication/249671466_Visualizing_English_A_social-semiotic_history_of_a_school_subject)> [22 jul. 2018]

BRASIL, 2017, *PNLD 2018: espanhol. Guia de livros didáticos. Ensino Médio*, Brasília, DF, Ministério da Educação, Secretária de Educação Básica. Disponível em: <<http://www.fnede.gov.br/centrais-de-conteudos/publicacoes/category/125-guias?download=10737:guia-pnld-2018-espanhol>> [22 jul. 2018]

BRASIL, 2014, *Guia de Livros Didáticos PNLD 2015. Ensino Médio. Língua Estrangeira Moderna. Inglês e Espanhol*, Brasília, Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica.

BRUNO, F.A.T. C., 2018, “O livro didático e a reforma do pensamento”, en C.S.de Barros, E.G. de Marins Costa y L.M. A. de Freitas (orgs.), *O livro didático de espanhol na escola brasileira*, Campinas, SP, Pontes Editores, pp. 387-404.

CALLOW, J., 2012, “The rules of visual engagement. Images as Tools for Learning”, *Screen Education*, 65, pp. 72-79.

CALLOW, J., 2011, “When image and text meet - teaching with visual and multimodal texts”, *PETAA Paper*, 181. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/281069602\\_When\\_image\\_and\\_text\\_meet\\_-\\_teaching\\_with\\_visual\\_and\\_multimodal\\_texts](https://www.researchgate.net/publication/281069602_When_image_and_text_meet_-_teaching_with_visual_and_multimodal_texts)> [22 jul. 2018]

CALLOW, J., 2006, “Images, politics and multiliteracies: using a visual metalanguage”, *Australian Journal of Language and Literacy*, 29(1), pp. 7-23. Disponível em <<http://one2oneheights.pbworks.com/f/Images,%20politics%20and%20multiliteracies.pdf>> [22 jul. 2018]

CALLOW, J., 2005, “Literacy and the visual: broadening our vision”, *English Teaching: Practice and Critique*, 4(1), pp. 6-19. Disponível em: <<https://edlinked.soe.waikato.ac.nz/research/journal/view.php?article=true&id=77>> [22 jul. 2018]

CHOPPIN, A., 2004, “História dos livros e das edições didáticas: sobre o estado da arte”, *Educação e Pesquisa*, 30(3), pp. 549-566. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-97022004000300012](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-97022004000300012)> [22 jul. 2018]

CHOPPIN, A., 2001, “Pasado y presente de los manuales escolares”, *Revista Educación y Pedagogía*, XIII (29-30), pp. 207-229. Disponível em: <<https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/revistaeyp/article/viewFile/7515/6918>> [22 jul. 2018]

COPE, B.; KALANTZIS, M., 2017, *E-Learning Ecologies. Principles for New Learning and Assessment*, New York/Oxon, Routledge.

COPE, B.; KALANTZIS, M., 2010, “Gramática de la multimodalidad”, *Boletín de la Asociación Andaluza de Bibliotecarios*, 98-99, pp. 93-152. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3616430.pdf>> [22 jul. 2018]

COPE, B.; KALANTZIS, M., 2000, *Multiliteracies: literacy learning and the design of social futures*, London, Routledge.

COSTA, E., 2017, “Um zoom na imagem: verbo-visualidade em Livros Didáticos”, en A. Silva y E. Costa (orgs.), *Livro Didático: olhares dialógicos*, Campinas, SP: Pontes Editores, pp. 49-75.

COSTA, W.P. de A., 2016, *Percorrendo as imagens do livros didático de língua inglesa com vistas para além dos territórios nativos da anglofonia: uma análise de suas páginas de abertura*, Tese (Doutorado em Linguística), Universidade Federal de Paraíba, João Pessoa.

COUTO, A.L.; COIMBRA, L.; CHAVES, L.S., 2016, *Cercanía Joven*, 2a ed., São Paulo: SM.

- DANIELSSON, K.; SELANDER, S., 2016, "Reading Multimodal Texts for Learning – a Model for Cultivating Multimodal Literacy", *Designs for Learning*, 8(1), pp. 25–36. Disponible en: <<https://www.designsforlearning.nu/articles/10.16993/dfl.72/>> [22 jul. 2018]
- DESCARDECI, M.A.A. de S., 2002, "Ler o mundo: um olhar através da semiótica social", *ETD –Educação Temática Digital*, 3(2), pp.19-26. Disponible en: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/604>> [22 jul. 2018]
- DEWAELE, J.-M.; LI, C., 2018, Editorial special issue "Emotions in SLA", *Studies in Second Language Learning and Teaching*, 8(1), pp. 15-19. Disponible en: <<https://pressto.amu.edu.pl/index.php/ssllt/article/view/12396>> [22 jul. 2018]
- DIAS, R.; VIAN Jr, O., 2017, "Análise de discurso multimodal sistêmico-funcional de livros didáticos de inglês do ensino médio da educação pública", *Signum: Estudos da linguagem*, 20(3), pp. 176-212. Disponible en: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/view/27950>> [22 jul. 2018]
- DOMÍNGUEZ ROMERO, E.; MAÍZ ARÉVALO, C., 2010, "Multimodality and listening comprehension: testing and implementing classroom material", *Language Value*, 2(1), pp. 100-139. Disponible en: <<http://www.languagevalue.uji.es/index.php/languagevalue/article/view/44/>> [22 jul. 2018]
- ELLIS, M.; ELLIS, P., 1987, "Learning by Design: Some Design Criteria for EFL Coursebooks", en L. Sheldon (ed.), *ELT textbooks and materials: problems in evaluation and development*, Oxford, The British Council, ELT Documents, 126, pp. 90-98. Disponible en: <[https://www.teachingenglish.org.uk/sites/teacheng/files/pub\\_F044%20ELT-33%20ELT%20Textbooks%20and%20Materials%20-%20Problems%20in%20Evaluation%20and%20Development\\_v3.pdf](https://www.teachingenglish.org.uk/sites/teacheng/files/pub_F044%20ELT-33%20ELT%20Textbooks%20and%20Materials%20-%20Problems%20in%20Evaluation%20and%20Development_v3.pdf)> [22 jul. 2018]
- ERES FERNÁNDEZ, G.; RINALDI, S., 2018, "O processo de produção de materiais didáticos", en C.S. de Barros, E.G. de Marins Costa, L.M.A. de Freitas (orgs.), *O livro didático de espanhol na escola brasileira*, Campinas, SP, Pontes Editores, pp. 167-180.
- FARIAS, M.; ARAYA SEGUEL, C., 2014, "Alfabetización visual crítica y educación en lengua materna: estrategias metacognitivas en la comprensión lectora de textos multimodales", *Colombian Applied Linguistics Journal*, 16(1), pp. 93-104. Disponible en: <<https://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/calj/article/view/5377>> [22 jul. 2018]
- FARÍAS, M., 2008, "Entrevista a Gunther Kress" en M. Farías y K. Obilinovic (eds), *Aprendizaje multimodal/Multimodal learning*, Santiago (Chile), PUBLIFAHU USACH, pp. 15-20.
- FREITAS, L.M.A. de; COSTA, E.G. de M., 2016, *Sentidos en Lengua Española*, São Paulo, Richmond.
- GASCA FERNÁNDEZ, M. A.; DÍAZ-BARRIGA ARCEO, F., 2018, "Lectura en Internet. Habilidades para la búsqueda y gestión de información en estudiantes de bachillerato", en D. Hernández y Hernández, D. Cassany y R. López González (coords.), *Prácticas de lectura y escritura en la era digital*, 1a ed. (col. Háblame de Tic, v. 5), Córdoba, Argentina/Editorial Brujas, México, Asociación Civil Social TIC, pp. 53-74. Disponible en: <[https://www.uv.mx/blogs/brechadigital/files/2018/04/hdt5\\_agf2.pdf](https://www.uv.mx/blogs/brechadigital/files/2018/04/hdt5_agf2.pdf)> [22 jul. 2018]

- GOLDSTEIN, B., 2012, "El poder de la imagen. El uso de las imágenes en la clase de ELE", *Mosaico*, 29, pp. 19-23. Disponible en: <<http://www.mecd.gob.es/belgica/dms/consejerias-exteriores/belgica/publicaciones/Mosaico/Mosaico-29/Mosaico%2029.pdf>> [22 jul. 2018]
- GONZÁLEZ ROMERO, R., 2015, "Análisis holístico, diacrónico y multimodal de libros de texto de inglés como lengua extranjera: una nueva forma de mejorar la comprensión", *Foro de Educación*, 13(19), pp. 343-356. Disponible en: <<http://forodeeducacion.com/ojs/index.php/fde/article/view/367>> [22 jul. 2018]
- HOLANDA, M.E.F., 2011, "A multimodalidade: a imagem como composição em Interchange Intro", *Linguagem em Foco*, 3(5), pp. 129-144. Disponible en: <[http://www.uece.br/linguagememfoco/dmdocuments/Linguagem%20em%20Foco%202011\\_2.pdf](http://www.uece.br/linguagememfoco/dmdocuments/Linguagem%20em%20Foco%202011_2.pdf)> [22 jul. 2018]
- KRESS, G., 2010, *Multimodality. A social semiotic approach to contemporary communication*, London, Routledge.
- KRESS, G., 2003, *Literacy in the New Media Age*, London, Routledge.
- KRESS, G., 2000, "Multimodality: challenges to thinking about language", *TESOL Quarterly*, 34(2), pp. 336-340.
- KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T., 2006, *Reading images: the Grammar of Visual Design*, 2<sup>nd</sup> ed., London/ New York, Routledge.
- KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T., 2002, "Colour as a semiotic mode: notes for a grammar of colour", *Visual Communication*, 1(3), pp. 343-368. Disponible en: <<http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/147035720200100306>> [22 jul. 2018]
- LACERDA, D.C.L.; ARAÚJO, P.P.B. de; COSTA, M.A.M., 2017, "Leitura multimodal: contribuições para o ensino de língua espanhola", en *Anais IV SINALGE*, Campina Grande, PB, editora Realize, pp. 1-12. Disponible en: <[http://editorarealize.com.br/revistas/sinalge/trabalhos/TRABALHO\\_EV066\\_MD1\\_SA10\\_ID1292\\_15032017155602.pdf](http://editorarealize.com.br/revistas/sinalge/trabalhos/TRABALHO_EV066_MD1_SA10_ID1292_15032017155602.pdf)> [22 jul. 2018]
- LEMKE, J.L., 2010, "Letramento metamidiático: transformando significados e mídias", *Trabalhos em Linguística Aplicada*, 49(2), pp. 455-479. Disponible en: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-18132010000200009&script=sci\\_abstract&lng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-18132010000200009&script=sci_abstract&lng=pt)> [22 jul. 2018]
- LEMKE, J.L., 1998, "Multiplying meaning: Visual and verbal semiotics in scientific text", en J.R. Martin (ed.), *Reading Science*, London, Routledge, pp. 87-114.
- LEMKE, J., 1994, *Multiplying meaning. Literacy in a multimedia world*, Arlington VA: ERIC Documents Service (ED 365940).
- LIU, X.; QU, D., 2014, "Exploring the Multimodality of EFL Textbooks for Chinese College Students: A Comparative Study", *RELC Journal*, 45(2), pp. 135-150. Disponible en: <<http://rel.sagepub.com/content/45/2/135?etoc>> [22 jul. 2018]
- MANGHI HAQUIN, D.; GONZÁLEZ TORRES, D.; ECHEVERRÍA URRUTIA, E.; MARÍN MARTÍNEZ, C.; RODRÍGUEZ VEGA, P.; GUAJARDO MORALES, V., 2013, "Leer para aprender a partir de textos multimodales: los materiales escolares como mediadores semióticos", *REXE. Revista de Estudios y Experiencias en Educación*, 12(24), pp. 77-91. Disponible en: <<http://www.redalyc.org/html/2431/243129663005>> [22 jul. 2018]
- MANGHI HAQUIN, D., 2012, "La perspectiva multimodal sobre la comunicación. Desafíos y aportes para la enseñanza en el aula", *Revista Electrónica Diálogos Educativos*, 11(22), pp. 3-14. Disponible en: <<http://www.dialogoseducativos.cl/articulos/2011/dialogos-e-22-manghi.pdf>> [22 jul. 2018]
- MARSARO, F.P., 2015, "Projeto gráfico-editorial de livros didáticos de língua portuguesa: pressupostos teóricos para análise", en C. Bunzen (org.), *Livro didático*

de português: políticas, produção e ensino, São Carlos, SP, Pedro & João Editores, pp. 83-105.

MENEZES, H.F.; PEREIRA, C.P. de A., 2017, “Funções da cor na infografia: uma proposta de categorização aplicada à análise de infográficos jornalísticos”, *InfoDesign-Revista Brasileira de Design da Informação*, 14(3), pp. 321-339. Disponível em: <<https://infodesign.emnuvens.com.br/infodesign/article/view/555>> [22 jul. 2018]

MOREIRA, H.N., 2013, *As relações entre os modos visual e verbal em atividades de compreensão leitora: Um estudo da multimodalidade em coleções didáticas de espanhol/língua estrangeira*. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada) Centro de Humanidades, Universidade estadual de Ceará. Fortaleza. Disponível em: <<http://www.uece.br/posla/dmdocuments/Hiran%20Nogueira%20Moreira>> [22 jul. 2018]

NARDI, L. de; AMENDOLA, R., 2018, “A produção de livros didáticos de línguas estrangeiras modernas para o PNLD: os textos autênticos e suas implicações”, em C.S.de Barros, E.G. de Marins Costa, L.M.A. de Freitas, (orgs.), *O livro didático de espanhol na escola brasileira*, Campinas, SP, Pontes Editores, pp. 181-193.

NUNES, T.A.; BAPTISTA, L.M.T.R., 2016, “Uma imagem vale mais que mil palavras: as abordagens de leitura e suas implicações para o letramento visual”, *Diálogo das Letras*, 5(2), pp.138-160. Disponível em: <<http://periodicos.uern.br/index.php/dialogodasletras/article/viewArticle/2140>> [22 jul. 2018]

PALMUCCI, D., 2017, “Las infografías, nuevos espacios de lectura para el discurso científico-pedagógico”, *Discurso & Sociedad*, 11(2), pp. 262-288. Disponível em: <[http://www.dissoc.org/ediciones/v11n02/DS11\(2\)Palmucci.html](http://www.dissoc.org/ediciones/v11n02/DS11(2)Palmucci.html)> [22 jul. 2018]

PÉREZ TORNERO, J.M., 2015, “El nuevo paradigma de la comunicación en la educación (I)”, em *Leer.es*. Disponível em: <<http://leer.es/web/leer/-/los-retos-1-introduccion-https://jmtornero.files.wordpress.com/2015/06/1-el-nuevo-paradigma-de-la-comunicacion-3b3n-en-la-educacion-3b3nc2a0.pdf>> [22 jul. 2018]

PÉREZ TORNERO, J.M., 2014, “Los retos: Un cambio de contextos comunicativos y semióticos”, em *Leer.es*. Disponível em: <[http://leer.es/web/leer/-/los-retos-1-introduccion->](http://leer.es/web/leer/-/los-retos-1-introduccion-) [22 jul. 2018]

PINHEIRO-CORREA, P.; LAGARES, X.C., 2016, *Confluencia*. São Paulo: Moderna.

PROCÓPIO, R.B.; SOUZA, P.N. de, 2009, “Os recursos visuais no ensino-aprendizagem de vocabulário em língua estrangeira”, *Acta Scientiarum. Language and Culture*, 31(2), pp. 139-146. Disponível em: <<http://ojs.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/viewFile/8421/8421>> [22 jul. 2018]

RIBEIRO, A.E., 2013, “Cultura Escrita, Cultura Impressa e Cultura Digital: contiguidades e tensões”, em L.M.R. Fiorentini, L.C. Machado, M. do C.N. Diniz, O.M.A. da N.A Dantas, T.C.S. Cerqueira, A.M. de Souza, M.E.G. de Souza (orgs.), *Estilos de aprendizagem, tecnologias e inovações na educação*, Brasília, Universidade Nacional de Brasília, pp. 13-22. Disponível em: <[https://www.academia.edu/17545624/Cultura\\_escrita\\_Cultura\\_imprensa\\_e\\_Cultura\\_digital\\_contiguidades\\_e\\_tens%C3%B5es](https://www.academia.edu/17545624/Cultura_escrita_Cultura_imprensa_e_Cultura_digital_contiguidades_e_tens%C3%B5es)> [22 jul. 2018]

SANTOS, Z.B. de, 2017, “O ensino de leitura em língua adicional sob a ótica das multimodalidades”, *Kiri-Kerê*, 2, pp. 155-177. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/kirikere/article/view/15758/0>> [22 jul. 2018]

SELVATICI, V.L.C.G., 2015, “Gêneros e letramento visual: uma proposta para o uso de imagens em atividades de escrita em ILE”, em B.J.W. Hemais (org.), *Gêneros*

- discursivos e multimodalidade: desafios, reflexões e propostas no ensino de inglês*, São Paulo, Pontes, pp. 103-122.
- SERAFINI, F.; CLAUSEN, J., 2012, “Typography as Semiotic Resource”, *Journal of Visual Literacy*, 31(2), pp. 1-16.
- SILVA, M. da, 2016, “Accounting for multimodality in an EFL textbook: analysing activities and suggesting ways to approach multimodal texts”, *Diálogo das Letras*, 5(2), pp. 92-109. Disponível em: <<http://periodicos.uern.br/index.php/dialogodasletras/article/viewArticle/2137>> [22 jul. 2018]
- SILVA, M.Z.V. de, 2016, *O letramento multimodal crítico no ensino fundamental: investigando a relação entre a abordagem do livro didático de língua inglesa e a prática docente*. Tese (doutorado) - Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós- Graduação em Linguística Aplicada, Fortaleza. Disponível em: <[http://www.uece.br/posla/dmdocuments/Tese\\_Maria%20Zenaide.pdf](http://www.uece.br/posla/dmdocuments/Tese_Maria%20Zenaide.pdf)> [22 jul. 2018]
- SILVA, R.C. da, 2017, “O professor de línguas, o PNLD, o livro didático de línguas e outros materiais didáticos”, *Revista A Cor das Letras*, 18(3), pp. 138-153. Disponível em: <<http://periodicos.uefs.br/index.php/acordasletras/article/view/1788>> [22 jul. 2018]
- SILVA, R.C. da, 2015, “O Livro Didático de Inglês como um gênero discursivo multimodal promotor de letramentos múltiplos”, em B.J.W. Hemais (org.), *Gêneros discursivos e multimodalidade: desafios, reflexões e propostas no ensino de inglês*, São Paulo, Pontes Editores, pp. 35-62.
- SILVA, R.C. da; PARREIRAS, V.A.; FERNANDES, G.G.M, 2015, “Avaliação e escolha de livros didáticos de inglês a partir do PNLD: uma proposta para guiar a análise”, *Linguagem & Ensino*, 18(2), pp. 355-377. Disponível em: <<http://www.rle.ucpel.tche.br/index.php/rle/article/view/1352>> [22 jul. 2018]
- SILVA, T.R., 2015, *O papel da imagem no livro didático: leitura e análise de Marugoto à luz da gramática visual*. Monografia (Licenciatura em Letras - Japonês)—Universidade de Brasília, Brasília. Disponível em: <<http://bdm.unb.br/handle/10483/12150>> [22 jul. 2018]
- STRAY, C., 1993, “Quia nominor Leo: vers une sociologie historique du manuel”, *Histoire de l'éducation*, 58, pp. 71-102. Disponível em: <[https://www.persee.fr/doc/hedu\\_0221-6280\\_1993\\_num\\_58\\_1\\_2660](https://www.persee.fr/doc/hedu_0221-6280_1993_num_58_1_2660)> [22 jul. 2018]
- SWAIN, M., 2013, “The inseparability of cognition and emotion in second language learning”, *Language Teaching*, 46(2), pp. 195-207. Disponível em: <<https://doi.org/10.1017/S0261444811000486>> [22 jul. 2018]
- TEIXEIRA, C.H.E.T. , 2015, “Multimodalidade: Mais um desafio para o professor de inglês”, em B.J.W. Hemais (org.), *Gêneros discursivos e multimodalidade: Desafios, reflexões, e propostas no ensino de inglês*, Campinas, SP, Pontes Editores, pp. 151-170.
- TILIO, R., 2013, “The role of coursebooks in language teaching”, em T.M.F.B. Garcia, D.C. de L. Picanço, L.S. Bufrem, J.R. Rodríguez, S.V. Knudsen (orgs), *Desafios para a superação das desigualdades sociais: o papel dos manuais didáticos e das mídias educativas*, Curitiba, IARTEM, NPPD, UFPR, pp. 462-470. Disponível em: <<http://www.nppd.ufpr.br/nppd/wp-content/themes/nppd/arquivos-iarTEM/IARTEM-BRAZIL-volume.pdf>>. [22 jul. 2018]
- Van LEEUWEN, T., 2006, “Towards a semiotics of typography”, *Information Design Journal & Document Design*, 14(2), pp. 139–155.



VENCES, U., 2015, “Ver – observar – entender. Fomentar la competencia visual crítica”, en, *Biblioteca Virtual de RedELE*, n. esp. V Congreso Internacional de FIAPE. Disponible en: <<http://www.mecd.gob.es/dam/jcr:eb7e3943-c7a8-4269-95f8-8d1908ce4aea/32--ver-observar-entender--vencesursula-pdf.pdf>> [22 jul. 2018]

WALSH, M., 2006, “Reading visual and multimodal texts: how is ‘reading’ different”, *Australian Journal of Language and Literacy*, 29(1), pp. 24-37. Disponible en: <[https://www.researchgate.net/publication/266184461\\_Reading\\_visual\\_and\\_multimodal\\_texts\\_how\\_is\\_'reading'\\_different](https://www.researchgate.net/publication/266184461_Reading_visual_and_multimodal_texts_how_is_'reading'_different)> [22 jul. 2018]

# La costura como metáfora de construcción del modelo femenino en el cuarto de atrás

Irene López Rodríguez  
Colegio Europeo

## Resumen

Carmen Martín Gaité entretiene *El cuarto de atrás* con imágenes pertenecientes al campo semántico de la costura. A manera de catálogo de ropa, por las páginas de la novela desfila una generación de mujeres cuyas vestimentas y peinados presentan un modelo femenino que va cambiando acorde con el devenir de los acontecimientos históricos.

Palabras clave: costura, moda, modelo femenino, posguerra española

## Abstract

Carmen Martín Gaité interweaves *The Back Room* with images belonging to the semantic field of sewing. Like a clothes catalogue, the pages of the novel evoke a fashion parade in which a generation of women provide a good insight into the changes of the female model through their clothes and hairstyles according to the historical period in which they live.

Key words: sewing, fashion, female model, Spanish postwar

«Ella, en tanto, tejía su gran tela en las horas del día y volvía a destejerla de noche a la luz de las hachas.»  
(Homero, *Odisea*, II, vv. 104-105)

Con estas palabras el poeta griego Homero describe en el siglo VII a.C. a una abnegada Penélope, paradigma de mujer fiel y sumisa, que durante veinte años aguarda pacientemente el retorno de su esposo Ulises. Tejiendo por el día un sudario que deshace cada noche, Penélope consigue evitar la celebración de sus esponsales con alguno de los pretendientes que reclaman el reino de Ítaca, sin perder nunca la esperanza de ver retornar a Ulises de la Guerra de Troya. Transcurridos más de veinte siglos, el retrato que esbozara Homero en la *Odisea* permanece vigente en la imagen de la mujer española forjada durante la Dictadura Franquista (1939-1975), para quien la costura constituía una materia de estudio obligatoria así como una de las pocas salidas profesionales a las que podía aspirar: desempeñar el oficio de costurera o modista.<sup>73</sup>

---

73 A pesar de que durante el Franquismo las posibilidades laborales de la mujer se limitaron por lo general a los quehaceres domésticos, ciertas profesiones se consideraban adecuadas para el género femenino, como maestra, peluquera, modista, telefonista, institutriz, secretaria, enfermera o comadróna (Domingo 94-124).

La costura adquirió un papel fundamental como instrumento ideológico en la posguerra española.<sup>74</sup> La educación de la mujer, destinada a ejercer las funciones de madre y esposa, se sustentó en torno al aprendizaje de las tareas necesarias encauzadas a la formación de “la perfecta ama de casa” (Nieva de la Paz, 2004: 110; Domingo, 2007: 102; Davies, 1998: 90). La realización de las llamadas “labores del hogar”<sup>75</sup> incluía el cuidado del marido y de los hijos, la cocina, la limpieza y, por supuesto, el manejo de la aguja. Cualquier mujer que se preciase debía saber coser—tal como promulgaba el Régimen a través de discursos que equiparaban la costura con la capacidad de la mujer para ser una buena madre y esposa así como su posible incorporación al mercado laboral: “Ni que decir tiene que hay actividades que deben reservarse a las mujeres, como por ejemplo, las que guardan relación con labores de aguja” (Pérez, 1945: 8). Incluso se llegó a relacionar la costura como uno de los atractivos femeninos a los ojos de los hombres, tal y como se leía en revistas de la época: “Amamos a la mujer que nos espera pasiva, dulce, detrás de una cortina, junto a sus labores” (Martín Gaité, 1988: 72).<sup>76</sup>

La costura aparece ligada a la formación de la mujer. Ya desde la infancia, las niñas aprenden a coser en la escuela y su mundo infantil gravita en torno a la aguja. Juguetes recortables como las muñecas mariquitas con sus vestidos de quita y pon, tebeos con heroínas<sup>77</sup> que se afanan en la costura o canciones cuyas letras rezan que “una niña fue a jugar/pero no pudo jugar/porque tenía que coser” atestiguan la importancia dada a la costura en la educación de la mujer desde una temprana edad.<sup>78</sup> Posteriormente, durante la juventud, la educación formal pasó a ser controlada por la Sección Femenina, la institución creada durante el Franquismo con el fin de instruir a la mujer, que continuó reforzando el aprendizaje de la costura mediante los cursos de Corte y Confección. A esto se añade, la tradición del ajuar, es decir, el conjunto de ropas que todas las jóvenes se dedicaban a coser en sus casas con vistas a su futuro matrimonio, la proliferación de revistas de labores e incluso la cultura popular, con refranes como “El pie en la cuna, las manos en la rueca, hila tu tela y cría tu hijuela” o “A la aguja, buen hilo, y a la mujer, buen marido”, que la propaganda del Régimen utilizaba y que incluso las mismas mujeres transmitían a sus hijas de generación en generación, reforzando de esta manera el sistema patriarcal (Negro Acedo, 2008: 100). Finalmente, la necesidad apremiante de los años de posguerra hizo de la costura un arte de la

---

74 Para un estudio detallado sobre el papel de la costura durante el Franquismo, ver Coser y Cantar (Barcelona: Lumen, 2007).

75 Durante la etapa franquista se creó en España el documento nacional de identidad (D.N.I.) con el fin de identificar a los ciudadanos. De hecho, Franco ostentó el primer carnet de identidad, seguido por sus familiares—mujer e hija. En esta tarjeta identificativa se incluían el nombre y apellido del titular, la fecha de nacimiento, dirección de residencia, localidad y provincia, nombres de los progenitores, sexo y trabajo. En este último apartado, para la mayoría de las mujeres, solían aparecer las iniciales “s.l.” como acrónimo de “sus labores”.

76 La cita pertenece al editorial de la revista Medina, datada el 20 de marzo de 1941.

77 Una de estas heroínas era Guillermina, personaje asiduo en la revista infantil Bazar, creada por la Sección Femenina. Se trataba de una niña rubia y de ojos azules que recordaba físicamente a la raza aria tan anhelada por Hitler. Vestida impecablemente, Guillermina aparecía realizando una serie de actividades domésticas que reforzaban el estereotipo del género femenino (Perriam 71).

78 La celebrísima canción titulada “Los días de la semana”, popularizada gracias a los payasos Gabi, Fofito y Miliki, versaba sobre los distintos quehaceres domésticos que las niñas tenían que hacer a lo largo de la semana: “Lunes antes de almorzar/una niña fue a jugar, /pero no pudo jugar/porque tenía que lavar./Así lavaba así, así./Así lavaba así, así./Así lavaba así, así./Así lavaba que yo la vi./Martes antes de almorzar/una niña fue a jugar,/pero no pudo jugar/porque tenía que planchar./Así planchaba así, así./Así planchaba así, así./Así planchaba que yo la vi./Miércoles antes de almorzar/una niña fue a jugar,/pero no pudo jugar/porque tenía que coser./Así cosía así, así./Así cosía así, así./Así cosía así, así./Así cosía que yo la vi./Jueves antes de almorzar/una niña fue a jugar,/pero no pudo jugar/porque tenía que barrer./Así barría así, así./Así barría así, así./Así barría así, así./Así barría que yo la vi./Viernes antes de almorzar/una niña fue a jugar,/pero no pudo jugar/porque tenía que cocinar./Así cocinaba así, así./Así cocinaba así, así./Así cocinaba que yo la vi./Sábado antes de almorzar/una niña fue a jugar,/pero no pudo jugar/porque tenía que bordar./Así bordaba así, así./Así bordaba así, así./Así bordaba así, así./Así bordaba que yo la vi./Domingo antes de almorzar/una niña fue a jugar,/pero no pudo jugar/porque tenía que tejer./Así tejía así, así./Así tejía así, así./Así tejía así, así./Así tejía que yo la vi”.

supervivencia. Ante la carestía de recursos, la mujer tenía que esmerarse en sacar partido a la ropa, ya fuera zurciendo, remendando o cosiendo con el fin de poder ahorrar en vestimenta para poder comprar alimentos.

Como instrumento de adoctrinamiento político, la costura no se limitó a la educación de la mujer y su confinamiento en el mundo doméstico, sino que tuvo una repercusión social más general como símbolo de un nuevo modelo de vida impuesto por los intereses de la Dictadura Franquista. El himno de la Falange, compuesto en 1935, cuando aún no había comenzado la Guerra Civil (1936-1939), refleja el impacto que la costura habría de tener tras el triunfo de los nacionales. El comienzo de la letra: “Cara al sol/con la camisa nueva/que tú bordaste en rojo ayer” alude a una “camisa nueva” y al acto de “bordar” en referencia al uniforme falangista, que consistía en una camisa azulada sobre cuya pechera se tejía el emblema del yugo y las flechas de color rojo tomados de la heráldica de los Reyes Católicos, como exaltación de un período de esplendor de la historia de España. La ropa se convierte de este modo en un símbolo de la ideología. De hecho, los miembros de los dos bandos enfrentados en la contienda, a saber, los republicanos y los nacionales, eran identificados por medio de las sinécdoques “camisas rojas” y “camisas azules”, respectivamente.

Más adelante, durante la contienda y, especialmente, tras el triunfo del ejército del General Franco, se retoma el discurso de la costura para insistir en la necesidad de establecer un nuevo orden que rompa con la Segunda República. El cambio de gobierno se presenta en términos de la moda, es decir, como cambio de vestimentas obsoletas por otras que están ahora en voga. De hecho, en los panfletos falangistas eran frecuentes las alusiones al ideario político en términos de “estilo”: “Cuando hablamos de una época sin estilo, como los tiempos de esa segunda república fenecida, queremos decir que su estilo no llegó a formarse por falta de espíritu, parándose en caótica confusión” (*Destino*, 9 de septiembre de 1939, citado en Martín Gaité, 1988: 25) y hasta se llegaba a personificar a España para referirse al gobierno republicano como prendas que ya no le quedaban bien: “A España [...] los rojos [la habían] vestido con atuendos que no le iban” (Martín Gaité, 1988: 19).

“Camisa nueva”, “bordar”, “estilo” o “atuendo” son las nuevas palabras que comienzan a dar forma al discurso franquista; un discurso donde el vestir aparece ligado al sentir del pueblo español. Efectivamente, Franco articula su retórica en torno al léxico de la costura. Existe una clara identificación entre la ideología de uno u otro bando con distintos tipos de indumentaria. Las directrices del gobierno republicano son tildadas de “malos hábitos” (“Junto a las piedras de Salamanca”, junio de 1938), o sea, vestimentas obsoletas debido a su uso prolongado; implicándose de este modo la necesidad de renovación, es decir, de cambio, y de ahí que, desde el comienzo, la guerra sea concebida por las tropas falangistas como un acto de desnudarse,<sup>79</sup> como se desprende de las palabras del caudillo: “todo era desorden y anarquía, el Ejército Español, sacado heroicos arrestos, desnudó su espada” o “con su ejército [...] desnuda en el aire la espada” (“En España amanece”, 1936). Consecuentemente, el proceso de instauración del nuevo Régimen se corresponde con el acto de vestirse o, como apunta el mismo Franco, de “revestirse”: “El Municipio Español [...] se revestirá de todo su vigor para el cumplimiento de su misión” (“Los españoles en el Estado”, 1936). En este sentido, la nueva doctrina política se interpreta bajo la metáfora de una nueva indumentaria o “prendas” de vestir (“Discurso a los cadetes de la academia militar de Zaragoza”, 1931) cuyo uso frecuente entre las gentes terminará instaurando una nueva moda,

---

<sup>79</sup> La acción de desnudarse tiene asimismo un claro sentido militar, pero a la luz de los discursos franquistas ofrece la interpretación literal del ámbito de la costura.

es decir, un nuevo modelo de vida: “Este sentido del deber ha de alcanzar a todos; pero como ejemplo, como modelo que puede presentarse a la nueva generación” (“Junto a las viejas piedras de Salamanca”, junio de 1938); creando así un “estilo” en consonancia con los planes franquistas: “En lo que [...] al estilo se refiere, establecimos el Instituto de España, con la reorganización de las Reales Academias” (“Junto a las viejas piedras de Salamanca”, junio de 1938).

A medida que se consolida la dictadura, se persiste en el discurso de la costura. De hecho, el mismo Franco, al dirigirse a las Cortes españolas en 1943, recurre a la metáfora de la ropa para incidir en la necesidad de establecer un nuevo orden social: “Hemos de hacernos el traje a nuestra medida, español y castizo; que si el régimen liberal y de partidos puede servir al complejo de otras naciones, para los españoles ha demostrado ser el más demoledor de los sistemas” (Jaime, 1947: 44). Se evoca la imagen de la confección de un traje como símbolo de creación de un nuevo modo de vida a través de una determinada moda. No en vano, existe una relación etimológica entre los vocablos “modo” y “moda”, ya que ambos se remontan al latín “modus”, que significa “medida para medir algo, moderación, límite” (Corominas y Pascual, 1980-1991: 99-100). Una medida ya anunciada por Franco de manera explícita al describir el traje como “hecho a medida”, es decir, siguiendo unos patrones establecidos. Se trataba, en definitiva, de imponer límites sociales a través de diversas medidas, ya fueran en forma de órdenes y dictámenes, ya fueran en el sentido literal de la costura por medio de una indumentaria considerada apropiada dentro de los esquemas del pensamiento falangista.

A la luz de la retórica franquista, parece evidente que la moda iba a desempeñar un papel fundamental dentro de la política del nuevo Régimen. A través de la imposición de un determinado tipo de indumentaria, se pretendía crear una cierta uniformidad de pensamiento. No en vano, el vocablo “uniformidad” presenta una naturaleza metafórica que apunta nuevamente al léxico de la costura, es decir, al “uniforme” (*D.R.E.A.*).<sup>80</sup> Una uniformidad ideológica a través de una indumentaria común propiciada por ambos bandos, dado que durante la Guerra los republicanos abolieron el uso de corbata y sombrero en aras del mono azul. El atuendo, por tanto, servirá como distintivo para asociar a las personas con la ideología de falangistas o republicanos. En efecto, el concepto de patriotismo, tan exaltado durante el Franquismo, se materializará a través de la ropa, tal y como se refleja en los escritos de la época: “Harás patria si haces costumbres sanas con tu vestir” (Domingo, 2007: 13). De aquí se deduce el marcado énfasis puesto por la Dictadura en “arreglarse”: “el servicio a la patria comienza por el arreglo personal” (Domingo, 2007: 23); verbo que, no en vano, deriva de “regla”, con la acepción literal de instrumento utilizado en la costura para medir la ropa, pero también, metafóricamente, como orden o mandato (*D.R.A.E.*).

La sinergia entre costura, ropa e ideología cobra especial importancia en el caso de la mujer. El atuendo femenino servirá para construir tanto literal como metafóricamente un modelo de mujer acorde con la ideología franquista, es decir, cristiana, pasiva, sumisa, abnegada ama de casa, madre y esposa. Este modelo tradicional se reflejaba en un modelo concreto de ropa. En la propaganda del Régimen se señalaba la necesidad de que la mujer “debía ir convenientemente vestida” y por ésto se entendía “con mangas largas o al codo, sin escotes, con faldas holgadas que no señalaran los detalles del cuerpo ni acapararan atenciones indebidas” (Nicolás Marín, 2005: 149). Cualquier cambio en la indumentaria, llámense pantalones, escotes o minifaldas, se interpretaba como un intento de ruptura del modelo femenino impuesto por el Franquismo, como un desacato de

---

<sup>80</sup> A partir de ahora se utiliza la abreviatura *D.R.A.E.* para referirse al Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.

autoridad, y era sancionado en el discurso franquista. Así, por ejemplo, el uso de los pantalones por parte de las féminas era tildado de “anomalía”, “absurdo” y “aberración de que una mujer se vista a contrapelo de su naturaleza” (Martín Gaité, 1988: 130) e incluso se llegaron a establecer comparaciones entre el abandono de las vestimenta tradicional de la mujer con cambios en la mentalidad, a juzgar por las palabras de García Figar, quien en *Por una mujer mejor* expone que “[e]l cambio de vestido, en su forma fundamental y tradicional, deja su huella permanente en el cerebro de la mujer hasta el punto, como vemos en algunas películas americanas, de que mientras la esposa lee la prensa, el esposo enciende la lumbre y lava los platos” (Domingo, 2007: 24).

### La costura como metáfora de creación en *El cuarto de atrás*

El discurso de la costura, empleado por el Franquismo como metáfora de creación de un modelo de vida conforme a la ideología del nuevo Régimen, es subvertido por Carmen Martín Gaité en *El cuarto de atrás* (1978). La escritora salmantina entreteje, nunca mejor dicho, su relato a manera de *patchwork*, es decir, a partir de retazos obtenidos de distintos géneros literarios, que incluyen la autobiografía, las memorias y el género fantástico (Nieva de la Paz, 2004: 110; Pineda, 2000: 12; Gras, 1998: 3). Toda la acción se desarrolla en una noche tormentosa, cuando la narradora Carmen, frustrada por la incapacidad de escribir una novela que mezcle la memoria y la fantasía, intenta en vano conciliar el sueño. Cuando por fin parece que el sopor se apodera de ella, recibe una llamada de teléfono de un desconocido que le recuerda que esa misma noche tenían concertada una entrevista. Sorprendida por la llamada así como por la fragilidad de su memoria, Carmen invita al misterioso hombre a su apartamento. Éste, vestido de riguroso negro, ejercerá la función de *alter ego*, estableciendo una conversación que versa sobre las dificultades del proceso literario que experimenta la protagonista en la composición de su novela. Junto al misterioso interlocutor, Carmen reconstruye su trayectoria literaria que se va entrelazando con los recuerdos de su vida durante la Dictadura Franquista. Al componente fantástico aportado por el misterioso hombre de negro, se unen las memorias por medio del recuerdo. El resultado: la novela deseada por la narradora que el lector tiene entre sus manos.

La costura se convierte de este modo en el hilo conductor que entreteje los retazos de una narración metaliteraria, tanto desde el punto de vista temático como formal. De hecho, la propia Martín Gaité, por medio de Carmen, la narradora, se refiere a la escritura en términos de costura. Por ejemplo, verbos como “enhebrar”, “desenhebrar”, “tejer”, “reanudar” o “hilvanar”, aparecen como sinónimos de “escribir” (Gras, 1998: 3).<sup>81</sup> De la misma manera, al tratarse de un relato retrospectivo sobre la situación social de la mujer durante la posguerra española, tanto la recuperación de la memoria como la descripción de los distintos modelos

---

81 La metáfora de la costura para referirse a la escritura articula buena parte de la narrativa de Martín Gaité. Paatz (7) estudia la recurrencia de este motivo en algunas de las obras de la escritora salmantina y llega a la conclusión de que el uso de una experiencia doméstica se debe a la búsqueda de la identidad femenina: “los textos no renuncian a esta búsqueda, sino que al contrario, remiten finalmente al objetivo de la constitución de sentido. Así se desprende en concreto de la utilización metafórica de nociones extraídas del ámbito de experiencia femenina como ‘hilo’, ‘tejer’, ‘coser’, ‘reanudar’. Queda manifiesto el afán de obtener una totalidad juntando los pedazos de la experiencia vital”. En *El cuarto de atrás* la escritura se identifica comúnmente con la costura, considérense, por ejemplo, los siguientes fragmentos: “nos pondríamos a cambiar recuerdos como los niños se cambian cromos y la tarde se caería sin sentir, saldría un cuento fresco e irregular, tejido de verdades y mentiras, como todos los cuentos” (22), “aquellos amores furtivos de los diez años. Ese niño y la hija de los maestros encarcelados fueron mis primeros interlocutores secretos, con los dos tejí fantasías e historias, que aún recuerdo” (62), “Si, por ejemplo, la historia de España... empiezo a decir, sin saber por dónde voy a continuar. Y me quedo en suspenso, querría dejar apuntadas todas las sugerencias que se me agolpan, necesitaría un hilo para enhebrarlas: el libro de la postguerra tengo que empezarlo en un momento de iluminación” (104).

femeninos se manifiestan a través del léxico de la costura. Procesos como recordar y olvidar toman la forma de actividades relacionadas con la aguja, como “enhebrar”, “retomar el hilo”, “desenhebrar” o “perder el hilo”, respectivamente.<sup>82</sup> Igualmente, los modelos femeninos, entendidos en el sentido de arquetipos, se presentan a través de modelos de ropa, reflejado en el empleo bisémico de “modelo” como “modelos de comportamiento” (115) y “modas españolas” (115).

### La costura y la moda. Modelos de mujer a través de modelos de ropa

De la mano de Martín Gaité, la costura se convierte en metáfora de un proceso de creación de identidad femenina. La escritora salmantina recurre al oficio de coser por las implicaciones de género que tuvo dicha labor durante el Franquismo.<sup>83</sup> Como actividad doméstica, la costura relegaba a la mujer al hogar; como artificio discursivo, la costura se convirtió en pilar fundamental de la retórica franquista como metáfora de construcción de un modelo femenino; finalmente, como actividad textil, la costura representó el proceso de crear una moda de ropa para la mujer atendiendo a la ideología del Régimen.

*El cuarto de atrás* ofrece un “valioso testimonio sobre [...] los modelos femeninos” (Nieva de la Paz, 2004: 110) existentes para la mujer durante la Dictadura de Franco. La novela realiza una mirada retrospectiva a la vida de la narradora Carmen, que bien podría identificarse con su creadora Carmen Martín Gaité, una mujer española, nacida en los años veinte, que lucha por abrirse camino en el campo de la literatura, rompiendo así con los modelos femeninos establecidos por el Régimen, que alentaban a la mujer a ser madre y esposa. La concatenación de los recuerdos se sucede dentro de una cadena familiar de mujeres que incluyen a su abuela, a su madre, a la propia Carmen y a su hija. Se presenta de esta manera una cadena matrilineal que, como apunta Nieva de la Paz, “se imbrica con el testimonio social y generacional que trata de profundizar en los hábitos y mentalidades que configuraron las vidas de las mujeres” (2004: 7) de un determinado tiempo de la historia de España. A través de estas cuatro generaciones de mujeres, Carmen Martín Gaité presenta distintos modelos femeninos (Brown, 1991: 86-98). Se trata, efectivamente, de presentar “modelos” en el sentido literal de la palabra, es decir, prendas de vestir comúnmente llevadas por la mujer en un momento histórico concreto que reflejan los “modelos” femeninos, en la acepción metafórica del término, es decir, arquetipos construidos por una determinada ideología imperante. Por las páginas de la novela comienzan a desfilar personajes femeninos de muy diversa índole, cuya indumentaria, peinado, decoración de los hogares, lenguaje, gustos de música y cine, actitudes hacia el sexo opuesto y aspiraciones profesionales van variando acorde con el transcurrir de los acontecimientos históricos.

---

82 Son numerosas las ocasiones en las que Martín Gaité se refiere al proceso de recordar en términos de coser: “sumida aún en mis conjeturas, que se deshilvanan a medida que me alejo de la mesa. Quizá todo consista en perder el hilo y que reaparezca cuando le dé la gana, yo siempre he tenido demasiado miedo a perder el hilo” (33), “—¿Qué decía usted?—reanuda—, ¿que está escribiendo una novela de misterio?” (34), “Suspiro. He vuelto a coger el hilo, como siempre que me acuerdo de una fecha. Las fechas son los hitos de la rutina. Precisamente ese año—reanuda—es cuando empecé a escribir mi primera novela, esa que le decía antes que es bastante misteriosa..., cuando no me oyó” (47), “pero es moverme a buscar un lápiz y se acabó, ya nada coincide ni se mantiene, se ha roto el hilo que enhebraba las cuentas del collar” (122), “estoy esperando a ver si se me ocurre una forma divertida de enhebrar los recuerdos [...] o de desenhebrarlos” (128), “Cada vez que se acerca usted a esa mesa, vuelve trastornada. Y ya bastante pierde el hilo de por sí” (139) o “Por cierto, ahora empiezo a atar cabos” (164).

83 Haciendo una lectura bajtiniana de *El cuarto de atrás*, Steen (2-3) analiza las connotaciones que ciertos vocablos cotidianos tenían durante la Dictadura Franquista. Palabras como “coche”, “playa” o “costura” tienen unas implicaciones ideológicas que Martín Gaité explota y subvierte en la novela. Se trata de términos que, en palabras de Steen, “funcionan como entidades de autoridad en el pasado” (2), es decir, son “palabras autoritarias [que] pertenecen a tiempos de opresión” (3) y de ahí la importancia del campo semántico de la costura en la novela.

La metáfora de la costura entreteje toda una semiótica de la moda.<sup>84</sup> La novela se abre en medio de un cuarto desordenado con una “cama grande, rodeada de libros y papeles” (12) en la que yace la protagonista vestida con “su pijama azul” (16). En el suelo, el libro de Todorov *Introducción a la literatura fantástica* (19), que terminó de leer hace cinco meses.<sup>85</sup> En contraste, en su estado somnoliento, surge el recuerdo infantil de la casa familiar, “templo del orden” (78), en cuyo dormitorio aparece una niña a la que le “gustaba sentir el fresco de la noche colándose por [el] camisón” (15) mientras leía revistas femeninas (25). El pijama frente al camisón; el orden frente al desorden; Todorov frente a las revistas del corazón; contrastes, en definitiva, que marcan la evolución del modelo femenino en cuanto a la indumentaria, el comportamiento y las actitudes.

La infancia de Carmen está marcada por un modelo femenino: Carmencita Franco. Encarnación de la ideología franquista, la hija única del dictador creaba tendencia entre las niñas, tanto con su indumentaria como comportamiento. La narradora Carmen, tras ver por primera vez a la hija de Franco a la salida de la catedral, se percata de la semejanza que existe entre ambas:

Carmencita Franco miraba alrededor con unos ojos absolutamente tediosos y tristes [...] llevaba unos calcetines de perlé calados y unos zapatos de charol con trabilla, pensé que a qué jugaría y con quién, se me quedó grabada su imagen para siempre, era más o menos de mi edad, decían que se parecía algo a mí. (63)

Efectivamente, las dos llevaban una ropa muy parecida (23) y el peinado de la hija de Franco, una “melena corta” ondulada (68), supuso un auténtico suplicio para la protagonista ya que, debido a su pelo liso, tenía que ponerse una especie de rulos o “los chifles todas las noches” (66) porque “no se podía ir por la vida con el pelo tan liso” (66). Se trataba de un ritual de belleza que obligaba a muchísimas mujeres a rizarse el pelo, ya fuera con las permanentes en la peluquería (67), ya fuera con un sinnúmero de artilugios diseñados exclusivamente para crear homogeneidad en el modelo femenino: “[las mujeres se rizaban el cabello] con tenacillas o con bigudíes de hierro de distintas formas, y luego, con el auge del plástico, vinieron los rulos” (67). Una moda establecida durante la Dictadura que, aún a los cincuenta años, continúa siguiendo la protagonista: “yo todavía me los [chifles] pongo a veces, no me cortan el pelo ni me lo queman” (67).

Ciertamente, al erigirse en el modelo femenino impuesto durante el Franquismo, la hija de Franco crea estilo<sup>86</sup> tanto en el vestir como en el comportamiento; anticipando así la mujer sumisa, obediente y pasiva promulgada por el Régimen. Al igual que su peinado, sus vestidos y zapatos son imitados por las niñas de la generación de la narradora, produciéndose de este modo la uniformidad de indumentaria ligada a la creación de un modelo femenino único acorde a los intereses falangistas. En este sentido, el papel fundamental que tuvo la moda en la consolidación del modelo femenino se vislumbra en la novela a través del cambio de ropa. Durante su infancia y adolescencia, la protagonista aparece continuamente llevando vestidos (14, 23, 43, 83) que refuerzan claramente el estereotipo femenino resumido por Calvo bajo la frase “vestidos y faldas para

---

84 Para un análisis pormenorizado acerca de la relación entre las prendas de vestir con la ideología ver *The Fashion System* de Roland Barthes (New York: Hill & Want 1983) y *Cloth and Human Experience* de Annette B. Weiner y Jane Schneider (Washington y Londres: Smithsonian Institution Press, 1989).

85 La edición que se maneja en este trabajo es: Martín Gaité, Carmen. *El cuarto de atrás*. Barcelona: Ediciones Destino, 1980.

86 Al recordar su infancia, la narradora Carmen se percata de que su gusto por la hija del dictador así como el estilo que ésta marca están condicionados por la ideología del Régimen: “Carmencita Franco era muy guapa para mi gusto, condicionado, claro, por el de los demás: los cánones del gusto, que tanto varían de una época a otra, siempre hacen alusión a los rostros y estilos de la gente famosa, aquella que, por una razón o por otra, ha merecido venir retratada en los periódicos” (63).



las niñas y pantalones para los niños” (1998: 65). Además, no sólo las vestimentas, sino también los colores de éstas obedecen a la segregación de los sexos. Tanto en la infancia como en la juventud, Carmen lleva ropa en tonos pasteles como el blanco y el rosa, el color por antonomasia asociado con el sexo femenino: “me puse un vestido blanco y rosa que me gustaba mucho” (53), “yo llevo un traje de piqué blanco” (43) o “[l]levaba en bandolera un bolso de piel blanca, cuadrado” (49). Este cromatismo contrasta radicalmente con el azul del pijama en el que aparece la narradora en el momento presente: “los brazos colgando por los flancos de su pijama azul” (16) así como con el pantalón y la camiseta con los que recibe al hombre de negro: “Me quito el pijama a toda prisa, me enfilo unos pantalones, una camiseta, las sandalias, cojo las llaves” (28).

Las semejanzas entre la narradora y la hija de Franco se acentúan por la coincidencia de sus nombres. Como ocurriera con la indumentaria, durante la Dictadura se impuso una moda relativa a los nombres propios. Debido al peso de la religión, era obligatorio, al menos de manera oficial, el nombramiento de los hijos dentro de la tradición cristiana. Tanto en el registro civil como en la ficha bautismal los nombres debían pertenecer al ámbito eclesiástico; lo que se tradujo, en muchas ocasiones, en la adición de “María” a nombres femeninos que no aparecían ni en el santoral ni en la Biblia. Dentro de las coordenadas históricas, el nombre de Carmen parece atestiguar el peso de la Iglesia durante el Franquismo, como se desprende de las palabras de la narradora, que se da cuenta de que comparte nombre con la iglesia en honor a la Virgen del Carmen que está en frente de su casa: “me asomaba al balcón [...] veía [...] enfrente la fachada de la iglesia del Carmen con su campanario [...] llevaba mi nombre” (14). Al mismo tiempo, al pertenecer a la tradición religiosa que fomentaba el modelo femenino forjado durante el Franquismo, el nombre de Carmen adquiere una dimensión simbólica con fuertes implicaciones de género que resuenan en la novela. La narradora equipara su nombre con un sinfín de objetos con los que comparte su inicial: “casa”, “cuarto”, “cama”, “cuento”, “corazón”, “copla de Conchita”, “Carola”, “cucaracha”, “cartas”, “Cúnigam”, “cuaderno”, “cocina”, la “cajita de las pastillas para la memoria” y, por supuesto, “la cesta de la costura”. Se trata, en definitiva, de lugares y objetos relacionados con la domesticidad, reforzando la ideología patriarcal que relega a la mujer al ámbito del hogar.<sup>87</sup>

La imagen de Carmencita Franco en el pasado es traída a la memoria de la protagonista en el momento presente de 1975. La narradora Carmen, al ver en la televisión de un bar a la hija del caudillo en el entierro de su padre, vuelve a fijarse nuevamente en la vestimenta: “vi que la comitiva fúnebre llegaba al Valle de los Caídos y que apareció en pantalla Carmencita Franco [...] enlutada y con ese gesto amargo y vacío” (136). El negro del luto se relaciona con su apariencia sombría, que guarda un claro paralelismo con la imagen de la infancia de la tristeza de una niña vestida igualmente con tonos oscuros (63). A pesar del lapso temporal, la narradora Carmen siente cierta empatía hacia su homónima femenina; llegándose nuevamente a identificar con ella: “hemos sido víctimas de las mismas modas y costumbres, hemos leído las mismas revistas y visto el mismo cine” (137). La yuxtaposición de las imágenes presente y pasada de Carmencita Franco da pie a la reflexión de la protagonista, quien se da cuenta de la homogeneización del modelo femenino impuesto durante la Dictadura Franquista, donde “the apparatuses created by the regime left no space for her, for the dictator’s own daughter, or for women in general” (Spires, 1996: 69). Efectivamente, tanto la protagonista como la hija de Franco crecieron con los mismos patrones de

---

87 Para estudios acerca del simbolismo del nombre de la narradora Carmen ver Spires (70-73), García (61-149) y González (83-95).

conducta. Ambas fueron educadas en una misma tradición patriarcal y sus vidas estuvieron marcadas por las mismas modas: el cine, las revistas, la música o la literatura, que influenciaron no sólo su manera de vestir, sino también su manera de percibir la identidad femenina.<sup>88</sup>

La educación formal de la mujer se convirtió en un importante cauce de transmisión del modelo tradicional femenino. La obligatoriedad del Servicio Social dirigido por la Sección Femenina inculcaba el aprendizaje de las tareas domésticas destinadas a la formación de amas de casa. La costura, por supuesto, ocupaba un lugar destacado. Durante su prestación social Carmen pasaba las tardes “cosiendo dobladillos” (93) y aprendió a “tejer bufandas” (96). No obstante, como símbolo de identidad femenina, la costura traspasó la instrucción académica, llegando a permear todos los ámbitos de la sociedad. “En todas las casas había una máquina de coser” (80) y, como no podía ser de otro modo, en el cuarto de atrás de la infancia de Carmen, “una habitación pequeña que [...] casi no tenía muebles” (47), sobresalía “la máquina de coser” (47). El mundo de la costura se convirtió prácticamente en una religión, a juzgar por las palabras de la protagonista al referirse a la moda en términos de un “ritual”: “vestirse era un negocio demorado y ameno, atendido a diversos rituales, cuyo ejercicio y aprendizaje ocupaba gran parte del tiempo de las mujeres, y de la conversación que mantenían con sus amigas y sus maridos” (80). De hecho, la identificación de la moda con la religión se refuerza al recordar el oficio de las modistas y costureras, mediante la inserción de voces como “piedad”, “regeneración” o “culpable”, con claras connotaciones religiosas: “la noticia de la chapuza se propagaba sin piedad, ponía en tela de juicio la regeneración de la culpable [...] Las modistas que tenían fama de haber escabechado trajes en más de una ocasión era difícil que pasaran nunca del rango de costureras” (81).

La mayoría de mujeres que rodean a la protagonista durante su infancia y juventud perpetúan el modelo femenino tradicional de mujer afanada en las labores del hogar, entre las que destaca la costura. Carmen rememora cómo las mujeres ocupaban gran parte de su tiempo o bien en la costura o bien en conversaciones que versaban sobre “frunces, nescas, vieses, volantes, pinzas y nidos de abeja” (82). Obviamente, como la instrucción académica femenina fomentaba el aprendizaje de la moda, las mujeres demostraban un conocimiento apabullante de telas, vestidos y todo tipo de costuras; que contrasta radicalmente con el momento presente, dada la incapacidad de la narradora de mentar el nombre de la tela con la que estaba hecha la colcha de su infancia: “Tenía un nombre aquella tela, no me acuerdo, todas las telas lo tenían, y era de rigor saber diferenciar un shantung de un piqué, de un moaré o de una organza” (12).

La función ideológica de la moda en la formación del modelo femenino tradicional comenzaba a ejercerse en la misma infancia. De niña, Carmen aparece

---

88 En “State and Social Apparatuses and El cuarto de atrás” Spires estudia cómo la creación de la uniformidad de pensamiento durante la Dictadura Franquista se encauzó a través de un proceso homogeneizador de la moda—ya fuera indumentaria, música, cine o literatura. La educación de la mujer para convertirse en madre y esposa no se limitó al sistema educativo formal, sino que también tomó la forma de control de la cultura popular. De ahí la semejanza entre la hija de Franco y la protagonista Carmen, pues, como apunta Spires (69): “The protagonist and Franco’s daughter passed through childhood into female adulthood in the same culture and at the same time. Their lives were determined not only by sempiternal conventions but also by transitory fashions. Social apparatuses such as the movies they saw, the music they listened to, and the magazines they read influenced, if not dictated, not merely their clothing styles but their gender awareness and attitudes as well”. No obstante, debe subrayarse la gran diferencia entre la hija del dictador y la escritora, puesto que Carmen Martín Gaité, al igual que otras muchas mujeres de su generación, fueron capaces de romper con el modelo femenino establecido por el Franquismo.

“recortando mariquitas” (61), “señoritas de figurines viejos” (77) y “jugando a las prendas” (51), o sea, participando en juegos basados en las vestimentas, que transmiten indirectamente la ideología patriarcal que relega a la mujer a la esfera doméstica (Weiner y Schneider, 1989: 24). La ropa marcaba el desarrollo femenino: “nuestro crecimiento era más visible, se acusaba en que de un año a otro había que bajar el jaretón de los vestidos o en que empezaban a apretar los zapatos del invierno anterior” (24), pero no sólo en el sentido físico, sino también ideológico. En efecto, la costura estaba tan arraigada en la experiencia femenina que incluso en la niñez Carmen compara distintas realidades con objetos pertenecientes al oficio de coser. Así, por ejemplo, el paso del tiempo se equipara con una aguja de hacer media: “y el tiempo pasaba de un extremo a otro, sin sentir, un año y otro año, a lo largo del banco aquel de piedra, como sobre una aguja de hacer media” (108) mientras que las estrellas que contempla por las noches desde el balcón tornan en alfileres: “tal vez yo sola estaba despierta bajo las estrellas [...] cabecitas frías de alfiler” (15). Se trata de metáforas del ámbito de la costura que, curiosamente, la narradora continúa empleando todavía en plena madurez, puesto que en su entrevista con el hombre de negro se refiere a las pastillas para la memoria como alfileres: “Ahora él ha sacado del bolsillo una cajita dorada, la abre y me la tiende. Veo dentro unas píldoras minúsculas, como cabezas de alfileres de colores” (106).

Los boleros así como las revistas de la Sección Femenina y las novelas rosa se aliaron con el Régimen en la instauración del modelo femenino tradicional. Las letras de estas canciones, tildadas de “compota de sones y palabras” (152), ciertamente contribuían a forjar la imagen de mujer dulce y sumisa, abocada “a un matrimonio sin problemas, para apuntalar creencias y hacer brotar sonrisas” (152). “Los dulces boleros de la Bonet de San Pedro, de Machín o de Raúl Abril” (153) perpetuaban el estereotipo femenino de “chicas decentes de la nueva España” (154), recatadas en su vestimenta “con escote cuadrado” (43). El recato en el vestir era de suma importancia debido a la correlación entre ropa y comportamiento. No en vano, la revista “Y”, editada por la Sección Femenina, presentaba a la reina Isabel la Católica como “espejo [...] a imitar” (93) por las mujeres no sólo en cuanto a su “voluntad férrea” o “espíritu de sacrificio”, sino también por el decoro y la modestia en el vestir ya que “se había desprendido de sus joyas para financiar la empresa más gloriosa de la historia de España” (95). De la imagen omnipresente de la monarca católica en la propaganda franquista Carmen aún recuerda “aquel rostro severo, aprisionado por el casquete” (95), símbolo de “la sobriedad en el modo de actuar, pensar y vestir” (Martín Gaité, 1988: 65).

Las protagonistas de la novela rosa proporcionaban modelos femeninos muy similares. Su comportamiento así como vestimenta correspondían con el arquetipo de mujer recatada y sumisa impuesto por el Franquismo. De hecho, al reflexionar sobre la influencia que dicho género literario tuvo sobre las mujeres en la posguerra, Carmen califica este tipo de novelas como “[l]iteratura del recato” porque suministra “[m]odelos de conducta marcados por el rechazo a tomar la iniciativa” (197). Debido a las múltiples lecturas de “Eugenia Marlitt, de Berta Ruck, de Pérez y Pérez, de Elisabeth Mulder, de Duhamel” (141) los patrones de conducta hacen mella en el comportamiento de la protagonista. El encuentro con el chico en el balneario, que “llevaba un chaleco de punto de tonos marrones y una camisa blanca de manga corta” (51) y “olía a loción Varón Dandy” (53), representa prácticamente la puesta en escena de un guión de novela rosa. Tras un cruce de miradas, Carmen se decide a escribir una carta de amor. Emulando a los personajes literarios femeninos, se pone “un vestido blanco y rosa” (53) y allí en el salón, con el bolero “Luna de miel en el Cairo” de fondo, Carmen reconoce haber llegado al

“éxtasis, la culminación de todas las novelas que habían alimentado mi pubertad” (51-52). Este patrón de conducta pervive aún en el momento actual. En su conversación con el hombre misterioso ciertas posturas, palabras, momentos y acciones se asimilan con capítulos leídos en diferentes novelas. Así, sobresaltada por la tormenta, Carmen se arroja a los brazos de su invitado, recordando unas líneas de novela rosa: “Oh, Raimundo—exclamó Esperanza [...], contigo nunca tengo miedo” (32) y cuando se entrecruzan sus miradas, a manera de *flashback*, se recrea otro diálogo de este género literario: “Hay un silencio demasiado intenso, tal vez mis ojos brillen tanto como los suyos. Mi última pregunta ha quedado resonando en el aire de la habitación, ¿por qué?, ¿por qué? <<Esperanza y Raimundo me miraban con melancólico asombro.>> ¿Por qué me mira así? En las novelas rosa, cuando se llegaba a una escena de clima parecido a ésta, se podía apostar doble contra sencillo a que el desconocido iba a revelar su identidad” (140).

Dentro de la cadena familiar, la abuela Rosario es el epítome de modelo femenino tradicional. Ya su misma indumentaria, una mantilla negra como las de aquellas “señoras que iban a misa” (113), revela la pura esencia de la ideología del Régimen: el patriotismo y la religiosidad. Su ahínco en la costura, materializado en el amplio repertorio del “ajuar de cama y mesa, pañitos bordados, [...] colchas, entredoses, encajes, vainicas” (78) que guarda en los cajones, simboliza la “pesada herencia de hacendosas bisabuelas” (78), obsesionadas con la limpieza y el orden: “<<Esa niña, ¡qué manía de ponerse a leer con la cara pegada al balcón!—se quejaba la abuela ¡No ves que dejas las marcas de los dedos y de las narices en el cristal? ¡Dios mío, los cristales recién limpios!” (87) y para quienes el aprendizaje de la costura tenía prioridad sobre la lectura: “<<Ésa se entretiene con cualquier cosa—decía mi madre—. Le gusta mucho estudiar>>. <<Demasiado—decía la abuela—, no sé a qué santo tanta cavilación>>” (78). A pesar de este lastre generacional, la narradora muestra su disconformidad con este patrón de mujer trazado para ella: “se fraguó mi desobediencia a las leyes del hogar y se incubaron mis primeras rebeldías frente al orden y la limpieza, dos nociones distintas y un solo dios verdadero al que había que rendir culto” (75) y siente la necesidad de desligarse del modelo tradicional de la abuela. Con el paso del tiempo, convertida en una escritora de prestigio, caminando por la calle donde estaba la casa de la abuela, Carmen rompe con el modelo tradicional y, como no podía ser de otra manera, se expresa recurriendo a la metáfora de la costura:<sup>89</sup> “Hace tiempo que no pasaba por la calle Mayor, se lo dije a mi amigo la otra tarde, allí parados delante de los balcones del número catorce, y luego, cuando echamos a andar nuevamente, sentí que rompía los hilos que me relacionaban con la vieja fachada” (86).

Junto con el modelo tradicional femenino, comenzaban a aparecer otros tipos de mujeres “en polos diametralmente opuestos” (64-65), es decir, que no se ceñían a los patrones establecidos por el Régimen. Durante la infancia, coexiste con la hija del caudillo la amiga del colegio Sofía Bermejo, cuyos padres estaban

---

89 De hecho, a lo largo de la novela, la ruptura con el modelo femenino impuesto por el Franquismo se expresa explícita e implícitamente por medio de la metáfora de la costura. Conviene recordar que tras presenciar el funeral del dictador, Carmen se refiere al ahora ya funesto discurso franquista como “uniforme oficial” que se ha quedado “en cueros”: “parecía como si las palabras <<regir>>, <<destino>> y <<patria>> se quitasen el uniforme oficial y apareciesen en cueros sobre una mesa de disección para dejarse hacer la autopsia” (134). Además, anticipa el cambio social y, por extensión, en la vestimenta: “y cayeran como del cielo las insensibles variaciones que habían de irse produciendo, según su ley, en el lenguaje, en el vestido” (137). Incluso en la intertextualidad la presencia de la ropa parece responder al papel de la costura como metáfora de creación de un modelo femenino acorde con los intereses falangistas. En la conversación con el hombre de negro, la narradora relata que se deshizo de cartas y papeles viejos que, simbólicamente, la “ataban” al pasado, quemándolos, inspirada por unos versos de Antonio Machado, que, curiosamente, mentan la ropa: “No guardes en tu cofre la galana/veste dominical, el limpio traje,/para llenar de lágrimas mañana/la mustia seda y el marchito encaje” (46).

en la cárcel acusados de ser “rojos” (58). A pesar de tener trazado el modelo femenino a seguir, como se refleja en su indumentaria, ya que, como Carmen, “lleva un camisón” (183), Sofía destaca por su fortaleza y valentía. Su rebeldía se canaliza por medio de la imaginación al introducir a Carmen en el terreno de la literatura, creando un lugar imaginario a partir de un acrónimo basado en sus apellidos, Bergai (58), donde encuentran refugio y evasión a la uniformidad impuesta durante la Dictadura. Se trata de una fuga mental que, en cierta medida, imita a un nuevo modelo de mujeres que no se ajustaban a los cánones imperantes: las llamadas “fugadas” (125); chicas decididas que en lugar de “quedarse, conformarse y aguantar” (125) en la casa, entraban y salían, portando una indumentaria que poco tenía que ver con aquella imagen recatada de Isabel la Católica, que vendió sus joyas para la causa: “las chicas que se iban solas, al anochecer, a pasear con soldados italianos al Campo de San Francisco y llegaban tarde a cenar, con las mejillas arreboladas y un collar nuevo” (123).

Dentro de la literatura popular, ciertas revistas como “Lecturas” (13) presentaban a mujeres cuya indumentaria dejaba translucir ciertos indicios de un nuevo modelo femenino. Se trataba de mujeres de “pelo a lo *garçon* y piernas estilizadas, que hablaban por teléfono, sostenían entre los dedos un vaso largo o fumaban cigarrillos turcos sobre la cama turca de su *garçoniere* [...]; otras veces aparecían en pijama, con perneras de amplio vuelo” (13). Ante los ojos de la niña Carmen, que tenía que someterse a los chifles para tener el pelo rizado y ponerse vestidos para seguir los dictámenes de la moda falangista, el peinado de corte masculino de estas mujeres así como los pantalones de calle o del pijama deshacían todos los patrones de moda establecidos. Unos patrones físicos, pero también de conducta, reflejados en el mero acto de fumar y beber, actividades consideradas exclusivamente masculinas y que estaban mal vistas para la mujer: “casi ninguna chica de provincias fumaba, no estaba bien visto” (69), puesto que simbolizaban la apropiación de elementos pertenecientes al hombre y, por ende, la igualdad de sexos, como sugiere el hombre de negro al ofrecerle un cigarrillo a la narradora: “Nos lo podemos fumar en homenaje [...] a su emancipación, ¿le parece bien?” (69).

Igualmente, la influencia del cine comenzaba a sentirse en el modelo femenino. Las ropas que las actrices llevaban en la gran pantalla no sólo creaban tendencia entre la población femenina, sino que incluso llegaban a dar nombre a algunas prendas de vestir. La misma Carmen recuerda cómo la chaquetita que tanto gustaba a las jóvenes de la posguerra se originó como epónimo a partir de una película de Hitchcock: “como si estuviera en el cine viendo una película de suspense; la primera que vi en mi vida se llamaba <<Rebeca>>, fue tan famosa que tituló el género y le dio nombre también a aquellas chaquetitas de punto abiertas de arriba abajo con botones chicos, como la que llevaba Jean Fontaine en todas las escenas del film” (147). No obstante, los modelos suministrados por actrices americanas como Norma Shearer (24), Diana Durbin (64), Greta Garbo (66) o Ingrid Bergman (66) no se limitaban al mundo de la costura, sino que sus vestimentas se interpretaban en el sentido metafórico de “modelo”, como un tipo de comportamiento: “Diana Durbin, en cambio, suministraba modelos americanos de comportamiento” (64). Los nuevos estilos de ropa o peinados que rompían radicalmente con los patrones impuestos para la mujer representaban actos de rebeldía en una sociedad patriarcal. Durante su infancia, Carmen queda impactada ante la imagen de Verónica Lake con una larga melena totalmente lisa, a contracorriente de la moda imperante del pelo rizado: “La que sí empezó a desafiar ya descaradamente a los bucles fue Verónica Lake en <<Me casé con una bruja>>” (66). Se trata, pues, de cambios en la indumentaria que anuncian de manera visual

la evolución del modelo tradicional femenino y de ahí que, en los ojos infantiles de Carmen, el momento histórico protagonizado por Carmen Laforet, al tratarse de la primera mujer galardonada con el premio Nadal, se resume en una imagen relacionada con la moda: su cabello corto y liso: “Recuerdo que cuando le dieron el primer premio Nadal a una mujer, lo que más revolucionario me pareció [...] fue verla a ella retratada en la portada del libro, con aquellas greñas cortas y lisas. Sentí envidia, pero también un conato de esperanza” (66).

Frente a los boleros edulcorados, la copla ofrecía un “sabor amargo” (152) para aquellas mujeres que no querían “gustar las dulzuras del hogar apacible” (152). De la voz de Conchita Piquer canciones como “Tatuaje” hablaban de mujeres de “cuerpos provocativos e indefensos, rematados por un rostro de belleza ojerosa” (152). Estas “mujeres de mala vida” (154) daban muestras de disconformidad en su misma indumentaria al vestirse con tonos oscuros en lugar de los claros y pasteles que recomendaba el Régimen, en consonancia con la dulzura que debían transmitir las mujeres jóvenes: “¿por qué se viste de negro, si no se le ha muerto nadie?” (152). El impacto de estas mujeres en la transformación del modelo femenino se refleja en el gesto de la narradora, quien, al descubrir una fotografía de Conchita Piquer, le pide a su misterioso invitado que le alcance un chal negro: ¿Me quiere alcanzar ese chal negro [...]? (154), una suerte de guiño cultural a los mantones negros que las coplistas se echaban sobre los hombros en sus actuaciones.

Dentro del legado familiar, los primeros atisbos de modernidad se reflejan en María, la madre de la narradora. Educada conforme al modelo femenino tradicional simbolizado en la costura, María da muestras de la herencia cultural franquista. Sus viajes a Madrid incluyen siempre una visita obligada a la modista e incluso su indumentaria, el vestido de crepé morado con vueltas de seda gris que aún se pone la narradora (83), da muestras del patrón tradicional trazado para las mujeres de su época. Sin embargo, consciente de la coyuntura en la que le tocó vivir, privada de educación académica superior, la madre inculca a su hija la afición por el estudio (Brown, 1991: 92). Lejos de la mentalidad de la abuela, educada para ser madre y esposa, la madre de Carmen ni siquiera enseña a su hija las tareas domésticas: “Mi madre no era casamentera, ni me enseñó tampoco nunca a coser ni a guisar” (93). De hecho, en la construcción de un nuevo modelo femenino, la madre de Carmen recurre al discurso hegemónico de la costura para enfatizar la primacía de la educación de la mujer como base de cualquier otra tarea: “‘Hasta a coser un botón aprende mejor una persona lista que una tonta’, le contestó un día a una señora que había dicho de mí, moviendo la cabeza con reprobación: ‘Mujer que sabe latín no puede tener buen fin’” (18).

Entre modelos antitéticos la narradora Carmen va forjando su identidad femenina. La presencia de mujeres valientes y modernas —como las de las coplas, el cine, la literatura, pero sobre todo, los referentes familiares de la amiga y la madre— que desafían los patrones impuestos por el Régimen, consiguen que Carmen se convierta en una mujer moderna, con estudios universitarios y con una carrera literaria de éxito. No obstante, el peso de la tradición—representado por las mujeres de la Falange, Carmencita Franco y, en el ámbito familiar, la abuela— han hecho mella en el modelo femenino, como se desprende de su comportamiento con el hombre de negro—una recreación de la novela rosa—y del recordatorio continuo de la necesidad de ordenar su caótico apartamento: “tendría que ponerme a ordenar este cuarto” (16).

Carmen aparece así a caballo entre la tradición y la modernidad. Una posición intersticial que, como no podría ser de otra manera, Martín Gaité representa acudiendo al ámbito de la costura: la cesta de costura de la abuela Rosario.

Más libros, formando dos paredes encima del radiador, y entre ellas, sujetándolas, la cesta de costura que fue de la abuela Rosario. Casi no cierra de puro llena, no puedo comprender cómo caben dentro tantas cosas [...]. De la tapadera de mimbre entreabierta escapan carretes, enchufes, terrones de azúcar, dedales, imperdibles, facturas, un cabo de vela, clichés de fotos, botones, monedas, tubos de medicinas, allá va todo, envuelto en hilos de colores (18-19)

Esta especie de cajón (de)sastre funde la tradición— representada por el costurero *per se*, el terrón de azúcar, los dedales, botones, imperdibles, velas, fotos y medicinas— y la modernidad—simbolizada por las facturas. Se trata de una imagen casi surrealista, compuesta mediante la superposición de elementos dispares que guardan cierta semejanza con la novela estilo *patchwork* que se está redactando a medida que Carmen conversa con el hombre de negro.

La metáfora de la costura como creación de un modelo femenino, empleada ya por el Franquismo, es retomada por la narradora Carmen al describir el proceso de escribir como coser. Empleando una experiencia tradicionalmente adscrita al género femenino, Carmen consigue subvertir el modelo femenino de mujer impuesto durante la Dictadura (Gould, 1983: 162). Al mismo tiempo, la presencia en la novela de su hija Marta encarna el nuevo modelo de mujer moderna, que completa la transición hacia la modernidad en la cadena familiar matrilineal de la abuela, la madre, la narradora y la hija. De hecho, la hija aparece descrita como: “[u]na chica joven, de vaqueros y chaqueta de hombre, con cola de caballo larga, lisa y un poco deshecha” (203), es decir, con una indumentaria que atestigua la ruptura con el modelo femenino tradicional de vestidos y pelo corto rizado. Además, frente a la caja de la costura, la hija porta un “abultado bolso de cuero” en el que se guardan objetos muy diversos como “la Guía del ocio, un paquete de pitillos arrugados, dos pares de gafas ahumadas, unas rotas y otras no, el estuche de los cosméticos, un reloj de pulsera” (203), pero donde no cabe ni una sola aguja.

#### Obras citadas

ANDREU, Alicia G., 2002, “La Sección Femenina de la Falange en la obra de Carmen Martín Gaité: la popularidad de las novelas rosa en la posguerra española”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 36, pp. 145-158.

BARTHES, Roland, 1983, *The Fashion System*, New York: Hill & Wang, 1983.

CALVO, Clara, 1998, “Ideology and women’s clothes: fashion jargon in the daily press”, *Patterns in Discourse and Text. Ensayos de análisis del discurso en lengua inglesa*, Eds. A. Downing, A. J. Moya and J. I. Albentosa, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 63-79.

CLAYTON, Barbara, 2004, *A Penelopean Poetics*, New York/Oxford: Lexington Books.

CIALLELLA, Louise, 2005, “The Estranging of Franco’s Text and Mourning in *El cuarto de atrás*”, Eds. Merino, Eloy E. y H. Rosi Song, *Traces of Contamination. Unearthing the Francoist Legacy in Contemporary Spanish Discourse*, Lewisburg, Bucknell University Press, pp. 147-170.

COROMINAS, Joan y José A. Pascual, 1980-1991, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Editorial Gredos.

DAVIES, Catherine, 1998, *Spanish Women’s Writing 1849-1996*, Londres, The Atholone Press.

*Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. <[www.rae.es](http://www.rae.es)>.

*Discursos de Franco*. <<http://www.generalisimofranco.com/discursoA.htm>>.

DOMINGO, Carmen, 2007, *Coser y cantar*, Barcelona, Lumen.

- GARCÍA, Adrián M., 2000, *Silence in the novels of Carmen Martín Gaité*, New York, Peter Lang.
- GLENN, Kathleen M., 1983, "Hilos, ataduras y ruinas en la novelística de Carmen Martín Gaité", Ed. Janet W. Pérez, *Novelistas femeninas de la postguerra española*, Maryland, Studia Humanitatis, pp. 33-46.
- GONZÁLEZ, Josefina, 1994, "Dibujo, espacio y ecofeminismo en la C. de *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XIX.1, pp. 83-95.
- GOULD LEVINE, Linda, 1983, "Carmen Martín Gaité's *El cuarto de atrás*: A Portrait of the Artist as Woman", Eds. Mirella Servodidio and Marcia L. Welles, *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín-Gaité*, Nebraska, Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- GRAS, Dunia, 1998, "El cuarto de atrás: intertextualidad, juego y tiempo", *Revista Espéculo*, 15, pp. 1-22. <<http://www.ucm.es/info/especulo/cmgaite/dgras.htm>>.
- HOMERO, 1921, *La Odisea*, México, Universidad Nacional de México.
- JAIME, Carlos, ed., 1947, *Franco ha dicho*, Madrid, Akal.
- LORÉE ENDERS, Victoria y Pamela Beth Radcliff, 1999, *Constructing Spanish Womanhood*, New York, SUNY Press.
- MANN, Julie, 2005-2006, "Encontrándose elsewhere: La redefinición del espacio mujeril en *El cuarto de atrás*", *Gaceta Hispánica de Madrid*, pp. 1-8.
- MANTEIGA, Roberto C. et al., eds., 1988, *Feminine Concerns in Contemporary Spanish Fiction by Women*, Maryland, Scripta Humanistica.
- MARTÍN GAITE, Carmen, 1980, *El cuarto de atrás*, Barcelona, Ediciones Destino.
- , 1988, *Usos amorosos de la posguerra española*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- MEDINA, Héctor, 1985, *La novelística de Carmen Martín Gaité: búsqueda de una voz*, Tesis doctoral no publicada, Providence (RI), Universidad de Brown.
- MOLINERO, Carmen, 1998, "Mujer, franquismo, fascismo. La clausura forzada en un 'mundo pequeño'", *Historia Social*, 30, pp. 97-117.
- NEGRO ACEDO, Luis, 2008, *Discurso literario y discurso político del Franquismo. La literatura como soporte y correa de transmisión de los postulados ideológicos de la dictadura (1936-1966)*, Madrid, Ediciones Akal.
- NICOLÁS MARÍN, Encarna, 2005, *La libertad encadenada. España en la dictadura franquista 1939-1975*, Madrid, Alianza Editorial.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar, 2004, *Narradoras españolas en la transición política*, Madrid, Espiral Hispanoamericana.
- ORTIZ HERAS, Manuel, 2001, "Mujer y dictadura franquista", <<http://www.uclm.es/AB/Humanidades/seft/pdf/textos/manolo/lamujer.pdf>>.
- PAATZ, Annette, 2004, "Perspectivas de diferencia femenina en la obra literaria de Carmen Martín Gaité", *Espéculo*, <[http://www.ucm.es/info/especulo/cmgaite/cmgaite\\_inde.htm](http://www.ucm.es/info/especulo/cmgaite/cmgaite_inde.htm)>.
- PÉREZ SERRANO, José, 1945, *El retorno al hogar de la mujer trabajadora*, Barcelona, Patronato de la Escuela Social de Barcelona.
- PERRIAM, Chris et al., 2000, *A New History of Spanish Writing 1939 to 1990s*, Oxford, OUP.
- PINEDA CACHERO, Antonio, 2000, "Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás*: literatura versus propaganda (1)", *Revista Espéculo*, 16, pp. 1-11, <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/pineda1.html>>.
- , 2001, "Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás*: de lo (neo)fantástico al caos (2)", *Revista Espéculo*, 17, pp. 1-17, <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero17/apineda2.html>>.
- SCHEID, John y Jesper Svenbro, 1996, *The Craft of Zeus: Myths of Weaving and Fabric*, Cambridge (MA), Harvard University Press.



SCHUMM, Sandra J., 1999, "Metonymy and Mirrors as Process of Identity in *El cuarto de atrás*", Ed. Sandra Schumn, *Reflection in Sequence. Novels by Spanish Women, 1944-1988*, Londres, Bucknell University Press, pp. 125-141.

SPIRES, Robert, 1996, *Post-Totalitarian Spanish Fiction*, Columbia y Londres, University of Missouri Press.

STEEN, María Sergia, 2008, "El cuarto de atrás y Bajtín", *Espéculo*, 38, <<https://www.ucm.es/info/especulo/numero38/cuattras.html>>.

WEINER, Annette B. y Jane Schneider, eds., 1989, *Cloth and Human Experience*, Washington y Londres, Smithsonian Institution Press.

# Francisco Brines: una poética de la desposesión

Jaime Pedrol  
Colegio Hispano-brasileño “Miguel de Cervantes” (São Paulo)

## Resumen

La obra poética de Francisco Brines es una de las más reconocidas de entre todos los miembros de su generación, la llamada “segunda generación de posguerra” o “grupo poético de los 50”. Su poética nace de la constatación del paso inevitable del tiempo que todo lo devora, siendo, por ello, su poesía un intento de salvar del olvido los momentos de mayor esplendor de la existencia. Es, pues, la suya una obra elegíaca.

Palabras clave: Francisco Brines/ poética/tiempo/olvido/elegía

## Abstract

Francisco Brines' poetry is one of the most recognized of all the members of his generation, the "segunda generación de posguerra" (second post-spanish civil war generation) or "grupo poético de los 50" (poets of the 50's). His poetry is born of the realization of the inevitable passage of time which devours everything, being his poetry, therefore, an attempt to save from oblivion the moments of greatest glory of existence. It is therefore an elegiac work.

Keywords: Francisco Brines / poetry / time / oblivion / elegy

## Introducción.

La reciente concesión del Premio Iberoamericano de Poesía Reina Sofía a Francisco Brines, ha traído a la actualidad de los medios (no a la de los lectores de poesía, que nunca lo hemos olvidado) la obra de uno de los autores fundamentales de la llamada “segunda generación de posguerra” o “grupo poético de los 50”. La obra de este poeta valenciano es, sin duda, una de las más relevantes de los últimos cincuenta años en España y su reconocimiento ha venido, no únicamente por la vía de los premios que se le han otorgado, sino también por el reconocimiento de los lectores y de los poetas más jóvenes. Su poesía está marcada por una clara preocupación temporalista, que lo impregna todo y que hace de su obra un claro intento de salvar los momentos de esplendor de la vida y preservarlos en el poema.

No es, Francisco Brines, un poeta muy prolijo. Apenas ocho libros de poemas originales hasta la actualidad, a lo largo de cincuenta años, completan una producción que si bien no es extensa sí podemos calificar de intensa, por cuanto su obra obtiene el reconocimiento de la crítica y el público.

Tampoco ha sido Brines un autor excesivamente teórico, como otros de su generación (pensemos en José Ángel Valente), un autor que haya establecido con claridad su poética en textos importantes. Apenas se puede considerar como tal

un único, y relativamente breve, texto: *La certidumbre de la poesía*, que el propio poeta colocó como prólogo a una antología de su poesía que apareció en 1984. Es por ello que, además de este escrito que acabamos de citar, para establecer la poética del autor es preciso acudir a las entrevistas que a lo largo de su carrera le han hecho o a los textos en los que el propio Brines ha hablado de la poesía de otros autores.

Vamos a intentar explicar las claves esenciales de la poética de este autor, tan contemporáneo como consciente de la tradición poética a la que pertenece y que ha hecho de su obra, desde la conciencia de la desposesión absoluta a la que el tiempo aboca a todo lo humano, un verdadero canto a la vida, una auténtica elegía.

Francisco Brines, miembro de la segunda generación de posguerra.

Francisco Brines nació en Oliva (Valencia) en 1932 y publicó su primer libro de poemas, *Las brasas*, en 1960, habiendo sido premio *Adonais* el año anterior. Entra pues, según su fecha de nacimiento, dentro del marco cronológico que Carlos Bousoño ha establecido para lo que él denomina como *segunda generación de posguerra*. Es este mismo autor quien con rotundidad ha incluido al poeta valenciano en ella (Bousoño, 1985:28) y, ciertamente, son muchos los rasgos que hermanan la obra del poeta valenciano con la de otros de sus contemporáneos. Une a Brines con el resto de autores de este grupo (Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente, Ángel González, Claudio Rodríguez, J.M. Caballero Bonald, Alfonso Costafreda, entre otros) no únicamente el lazo poderoso de la amistad, sino importantes concomitancias estéticas y poéticas, como las que han puesto de manifiesto distintos estudiosos y críticos. Pero incluso en el caso de que se constate las diferencias entre la obra poética de dos autores de este grupo, como ocurre entre Francisco Brines y José Ángel Valente, habrían de ser consideradas como manifestaciones que, aunque dispares, responden a un mismo fenómeno, son las dos caras que toda generación artística lleva siempre consigo.

Así, pues, para Valente el poema es un residuo oscuro (*"oscuro es como la noche el canto"*), nos dice en el poema "Figuras" de su libro *Al dios del lugar*, (1989), es decir, un hilo humano que nos lleva hacia lo desconocido, y lo desconocido es la base de la experiencia personal; el poema, por lo tanto, estará formado por una materia oscura, la misma materia del universo. En cambio y en oposición a esto, la poesía de Brines irá en general, prescindiendo de posibles momentos oscuros, hacia la claridad, hacia la luz propia de su ascendencia mediterránea, como ha dicho el propio poeta: *"Así, he procurado siempre no oscurecer el texto, sino conseguir la máxima claridad"* (Burdíel,1980:37).

Pero estas diferencias, como se acaba de ver, son las manifestaciones que en un mismo movimiento o grupo generacional suelen darse a la vez, son las dos caras de un mismo fenómeno, lo *"apolíneo"* y lo *"dionisiaco"*. Estas dos vertientes se pueden encontrar ya en el Romanticismo alemán como ha señalado Rafael Argullol (1995:93)<sup>90</sup> y se manifiestan también en otros movimientos poéticos como en la "Generación del 27" donde es posible constatar las diferencias existentes entre la obra de Jorge Guillén y la de Luis Cernuda, por ejemplo.

El mismo Francisco Brines se ha expresado al respecto como consciente de su pertenencia a esta generación, lo cual se debe, según él, a la *"fatalidad"*. Sin embargo, el poeta distingue con claridad entre generación y grupo. A este segundo

---

90- Donde leemos: "Las opciones son diversas y a veces, aparentemente opuestas, pero la asunción de aquel marco como único escenario posible hace que caminos como el de Hölderlin, con su disolución mítica del Yo en la naturaleza, o Leopardi con su ensimismamiento frente a un cosmos negativo, sean confluyentes"

y en clara referencia al grupo de escritores catalanes (Gil de Biedma, Carlos Barral, Alfonso Costafreda y José Agustín Goytisolo, entre otros y por no citar también a los novelistas) a quienes últimamente se ha encuadrado bajo el nombre de "*Escuela de Barcelona*", el valenciano dice no pertenecer: "*Quizás habría que distinguir entre el grupo y la generación; yo nunca me sentí integrado en grupo alguno, aunque sí se me presenta clara mi identidad generacional. En la pertenencia al primero actúa la voluntad; en el segundo, digamos que la fatalidad. El grupo, como tal, existió durante un tiempo. Su núcleo hay que buscarlo en Barcelona,...*" (Burdíel, 1980:25).

Brines señala en esta misma entrevista las diferencias que mantuvo en un principio con los miembros de este grupo. La divergencia esencial radicaba en el objetivo poético que, en el caso del grupo, consistía en su intento de realizar, al menos en esos años iniciales, una poesía no exactamente política, de la cual el poeta valenciano siempre se ha sentido alejado, sino "cívica", donde el elemento "sociedad" de la fórmula dada por Carlos Bousoño (persona-sociedad) es preponderante sobre el elemento individual y personal. Sin embargo, Francisco Brines coincidía con ellos en la clase social a la que pertenecían y también en la "mala conciencia" que aquellos cachorros de la burguesía parecían sentir en esa época por su procedencia: "*eran jóvenes burgueses con mala conciencia, y esa situación vital yo la entendía bien. Más que la crítica directamente política les interesaba la acusación de su propia clase.*" (Burdíel, 1980:26)

Francisco Brines era consciente de la actitud poética de este grupo y, a su vez, de cuáles eran los motivos por los que no podía integrarse en él. Estos autores barceloneses y algunos otros como José Ángel Valente, Ángel González y Caballero Bonald, se aglutinaron en torno a la colección "*Collioure*" (nombre harto significativo) que les sirvió de catapulta literaria. Era ésta, una colección esencialmente de poesía "política" (tal vez mejor sería decir con Brines "cívica") que caracterizó en esos primeros años la obra de los poetas que la integraban y que, precisamente por ese motivo, se diferenciaban de la poesía del valenciano. No se le oculta, sin embargo, al poeta de Oliva la importancia que la poesía "cívica" o "social" de estos autores tuvo, calificándola como la "*única poesía social válida de la posguerra*".

Sin embargo, con el paso del tiempo cambió la actitud de muchos de estos autores con respecto a la actividad poética, también cambió, como es bien sabido, la situación política española. Todo esto hizo que el grupo como tal se deshiciese, quedando, en cambio, la vinculación generacional que Brines siempre pone de manifiesto: "*Pasado el tiempo, y desarrolladas las respectivas obras, cambia el panorama. Ya no existe el grupo, aunque se evidencia la generación. Y ahora quizá podrían percibirse ciertas afinidades más cercanas entre mi poesía y la de alguno de ellos, que las que, en general, bastantes mantienen entre sí.*" (Burdíel, 1980: 27)

Una poesía metafísica.

Así, pues, como se ha constatado hasta ahora, Francisco Brines se siente alejado de la poesía "*política*" o "*social*" que llevan a cabo, al menos en los primeros años, otros poetas de su generación o grupo poético y sobre todo de la realizada por autores de la generación anterior; es decir, se aparta, desde sus mismos inicios poéticos, de uno de los tipos de poesía que más en boga están por aquellos años, justificada por el marco político de aquel momento histórico.

No obstante, en Francisco Brines tal rechazo de la temática "política" tiene una honda motivación, ya estudiada por Bousoño (1985:49), pues si bien para el poeta valenciano el ámbito poético, el objeto poético es el mismo que para el resto

de los componentes de su generación: "*individuo en sociedad*", lo que le diferencia y le da originalidad es el grado de universalidad del elemento "sociedad"; es decir, en Brines este elemento no es concreto geográfica e históricamente (España, años sesenta y setenta) sino que se extiende a todo el mundo, a cualquier rincón del planeta, y su solidaridad con la sociedad no se concreta en un momento histórico sino que abarca también momentos pretéritos e incluso, el tiempo venidero. Esto es así porque Brines contempla al hombre entre la "gente" y, por lo tanto, frente a esa gente ve brotar los elementos humanos que le distinguen, de una manera natural, del resto de las personas, de la sociedad, de esa "gente" entre la que su individualidad se desarrolla. Pero esto no se detiene aquí, al contrario, el marco se amplía, pues si en la "gente" ve el poeta aquello que le hermana o le diferencia de la sociedad, también en esa "gente" verá los rasgos que le unen a otras sociedades pasadas. Así, pues, esto provoca que en su poesía aparezca una evidente condición metafísica que le aleja de la poesía política, como ya señalara Carlos Bousoño (1985:5091).

Pero es el propio Brines quien se muestra consciente de su alejamiento de este tipo de poesía y lo es por un motivo que resulta fundamental en su poética. Para él, el poema es algo vivo que se va estructurando y adquiriendo vida propia a medida que se escribe. Por lo tanto, el mensaje se va construyendo conforme se construye el poema. Por esto no acepta el autor la poesía política, porque en ella el mensaje es previo a la elaboración del poema y por lo tanto está fijado de antemano, obligando al poeta a ceñirse necesariamente a una temática preconcebida y en muchos casos preestablecida que, evidentemente, cercena la libertad expresiva del poema: "*estimo peligroso para la poesía instrumentarla, haciéndola vehículo de posiciones políticas definidas; corre el gran peligro de la obviedad, pues casi siempre en ella el mensaje es previo al poema.*" (Alvarado, 1978:17).

Para Brines, el sentimiento ha de nacer del valor estético del texto al margen de las creencias del lector, y así, se puede dar el caso de que a un lector de ideología comunista, por ejemplo, le emocione San Juan de la Cruz o, al revés, que a un lector católico le maraville la poesía de Pablo Neruda. En ambos casos la emoción surge de la belleza del poema y, por supuesto, de la falta de prejuicios del lector, y no únicamente del mensaje transmitido. Por decirlo en palabras del poeta valenciano:

"Pocas satisfacciones he recibido de ella (poesía política) como lector, y como poeta no he tenido la necesidad de escribirla. A pesar de lo dicho me parece gran poesía, en esta línea, algunos poemas de Vallejo, (...). Creo que en España la llamada poesía "social" ha sido poéticamente muy poco relevante, a pesar de que sus contenidos eran mayoritariamente asentibles. (...) El asentimiento (del lector), tanto a la página poética como en la musical, debe ser dado sólo por la incitación estética de los textos, al margen de nuestras particulares y previas creencias." (Alvarado, 1978:17)

Por todo esto, Francisco Brines se alejará de forma clara y cierta, al menos en aquellos años iniciales, de las actitudes que con respecto a la poesía "social" o "política", mantenían algunos de sus contemporáneos. Este alejamiento se debe a que la poesía de nuestro autor tomaba, ya desde el primero de sus libros, otros derroteros marcados por temas mucho más personales, esos temas que a Bousoño (1985: 51) le han permitido calificar su poesía como de metafísica; a esto se podría añadir una vertiente existencial, por cuanto la poesía de Brines supone una mirada

---

91 (...) Pero ni éste (Brines) ni Claudio Rodríguez hacen política desde el verso, y, coherentemente, en ambos (muy distintos entre sí, por otra parte) la actitud moral será, por lo general, humanística, no cívica, que es la derivada del criterio de solidaridades menos amplio de sus compañeros de generación".

sobre la existencia humana que el poeta sabe inútil pues nada habrá de quedar de ella. En esto influirá la misma esencia de los temas en los que este autor centra su atención poética y, también, el trato que les otorga en sus composiciones. Este carácter metafísico y existencial de su poesía ha sido constatado por gran parte de la crítica y se ha transformado en una de las características propias de su obra. En este sentido, para Alejandro Duque Amusco (1979:54) la poesía de Francisco Brines tiene como tema central esa condición metafísica que se centra en una mirada sobre la existencia del hombre para constatar su inevitable derrota. Escribe este crítico y poeta: "*el tema central sobre el que se asienta toda la poesía de Francisco Brines podríamos definirlo en pocas palabras como la contemplación de la existencia -con una mirada mitad aceptación, mitad de amargura-, desde la conciencia de su inutilidad, su fugacidad y su precariedad.*"

Así, pues, el poeta valenciano rechazará en su poesía todos aquellos elementos poéticos de carácter elitista ("*aristocrático*" dice Bousoño) que lo alejen de la expresividad sencilla y clara por culpa de una artificiosidad que ocultaría el carácter universalista y eterno de su poesía. A este respecto, parece clara la importancia que adquiere en la poesía de Francisco Brines, al igual que en la del resto de sus compañeros de grupo poético o generación, el uso de un lenguaje de carácter narrativo que impregna sus poemas. Es más, se puede afirmar que, en la gran mayoría de los casos, dichos poemas se inician precisamente con una situación absolutamente prosaística, para luego ir avanzando hacia un tono más lírico, aunque lo cierto es que nunca llega a abandonarse ese discurso narrativo. Esto se debe a un intento, llevado a cabo por el poeta al igual que por otros autores de su generación, de aproximar el lenguaje hablado al lenguaje poético, sobre todo después del alejamiento entre ambos que se había producido con la obra de las Vanguardias artísticas.

Por otro lado, el prosaísmo es también una forma de crear un nuevo lenguaje poético que permita al autor reconocerse en lo que está escribiendo<sup>92</sup>. Parece claro que este hecho se transformará en un elemento caracterizador de este grupo de poetas, lo que se debe, precisamente, a que se trata de unos autores cuya obra nace de la propia experiencia y que es eso lo que desean comunicar o, por lo menos, será a partir de la propia experiencia, de la anécdota personal que nacerá el poema. En esta característica radica que se haya denominado la obra de estos autores como "*poesía de la experiencia*", como ha sido señalado por Pedro Aullón de Haro (1991:29)<sup>93</sup>, una poesía que nace de la propia experiencia y que posee un claro componente meditativo, entroncando así con la obra poética de Unamuno (lo que el rector de Salamanca denominó como "*poesía meditativa*") y de Cernuda, y por ello con la tradición moderna que nace con la poesía inglesa del Romanticismo (Wordsworth y Coleridge, fundamentalmente). Esta idea ya fue expresada de forma clara por Jaime Gil de Biedma (1980:339) quien escribió:

"Unamuno y Cernuda suscitan un poco la impresión de haber estado empeñados, literariamente, en una insólita acción de retaguardia: en cuanto poetas de Europa continúan y modifican en su obra la tradición fundada por el Romanticismo; en cuanto poetas de España, han de revivir esa tradición casi desde sus orígenes. Quizá por eso

---

92 - A este respecto escribe Pedro Aullón de Haro (1991:29) hablando de Jaime Gil de Biedma: "El prosaísmo viene a ser un intento naturalizador del poeta de crear nueva vida en el lenguaje artístico y volver a reconocerse. Se trata, en su concepción más radical y aparentemente neutralista, de una traducción antiartificiosa del artificio poético formal y conceptual, (...). No es más que la translación reestructurante de una conjetura, puesto que se aleja de lo poético, que es lo histórico, para proponerse crear mediante el lenguaje el nuevo presente, la posibilidad vital de la existencia artística futura."

93 - Escribe este crítico: "En cualquier caso, la selectiva, y por tanto artística, aproximación a la lengua hablada y sus posibles configuraciones de relación prosaística constituye una forma de convergencia, una suerte de modalidad genérico-discursiva como base para la estructura tópica de la poesía de los autores del cincuenta. Todo ello tendría que ver con la idea, ya convencionalizada, de que estamos ante un grupo de poetas de la experiencia."

nos parecen a veces desmesurados y anacrónicos (...). Y aun hemos de agradecerles tal anacronismo. Pues en mucha parte por él, los poetas españoles estamos hoy en mejor situación de comprender que Blake, Coleridge y Wordsworth; Leopardi, Goethe y Hölderlin son algo más que unos remotos nombres prestigiosos: son los primeros poetas modernos, los fundadores de la poesía que nosotros hacemos.”

Por todos esto, Brines sentirá atracción por los temas "eternos" en el hombre y en la poesía en tanto ésta es expresión de lo universal y permanente del hombre y de sus emociones, entendiendo esto en el sentido que Carlos Bousoño expone en la, probablemente, más conocida de sus obras teóricas (Bousoño, 1952, 1985:Vol. I, 20)<sup>94</sup>. Así, pues, temas como el amor, el tiempo, la vejez y la muerte serán recurrentes en él, transformándose en los elementos vertebradores de su voz personal.

Estos temas cumplen con los requisitos de universalidad y de personalización que explican el carácter metafísico de su poesía, pues por un lado son comunes a toda la tradición poética occidental y, además, son preocupaciones vitales que afectan al común de los humanos; por otro lado, estos temas que se centran en lo personal, permiten la expresión de los sentimientos y experiencias más interiores del poeta. Son todos estos motivos los que han permitido a Carlos Bousoño calificar a Brines como "*el poeta metafísico por excelencia de su generación*". En esto radicará, precisamente, la diferencia más importante y sobresaliente del poeta de Oliva con respecto a la obra de sus compañeros de generación: su carácter específicamente metafísico. Pero además, también le distinguirá de otros poetas metafísicos anteriores el tratamiento que da a sus temas y que se encuadra claramente dentro de lo que resulta característico y propio de su generación. De este modo, como dice Carlos Bousoño (1985:51): "*la poesía de nuestro autor se distingue de la de sus coetáneos, por el corte marcada y sistemáticamente metafísico que le caracteriza; y se distingue de la de otros posibles poetas metafísicos que antes de él hayan existido, por el sentido y forma específicamente generacionales de que la suya se reviste.*"

Se podría, erróneamente, pensar que el uso de una temática en cierto modo "tópica" puede llegar a empobrecer sus poemas, sin embargo, esto no es así, porque es precisamente el uso de esa temática tópica lo que da al poema un alcance universal, cuya comprensión es factible para el común de los humanos pues lo que interesa a los lectores no es la reiteración pobre e insulsa de los malos poetas, sino cómo se ha asimilado en un talento singular ese contenido universal<sup>95</sup>.

Es aquí, en esta evidente universalidad de su voz poética donde radica, precisamente, la profunda condición elegíaca de la poesía de Francisco Brines. Porque, por un lado, el poeta se lanza a la indagación de su propia individualidad, al descubrimiento de las claves que explican su condición humana, y, por otro lado, su poesía se transforma en un profundo canto a la vida, a la belleza del mundo, pero visto siempre desde la desposesión, desde su inevitable pérdida. Esto, al mismo tiempo, da la verdadera dimensión de la condición trágica de su destino último, estar abocado a la nada, a la pérdida absoluta. Sin embargo, no hay en la obra del poeta de Oliva un abandono ante esa decepción que supone el existir sabiendo que la inmortalidad es imposible, no se produce una negación de la vida; al contrario, el poeta se lanzará en pos de la hermosura de la vida para arrancarle, aunque sea tan sólo en una brizna, la belleza, la hermosura y el placer de existir,

---

94 - Nos referimos a la: Teoría de la expresión poética (1952). Allí, al inicio de ese trabajo, podemos leer: "la poesía no es, sin más, emoción a secas, sino percepción de emociones, evocación serena de impresiones y de sensaciones. Lo que se comunica no es, pues, un contenido anímico real, sino su contemplación."

95- "La poesía es universal porque el pensamiento que en ella reside no es, en postrer esquematización, nuevo. Lo que por algún sitio ha de ser nuevo es la manera en que ese pensamiento tópico (o sea, esa dimensión colectiva de la experiencia) queda asumido por un ser humano singular." (Bousoño, 1952,1985:Vol. I, 24)

ese esplendor que quedará ya fijado en el poema para siempre aunque sea de una forma tan frágil.

Brines dará suma importancia a una creación poética fruto de una voluntad ética muy clara y que el mismo poeta desglosa en dos vertientes: por un lado, una ética metafísica que nace y justifica al individuo, y, por otro lado y como consecuencia de lo anterior, una moral de carácter estoico que nace de una visión del mundo y de la vida que tiende a sentir la existencia como una continua pérdida y como un viaje inevitable hacia el vacío, hacia la nada. De esta "*vertebración moral*" de su poesía, ha hablado Francisco Brines en varias ocasiones, pues es, sin duda alguna, un elemento constitutivo importantísimo que está en la génesis misma de su obra, sirvan a modo de ejemplo estas palabras del poeta: "*con esto hago referencia a las dos vertientes éticas de mi poesía: una deriva de mi particular interpretación de la realidad y se trataría de una ética de raíz metafísica, de claro espíritu estoico, de aceptación de la vida en su precariedad y fracaso último: aceptación del vacío final; amor a la vida, a pesar de su frustración.*"(Alfaro, 1975:16).

Una poesía en torno al tiempo.

La idea de la temporalidad de la vida y del mundo ha sido un tema tratado ampliamente a lo largo de la historia del arte. Sin embargo, es posible convenir que éste es un tema especialmente significativo en la poesía occidental desde el Romanticismo hasta nuestros días. Esto es así, no sólo porque aparezca más a menudo en la poesía contemporánea sino, también, porque adquiere en ella un significado muy particular, una excepcional importancia y, a su vez, se dota de unas formas estilísticas que le son propias. Esto se debe, sin duda, a los importantes cambios y transformaciones que el mundo de la técnica ha ido introduciendo en la vida de los hombres a partir de la Revolución industrial. Estos cambios, estas mudanzas han sometido a los individuos y a la realidad entera a un ritmo de modificación que se va acelerando cada vez de una forma más acentuada hasta nuestros días, obligándonos a percibir en toda su magnitud la dimensión verdaderamente temporal de todas las cosas, pues es, de hecho, en lo que cambia donde percibimos verdaderamente la acción del tiempo.

Pero, además, y aparte de esta explicación de tipo "social" e "histórico" del temporalismo, hay una motivación que afecta directamente a la visión del mundo, y que consiste, básicamente, en el radical subjetivismo del mundo contemporáneo, que convierte a la realidad en algo percibido desde la más absoluta individualidad que se transforma, a su vez, en algo esencialmente histórico. Cada individuo percibe el mundo que le envuelve y ese individuo es un ser histórico, por lo que todo, en definitiva, es visto desde una perspectiva absolutamente temporal<sup>96</sup>.

De los cuatro temas señalados más arriba como fundamentales en la obra poética de Brines (amor, tiempo, vejez y muerte), ciertamente los tres últimos formarían un mismo campo temático que entroncaría con la preocupación temporalista tan común en toda la poesía de posguerra y al que podríamos denominar como tema del paso del tiempo. Esta preocupación en el poeta valenciano por el paso del tiempo y los efectos que éste causa en la vida y en el hombre se transforma en una profunda reflexión a la cual conducirán todas las experiencias, incluso las amorosas, que el poeta nos mostrará en su obra. Así,

---

96- Se trata de la idea desarrollada por el existencialismo (y por Ortega, si es que se le puede encuadrar dentro de esta corriente) de que el hombre no tiene naturaleza sino historia. Lo que soy (mi naturaleza) se la debo al tiempo en que vivo, a la circunstancia en la que estoy.



pues, el tiempo será un elemento de desposesión que irá arrebatando al hombre aquellos elementos de mayor pureza que poseía.

La temática del paso del tiempo aparece en la obra de Francisco Brines ya en los primeros momentos. Así, en su primer poemario, *Las brasas* (1960), este tema se transforma en el elemento articulador fundamental del libro, hecho éste que ya fue estudiado por José Olivio Jiménez (1964, 1972) en uno de los primeros trabajos serios sobre la poesía del poeta, y también ha sido afirmado de forma categórica por Carlos Bousoño (1985:52): "*El tema fundamental de esta obra (la de Brines) será, pues, la tragedia del hombre en el tiempo*". No obstante, ambos estudiosos coinciden en un matiz a este tema central del paso del tiempo: la preocupación temporalista del poeta nace del interior de su propia experiencia que, en este sentido, es individual e intransferible, pero precisamente por eso, por su carácter personal se transforma en valor universal común al resto de los hombres. En ambos casos, los dos críticos consideran que, en la obra del poeta valenciano, el paso del tiempo no se puede separar de su condición humana o, mejor dicho, que es desde la propia experiencia humana, desde el propio interior de ese hombre que es el poeta, desde donde se plasmará la ruptura, la absoluta desposesión del mundo que el paso del tiempo provoca en el esplendor de la vida.

La importancia del tema del tiempo en la obra del poeta de Oliva no ha pasado desapercibida a otros críticos que se han enfrentado a esta poesía. Y todos ellos han coincidido en que la temática temporal está vista desde la propia experiencia del autor, desde su propia existencia y, por lo tanto, desde su propia individualidad, lo cual le confiere una clara y evidente fuerza humana. No se trata de una reflexión más o menos filosófica sobre el tiempo, sino de una "mirada" que contempla lo humano, aquello que es genuino, esencial y vital en las actividades de los hombres, y se da cuenta de que todo lo que es propio del hombre está marcado por el paso del tiempo, es obra del tiempo y frente a él, y por su causa, sucumbe irremisiblemente. Todo está marcado por ese tiempo devorador: la juventud fugaz, la vida en sí, los edificios que albergan las vidas de los hombres, las calles que pisan, incluso los recuerdos, esos pálidos reflejos de lo que antaño fue esplendor y ahora es tan sólo un rostro desconocido en una foto color sepia o una cara de imprecisos rasgos en el fondo de la mente. Esta visión del tiempo hace que la poesía de Brines nazca desde la propia vida, desde la propia existencia y desde la experiencia individual. Es esta evidencia la que permite que Alejandro Duque Amusco (1979:54), con expresión muy acertada, defina la temática central de la poesía del poeta valenciano como: "*la contemplación de la existencia*". Es decir, el poeta es alguien que, desde las palabras de sus poemas, contempla el desarrollo de la vida, de su propia existencia y de la de los demás, con ojos empañados por la tristeza de quien sabe que todo ha de desaparecer y nada podrá perdurar.

Esta importancia de lo temporal en la obra de Francisco Brines no se le oculta al propio poeta quien habla de ello en varias ocasiones. Para él, el tiempo es el marco doloroso en el que se desarrolla la vida, es el ámbito de la desposesión humana que conduce a la muerte, auténtica y verdadera revelación, explicación del enigma de la existencia. El tiempo, en definitiva, supone para el hombre una permanente y constante pérdida, un empobrecimiento paulatino que lo aleja del esplendor y que lo conduce, irremediabilmente, a la muerte<sup>97</sup>. La temática temporal será, por lo tanto, más amplia que la temática amorosa y ello se debe a

---

97 - Aspecto éste señalado por Carlos Bousoño (1985:53): "Del tiempo, subraya, en efecto, muy originalmente Brines el empobrecimiento paulatino a que nos somete, la progresiva merma y disminución, en cuanto al tesoro de las sensaciones y de las impresiones, que es nuestro destino desde la adolescencia hasta la muerte."

que, en último término, también la temática amorosa estará puesta muchas veces en relación con el paso del tiempo y la constatación de la caducidad del esplendor humano que, de hecho, se manifiesta en el acto amoroso pues, como afirma el propio Brines (1984:22): "*En mi poesía es más vasta y rica la temática temporal que la estrictamente amorosa. El tiempo es mi cuerpo y mi enigma, y también el fracaso definitivo; el amor es mi inserción en el tiempo con la intensidad máxima, el deseo de mi mejor realización posible, y es también un fracaso que, aunque no tan absoluto como el de la mortalidad, puede ser más doloroso.*"

Así, pues, la importancia de la temática temporal se encuentra también reflejada en los poemas eróticos y amorosos. Esta actitud resulta un tanto sorprendente, pues el acto de amor ocasional, normalmente es visto con una cierta "alegría" o con sensación de libertad. En cambio, en la obra de Francisco Brines se tiñe, en muchas ocasiones, de una tristeza y una angustia caracterizadas por la reflexión en torno al paso del tiempo que se origina en el mismo acto erótico. Esto se debe, como explica el mismo poeta, a que su obra nace de esta preocupación, en él vital, sobre la temporalidad y la permanente pérdida que supone vivir. De este modo lo expresa Brines (Burdíel, 1980:34):

"Es también muy importante la relación del tiempo y el acto erótico: se trata de otra intensidad distinta a la del amor, y aunque la plenitud no es equiparable, la actividad meramente erótica nos da la sensación de logro continuado de libertad. En mi poesía, sin embargo, se transforma a menudo (...) en símbolo de la desposesión. Esto obedece a que el núcleo de mi visión del mundo, en el que la vida es un progresivo oscurecimiento en el olvido, tiraniza cuantos temas surgen, (...). El acto más intenso de la vida se transforma en el acto en el que la desposesión, el vacío último, se hace más evidente."

Queda claro, pues, que la obra de Francisco Brines tiene como temática fundamental el paso del tiempo y que, incluso, los otros temas también importantes (el amoroso y erótico, fundamentalmente) dependen directamente de este tema central, o, por decirlo de otra manera, están teñidos de esa idea de temporalidad y de angustia ante lo irremediable del devenir que suponen la fugacidad de la vida y la proximidad de la muerte. Sin embargo, ahora cabe plantearse una cuestión a nuestro juicio importante: ¿qué función cumple el poema en esta temática central y casi obsesiva? Si la vida es desposesión permanente, continuo avance del tiempo hacia el vacío, ¿para qué sirve el poema?

La respuesta a esta pregunta ya fue apuntada por Dionisio Cañas (1984:24)<sup>98</sup>, para quien la poesía del valenciano supone una "mirada" sobre la realidad que se manifiesta en el deseo de fijar el mundo en sus momentos más luminosos, es decir, de rescatar del olvido en el que los sume el paso del tiempo, los momentos vividos de mayor esplendor.

Es posible afirmar que en el poeta de Oliva la poesía tiene una función de "salvación", de preservar del olvido aquello que le ha emocionado, aquello que le ha enriquecido o lo que ha amado; es decir, el poema detiene el tiempo, o al menos esa sensación produce, y rescata todo aquello que parece perdido en él, pues lo que es fruto de la vida, lo que está vivo, se ha de someter, irremisiblemente, a los dictados del tiempo. Se aprecia, pues, una voluntad de que el poema al leerlo permita al lector revivir de nuevo aquello que ya desapareció, lo haga presente otra vez y, así, poder recuperar el mismo goce que antaño produjo. Esta idea es confirmada por el propio poeta (Brines, 1984:18) quien nos dice: "*Hay también otra poesía preferida, (...), que es de salvación. Ella intenta revivir la pasión de la*

---

98- "La mirada en la poesía de Brines parece aspirar a poseer el don totalizador y la habilidad de fijar el mundo en sus momentos más luminosos o plenos. Naturalmente, la dispersión y la fugacidad -que son los elementos que la temporalidad arroja sobre el mundo- serán entonces sus enemigos más frecuentes."

*vida, traer de nuevo a la experiencia lo que, por estar vivo, ha condenado el tiempo. El poema acomete esa ilusión de detener el tiempo, de hacer que transcurra sin pasar, efímero y eterno a la vez."*

Por lo tanto, si el poema es una forma de rescatar lo vivido, será natural que la poesía de Francisco Brines mire hacia el pasado como un intento de traerlo al presente, de revivirlo y, al mismo tiempo, de permitir su pervivencia. Aquí hará su entrada uno de los juegos conceptuales más interesantes en la poesía del poeta valenciano. Se trata de la contraposición, presidida por la idea del paso del tiempo, entre el pasado y el presente. La mirada del poeta se dirige siempre hacia el pasado que fue luminoso, pero desde el presente donde se vive una "*ausencia esencial*" del pasado (Cañas, 1984:43). Por ello, es posible afirmar que generalmente funcionan, en la obra del poeta, los dos tiempos esenciales como permanente contraposición con un claro carácter significativo: pasado plenitud / presente ausencia. Esta oposición significativa se puede observar y constatar con facilidad en distintos elementos que configuran su obra. Así, por ejemplo, para Alejandro Duque Amusco (1979:59) se da en la poesía de Brines un "*vértigo del tiempo*" que se manifiesta en los pasos constantes en sus poemas del presente al pasado. Estas "*yuxtaposiciones y superposiciones espaciotemporales*" (según la nomenclatura empleada por Carlos Bousoño en su *Teoría de la expresión poética*) se deben, para Duque Amusco, a tres causas fundamentales:

"Primera, al deseo de proporcionarse el poeta, de una forma ilusoria y a modo de compensación, una libertad dentro de lo absolutamente irreversible: el tiempo. (...) Segunda, al amor a la vida, que le despierta la ansiedad y necesidad de futuro, no porque el tiempo venidero espere vivir más dichosamente, sino sólo por apetencia de vida; y tercera, a la inaceptación del presente, por ser de ordinario doloroso."

Por último, e íntimamente ligado a esta idea anteriormente expuesta, aparece el tema del olvido, que estaría englobado en esa temática más amplia de la temporalidad y que, como el mismo poeta confiesa, tiene para él suma importancia. El olvido es aquello a lo que está condenado el hombre desde el mismo momento de nacer, la muerte no supone más que eso: el olvido definitivo de la propia vida. De este modo lo explica el propio poeta precisamente comentando el título de uno de sus poemarios, *Insistencias en Luzbel* (1977): "*El Olvido es la nada manchada por la vida. El proceso al que aboca hace que llame a la Vida, Engaño. Luzbel es, pues, en la metáfora, el término que se corresponde con el Olvido. Hay que superponer en la lectura del título la significación profunda, y que en el libro, y en toda mi obra, es una constante: insistencias en el olvido.*" (Burdiel, 1980:37)

En definitiva, es posible afirmar que la poesía de Francisco Brines encuentra en el tema del tiempo su interés fundamental. Es por ello que su poesía es profundamente elegíaca, pues supone un detenerse en el mundo y en la vida ante la proximidad de la muerte que todo lo ha de vencer y, en este sentido, se puede afirmar, como lo hace Dionisio Cañas (1984:27), que hay una clara vinculación con la poesía de Quevedo. Así, los momentos de mayor plenitud y felicidad que el poeta sentía como algo eterno, imperecedero, no sometido a los efectos destructores del tiempo, se revelan en el poema convertidos en lamento, revestidos de ese tono elegíaco fruto o consecuencia del sentimiento de pérdida. Valgan, a este respecto, las palabras del poeta de Oliva (Brines, 1986:8):

"¿En dónde está el equivalente de aquella percepción, que sentía tan absoluta, de que la eternidad más deseada no podía ser otra que una imperecedera duración del tiempo así vivido? La mirada, al posesionarse del mundo fijado en el papel, no recoge sino palabras de elegía. (...) No se oirá aquí, pues, la resonancia del cántico, sino el lamento

de la elegía. Y ésta, desde un determinado momento ya no hará sino reflejar con justicia la mirada del que perdió la dicha."

La temática temporal en Francisco Brines se revela, por todo esto, como un elemento básico en su obra que, a su vez, le identifica con los otros poetas de su generación, siendo ésta una preocupación que impregna toda una época y a varias generaciones de poetas.

Una poesía de la experiencia.

La poesía de Francisco Brines nace de la propia experiencia personal y en esto se asemeja a prácticamente la totalidad de los demás miembros de la llamada *segunda generación de posguerra*. En este sentido, para ver la importancia que para los poetas de este grupo tiene la experiencia como punto de partida del poema, ya en fecha muy temprana, Joan Ferraté (1960: 364) escribía un texto que casi podría considerarse como una especie de "manifiesto" generacional y en el que, oponiéndose a la encorsetada poesía de los poetas "sociales", decía, con clara expresión y acertada idea, lo siguiente:

"Lo propio de nuestro tiempo (...) acaso sea la sustitución del canto de la poesía por la voz natural del poeta, la afirmación de un nuevo sentido de la realidad para la expresión poética, distinto de la afectación de actitudes y tonos en que se obstinan aún tantos poetas actuales, especialmente allí donde pueden ellos confiar todavía en una resonancia social basada en la posición de voz pública que, por inercia o por mala conciencia, sigue la sociedad atribuyéndoles (...). El canto del poeta parece deber aproximarse cada vez más, sin embargo, en todas partes, al habla humana reflexiva y atenta a identificarse con las demás voces humanas; (...). El tono justo será, desde este punto de vista, el tono de la experiencia real, el de las relaciones humanas reales, el de las actitudes del hombre viviente realmente en un mundo que él conoce y que se conoce, aunque no se lo formule, por todos; que se conoce aunque sólo sea por la soledad de todos. (...) La justeza del tono consistirá en la adaptación de la voz del poeta a la realidad de su experiencia, en la realización de su voz como voz de la experiencia del mundo"

Así, pues, las vivencias, las experiencias del propio poeta en la vida son el germen que provoca un sentimiento que se refleja en su poesía; de este modo, se puede afirmar que detrás de las palabras del poeta se oculta un hombre, él mismo, y lo que en el poema aparece no es sino una parte de su propia experiencia, de su propia historia. Esto ya fue apuntado, en el caso de Francisco Brines, por José Olivio Jiménez, para quien la poesía del poeta valenciano es reflejo de su propia existencia, lo cual resulta esencial si se quiere observar y plasmar en el poema la realidad humana. Así lo expresa este crítico:

"...no hay observación válida sobre la realidad humana que no nazca de una experiencia concretada sobre un ser irreductible e individual. (...) Esto el poeta lo conoce y lo fija desde la intuición: no puede hacer poesía sino con los datos de su propia historia o con lo que de común -pero siempre concreto, siempre histórico- tiene con los demás hombres" (Jiménez, 1964, 1972: 403).

Resulta, por consiguiente, muy importante este reflejo de la propia experiencia en la poesía por ser una condición indispensable para aproximarse y hablar de lo común humano, que es, en definitiva, lo que hace Francisco Brines en su obra: hablando de su propia experiencia, de sus vivencias, arrancando su poesía de su propia vida, el poeta se acerca al resto de los hombres, se aproxima a ellos pues con sus palabras habla de lo eterno en el hombre, de lo que es común a todos nosotros.

De este modo, se puede afirmar que la poesía de Francisco Brines parte de la vida, de la realidad (y en esto, como se acaba de ver, se produce una clara coincidencia con los otros autores de su época), pero en ningún caso ha de creerse que se tratará de la realidad en abstracto o tomada de un modo genérico, como haría un poeta “social”, sino que, muy al contrario, el poeta valenciano hablará de su propia vivencia de la realidad, de su experiencia más íntima, de aquello que le ha acontecido o, en el caso de que no sea así, de aquello que muy bien pudiera haberle ocurrido, y que plasmado en el poema se tornará en una experiencia de carácter universal, que cualquier individuo puede comprender. Es, por lo tanto, su poesía de carácter individualista, pues habla de la vida pero desde su propia individualidad porque, como afirma el propio autor: *“me importa la poesía en cuanto me importa la vida. De ahí que me importe mi individualidad, ya que desde ella experimento la vida. (...) Es sólo un problema de elección de la mejor perspectiva, y si interesa a algún lector es por la cercanía que hay entre todos los hombres. Los poetas, al hablar de sí mismos, siempre están hablando de los demás.”* (Burdiel, 1980:38).

Todo lo anteriormente expuesto permite constatar que es este elemento, la propia experiencia, uno de los pilares fundamentales en la génesis y también en la articulación de la poesía de Francisco Brines, de lo cual es consciente, como ya ha sido puesto de manifiesto con anterioridad, el propio autor, transformándose de este modo en un elemento fundamental de su poética. Sirvan tan sólo a modo de ejemplo las propias palabras de nuestro poeta en esta breve cita: *“mi poesía es un resultado de mi persona, y mi vida es todo lo que me sucede.”* (Brines, 1984:21)

Por último, cabe señalar que, a veces, las situaciones de la realidad que aparecen en su poesía no han de ser forzosamente una reproducción de algo realmente vivido, de un acontecimiento ocurrido en la realidad, sino que el poeta las ha utilizado por cuanto sirven para plasmar una idea o un sentimiento, algo que, en cualquier caso, el poeta desea comunicar. Por ello, no están colocadas en el texto por ser reales, sino porque pudieran parecer verosímiles, es decir, porque pudieran haber existido realmente. Todo en el poema está utilizado con voluntad significativa y al servicio de la emoción y el sentimiento que el poeta desea plasmar.

En cualquier caso, el poema actuará siempre como desvelamiento de la realidad, en unas ocasiones, y de la propia individualidad del poeta, en otras. Es decir, de aquello que está en su interior y que aflorará en el proceso de la escritura. El autor, partiendo de un elemento de la realidad vivida, de una experiencia propia en la que aletea lo misterioso, elabora el poema y en él se va produciendo un descubrimiento, un desvelamiento paulatino de lo oscuro y, así, conforme avanza en la escritura, una gran parte de sus textos tiene el carácter de “salvación”, por cuanto intentan retener el esplendor de un momento vivido frente a la actividad devoradora del tiempo, otra, en cambio, pretende ser un acto de conocimiento, de desvelamiento de una incógnita de su propia existencia. Por ello, escribe lo que sigue el poeta valenciano:

*“La nueva realidad que, mediante las palabras, hago mía, sólo me puede ser dada en el texto; y se trata de una revelación que enteramente me pertenece, que no viene de fuera, sino de mi interior secreto y oscurecido. La poesía no es un espejo, sino un desvelamiento. En ella nos hacemos a nosotros mismos; no buscamos allí reconocernos sino conocernos.”* (Brines, 1984:18)

Así, pues, en estas líneas se caracteriza la otra forma que toma en Brines la actividad poética: aquella que permite un desvelamiento de lo oscuro, de lo misterioso que está en su propio interior. En definitiva, el poema nace de la realidad pero nos devuelve otra realidad distinta, porque el poema es, no lo olvidemos, "creación". Sin embargo, esta nueva realidad que amanece en el poema nos presenta el engaño del mundo. Aquel mundo de la infancia, aquel universo coherente y explicable, mostrará ahora su inconsistencia, su incoherencia y, sobre todo, su mentira.

En esa nueva realidad desvelada en el poema, el autor toma conciencia de la fugacidad de todo lo real. La vida aparecerá ahora como un permanente y continuo proceso de cambios que conducen a un final irreparable y, sobre todo, inaplazable. No hay posibilidad alguna de escapar a esa ley y por este motivo la vida del hombre es una continua pérdida, por cuanto le supone tener conciencia de la derrota inevitable ante la muerte y, a un mismo tiempo, del fracaso de cualquier esperanza. Ahora ya no hay ningún lugar donde asirse, no hay ningún elemento donde se nos muestre el centro del mundo; al contrario, como en la máxima de Heráclito, todo fluye y es mudable, nada permanece ante la ley implacable del tiempo. Porque la verdadera tragedia del hombre, esa que Francisco Brines nos muestra en su obra, no consiste en haber descubierto la mortalidad sino, fundamentalmente, en saber que el hombre llegará a la muerte sin haber logrado explicarse jamás los motivos que le conducen a ese destino irremediable y no deseado.

Una definición de poesía.

Ya desde sus inicios Francisco Brines es consciente de lo que para él significa la poesía. Sin embargo, el autor se da perfecta cuenta de que todo intento de definición de la poesía supone, inevitablemente, una visión parcial e inexacta de lo que en verdad son el fenómeno y la esencia de lo poético. Se produce, pues, en el poeta un intento de aproximación a la explicación de ese fenómeno que intenta, de este modo, desentrañar las incógnitas que se ocultan bajo la actividad creadora.

Para Francisco Brines la poesía supone un método de explicación de su propio interior y a la vez, una forma de desvelar el misterio de la existencia y las incógnitas de la realidad que le rodea. Se produce en la escritura del poema una revelación que se manifiesta en esa misma acción y que conduce a esos objetivos de conocimiento del propio interior y de desvelamiento de los enigmas de la realidad. Para el poeta de Oliva, la poesía es un "*método expresivo e insustituible*", es decir, una forma de expresión individual que posee todas las características propias de un método, de un sistema. Este sistema, que es expresivo puesto que sirve al poeta para revelarse a sí mismo en el proceso de la escritura y para comunicar al lector su propia interioridad, permite a quien lo usa para transmitir a otros la emoción que él siente o encuentra en los hechos y en los momentos de la existencia. Este es un objetivo muy importante para el autor: poner de manifiesto y usar la capacidad que la poesía tiene de comunicar la emoción que el poeta encuentra en su vida, en su propia existencia. Esa emoción, que sin la poesía se encontraría en un estadio primitivo o como una masa informe y sin contornos, encuentra en ella su forma adecuada. Se trata, por lo tanto, de un sistema que le permite adquirir una determinada apariencia, una determinada expresión que alcanza de este modo la posibilidad de ser comunicada a otros seres humanos y, por consiguiente, puede ser también entendida y sentida de igual forma por esos otros hombres, es decir, por los lectores.

Este sistema o método, es a la vez un proceso de la inteligencia que sirve para profundizar en esa emoción primigenia que se encontraba sin forma y así, diseccionándola, profundizando en ella, se va revelando esa emoción como algo comprensible para el poeta, va adquiriendo, por consiguiente, forma y contorno en la escritura y su plasmación definitiva y ya plenamente "inteligible" es el poema.

De esto se deriva una consecuencia: la poesía de Brines se transforma en un proceso de conocimiento que abarca claramente dos ámbitos. Por un lado, se encuentra el conocimiento de la realidad externa, entendido esto en un sentido amplio que abarcaría todos los elementos de dicha realidad (como el misterio, lo desconocido o las emociones que se derivan de lo externo), y por otro lado, encontraríamos el conocimiento de la propia interioridad del individuo, de todo aquello que estando en la conciencia del autor, aunque oculto y sin haberse manifestado, es desvelado en el proceso de la escritura.

Por otra parte, la poesía a veces alcanza para Francisco Brines otro valor, que ya fue señalado anteriormente, el de "salvar", rescatar del olvido la emoción de los momentos vividos. Esta labor de la poesía es también muy importante para el poeta valenciano porque de no ser por la actividad poética, muchas de las emociones que proporciona la vida quedarían diluidas en el recuerdo y acabarían engullidas por el tiempo, cayendo inevitablemente en el olvido. En este caso, el papel de la poesía consiste en fijar esos recuerdos a través del poema y no permitir, así, que el tiempo acabe ocultándolos y haciendo que desaparezcan porque, en estas ocasiones, la poesía consigue ese milagro de prolongar en el tiempo una emoción de vida, perecedera por temporal.

Por ello, es característico en su obra, en general, la aparición de la realidad, de su propia realidad y de cuanto le rodea, lo cual no quiere decir que su poesía sea esencialmente "realista", sino que arranca de esos elementos de la realidad para desentrañar la emoción que en ellos se esconde. Se trata, pues, de un intento de desvelar, a través de la escritura, una nueva realidad que se ocultaba en esa emoción y que aflora en el poema.

Por todo lo anteriormente expuesto, Francisco Brines, ya que toma como punto de partida de su poesía la realidad, constatará tres posibilidades para que este arranque de la actividad creadora a partir de la realidad logre manifestarse. En primer lugar, cuando su poesía nazca de una experiencia concreta y propia cuyo sentido último se le revelará en la escritura, produciéndose de este modo un desvelamiento de lo desconocido. En segundo lugar, cuando el poeta se encuentre ante una emoción cuyo significado desconoce y que, para ser revelada y conocida, necesitará de la actividad poética. Por último, ocurrirá también cuando el poeta sienta la necesidad de preservar del olvido algún momento de esplendor de la vida. En este sentido, afirma Francisco Brines:

"Unas veces, para escribir el poema, hago pie en una experiencia determinada, cuyo último sentido se me revelará en la escritura, y por él me llegará un conocimiento, una profundización de lo incógnito. En otras ocasiones la realidad de la que parto será una emoción oscura, informada, que me urgirá a su desvelamiento, a la claridad de la palabra, (...). Otras veces se pretende la difícil hazaña de hacer pervivir espectralmente lo temporal, la dicha o el dolor de un determinado momento; ... "(Alvarado, 1978:34)

Para el poeta de Oliva, la realidad está en el origen del poema, incluso en aquéllos cuyo hermetismo o apariencia críptica pudieran hacer creer lo contrario. El hombre, y por lo tanto el poeta, vive en la realidad y por lo tanto, todo lo que de él nace depende de esa realidad. El poeta no inventa nada nuevo, todo estaba ya en ese mundo que le envuelve o en su propio ser, y el artista, el creador, creará, por lo tanto, a partir de su propia experiencia, porque, como señala el autor de *La última costa*:

"Todo en la literatura es terreno de la realidad. La fijación por la palabra, aún del modo vibrátil y huidizo, y aún hermético, con que ocurre a veces, es por sí misma invención de realidad. Y no puede ser de otra manera, ya que el hombre sólo puede actuar desde ella, y sólo a ella dirigirse. A los artistas se les llama justamente creadores, siempre que rebajemos el término al nivel que le corresponde; es ridículo pretender simular una "divinización", como a veces ha ocurrido, ya que el hombre sólo puede crear desde lo creado. (Alvarado, 1978:21)

## Bibliografía

- ALFARO, Rafael, 1975, "Experiencia de una despedida", en R. Alfaro (ed.), *Una llamada al Misterio: Cuatro poetas, hoy*. Barcelona, Ediciones Don Bosco.
- ALVARADO, Harold, 1978, "Con Francisco Brines", en H. Alvarado (ed.), *La Poesía Española Contemporánea: Cinco Poetas de la Generación del 50*, Bogotá, Oveja Negra.
- ANDÚJAR ALMANSA, José, 2003, *La Palabra y la Rosa. (Sobre la poesía de Francisco Brines)*, Madrid, Alianza editorial.
- ARGULLOL, Rafael, 1993, *Territorio del nómada*, Barcelona, edit. Destino,.
- AULLÓN DE HARO, Pedro, 1991, *La obra poética de Gil de Biedma. Las ideaciones de la tópica y del sujeto*, Madrid, Verbum.
- BOUSOÑO, Carlos, 1952, *Teoría de la expresión poética* (2.vols) 7ª edición, Madrid, Gredos.
- BOUSOÑO, Carlos, 1985, *Poesía poscontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*, Madrid, Júcar.
- BURDIEL, Isabel, 1980, "Entrevista a Francisco Brines", en *Cuervo (cuadernos de cultura)*, I, pp. 6-34.
- CAÑAS, Dionisio, 1984, *Poesía y percepción (Francisco Brines, Claudio Rodríguez, José A. Valente)*, Madrid, Hiperión.
- DEBICKI, A. P., 1987, *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*, Madrid, Júcar.
- DUQUE AMUSCO, A., 1979, "Algunos aspectos de la obra poética de Francisco Brines", *Ínsula*, 346, pp. 56-82.
- FERRATÉ, Joan, 1968, *Dinámica de la poesía*, Barcelona, Seix-Barral.
- GARCÍA HORTELANO, Juan, 1978, *El grupo poético de los años 50*, Madrid, Taurus.
- GIL DE BIEDMA, Jaime, 1980, *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Crítica.
- JIMÉNEZ, J. Olivio, 1986, "Esplendor y apagamiento: una visión poética de la realidad", en BRINES, F.: *Antología poética*, Madrid, pp. 6-32.
- JIMENEZ, J. Olivio, 1964, *Cinco poetas del tiempo*, 2ª edición (1972), Madrid, Ínsula.
- MARTIN, Fco. José, 1997, *El sueño roto de la vida (Ensayo sobre la poesía de Francisco Brines)*, Altea, Aitana Editorial.
- VALENTE, José Ángel, 1971, *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI.



# El figurón y el caso concreto de don Toribio Cuadradillos de Guárdate del agua mansa

Juan Jesús Sánchez Ortega  
Universidad de Almería.

## Resumen

Este trabajo rastrea los orígenes de la comedia de figurón y de donde proviene su particular denominación como un aumento de *figura*. Asimismo, se ha intentado escoger un modelo de “bobo” muy característico como ejemplo clarividente de lo que este tipo de literatura española del Siglo de Oro quería transmitir a aquellas personas que se acercaban a los antiguos corrales de comedia.

Palabras clave: figurón; comedia; don Toribio Cuadradillos; antihéroe; guardainfante.

## Abstract

This work traces the origins of “figurón’s comedy” and from where comes its particular denomination like an augmentative of *figure*. Likewise, this attempt has been made to choose a model of a very characteristic “bobo” as a crystal clear example of what this type of the Golden Age Spanish literature wanted to transmit to those people who watched popular outdoor theatres.

Keywords: figurehead; comedy; Mr. Toribio Cuadradillos; antihero; guardainfante.

## El figurón.

### Definición y origen

Puede resultarnos ideal como comienzo de este epígrafe la resignada valoración que Antonio Sánchez Jiménez (2007: 107) llevó a cabo sobre el Siglo de Oro español. Este investigador llegó a decir que la época que ahora nos ha tocado vivir profesa una fe sólida en el contexto y la historia cultural, de ahí que los análisis sincrónicos casi hayan sustituido en su totalidad a los de tipo diacrónico. De este modo, no es ilógico que escaseen los trabajos que se encargarían de examinar el origen del género, definición, desarrollo, caracterología de todos los tipos y evolución de temas o motivos de la comedia de figurón (nuestra razón de ser, nuestro eje vital). Desgraciadamente, esta tendencia de la crítica contemporánea ha dejado sin resolver algunos puntos terminológicos que según nuestro parecer son de suma importancia.

Pues bien, ese hueco que denotan las palabras de Sánchez Jiménez es el que pretendemos cubrir con la inserción de este nuestro estudio.

Somos conscientes de que esta comedia (la *de figurón*), siendo imposible pasar por alto en el escenario, fue un género al que apenas se le habían destinado

trabajos. Los que constaban –dejando a un lado antiguas reseñas críticas de Luzán, Mesonero o Lista, eran, o bien pequeños artículos, o tesis norteamericanas muy precarias y de muy dificultoso acceso por no encontrarse publicadas. La cuestión es que, en la actualidad, este panorama prácticamente no ha variado, si bien hemos rastreado algunos ensayos, los cuales han contribuido a aminorar un poco el estado de «abandono» en que se hallaba este tipo de comedias tan notorio y sonado en su tiempo, como olvidado en el nuestro.

Ello no exime que, tal y como Bergman (2003: 140) expone, en el s. XVIII, España llegara a conocer tanto de este ridículo caballero como para nombrar con la etiqueta de *comedia de figurón* a todo un género en torno a él. Aunque el nombre de la categoría devino más tarde, el género –como mosaico de influencias– estaba ya bien establecido a mediados del s. XVII.

El primer y gran problema que en este momento se nos suscita es que al no disponer de un copioso trabajo sobre esta materia, no estamos capacitados para constituir una lista o un catálogo<sup>99</sup> más o menos probo con las comedias de figurón existentes.

Según la tesis doctoral de Olga Fernández Fernández (2003) realmente teníamos sólo algunas comedias que habían sido consideradas desde antiguo como del género *de figurón*; de boca de Luzán cita *El hechizado por fuerza* o *El dómine Lucas*, de la de Lista, *De los hechizos de amor*, *El honor da entendimiento*, *Don Lucas del Cigarral* y *Guárdate del agua mansa*; por su parte, señala que Mesonero selecciona para su colección *El marqués del cigarral*, *El castigo de la miseria*, *El sordo y el montañés* y *Un bobo hace ciento*; mientras que Cañizares destaca *La más ilustre fregona*, *Abogar por su ofensor* y *Yo me entiendo y Dios me entiende*.

En los trabajos críticos modernos, sin embargo, las comedias del figurón comparecen combinadas con otras que no lo son y, por si esto no fuese bastante, se imputan algunas ausencias de comedias, ya sea por haber sido ignoradas, o simplemente imaginadas sólo como antecedentes del figurón o como comedias afines. Así por ejemplo, resulta asombroso (por extraño) que Edwin B. Place (1939) no considere como «de figurón» a *El lindo don Diego* de Moreto, o que Harthwell (1952), quien armoniza a la perfección con la lista de comedias que había prologado Mesonero, incluya en este grupo una comedia que, a nuestro juicio, muy poca relación guarda con el figurón, como es el caso de *El invisible príncipe del baúl*, de Cubillo de Aragón.

Algo similar a lo recientemente apuntado denotamos cuando llevamos a colación un análisis exhaustivo sobre la obra de Lanot y Vitse (1976). Estos facilitan una rápida lista de comedias de figurón por orden cronológico, si bien, la obra que colocan en primer término, *La dama boba*, casi bajo ningún concepto podemos tacharla de comedia de figurón; de hecho, no ha sido atendida como tal por la mayoría de críticos y estudiosos a los que hemos podido tener acceso.

Tampoco sentimos como obras de figurón «plenas»: La escuela de la amistad o el filósofo enamorado, de Juan Pablo Forner; Cada loco con su tema, de H. de Mendoza; No hay mal que por bien no venga, de Ruiz de Alarcón; y El Narciso en su opinión, de Guillén de Castro. Que tuvieron influencia en su tiempo (totalmente de acuerdo), pero la tuvieron como importantes antecedentes de algo que ya se estaba gestando y que empezaba a dejarse entrever.

---

<sup>99</sup> Hemos de dejar constancia de que si hallar comedias de figurón presenta una complicación notable, mucho mayor es la de leerlas en un texto, digamos que «fiable y cuidado». Debemos siempre tener presente que el ámbito de la edición de comedias de figurón está sumamente descuidado y es, por difícil de creer que sea, aún más pobre que el de los estudios. Tanto es así que un buen número de estas comedias hay que leerlas en ediciones típicas de la época, de impresión descuidada y con erratas muy visibles y frecuentes. De otras sólo hay versión manuscrita.

Ahora bien, no estamos aquí para perdernos en lamentaciones varias, sino para esclarecer todos los entresijos que cubren y rodean al «figurón», comenzando por su apelativo, por su nombre de pila.

Del significado actual de la palabra «figurón» al que tenía en la época en la que la comedia de este nombre era distracción bien conocida para un individuo asiduo a las funciones teatrales, hay cierta (o gran) variación.

Si ambicionamos apuntar algo sobre la historia del término, lo más inmediato es requerir el *Tesoro de la lengua castellana* (1611<sup>100</sup>) de Sebastián de Covarrubias, pues dicha obra vio la luz en un período muy cercano al de las primeras comedias de figurón. En ella es menester notar que no se encuentra el vocablo «figurón», sino el de «figura»; presenta esta dos acepciones heterogéneas: la primera es sinónimo de personaje teatral sin más, sea cual sea este (dama, galán, rey, etc.); pero hay otra segunda –la que ciertamente nos atañe–: «*cuando nos encontramos con algún hombre de humor extravagante, decimos del que es linda figura*»<sup>101</sup>.

Esta segunda pesquisa en cierto modo puntea ya una característica innata del figurón teatral: su ridiculez y extravagancia. Será, sin embargo, el *Diccionario de Autoridades* (1976<sup>102</sup>: 750) el que sí recoja el término «figurón», de nuevo exhibiendo dos acepciones: «aumentativo de ‘figura’», una, y la otra, «se dice también del que se hace reparable por la afectación que usa de nobleza o riqueza, siendo en la realidad todo lo contrario».

Esta infrecuente imprecisión del *Diccionario* choca bastante con el automatismo tan concreto que le otorga Luzán<sup>103</sup> al escribir refiriéndose precisamente a las comedias de este tipo que escribió Cañizares.

Por otro lado, Edwin B. Place (1939: 412) facilita como notas claves del figurón las de «presuntuoso y engreído» (*presumptuous, conceited*). Este estudioso se lucró para su definición de la de la Enciclopedia Espasa, la cual podría sea idónea para un personaje como el Lindo don Diego, pero que seguramente no lo sea tanto en la mayoría de los figurones restantes.

Todavía indagando en la polisemia del término «figura»<sup>104</sup>, palabra de la que deriva «figurón», nos topamos con el estudio de E. Auerbach (1959), quien llevó a cabo una de las más acertadas y claras investigaciones sobre la historia de la palabra.

Afirma que «figurón» es, ciertamente, un aumentativo de «figura»; podríamos ver el sufijo *-on* como un mero acrecentamiento en los defectos y en la apariencia risible del carácter, tomando en consideración el hecho de que el figurón tenderá progresivamente a hacerse más recargado y burlesco. Se refiere, pues, a la tacha moral del personaje que provoca la risa en un determinado subgénero teatral, pero

---

100 Según la versión de Martín de Riquer.

101 En Covarrubias (1943: 594).

102 Edición facsimil de la de 1732.

103 Sánchez Jiménez (2007: 108-109) señala que hemos encontrado el término por primera vez en la segunda edición de la Poética de Ignacio de Luzán (1974: 304): «las que propiamente son comedias, esto es, las que llaman de figurón, porque pintan y ridiculizan los vicios o sandeces de alguna persona extravagante». Profeti (1998: 39) ahondando en dicha concepción hace residir todo el peso ideológico de la comedia de figurón en este rasgo: «el extravagante, el que no quiere o no puede conformarse con el uso de la corte, será castigado y no se integrará en la buena sociedad por medio de una boda».

104 Hemos de tener muy presente que en los siglos XVII y XVIII el vocablo «figurón» como tal apenas aparece registrado en los repertorios léxicos más importantes, pero sí su lexema «figura» con el significado de hombre ridículo, de mala traza y feo; a su vez, la definición de «figura» no es ajena a la evolución de la lengua y vivió una notable evolución semántica que le hizo pasar de un sentido religioso a otro completamente profano.

Así no ha de extrañarnos que Rodríguez Cuadros (2007: 89) vea el concepto de figura como «un construido o precipitado final tipificado o individualizado (o enérgicamente socializado) a partir de una tradición verbal que sólo adquiere su sentido completo revelado plásticamente». A dicha definición le agrega que «su capacidad de atomización o multiplicación de clones grotescos engendra una exótica genealogía léxica con fuerte necesidad de verificación material, visualizada, teatral», es decir, ha asentado correctamente las bases para el surgimiento de lo que entendemos por «figurón».

pasando de tener una gran extensión y pudiendo aplicarse prácticamente a cualquier tipo estrambótico, a poseer sola una especialización.

Conforme va transcurriendo el siglo XVIII sucede que el término «figurón» se destinará tantísimas veces a un actor muy definido –el hidalgo linajudo y pueblerino–, que llegará a hacerse sinónimo de él. Esta voz, por lo tanto, sufrirá un «proceso de restricción» que lo irá liberando de su sentido aumentativo hasta finalmente alcanzar la independencia con respecto de «figura», que retoma su significado primigenio, el de «apariencia».

Canavaggio y Bergman (2003: 140) son varios de los críticos que han especulado acerca de las mutaciones derivadas de otros tipos (además de la de ese hidalgo) que pueden haber originado a lo que denominamos *figurón*. Citaron primeramente al «galán-hermano», personaje de la comedia que, obligado por su honor y su frustración sexual, casi siempre tenía fuertes connotaciones cómicas debido a su incapacidad para derrotar al héroe de la obra, y, posteriormente, aludieron al ostentoso e ignorante actor «indiano».

Hoy lo que sí sabemos a ciencia cierta es que el «figurón» sigue presentando como rasgo acusado la carga peyorativa, pero de su significado teatral no queda rastro; tanto es así que el *DRAE* (1984: 641b) diferencia entre el significado, que siempre amparó (el de persona fatua y falsa), y el de protagonista de la comedia de su nombre –pero sin aclarar qué atributos o peculiaridades tiene este personaje–.

Así pues, que el vocablo «figurón» como definición de un género no está recogido en nuestros diccionarios con una definición precisa seguramente lo tengamos ya claro, pero es que tampoco hallamos una definición despejada de la comedia que estudiamos ni de los rasgos del personaje que le da nombre.

Y es que según Lanot (1980: 131),

cualquier estudio de la comedia de figurón tropieza con la dificultad de definición del objeto: la razón es que no se han definido los límites de la denominación ni tampoco los criterios de definición del género.

Ahora bien, señalaremos que la comedia de figurón forma parte de eso que se conoce por «teatro popular», concibiendo por tal al teatro comercial que está capacitado para henchir del gusto a un ingente número de personas pertenecientes a diversa condición social y cultural. Estamos, pues, ante un teatro que no es nada elitista ni está reservado a minorías de elevado status. De hecho, este tipo de comedias se valdrá de todos los recursos tradicionales conocidos con el objetivo de agradar a un público cada vez mayor; veremos aquí una mezcolanza que incluirá desde enredos clásicos, sonados equívocos, amores cruzados, chanzas inconcebibles, hasta damas y galanes encubiertos, desenlaces felices, lenguaje pretencioso...

Con lo ya dicho podríamos intentar servir una definición preliminar y transitoria de «comedia de figurón», la cual sería algo así como: «tipo de teatro popular cómico donde el personaje más relevante es un actor ridículo tanto aspectual como mentalmente». Esta definición quedaría mejor ajustada si le agregamos la opinión del profesor Arellano (1995: 139):

Comedia de figurón: en una trama de capa y espada se inserta un protagonista cómico que se constituye en figura central de comicidad grotesca: este protagonista suele ser un noble provinciano, representante de valores arcaicos, falto de ingenio y lleno de defectos cómicos, que provoca su propia ridiculización y la risa de los otros personajes y del espectador.

Esta disquisición tan general puede amparar cualquier comedia de figurón, ya sea del siglo XVII o del XVIII; pero también es cierto que se trata de un aserto incompleto y relativamente vago, en tanto que la definición clásica de «comedia», desde un punto de vista aristotélico, según Batteux (1799: 312),

tenía por objeto convertir en ridículo las locuras y extravagancias de los hombres. De este modo la comedia «de figurón» no se distinguiría de la «comedia» a secas y la especificación «de figurón» resultaría inútil pues no nos hallaríamos ante una clase de comedia sino ante la «comedia» por excelencia.

No bastará tampoco con señalar que la comedia de figurón es una modalidad de teatro popular y humorístico, puesto que no era esta la única en la que lo risible imperaba sobre los talentos graves. Existían también las llamadas comedias «burlescas» y de «disparates», en las cuales de lo serio se prescindía totalmente y sólo lo jocoso se mantenía<sup>105</sup>.

Este vínculo relativo entre la comedia de figurón y la burlesca debido a la preeminencia de lo cómico, no ha de llevarnos a confusión; la de figurón además de contar con una organización dramática perfectamente identificable y no demandar de la bufonada para formarse, lleva consigo un sentimiento de crítica social y moral que es desconocido en las comedias burlescas. Asimismo, nuestro individuo, según Rodríguez Cuadros (2007: 91), «*con la simplificación caricaturesca a la que está sujeto, podría mecanizarse, muñequizarse*». De esta manera, todas las presunciones contemporáneas convienen en marcar, como lo hace Bergson (1900: 58), que «*las actitudes, los gestos y los movimientos del cuerpo humano provocan risa en la medida exacta en que dicho cuerpo nos da la idea de un simple mecanismo*». De modo que lo cómico de este ser es ese aspecto de su comportamiento que imita la rigidez de un mecanismo puro, artificial.

Cuando sí que resulta difícil de diferenciar la comedia de figurón es cuando esta se emparenta con las de «caracteres». Esto tiene su razón de ser en el hecho de que la comedia de figurón se ha percibido habitualmente supeditada al «macrogénero de capa y espada», el cual parecía, según Olga Fernández (2003: 35),

un cajón de sastre donde van a parar comedias de muy diversas características con tal de que haya en ellas lances de espada, embozadas y amoríos cruzados y que transcurre entre lo que podríamos llamar clase media de entonces, es decir, nobleza baja de caballeros e hidalgos.

Por ejemplo, en la clasificación que hace Luzán (1977: 403) la comedia de figurón no figuraba explícitamente; es más, por comedias –se refiere al teatro popular– entiende los siguientes tres tipos: primeramente, las «de teatro», que son aquellas que muestran en sus representaciones decoraciones, máquinas y mutaciones de escena; otras son las «heroicas», cuyos argumentos e interlocutores son de elevada enjundia, y, finalmente, las «de capa y espada», donde percibimos caballeros y damas, o personas inferiores en su clase regular, pero nunca operan con decoración ni mudanza de escena.

Registramos, no obstante, un componente en la comedia de figurón que no es reconocible en las comedias de capa y espada: la sátira vertida a un grupo social o el retintín en determinado defecto humano en ese actor que luego resultará ser el centro de la comedia. Así pues, manteniendo el enredo y el tema amoroso, podemos avanzar una renovada definición de comedia de figurón, en la que el carácter satírico acompañaría a lo popular y lo cómico.

---

<sup>105</sup> Para ahondar más en dicha eventualidad podemos acudir a los trabajos de Holgueras Pecharromán (1989: 467-483) o Crespo Matellán (1979: 18-39).

Sin embargo aún no es hora de lanzar campanas al vuelo, ya que como subraya O. Fernández (2013: 38),

no podemos decir que con ella hayamos liberado a la comedia de figurón de su dependencia con respecto a otro género, pues en la medida en que la sátira se produce mediante la ridiculización de un personaje marcado con un determinado carácter, la vinculación con la llamada «comedia de carácter» resulta evidente.

Determina perfectamente Sánchez Jiménez (2007: 109) como la mayoría de los críticos esgrimen la etiqueta dieciochesca de «figurón» de manera poco precisa, otorgándole simplemente la de la categoría de un personaje hiperbólico y ridículo<sup>106</sup>, pero también reconocerá que otros estudiosos sí que se han esforzado por fijar un uso riguroso del término. Entre estas definiciones señala sobremanera la planteada por Arellano y García Ruiz (1989: 42), según los cuales:

el figurón podría caracterizarse como personaje fundamentalmente ridículo marcado por ciertas peculiaridades que le separan de los demás y lo convierten inconscientemente en objeto de risa. Este defecto no ha de ser exclusivamente la manía nobiliaria sino los distintos vicios morales, manifestados en su conducta o en su lengua: la presunción de la posición social o del atractivo físico; la necedad; la tacañería; la pedantería culta; la torpeza del lenguaje<sup>107</sup> amoroso o comunicativo; la cobardía; la credulidad; el desgraciado aspecto físico o indumentario. Sobre estos preceptos, con gradaciones que llegan a lo ridículo inverosímil, se levanta la estirpe de los figurones.

Esta estirpe de figurones tiene uno de sus grandes legados en la constitución del soldado de la comedia grecolatina, el cual, según Moreno Hernández (2007: 23-24), «*se desenvuelve entre lo hiperbólico, lo grotesco y lo ridículo inverosímil*», y se concreta en el *miles gloriosus*<sup>108</sup>, en un tópico de la tradición teatral occidental<sup>109</sup> que se encuentra en

el trasfondo de la comedia hispana de los ss. XVII y XVIII, bien sea como antecedente clásico o como prototipo del que proceden, directa o indirectamente, los rasgos que terminan cuajando en el personaje que da nombre al subgénero que desde la Poética de Luzán<sup>110</sup> se viene denominando como «comedia de figurón».

Es indiscutible que la exuberancia de lo cómico es una guía fiable cuando lo que se pretende es convenir las comedias que son del tipo «figurón». En cambio hemos de anotar que no es garantía suficiente el que emerja en la representación un actor denostadamente ridículo, sino que también es obligatorio que su rol en la obra rebase al del gracioso. Este último no es necesario que desaparezca de la escena, pero sí que su actuación esté subordinada a la del figurón.

A estos requerimientos básicos (personaje ridículo inconsciente y vicios morales que se revelan externamente<sup>111</sup>) muy claramente esbozados, algunos críticos de la comedia áurea han adicionado algunas matizaciones de gran valor. Así, Serralta (2003: 829) resalta que

---

106 Es lo que hace, por ejemplo, Moore (1961: 661).

107 A. Hernández (1994: 198) afirmaba que «son frecuentes en el lenguaje del figurón las rupturas de la lógica, que le llevan a veces hasta un discurso totalmente absurdo (parentesco evidente, en este caso, con la comedia burlesca)».

108 Denominación utilizada tanto por Plauto como Terencio para referirse al personaje dramático integrante del elenco de una comedia.

109 Una visión general del miles y su pervivencia en la comedia europea puede encontrarse en Hanson (1965: 51-85).

110 Ver Luzán (1974: 304).

111 Valbuena Prat (1956: 202) incide en estas características en su definición: «tipo de comedia que suele centrarse en la representación de un personaje exageradamente ridículo que personifica un determinado vicio o defecto moral».

para que pueda considerársele un figurón como elemento central del subgénero dramático al que ha dado su nombre, el personaje ridículo tiene que ser totalmente incapaz de enmienda, o sea que [ha de] seguir siéndolo hasta el final de la obra.

Esta determinación nos resultará productiva en la disociación del figurón<sup>112</sup> con el gracioso, lo cual no es tan fácil como pueda creerse<sup>113</sup>. De esta forma, cubriéndonos las espaldas ante tal contingencia, nos ampararemos en los estudios de Place (1939), Kenington (1963) y Lanot y Vitse (1976) para remarcar que el gracioso, pese a su aparente desprecio por el mundo caballeresco, contribuye a mantenerlo, en tanto que el figurón resulta mucho más destructivo con él. Entretanto, Caro Baroja (1974) advierte en el figurón la intersección entre dos mundos: el de la baja clase, representada por el criado, y el de la clase superior, representada por el hidalgo.

Palacios Fernández (2012: 170), por su parte, perfila la comedia de figurón como un

género del teatro popular cuyo argumento gira en torno a un personaje que es ridículo por su apariencia o su mentalidad, y que se presenta como ejemplo para extraer una enseñanza social o moral. La comedia de figurón consta de los siguientes elementos estructurales, que determinan sus caracteres genéricos: es una comedia de personaje, con valores costumbristas, con una trama envuelta en enredos, que hace un uso excesivo del ridículo, y se escribe con una finalidad didáctica.

La clave radica en que además de robustecer esa finalidad moral y el componente ridículo, Palacios Fernández ha acentuado la reciprocidad de la comedia de figurón con la de costumbres, hacia la que gira con el avanzar de los años del siglo XVIII<sup>114</sup>. Esas costumbres también las menciona María Grazia Profeti (1998) en su prólogo a *Entre bobos anda el juego*, donde, junto con esta característica, concreta algunos otros rasgos invariables de este tipo de comedia que aún no habíamos suscrito: de un lado, que se desarrolla en Madrid y marca una palmaria oposición con las provincias; de otro, que la intencionalidad del autor es hacer escarmentar a este personaje grotesco y ridículo cuyo fracaso viene dado por su autosuficiencia para comprender y asimilar las convenciones de la corte.

Como compendio de todo lo expuesto nos parece tremendamente acertada, a la par que satisfactoria, la definición de «comedia de figurón» de O. Fernández (2003: 40):

es un género de comedia popular humorística satírica que se desarrolla durante los siglos XVII y XVIII y que tiene como principales características el estar protagonizada por un personaje ridículo, tanto por su aspecto como por su psicología, por medio del cual se critican defectos humanos y comportamientos sociales negativos, casi siempre llegando a lo grotesco. Dicho personaje es el soporte fundamental de la comicidad de la obra y su función supera con mucho la del «gracioso» tradicional.

## Evolución y manifestaciones del figurón

---

112 Huerta Calvo (1995: 62-62) había señalado ya que el figurón «es un personaje que, en razón de un vicio particular, muestra un comportamiento o hábito anormales, y acapara la atención del entremés», llegando al punto de que los demás personajes «puedan girar a su alrededor sin que tengan una actividad manifiesta al objeto de ridiculizar a aquel».

113 Siguiendo esta precisión, Serralta (2003: 831-832) le niega el título de comedia de figurón a una obra de Lope que normalmente ha sido considerada como tal. Se trata de *Los hidalgos de la aldea*, pues aunque Serralta entiende que Don Blas resulta un «figurón cabal y completo» en lo que respecta a sus «defectos físicos, psicológicos, de indumentaria y de comportamiento», que además conserva hasta el final de la obra, por otra parte Don Blas no es el protagonista. Por tanto, para el crítico francés no es una «comedia de figurón», sino una «comedia con figurón», con Don Blas en el papel de «súper-gracioso».

114 También Lanot y Vitse enfatizan esa evolución del figurón a partir de 1650 (1976: 209-212).

White (1949) ha sido uno de los grandes estudiosos de las condiciones socio-culturales de la época y su influencia en la manifestación del género «de figurón». Su mayor interés residía en esclarecer cómo el derrumbamiento de valores de la sociedad del XVII produjo una modalidad satírica teatral hacia la nobleza, ubicada dentro de la comedia, y al mismo tiempo ajustada al decoro y al sostenimiento de unos valores que supuestamente estaban muy afianzados. Es por ello que afirmaremos que la comedia de figurón se desarrolla especialmente en el Barroco tardío y en el siglo XVIII.

Al igual que sucedió con los estudios relativos al gracioso, el figurón presenta determinadas propiedades que se pueden acentuar o atenuar, dejando un gran espacio para debatir entre los críticos acerca de si un personaje es realmente un *figurón* o no. Este litigio es el que lleva a un sector de la crítica a emplear términos como *figurones* «embrionarios», «prefigurones» o incluso «no reales».

Algunos de los aspectos del figurón que más interés despiertan entre los especialistas en esta materia son su apariencia física, su comportamiento o su obsesión con el linaje y la pureza de sangre –sólo igualada por su aspiración de publicitarse–. También genera atención la procedencia; de hecho los hay algunos que son *montañeses*, nacidos en las colinas y montañas de Asturias, que están supuestamente protegidos contra la contaminación por un patrón no cristiano.

La facha del *figurón* merece capítulo distinguido porque además de presentarse como inevitablemente exagerada, el dramaturgo tiene la opción de dar un paso más y convertir dicha exageración en una repulsión grotesca<sup>115</sup> o una generalizada aversión social. No es de extrañar que un *figurón* pueda aparecer con una vestimenta que roce lo ofensivo o que aparezca dispuesto como un holgazán hambriento que conversa sobre comida en las situaciones más inapropiadas. Sí que estaría cumpliendo aquí el mismo rol que el *gracioso* (quien, en ocasiones, también habla sobre comida en situaciones inadecuadas), pero como Bergman (2003: 141-142) indica, respaldado por un análisis bajtiniano de la situación, la gula pública del figurón y sus necesidades corporales se ven como un defecto, como un obstáculo para la integración social, y por lo tanto son un motivo de exclusión. El gracioso puede ser regañado por su amo por pensar sólo en comida y bebida, pero su condición de clase baja se lo permite, mientras que las indulgencias del figurón aparecen con una censura mucho más severa, ya que ellas rompen violentamente las reglas de comportamiento propias de su clase.

Pero la más común de las fallas del figurón está en que a menudo es ignorante e inculto. Aunque el gracioso en tiempos de Lope era con frecuencia alguien rústico, la naturaleza supuestamente simple de los graciosos de Calderón revela un ingenio sofisticado y un conocimiento literario que ningún figurón jamás podría aspirar a poseer. Por lo tanto, los dos tipos de actores son incomparables en este frente, y es difícil decir que uno puede sustituir al otro en su función dentro de la estructura de una comedia.

Una disposición la de esta modalidad cómica que nos ofrece el resquebrajamiento del sólido esquema cuadrangular de personajes de la comedia de enredo del Siglo de Oro con dos galanes y dos damas. En los amoríos, celos y sobresaltos de estas dos parejas ahora se entromete ese tipo con el apelativo de «galán suelto», el cual para Serralta (1988a: 133), «*coabraba gran valor funcional para la construcción de la intriga, debido precisamente a su funcionalidad y a sus*

---

115 Rodríguez Cuadros (2007: 96) considera que en esta persecución de la fisicidad grotesca en escena el sistema puede agudizarse aún más al emborronar las fronteras del cuerpo con la propia naturaleza e invadir directamente lo monstruoso, el cuerpo deformado ab origine, la exuberancia agigantada ya plenamente rabelesiana, en una perspectiva de incongruencia [...] absoluta. Se trata del mayor legado de modernidad del o la figura porque supone asumir el desorden como parte de la naturaleza misma de las cosas, una exultante ruptura de la lógica o del canon imitativo construyendo lo meramente fantástico, donde lo grotesco, desalojando cualquier atisbo de verdad o semejanza, se entrega a la imaginación indómita, al absurdo.



*aspectos ridículos, que hacían de él un precursor inmediato del tipo del figurón». Su misión la describe el mismo autor (1988b: 83) como bien sencilla: «embrollar hábilmente el enredo desentendiéndose de él cuando se desenlaza en la comedia» (esto es, con el matrimonio de los otros cuatro actores que conforman la nueva ordenación pentagonal, quedándose él soltero).*

O. Fernández (2003: 11-12) no tiene problemas en admitir que la falta de acuerdo entre la crítica sobre qué personaje cómico debe ser considerado *figurón* o simplemente *agente burlesco* repercute a la hora de exponer cuál fue la primera comedia de figurón con un consenso generalizado<sup>116</sup> –el cual todavía no se ha producido–. De entre los antecedentes se suelen aceptar –en mayor o menor medida– las comedias: *Los hidalgos de la aldea*, *Cada loco con su tema*, *El Narciso en su opinión*, *El mayorazgo figura*, *Don Domingo de don Blas*, *Abre el ojo*, *No hay burlas con el amor* o *Trampa adelante*. El problema es establecer la condecoración a la primera comedia de figurón, la cual hubo de rondar el año 1630.

Kenington (1963) preconiza que este honor debía recaer en la comedia de Rojas Zorrilla, *Entre bobos anda el juego* o *Don Lucas del cigarral*; en contraste, Lanot y Vitse (1976) retrasan el inicio del género al considerar que *La dama boba*, de Lope de Vega mereció ser la inaugural. O. Fernández (2003), por su parte, se inclinará por considerar a Castillo Solórzano como el primitivo autor de figurón conocido.

Un testimonio que podría esgrimirse en defensa de la preeminencia (en cuanto a influjo sobre el figurón) del entremés de figuras sobre otro cualquier género es que uno de los que parece pudo ser el primer autor de comedia de figurón, Castillo, fue notorio creador de entremés de figuras. Es, por ello, muy viable que Castillo pasase personajes entremesiles al género mayor de la comedia. Tanto es así que Edwin B. Place (1939: 418) tomaba como entremesil el nombre del protagonista de la primera comedia de figurón de Castillo, don Cosme<sup>117</sup>.

Las que instaura Fernández como las dos primeras comedias de figurón (*El marqués del cigarral* y *El mayorazgo figura*) chocan con que frecuentemente a estas se las ha visto como más vinculadas al entremés que a la comedia, si bien ella opine justo lo contrario. Lo que no es rebatible es que el protagonista de *El marqués del cigarral* es un pobre loco con manías de grandeza<sup>118</sup> y lo que quizá tampoco lo sea es que esta pieza de Castillo esté a su vez más cerca de la novela cervantina que del entremés, pues en ambas tramas está latente la parodia incesante del ideal caballeresco. No obstante, las diferencias entre ambos personajes son descomunales, siendo la más evidente el carácter caballeresco, que en don Quijote se pone al servicio de un noble propósito, y en don Cosme es sólo la consecuencia de su deseo de elevación social<sup>119</sup>.

En lo concerniente a la posible segunda obra de figurón de Castillo, Place (1939: 19) también establece relación con la novela, pero ya no con la cervantina sino con la picaresca. El protagonista de la comedia, Mariano, es «ridículo» como lo demanda su papel, pero también es «fingidor», puesto que él realmente no corresponde al estamento noble. Esto es lo que tantas veces comprobamos en la novela picaresca cuando el pillo se disfraza de caballero para perpetrar sus trapacerías y delitos.

---

116 Las teorías y explicaciones de los autores que han opinado al respecto son fáciles de hallar, si bien nuestro objetivo ahora no sólo es recopilarlas, sino también ser lo más clarividentes y sensatos posibles en el momento de determinar un juicio concluyente sobre qué figurones merecen esa vitola.

117 Hay, que sepamos, cuatro figurones con este nombre: el de *El marqués del Cigarral* de Castillo Solórzano, el de *Un bobo hace ciento* de Solís, el de *Yo me entiendo y Dios me entiende* de Canizares y el de *El desgraciado por fuerza* de Calvo de Barrionuevo.

118 El hecho de colocar a un loco en escena no es, desde luego, una realidad ajena al entremés como así lo demuestra el célebre Entremés de los Romances.

119 Con todo y con eso Place (1939: 415) denomina a este primer figurón «segundo D. Quijote».

Influyeron, según O. Fernández (2003: 50),

no poco en la creación de tipos figuroniles géneros en prosa que podríamos clasificar dentro del costumbrismo. Avaros, lindos, linajudos pueblerinos no llegan a la comedia de figurón tan sólo por medio del entremés, sino que viven antes en la literatura costumbrista y sirven de modelo a los comediógrafos para sus obras de figurón.

Una comedia donde podemos nítidamente evaluar la diferencia que existe entre los esbozos de figurones y un verdadero figurón es *El Narciso en su opinión* de Guillén de Castro, comedia de carácter cuyo protagonista es un figurón «en potencia» como supo apreciar Agustín Moreto, quien se basó en ella para su *Lindo don Diego*. La intención de burlarse sin rebozo de vicios o defectos morales y de usos sociales, es decir, esta hipertrofia de rasgos cómicos, será lo que dé el impulso definitivo al naciente figurón. Y es que como apunta Caro Baroja (1974: 140) «el trasfondo de toda comedia de figurón ha sido siempre el de la sátira al linajudo».

Desde que Castillo Solórzano estableciera con *El marqués del cigarral y El mayorazgo figura* los albores de las comedias que abrieron la puerta al género de figurón, se sucederán los tipos de figurones con unos atributos<sup>120</sup> determinados que van repitiéndose prácticamente hasta finales del siglo XVIII. Buen ejemplo de ello es la obra de Rojas, *Entre bobos anda el juego* o *Don Lucas del cigarral*, auténtica comedia de figurón de la que antes sólo objetábamos si fue la que abrió este género cómico o no. Al parecer su autor se imbuyó notablemente de la mencionada obra de Castillo, comenzando desde el título nobiliario del figurón.

Rojas Zorrilla escribió esta composición dramática aproximadamente en 1638 siendo más popularmente conocida por el primero de los títulos. Aunque sea palpable el que Rojas pudo inspirarse en la obra de Castillo, hemos de rotular que ambos figurones son incomparables, pues Don Lucas no es un loco ni un pedante, sino un espíritu materialista, tosco y descortés.

En esta obra, el poder que el dinero da al figurón y su marcado materialismo sirven al lector para distanciarlo de los otros actores;

a diferencia de los figurones rústicos y pobres que no tienen más patrimonio que el pergamino viejo que demuestra que descienden del rey Wamba o de Noé, don Lucas no posee un apellido ilustre, ya que toda su nobleza la constituyen los bienes que se ha comprado, en este caso un cigarral (esto lo aclara desde el primer momento el gracioso). [...] Don Lucas no necesita más cualidad para enamorar a una hermosa mujer que sus seis mil ducados de renta, de ahí que la carta de enamorado tradicional en las obras de capa y espada, llena de finezas amorosas, sea sustituida por ésta, que no es un prodigio de delicadeza y galantería (O. Fernández, 2003: 79):

«ISABEL (lee):

‘Hermana yo tengo seis mil cuarenta y dos ducados de renta de un mayorazgo, y me hereda mi primo si no tengo hijos; han me dicho que vos y yo podemos tener los que quisiéramos; veníos esta noche a tratar del uno, que tiempo nos queda para los otros’ (Rojas Zorrilla, 1998: 18-19).

No obstante, Don Lucas es un figurón atípico puesto que, en el fondo, la mayoría de los asistentes a la comedia son muy similares a él, de ahí que las risas no sean tan frecuentes como en cualquier otra representación de similares características. Que el figurón es «gracioso», no cabe duda, pero no es el «gracioso» habitual de la comedia. Recordemos que el figurón<sup>121</sup> lo superaba funcionalmente

---

120 Todos los figurones estarán llenos de prejuicios, vanidad nobiliaria e ignorancia, chocando continuamente con el resto de las personas con las que entran en relación.

121 Hemos de convenir que si no existiera el figurón no habría más remedio que circunscribir a caballeros risibles dentro de los graciosos o instaurar lo que Arellano tituló como una nueva especie de «dramatis personae».

pero ambos cohabitaban sin ningún problema dentro de la esfera cómica. En opinión de Olga Fernández (2003: 96), el gracioso supone el conservadurismo del esquema lopesco; el figurón, por el contrario, es la innovación.

Inmersos ya de lleno en el siglo XVIII, resulta indispensable departir acerca de la especialización del tipo de figurón en lo referente a su origen geográfico y social y que también atañerá a otras características suyas.

Por lo que hemos antedicho de los figurones del XVII, estos todos tenían un denominador genérico: el formar parte de la categoría de los hidalgos (exceptuando sólo a don Lucas del Cigarral, que era un perturbado con delirios de grandeza, o el ilusorio mayorazgo de *El mayorazgo figura*, ambos actores de Castillo Solórzano). Estos próceres, tan orgullosos como pobres, eran muy socorridos por el dramaturgo ya que llevaban intrínseca en su persona el inducir fácilmente a la risa<sup>122</sup>.

Aunque no son los hidalgos los únicos arquetipos escarnecidos, puesto que si hay un tipo de figurón predilecto en el siglo XVIII ese es el que viene de zonas apartadas de la capital, no sólo por los kilómetros que ha recorrido, sino fundamentalmente por las tradiciones y costumbres con las que está familiarizado. Es el «cerril montañés»<sup>123</sup> de quien hablamos, un ser casi primitivo, irracional, con ejecutoria, del cual el señorito de Madrid, o bien se aterra, o se mofa descaradamente en su cara. Nuestro don Toribio Cuadradillos es el más fiel modelo de esta teoría.

Concurren motivos históricos por los cuales los autores optan los hidalgos montañeses como núcleo de sus comedias. Explica Domínguez Ortiz (1959: 98-99) que los habitantes de las zonas con más compleja orografía de Santander fueron desposeídos de sus privilegios en 1737 y 1763 e incluidos en unos alistamientos forzosos para las milicias. El pretexto para ello era que no vivían conforme a su calidad (la gran mayoría ejercía oficios «mecánicos» de tipo labrador). Se librarían de tal requerimiento sólo los poderosos, esto es, aquellos que podían vivir con un sobrado desahogo y conforme a lo que se esperaba de un hidalgo. Sus palabras exactas fueron estas: «conservaron sus privilegios y estimación los poseedores de señoriales casones, influyentes y ricos, y los perdieron otros de linaje no menos antiguo, pero que no podían vivir noblemente; en definitiva, la realidad económica se impuso».

Una similar evolución a la vivida en Cantabria fue la también registrada en Asturias y en algunas comarcas de Galicia, del norte de León y de Burgos.

Con el llamamiento de estos casos lo que pretendemos es dar fe de la inclemente realidad que los montañeses durante años hubieron de padecer, en tanto que si los nobles los consideraban indignos de pertenecer a su estamento, los espectadores no eran menos despiadados y se escarnecían sin disimulo de su presunción nobiliaria.

Pero no creamos que la comedia de figurón fue el único género literario en el que se ridiculizaba a estos infanzones; ni mucho menos. Su desprestigio era tal que hallamos en pleno siglo XVIII una larga sátira, a imitación del *Quijote*, literariamente denostada, aunque productiva en este contexto, *Historia fabulosa del distinguido caballero don Pelayo*, del sacerdote Alonso Ribero Larrea, quien sacará a pasear a un hidalgo cántabro cual caballero andante aprovechando la popularidad del género que venimos estudiando.

---

122 Es más, se estima que no había un sector de la sociedad que suscitase más cantidad de sátiras y burlas, así que no es de extrañar que los linajudos y hambrientos personajes, que podían encontrarse en todo género de literatura, pasaran con toda naturalidad a constituir los figurones de las comedias (O. Fernández, 2003: 121).

123 Este es el origen del repetido motivo literario del «pueblerino en la gran ciudad», el cual al estar tan distanciado de la capital, cuando llegaba hasta aquí, generalmente para contraer nupcias con la primera dama de la obra, hacía aflorar el contraste entre los modos urbanos y los rústicos.

Como consuelo de aquellos ofendidos por las comedias de figurón de Calderón en el XVII y, sobre todo, las de Cañizares, en el XVIII, O. Fernández (2003: 128), rastrea algunas obras escritas después de la segunda mitad de siglo en las que la perspectiva del montañés que llega a la ciudad cambia en un sentido favorable a aquel. Esto es visible, por ejemplo, en dos de las obras de Luis Moncín, *El asturiano en Madrid y observador instruido* y *Un montañés sabe bien dónde el zapato le aprieta*. Tampoco hay que olvidar que avanzado el siglo XVIII se revaloriza, siguiendo la línea rousseauiana, el hombre sencillez, rústico, natural. Es más, dichos montañeses serían la versión española del buen salvaje, inocente y espontáneo, enfrentado a la vanidad y corrupción del cortesano madrileño. La revalorización del montañés también alcanzaría a otros norteños como los vizcaínos o vascos, notorios en la obra de José de la Concha, *Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena y el natural vizcaíno*.

Este consuelo es todavía más reconfortante cuando encontramos en algunas otras comedias de figurón lo que Rodríguez Cuadros (2007: 96) definió como «una híbrida metamorfosis zoomórfica». Si recordamos *El baile de los gallos* de Quiñones (1911: 830), una de las *figuras* «*quítase la ropa y ha de traer debajo un justillo entero cubierto de pluma y un capirote de pluma en su cresta muy grande*», o el hombre que aparece «*en traje de pez*» en la mojiganga *El mundo nuevo* de Vicente Suárez de Deza o el que lo hace de lagarto «*lleno de conchas*» en *Las casas de Madrid* de Francisco Tejera, no es embarazoso divisar la aplicación más palmaria de lo ridículo por inverosímil o por incongruencia, siguiendo la preceptiva horaciana:

si un pintor quisiera añadir a una cabeza humana un cuello equino e introdujera plumas variopintas en miembros reunidos alocadamente de tal modo que termine espantosamente en negro pez lo que en su parte superior es una hermosa mujer, ¿podrías, permitida su contemplación, contener la risa, amigos?<sup>124</sup>.

En cierto modo, estos tipos, en su estadio final de lo grotesco por monstruoso, consuman una doble función: desde suscitar el sentimiento de desasosiego que arranca de lo siniestro, hasta estimular la rareza, atrayendo hacia la persona el placer lúdico de hacer ingresar lo insólito en lo cotidiano.

### Un figurón recurrente: Don Toribio Cuadradillos

Partiendo del estudio de I. Arellano (1999: 274), podemos cerciorarnos de que «es muy complicado registrar la comicidad escénica en Calderón, pues sólo de algunos autos sacramentales y de comedias mitológicas tenemos memorias detalladas de las “apariencias”». Tanto es así que, con frecuencia, y en no pocas investigaciones, se han pasado por alto involuntariamente, por ejemplo, las vacilaciones de don Toribio cuando con gran predisposición se disponía a leer «aqueste papel» sin realmente saber leer (vv. 2517<sup>125</sup> y sigs.). Dicho lo cual, ello no afecta al hecho de que *Guárdate del agua mansa*<sup>126</sup> sea una de las piezas calderonianas de mayor actualidad.

---

124 Ver Horacio (1984: 123).

125 De aquí en adelante todas las citas textuales de la obra de Calderón de la Barca, *Guárdate del agua mansa* habrán sido extraídas de la ed. de Ignacio Arellano y Víctor García Ruiz, Murcia: Universidad de Murcia / Kassel: Reichenberger, 1989.

126 *Guárdate del agua mansa* es el título que lleva la comedia en la tradición impresa. Indica I. Arellano (1991: 108) que se ha venido manejando siempre en el texto publicado por Vera Tassis, amigo del poeta, en la Octava parte de *Comedias de Calderón*, de 1684, que apareció en Madrid, en la imprenta de Francisco Sanz. De este texto impreso que supone una profunda modificación de *El agua mansa* (sobre todo por la regularización de formas lingüísticas del figurón y por el desarrollo de la relación de fiestas y celebraciones

García Santo-Tomás (2004: 639) considera que la coyuntura que hace de esta comedia una obra tan en boga bien entrado el s. XXI es el tratamiento de las apariencias que dispuso Calderón,

en donde el «agua mansa» alude a todas aquellas jóvenes que parecen no tener capacidad de acción, pero que al final son con quienes hay que estar más precavido. Sin embargo, la pieza también nos habla de un fascinante Madrid que seduce a la juventud ya desde el mismo inicio de la pieza [...]. Este complejo espacio urbano resulta, en realidad, sintomático de todos los cambios que está experimentando la llegada de la modernidad en la Europa preindustrial y de unas nuevas formas de consumo.

Con el título irónico de *Guárdate del agua mansa*<sup>127</sup>, el autor plantea una comedia basada en el gran atractivo de sus protagonistas, doña Eugenia y doña Clara, para, con el telón de fondo de un Madrid de fiesta, abigarrado, escenificar un conflicto generacional, un problema de índole genérico-sexual, y un trance referido a la clase social de los actores, pero, fundamentalmente, lo que Calderón buscará subrayar aquí son los efectos de la modernidad urbana en los estratos más jóvenes de la sociedad.

Estos paralelismos e imbricaciones serían, si se aceptaran las interpretaciones de Blue<sup>128</sup>, los rasgos fundamentales que justificarían la consideración unitaria, articulada, de la acción [...]. Así pues, sugiere Blue, Calderón habría deslizado una crítica sutil en el hecho de que exista un parentesco de sangre entre las hermanas de la comedia y don Toribio (primo suyo), que viene a casarse con una de ellas, y también entre Felipe IV y Mariana de Austria, los novios reales (Mariana era hija de María de Austria, hermana de Felipe IV; el rey se casó, pues, con una sobrina) (Arellano, 1991: 111).

La comedia presenta la trama típica de la comedia de capa y espada en la cual don Alonso encarna a la figura prototípica del que vuelve del Nuevo Mundo –desde Méjico para mayor exactitud– a su tierra natal, con el objetivo de educar a sus dos hijas, quienes han vivido hasta el momento encerradas en un convento en Alcalá desde que su madre falleciese. Tras reunirse con ambas, Eugenia y Clara, les hace saber –a costa de parecer el clásico mercader-indiano de la literatura de la época<sup>129</sup>– que busca un heredero para su patrimonio, de ahí el interés en el casamiento de una de ellas –principalmente lo dice por Eugenia<sup>130</sup>: «*aunque en*

---

en Madrid con motivo de la llegada de la reina), parten casi todos los estudiosos que hasta hoy se han ocupado de la interpretación, datación y valoración de la comedia.

127 Razona Canavaggio (1983: 382) que la interrelación entre refrán y comedia no se limita, por supuesto, a la colocación inicial del refrán como título, sino que supone su integración, mediante repetidas ocurrencias, dentro de la misma trama de la ficción. Por consiguiente, el refrán [...] se trata más bien de un enunciado presente en la conciencia lingüística del receptor, a partir del cual este tiende a esbozar una construcción anticipada de la fábula, orientada por su conocimiento empírico del sistema de referencias propio del Refranero.

128 Véase W. R. Blue (1986: 27).

129 Para obtener una información detallada de este motivo, véase Alonso del Castillo Solórzano: *La garduña de Sevilla y el anzuelo de las bolsas*. Ed. Ángel Valbuena Prat. T. II, Madrid: Aguilar, 1986, pp. 556-672.

130 Con este matrimonio de conveniencia, «Alonso's plan to marry Eugenia to Toribio is more than a convenient way to rid himself of a pesky daughter» (Blue, 1986: 19) pretende asegurar el título nobiliario que desde hace décadas le correspondía a su familia. Sin embargo, justificará Alonso su intención como un teórico acto de fidelidad a la unidad familiar:

Alonso: Desde el día que llegué,  
a la Montaña he enviado  
por un sobrino que hijo  
es de mi mayor hermano,  
y en él quiero, de mis padres  
y abuelos el mayorazgo  
aumentar. Pobre es, yo rico,  
y es bien que el caudal fundamos  
de la sangre de y de la hacienda,

*edad menor, / sea primera en estado, / que el marido y la familia / son los médicos más sabios / para curar lozanías»* (vv. 187-191)– con alguien de su confianza, su sobrino Toribio<sup>131</sup>.

Él era un joven paleta montañés que pertenecía al mayorazgo pobre de la rama asturiana de la familia y cuyos deseos eran hacerse ver y valer en la capital; esto es, el caso perfecto de lo que entendemos por figurón. Dicha descripción del personaje la completará O. Fernández (2003: 60) diciendo que:

el autor de figurón [Calderón en nuestro caso] deja que el figurón destaque sobre los enredos amorosos y se mueva entre ellos; la trama amorosa no estorba al figurón, al contrario y no se renuncia al suspense y al interés de la acción, pero el público ya tiene algo más que un enredo bien urdido entre damas y galanes.

Merced a su ejecutoria y ya asentado en el que sería su nuevo hogar madrileño, don Toribio Cuadradillos será testigo de una realidad que jamás hubiese podido imaginar cuando pisó suelo urbano y la cual lo sobrepasaría por completo: el espacio doméstico<sup>132</sup> no descansará de ver idas y venidas, visitas e intrusiones (y todas ellas sin él ser el protagonista) y, para más inri, hará borrar las fronteras entre lo público y lo privado, lo masculino y lo femenino, lo libre y lo regulado.

Ante esta sensación de infinitud don Toribio quedará descolocado y su condición de figurón no le favorece a la hora de comprender lo que en torno a su persona se está produciendo<sup>133</sup>; quien sí habrá de controlar esta maquinación del autor es el lector, el cual, en cierta manera, intuirá que la imagen de lo fluido que presenta el título, con su agua limpia y clara, siempre oculta un secreto en la negrura de sus profundidades. Son las dos caras de la moneda, haz y envés, serenidad y efervescencia, tranquilidad y frenesí.

---

porque conservemos ambos  
el solar de Cuadradillos  
con más lustre. Así, en llegando,

será Eugenia esposa suya (vv. 193-205).

Según Campbell (2003: 44), «salta a la vista el interés del personaje en reunir caudal y sangre, como si la riqueza traída de las Indias por sí sola no fuera un buen justificante social y viceversa».

131 Este individuo a nadie dejaría indiferente: con un atuendo de negro, vestido «ridículamente y de rara figura» (vv. 969-970), con un lamentable analfabetismo, de «ingenio cerril, no es sino tonto por extremo» (vv. 1060-1062), su suciedad, «él no es galán, pero es puerco» (v. 1076), su lenguaje alambicado de figurón y sus severas amonestaciones a todos los componentes de la familia a la que quiere ingresar como nuevo miembro, no hacen, según García Santo-Tomás (2004: 644) «sino socavar sus opciones de triunfo ya desde el principio». De hecho, Campbell (2003: 44) asegura que «la manía que lo enajena es el linaje, con el cual intenta deslumbrar a los demás personajes». Sin embargo, sólo conseguirá motivar la risa por su estética, gula y mala educación.

Vitse (1988: 391) dará un paso más en su enfoque sobre el figurón: Calderón nos descubre un ejemplo de bloqueo psíquico: el del fosilizado don Toribio Cuadradillos, hidalgo nacido en la cuna de los hidalgos, inocente e ignorante, narciso adorador de su genealogía, y exacto modelo de nuestro dómine Lucas.

132 Tejada (1974: 268) señala que esta técnica de concentración de personajes en espacios reducidos es un rasgo característico del teatro de Calderón.

133 Toribio creía que su futuro matrimonio con Eugenia era un hecho factible que sólo dependía de una exención papal por ser ellos dos familiares directos:

Toribio: ¡No ha de traerse, a lo que entiendo,  
tío, una dispensación  
por razón del parentesco  
para la una [Eugenia]?

Alonso: Claro está.

Alonso: Pues yo la dispensación  
haré al instante traer [...].

Toribio: ¡La dispensación, señor,  
de Roma, no ha de venir?

Alonso: Por ella a Roma se ha de ir (vv. 1726-1732 y 1737-1739).

No sorprende con los comentarios recientemente vertidos que Calderón establezca su componenda en base a diversas dualidades<sup>134</sup>; la más sobresaliente es la que recae sobre las dos hermanas: doña Eugenia, como insinúa fonéticamente su nombre, es vehemente y es la que se perturba contra la autoridad paterna, si bien metafóricamente sería como el agua revuelta, pero con profundidad escasa; doña Clara, por el contrario, da la impresión de ser una joven sumisa, tradicional, de antaño, aunque es la que opera los designios de la trama aprovechándose de su condición de comedida. Ella ejemplifica el rol del «agua mansa», agua con la que históricamente se ha demostrado que es con la que hay que estar más cauto. Pero es que si no fuera suficiente semejante circunstancia, doña Eugenia le explica de buena fe a su hermana que las aguas más afables son las más peligrosas:

Eugenia: las mujeres  
como yo, puestas en salvo,  
si se esparcen y divierten,  
es para aquesto no más;  
que amor bachiller no tiene  
más fondo que sólo el ruido [...].  
... Pues  
que no tiene riesgo advierte  
la ruidosa, porque el riesgo  
el agua mansa le tiene:  
y así, fue del agua mansa  
lo mejor guardarse siempre (vv. 2372-2377, 2389-2394) .

García Santo-Tomás (2004: 640) las emplaza en

un espacio de posibilidades sin límite, donde sacian su apetito de ciudad al tiempo que el montañés vuelve al terruño<sup>135</sup> humillado por una metrópolis que no comprende y un tiempo histórico al que no se ha incorporado, habiendo sembrado, desde su estulticia, los frutos de una maravillosa comedia de figurón.

Aprovechando el reconocimiento que la crítica dispensa a ambas hermanas en esta comedia, presentaremos un motivo literario que Arellano (1986: 81) registra «a cada paso en las comedias de Calderón: la sátira a los guardainfantes de las damas». Importa aquí en *Guárdate del agua mansa* como la continuada burla adquiere tintes de patetismo en el instante en que don Toribio sale «escandalizado con un complicado artefacto de cuerdas y alambres, al que supone una escala», o

---

134 Similares pares de contrarios son los que Suárez Miramón (2007: 72-73) recoge en *Casarse por vengarse de Rojas Zorrilla*, si bien ella presenta aquí como eje central, en vez del estado de las aguas, un tabique roto, el cual desarrolla esa múltiple función de abrir y cerrar puertas. Como la mina o el muro abierto, representa la alternancia de luz y oscuridad, y la libertad o la opresión. De ahí el interés del autor en este tipo de motivos que remiten a un espacio polivalente en donde lo teatral se funde con lo simbólico para conseguir una completa estrategia dramática.

135 Arellano (1986: 62) tilda de ejemplar el desenlace de *Guárdate*:

la dueña Mari Nuño y Clara están en escena hablando; llega el galán don Félix; en eso un hombre salta por las tapias del jardín y comienza a reñir con otro (don Juan y don Alonso); al ruido acude el padre de Clara y don Félix opta por saltar del balcón, pero al abrir la puerta del balcón sale Don Toribio que estaba escondido al acecho: todos se reúnen en la estancia, se asombran, se enfrentan... hasta que las bodas tópicas reorganizan el caos.

Un desconcierto este que no es más que la reafirmación de la esperada soledad de nuestro figurón y, a la vez, su aceptación de derrotado por el entorno.

lo que es lo mismo, un guardainfante<sup>136</sup> o miriñaque con el cual su prima ayudaba a llegar hasta sus alcobas a los galanes:

Toribio: Mirad se es verdad:  
con más de dos mil pendientes  
de gradas, aros y cuerdas.  
Alonso: Necio, loco, impertinente  
¿Esa es escala?  
Toribio: Y escala  
que si se desdobra debe  
poderse escalar con ella,  
según las revueltas tiene,  
la torre de Babilonia.  
Esto es para quien lo entiende...  
No la sé armar... (vv. 2913-2924).

Esta escena deja a las claras el grado de insensatez y bobería del individuo al que Alonso quiso en un principio como yerno, situación esta que el lector prevé como algo que queda muy lejos y totalmente descabellada; los agravios que tan abiertamente don Alonso le está dedicando a su sobrino (con el cual había actuado como perfecto anfitrión la primera vez que supimos de su existencia ofreciéndole asiento y refresco) son síntomas evidentes del solitario final<sup>137</sup> que Calderón le preparará a su figurón y del cual sólo el propio actor no es consciente.

También es de recibo reincidir en que el desatino de este curioso personaje y su intromisión en la intriga pasada la segunda parte del primer acto son los fundamentos que van conformando las complicaciones de la comedia. Un flujo natural de la acción el que hasta ahora habíamos visto que se truncará de repente cuando nada más ser recibido por su tío y primas, y ser preguntado por su salud, no cesará de quejarse del dolor en el trasero que padece «*traigo un macho, os prometo, / de tan mal asiento que / me ha hecho a mí de mal asiento*» (vv. 989-992). Con esta tosca y desvergonzada carta de presentación<sup>138</sup> don Toribio empezó él mismo a cavar su propia fosa, por mucho que quisiese luego de súbito remediarlo con lisonjas hacia a ellas a sabiendas de su mal inicio en esa casa:

Toribio: parece que sois hermosas,  
ahora que caigo en ello;  
y tanto que ya me pesa  
que seáis a la par tan bellos  
ángeles. (vv. 1007-1010).

Exaltaciones que rozarían lo vulgar cuando alegóricamente equipara su sutileza y hermosura con su afán de vitualla:

Toribio: Escriben los naturales  
que, puesto un borrico en medio  
de dos piensos de cebada,

---

136 Este objeto es, la pieza central de dos bailes entremesados, ambos titulados El guardainfante por el maestro Luis Quiñones de Benavente, y, según García Santo-Tomás (2004: 645), «resulta ser una prenda completamente nueva para un paleta que no parece haber llegado aún a la modernidad urbana».

137 Una consumación de la comedia que para Bergman (2003: 142) es la solución más justa: «in the end, however, the figurón is finally put in his place, and the daughters happily marry the suitors of their choice».

138 Esta idea es la que desarrolla García Antón (1999: 182): «la presentación del montañés es desastrosa y la reacción de las hermanas imaginándoselo de esposo es la siguiente»:

Clara: Primero pierda la vida.  
Eugenia: La vida no; mas primero  
me quedaré sin casar  
que es más encarecimiento (vv. 1111-1114).



se deja morir primero  
que haga del uno elección  
por más que los mire hambriento:  
yo así en medio de las dos  
que sois mis mejores piensos,  
no sabiendo a cuál llegue antes  
me quedaré de hambre muerto (vv. 1013-1022).

La soberbia<sup>139</sup> que de aquí en adelante irá luciendo en repetidas secuencias el figurón la funda en la fama y la limpieza de sangre<sup>140</sup> de sus antecesores, pero sin él poseer ninguna cualidad. Por ello, cuando su tío le comenta que le satisfaría que fuese «*dueño / del fruto de mis trabajos*», don Toribio le responde sin miramientos: «*eso y mucho más merezco. / Si vierais mi ejecutoria, primas mías, os prometo / que se os quitaran mil canas*» (vv. 1042-1047).

Tan preocupado está el bobo de que alguien pueda cuestionar su honor o pureza –las cuales para él son la misma cosa– que lleva la ejecutoria consigo a cualquier lugar donde vaya. Campbell (2003: 44) afirma que «*debido a su rancio abolengo, el personaje se siente digno de cualquier distinción, de ahí que otorgue a su ejecutoria un alcance desmedido*». Es más, en esta comedia «*la ejecutoria recibe un trato que emparenta con lo divino: es capaz de irradiar conocimiento teológico y espiritual, y es sagrada*».

Tanta hegemonía se le conjetura a este título nobiliario como para con su posesión, primeramente, eximir a las jóvenes creyentes de la liturgia de los domingos<sup>141</sup>,

Toribio: Voy a decir a mis primas  
que en todo hoy no salgan fuera.  
Alonso: ¿Han de quedarse sin misa?  
Toribio: ¿Qué dificultad es esa?  
Mi ejecutoria les basta  
para ser cristianas viejas (vv. 1585-1590).

y luego poder suspender el conflicto armado con los tres galanes (don Pedro, don Juan y don Félix) porque previamente han de jurar su documento, del mismo modo que si estuviesen ante la Biblia:

Toribio: Tenedlos, tío, que para ajustarlo,  
sobre mi ejecutoria han de jurarlo.  
Aguardad, que ya vengo,  
mientras voy a sacarla, que la tengo  
metida en las alforjas, como vino,  
porque no se me ajase en el camino (vv. 2829-2834).

Y es que la ejecutoria gozaba hasta de potestad propia como para compensar los achaques de ausencia de «*filis*» que se le atribuyeron al figurón por parte de la que en teoría estaba predestinada como su esposa:

Eugenia: Es que vos no tenéis filis  
para ser esposo mío (*vase*).  
Toribio: ¿Cómo que filis no tengo?  
¿Tal a un hombre se le dice

139 Esta altanería recuerda a la de los milites plautinos, a los cuales Moreno Hernández (2007: 45) les achacaba «la propensión a alardear de boquilla de su valor y de sus presuntas proezas [en este caso bélicas], por las que cree que todos deben rendirse a sus pies».

140 Al respecto de su ilustre abolengo, Blue (1986: 17) explica que «*though Toribios' bloodlines are noble and pure, he is such a pompous country bumpkin that he horrifies both ladies with his boorishness*».

141 Bergman (2003: 144) cree ver aquí la parodia del «favourite Calderonian theme: conjugal honour».

que tiene un solar con más  
de tantísimos de filis,  
que no hay otra cosa en él  
por doquiera que se mire  
sino filis como borra? (vv. 1983-1991).

No obstante, lo que sí que le sería imposible a este hereditario nombramiento es el corregir la insuficiencia analítica mental de don Toribio<sup>142</sup>, la cual marcha en un claro aumento en cada escena y generando más y más burlas a su alrededor; su deficiencia se superará a sí misma por complicado que a veces parezca. La cuestión es que ni por asomo se imaginaría el protagonista que lo que su prima le reclamaba con un refinado lenguaje madrileño es cierta habilidad y delicadeza en el momento de hacer o decir las cosas, es esa «condición de *glamour* urbano que resulta innombrable porque es radicalmente nueva» de la que habla García Santo-Tomás (2004: 645). Ante tal contingencia, su desesperación y las enormes ganas de alcanzar nupcias con ella lo llevan al siguiente sinsentido:

Toribio: Haced que me compren luego  
cuantas filis sean vendibles  
y cuesten lo que costaren.  
Alonso: Esa es locura terrible.  
Toribio: ¿Tan caros son? Pues no importa.  
Dónde se venden decidme,  
o yo lo preguntaré,  
que volver no se permite  
a su vista hasta volver  
todo cargado de filis.  
Alonso: ¿Hay delirio semejante? (vv. 2025-2035).

Y pensar que el actor indiano quería vincular los opuestos mundos que vivían Toribio y Eugenia para así conservar unido el solar de Cuadradillos; si agreste era el de él, frívolo el de ella; pero es que también podríamos catalogarlos como montaraz frente a urbano, o iletrado frente a bachiller, respectivamente.

Sin embargo, podemos llevar a cabo una comparativa más general que la ejercida con estos primos hermanos; de un lado, don Toribio, del otro, el resto de personajes. Él es para Bergman (2003: 145) un completo «freak» (entendiendo por tal apelativo un conglomerado de adjetivos que irían desde «anormal» a «monstruoso», que incluiría su carácter de «chalado e imprevisible» y el siempre coloquial «adefesio» o «cosa rara»), la representación hecha carne del individuo al que todos se oponen –siendo ellos las personas «normales»– y del que se ríen señalándolo por su necedad y no por el honor que él se autoimpone.

Calderón donde sí recogió un mundo único –despegado de posibles bilocaciones– es en el significado amplio y contextual de esta novela; justifica Vitse (1988: 390) la escritura de esta comedia de figurón asumiendo que nuestro autor

nos va proponiendo una reflexión –no un reflejo sino una lectura generadora de un momento de comportamiento– sobre un momento esencial del devenir histórico de su país. Es enteramente calderoniano [...] el procedimiento estructural que consiste en proyectar las ridiculeces de un figurón montañés sobre el trasfondo de un acontecimiento decisivo para la historia nacional –en el caso de Calderón las paces de Westfalia y sus consecuencias sobre la nueva organización del Imperio hispánico–.

---

142 Recuerda en cierta medida este personaje a cuando Baudelaire (2001: 193), al reflexionar sobre las pinturas de Brueghel el Viejo (1525-1569), intuía en ellas «cierta sistematización, una determinación de la excentricidad, un método de lo insólito».

Quizás no tan preciso históricamente como lo haya sido Vitse, pero con una visión complementaria a la de este, García Santo-Tomás (2004: 640-641) expone que

la modernidad queda aún lejos para la periferia, la nación se desgaja entre un sistema feudal (el de Toribio) y uno precapitalista (el de Eugenia y Clara, que gustan de coches, chocolate y dinero) en donde los códigos de honor que habían determinado vida y teatro quedan aquí como una reliquia del olvido. El tipo que se presenta es, por tanto, el opuesto radical de la mansedumbre la «perfecta casada», abriéndose una brecha irreparable entre la realidad y el modelo.

## Conclusiones

Tenía razón Serralta (1988a: 132) cuando aseveraba que «la comedia de figurón todavía está pendiente de un gran estudio», pero no es menos cierto que disponemos de trabajos como el de Lanot y Vitse (1976: 189-213) o incluso este, sobre el que hemos puesto todo nuestro tesón, donde el personaje del figurón es analizado de un modo compacto y sólido, mostrando un enfoque histórico, sociológico y psicoanalítico del personaje, y aportándose también importantes datos sobre su génesis y su significación.

Conforme a nuestra investigación y sin alejarnos un milímetro de los críticos especializados de más renombre del Siglo de Oro español, podemos afirmar que la comedia de figurón fue uno de los grandes subgéneros dramáticos de este glorioso período histórico de nuestra literatura.

Con muchos puntos en común con la vanagloriada comedia de capa y espada, y colindante por momentos con la farsa, este subgénero que ve en Castillo Solórzano a su infalible primer autor, reconocería posibles ejemplos de figurones unos cuantos siglos antes; concretamente hemos de remontarnos hasta varias composiciones plautinas, sobre todo en *Miles gloriosus* (*El soldado fanfarrón*) o en *Aulularia* o *La comedia de la olla*.

Ese «galán suelto», según lo bautiza Serralta, burlado al final de una pieza de capa y espada, y siempre fundada en un enredo de tipo amoroso, es el origen de nuestro ya clásico tipo cómico. García Ruiz (1993: 425-426) veía necesaria la creación de este peculiar actor y aplaudiría «el feliz acoplamiento de este personaje a la apertura de una nueva modalidad en la comedia de capa y espada, progresivamente más necesitada de recursos frescos para engolosinar al público». Unos aires renovados estos que podían provenir de: una personalidad con matices afeminados (como la de *El lindo don Diego*); o un individuo con rasgos ridículos muy emparentados con el aldeanismo provinciano (pensemos en *Los hidalgos de la aldea*), el cual a menudo presenta un origen vasco o montañés, imbuido de un grotesco orgullo nobiliario (si *El Narciso en su opinión* lo tomamos como primer ejemplo señero, *Guárdate del agua mansa* lo adoptamos como el mejor representante).

Además de las composiciones dramáticas recién citadas, en el repertorio de esta estructura de la comedia áurea española habitualmente figuran (aún a sabiendas de que muchas de ellas han generado notoria controversia y que desde determinados sectores de la crítica algunas no son tomadas como ejemplos de figurones plenos) como casos más destacados: *El mayorazgo figura*, de Castillo Solórzano, *Entre bobos anda el juego* o *Don Lucas del cigarral*, de Rojas Zorrilla, *Un bobo hace ciento*, de Antonio de Solís, *El castigo de la miseria*, de Juan Claudio de la Hoz y Mota, *El sordo y el montañés*, de Fernández de León, *El hechizado por fuerza*, de Antonio de Zamora, *El castigo del Pensequé*, de Tirso de Molina, *El honor da entendimiento y el más bobo sabe más*, *Abogar por su ofensor*

y *barón del Pinel*, *El dómine Lucas* o *El falso nuncio de Portugal*, de José de Cañizares.

Todas estas obras, además de una complicada difusión inicial tanto para ser publicadas en formato papel como para ser representadas en un escenario<sup>143</sup>, tienen en común que su protagonista, el figurón, según Brioso Santos (2001: 24), «es engañado por su excesiva confianza en sí mismo<sup>144</sup> y, a su vez, esta confianza es hija de otro engaño, el autoengaño». El hipercharacterizado figurón es, por tanto, «un personaje ciego a la realidad que lo rodea y parcialmente inmune a ella».

Esa jactancia que le imposibilita ver con nitidez las circunstancias que en torno a su figura se van sucediendo son las que al cerril don Toribio Cuadrados condenarán al final de la comedia del *agua mansa*. Es más, García Santo-Tomás (2004: 643) entiende que

la lógica teatral, en consecuencia, es quien hace que Toribio fracase en su intento de matrimonio con una de las hermanas (Eugenia) a pesar de contar con la aprobación del padre, cerrándose la pieza con el anuncio de las nupcias de las chicas con dos pretendientes de más que dudosa reputación (Félix y Juan), pero hábiles lectores del texto urbano que tienen ante sus ojos. No se trata tanto del triunfo de los jóvenes protagonistas, como más bien del aquí y ahora, del linaje de la creatividad y no del de la sangre.

Esta investigación que ahora estamos finalizando no podía verse concluida sin una última colaboración del profesor Arellano (1991: 107), para el cual «*la tarea crítica es ciertamente un camino lleno de dificultades, tantas más cuanto complejo sea el mundo literario con el que nos habemos, y el de Calderón no es de los más simples*». Imposible rebatirle ni una palabra, más aún con lo arduo que por momentos ha sido escudriñar el universo del bobo montañés de *Guárdate del agua mansa*.

De acuerdo con O. Fernández (2003: 69) y al mismo tiempo recapitulando todo lo dicho a lo largo de estas páginas acerca de este subgénero dramático que se desarrolló especialmente en el Barroco tardío y en el siglo XVIII,

creemos que la auténtica comedia de figurón está vinculada a un pensamiento y a una comicidad que decae tras el neoclasicismo. La evolución social y literaria hacen que la comedia cambie de derrotero y del teatro de figurón se pase a la comedia de costumbres burguesa.

## Bibliografía

ARELLANO AYUSO, Ignacio, 1986, «La comicidad escénica en Calderón», en *Bulletin Hispanique*, Tomo 88, Núm. 1-2, pp. 47-92.

---, 1991, «En busca de estructuras, integraciones y seriedades. Una apostilla a *Guárdate del agua mansa* de Calderón», en *En torno al teatro del Siglo de Oro*, Actas de la Jornadas I-VI, Almería, Instituto de Estudios Almerienses de la Diputación de Almería, pp. 107-117.

---

143 Hemos de indicar, apoyados en K. y R. Reichenberger (1983: 256), una cosa significativa al respecto de esto:

la fecha de la primera impresión de una comedia [...] no suele ser demasiado útil: cierto que nos proporciona un terminus ad quem, pero generalmente existe un lapsus de años entre la fecha del estreno y de la edición príncipe de una obra, sobre todo si esta se da en una «Parte» como ocurre con gran parte de las comedias de Calderón.

144 Una seguridad en la propia persona que tiene mucho que ver con la visión desde el aire de la que hablaba Aristóteles (y luego Valle-Inclán), la definitiva risa de la superioridad propia que señalaba Charles Baudelaire al estudiar la caricatura [...]. Pero para que exista risa, sobre todo bajo la sospecha de que alguien simula superioridad (como el figurón de comedia), es necesaria la anestesia de sentimientos y, a veces, la inhibición de la repulsa al horror o a lo monstruoso (Rodríguez Cuadros, 2007: 105).

- , 1995, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid: Cátedra.
- , 1999, *Convención y recepción. Estudios sobre el Teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.
- ARELLANO, Ignacio y GARCÍA RUIZ, Víctor, 1989, «Calderón y la comedia de figurón», en *El agua mansa. Guárdate del agua mansa*, de Pedro Calderón de la Barca, Kassel, Reichenberger, pp. 42-51.
- AUERBACH, Erich, 1959, *Scenes from the Drama of European literature: six essays*, New York: Meridian Books.
- BATTEUX, Charles, 1799, *Principios filosóficos de la literatura o curso razonado de las bellas letras y de bellas artes*, traducc. de Agustín García de Arrieta, T. III, Madrid, Imprenta de la Sancha.
- BAUDELAIRE, Charles, 2001, *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Antonio Machado Libros-La balsa de la Medusa, p. 193.
- BERGMAN, Ted, 2003, «Calderón and the *Entremés* within the *Comedia*», en *The art of humour in the teatro breve and comedias of Calderón de la Barca*, Woodbrige, Tamesis, pp. 140-184.
- BERGSON, Henri, 1900, *Le rire*, Presses Universitaires de France, Quadrige.
- BLUE, William, 1986, «Art and History in Calderón's *Guárdate del agua mansa*», *Revista de Estudios Hispánicos*, 20, 3, octubre 1986, pp. 15-35.
- BRIOSO SANTOS, Héctor, 2001, «Rasgos entremesiles de la comedia de *figurón*: Rojas Zorrilla y Matos Fragoso», en *Philologia Hispalensis*, Vol. 15, pp. 23-31.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, 1989, *El agua mansa. Guárdate del agua mansa*. Ed. Ignacio Arellano y Víctor García Ruiz. Murcia, Universidad de Murcia / Kassel, Reichenberger.
- CAMPBELL, Ysla, 2003, «Aspectos ideológicos en *Guárdate del agua mansa*», en *Teatro calderoniano sobre el tablado. Calderón y su puesta en escena a través de los siglos*. Ed. Manfred Tietz, **XIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón, Florencia 10-14 julio de 2012, Tomo 10**, Bochum, Franz Steiner Verlag, pp. 43-48.
- CANAVAGGIO, Jean, 1983, «Calderón entre refranero y comedia: de refrán a enredo», en *Calderón, Actas del «Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro* (Madrid, 8-13 de junio de 1981), dirigido por Luciano García Lorenzo, Tomo I, Madrid, CSIC, pp. 381-392.
- CARO BAROJA, Julio, 1974, *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente.
- COVARRUBIAS, Sebastián, 1943, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Barcelona, Horta, ed. de Martín de Riquer según la de 1611.
- CRESPO MATELLÁN, Salvador, 1979, *La parodia dramática en la literatura española*, Salamanca: Universidad, pp. 18-39.
- Diccionario de Autoridades*, 1976 (ed. facsímil de la de 1732), Madrid, Gredos, T. III.
- Diccionario de la RAE*, 1984, Madrid, Vol. I.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, 1959, *La sociedad española en el siglo XVIII*, Madrid: CSIC, Vol. I.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Olga, 2003, «La comedia de figurón de los siglos XVII y XVIII», Tesis Doctoral.
- GARCÍA ANTÓN, Cecilia, 1999, «Amor e ingenio de mujer: tácticas de Cervantes, Pacheco y Calderón frente al destino», en *Anales Cervantinos*, XXXV, Madrid, CSIC, pp. 175-183.
- GARCÍA RUIZ, Víctor, 1993, «Cervantes, *Lazarillo* y Lope: en torno al origen literario del figurón», en *Estado Actual de los estudios sobre el Siglo de Oro* (Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro), Ed. M. García Martín, I. Arellano, J. Blasco y M. Vitse, Salamanca, Ediciones de la Universidad, Vol. I, pp. 425-434.

- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, 2004, «Calderón y las aguas revueltas de *Guárdate del agua mansa*», en *Arbor*, CLXXVII, 699-700, Marzo-Abril 2004, pp. 639-648.
- HANSON, John Arthur, 1965, «The Gloriosus Military», en *Roman Drama*, ed. T. A. Dorey y Donald R. Dudley, New York, Basic Books, pp. 51-85.
- HERNÁNDEZ, Alice, 1994, «La risa grotesca: la comedia de figurón», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, eds. I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse, Kassel, Edition Reichenberger, pp. 191-200.
- HOLGUERAS PECHARROMÁN, Dolores, 1989, «La comedia burlesca: estado actual de la investigación», en *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam. El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, Ámsterdam, Rodopi, Vol. II, pp. 467-483.
- HORACIO, Quinto, 1982, *Arte Poética*, ed. de Aníbal González Pérez, Madrid, Editora Nacional, 1-5, pp. 123-124.
- HUERTA CALVO, Javier, 1995, *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*, Palma de Mallorca, Oro Viejo.
- KENINGTON, Nancy, 1963, *Rojas Zorrilla and the «comedia de figurón»*, (tesis doctoral mecanografiada), Chapel Hill.
- LANOT, Jean-Raymond y VITSE, Marc, 1976, «Eléments pour une théorie du figurón», en *C.M.H.L.B. (Caravelle)*, Toulouse, Institut d' Etudes Hispaniques et Hispano-americanas, 27, pp. 189-213.
- LANOT, Jean-Raymond, 1980, «Para una sociología del figurón», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro / Rire et société dans le théâtre espagnol du Siècle d'Or: actes du 3e colloque du Groupe d'Études Sur le Théâtre Espagnol. Toulouse 31 janvier-2 février 1980*. Colloque du Groupe d'Études sur le théâtre espagnol, París, Centre National de la Recherche Scientifique, pp. 131-148.
- LUZÁN, Ignacio de, 1974, *La Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies (Ediciones de 1737 y 1789)*, ed. de Isabel M. Cid de Sirgado, Madrid, Cátedra.
- , 1977, *La Poética o reglas de la poesía y de sus principales especies*, Barcelona, Labor.
- MOORE, John, 1961, «Is Truth Relative for Cervantes?», en *Hispania*, 44, diciembre de 1961, pp. 660-662.
- MORENO HERNÁNDEZ, Antonio, 2007, «Tras la estirpe de los figurones: en torno al *miles gloriosus* de Plauto», en *El figurón. Texto y puesta en escena*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, pp. 23-68.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio, 2012, «El teatro popular», en *El teatro en la España del siglo XVIII (Homenaje a Josep María Sala Valldaura)*, ed. Judith Farré, Nathalie Bittoun-Debruyne y Roberto Fernández, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, pp. 159-176.
- PLACE, Edwin B., 1939, «Notes on the Grotesque: The *Comedia de Figurón* at Home and Abroad», en *Publications of the Modern Language Association*, LVI, pp. 412-421.
- PROFETI, María Grazia, 1988, «Comedia al cuadrado: Espejo deformante y triunfo del deseo», en *La comedia de capa y espada: Cuadernos de Teatro Clásico*, I, Ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, pp. 51-60.
- QUIÑONES DE BENAVENTE, Luis, 1911, «Baile de los gallos», en Cotarelo Mori, *Colección de entremeses, loas y jácaras*, Madrid, Rivadeneyra, pp. 829-830.
- REICHENBERGER, Kurt y Roswitha, 1983, «Problemas de cronología. Fechas de redacción de las obras calderonianas», en *Calderón, Actas del «Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro* (Madrid, 8-13 de junio de 1981), dirigido por Luciano García Lorenzo, Tomo I, Madrid, CSIC, pp. 255-263.

- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, 2007, «Alzando las figuras: hacia una sistematización de lo grotesco», en *El figurón. Texto y puesta en escena*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, pp. 71-106.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, 1998, *Entre bobos anda el juego*, Madrid, Taurus.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, 2007, «Del *miles gloriosus* al figurón: los orígenes de la comedia de figurón en *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina* (1600), de Lope de Vega», en *El figurón. Texto y puesta en escena*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, pp. 107-122.
- , 1988a, «El enredo y la comedia: deslinde preliminar», en *Criticón*, Núm. 42, pp. 125-137.
- , 1988b, «El tipo del galán suelto: del enredo al figurón», en *Cuadernos de Teatro Clásico*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1 (*La comedia de capa y espada*), pp. 83-93.
- , 2003, «Sobre el “pre-figurón”, en tres comedias de Lope (*Los melindres de Belisa*, *Lo hidalgo del aldea* y *El ausente en el lugar*)», en *Criticón*, 87/88/89, pp. 827-836.
- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, 2007, «Espacios dramáticos en Rojas Zorrilla», en *Revista de Literatura*, enero-junio, vol. LXIX, 137, pp. 51-73.
- TEJADA CORPAS, Amelia, 1974, *Untersuchungen zum Humor in den comedias Calderons unter Ausschluss der «Gracioso»*, Berlín-New York, W. de Gruyter.
- VALBUENA PRAT, Ángel, 1956, *Historia del teatro español*, Barcelona, Noguer.
- VITSE, Marc, 1988, Tradición y modernización en *El dómene Lucas* de José de Cañizares, en *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII* (Bolonia, 15-18 de octubre de 1985), Abano Terme, Piovani Editore, pp. 383-397.
- WHITE, Ralph, 1949, «The Social and Economic Background of the Comedia figurón», en *The Centenary Review*, I, pp. 46-51.

# Cultura, una herramienta para comunicar

Juan Manuel Real Espinosa

## Resumen

La enseñanza de los aspectos culturales ha ido ganando progresiva importancia en los currículos de enseñanza de lenguas extranjeras en los últimos cuarenta años. A pesar de ello, el tratamiento de estos contenidos no va con cierta frecuencia más allá de la aproximación folklórica al hecho cultural. Se tiende a privilegiar así un relato que pone el énfasis en lo peculiar y diferente de la cultura meta, sin proporcionar al aprendiz herramientas que le permitan hallar la lógica de esos aspectos culturales a partir la reflexión sobre la cultura propia, tan cimentada a fin de cuentas en la lógica humana como pueda serlo la cultura meta. No obstante, la psicología evolutiva, la biología o la genética pueden ofrecernos una perspectiva valiosa, ya que estas ciencias han demostrado que los humanos somos profundamente parecidos, lo que genera una base cognitiva común a las diferentes culturas del mundo. Fundamentar la docencia de los aspectos culturales en todo aquello que como humanos compartimos puede ser una manera más racional y efectiva de estimular una verdadera mediación intercultural entre nuestros alumnos, y también una reflexión válida para evitar que los docentes caigamos, nosotros mismos, en actitudes etnocéntricas.

## Abstract

The teaching of cultural aspects has been gaining relevance in the foreign languages syllabuses in the last forty years. However, frequently the delivery of these contents does not go beyond the folkloric approach to cultural aspects. It is not unusual to emphasize the odd and peculiar features of the target culture, instead of providing the learner with tools to understand it from the consideration on the own culture, so grounded in intrinsic human logic as the target culture can be. Nevertheless, evolutionary psychology, biology or genetics can offer a valuable perspective, since these sciences have shown that humans are extremely similar, which establishes a cognitive common base to any culture around the world. It may be more rational grounding the teaching of cultural aspects in everything that as humans we share, a more effective way to stimulate a true intercultural mediation among our students, and a valuable reflection to prevent teachers from falling, ourselves, into ethnocentric attitudes.

## Introducción

Mi intención con estas líneas es reflexionar sobre el hecho cultural desde la perspectiva de las Ciencias, aproximación poco frecuente entre los docentes de lenguas extranjeras, que solemos preferir otros enfoques, básicamente aquellos relacionados con el impacto en la competencia comunicativa (Hymes, 1971) de las diferencias culturales entre los hablantes, aspecto al que el Consejo de Europa (2001) ha dedicado especial atención, y sobre el que existe una abundante bibliografía (cfr. Alsina, 1999; Oliveras, 2000). Muchos de los que ahora somos



docentes de E/LE pertenecemos a una generación de opciones de bachillerato denominadas A, B, C y D, siendo de Ciencias las dos primeras (puras o mixtas) y de Letras las segundas (mixtas o puras). Tal vez por ese escaso contacto con las opciones A y B, los licenciados en carreras de Letras en general -y los filólogos en particular- padezcamos una cierta tendencia a tratar en términos filosóficos toda la producción compleja del ser humano, y así conceptualizamos la cultura como algo sublime y esencial en lugar de utilitario y circunstancial, y a las propias culturas como realidades trascendentes, axiomáticas e innegociables. Esa percepción esencialista y espiritual del hecho cultural tiene muchas manifestaciones: no es raro oír decir que el flamenco o el blues se llevan en la sangre, que alguien asegure que su costumbre de leer el periódico de atrás hacia adelante tiene que ver con sus antepasados árabes, o que no se puede explicar por qué el nazismo fue un error sin realizar una crítica a valores culturales de otros pueblos (Cronk, 1999; Sommers, 1998; Wilson, 1993). Todas estas ideas, sin embargo, se enmarcan dentro de lo que la psicología conoce como «ciencia intuitiva», es decir, una serie de representaciones intuitivas que el ser humano desarrolla de manera instintiva sobre el medio que le rodea, y que son particularmente resistentes al desaprendizaje (Gopnik y Meltzoff, 1997; Schnotz, Vosniadou y Carretero, 1999) y que frecuentemente entran en colisión con los datos científicos.

El tránsito de la percepción mítica e intuitiva del concepto «cultura» a un análisis objetivo no carece de interés, ya que por un lado nos permite plantearnos hasta qué punto poseer culturas diferentes nos hace diferentes, y por otro lado porque revisa la creencia de que la naturaleza cultural de un determinado acto lo excusa de someterse a juicios éticos o morales. Un buen número de las reflexiones de este artículo parten de la lectura del libro *La tabla rasa*, del psicólogo y neurocientífico Steven Pinker (2003), que ofrece una gran cantidad de datos e información relevante para entender un poco mejor qué es la cultura, más allá de la perspectiva a veces folclórica e intuitiva que recibe en parte de los materiales y planes de estudios de E/LE.

### El (traicionero) papel de la naturaleza

Todo el mundo sabe que el chocolate y los dulces se encuentran entre los alimentos más populares del planeta, muy por encima de, por ejemplo, las sopas de ajo o las coliflores al vapor. Da igual lo lejos que uno viaje o lo mucho que indague en la historia: mujeres y hombres de cualquier edad, nivel formativo o condición social tienden a consumir con mayor deleite un bombón que una saludable cebolla cruda, de manera que la preferencia por el dulce está en la lista de los universales del comportamiento humano (Brown, 1991). ¿Qué misterioso mecanismo, y desarrollado por quién y con qué fin, está detrás de esa predilección universal? La respuesta es bien conocida por la ciencia: existe una condición biológica, intrínseca a toda nuestra especie, que está por encima del hecho cultural, social o formativo, una realidad que nos iguala, y que los científicos denominan «naturaleza humana» (Blank, 2002; Fowler y Schreiber, 2008). Esa naturaleza nos dice que *el dulce es bueno* (Dotto, 2013). Los nutricionistas, en cambio, nos dicen que en realidad no es tan bueno, y que todo ello no es más que un burdo truco de nuestro cerebro para hacernos almacenar energía, ya que el chocolate o el azúcar son ricos en carbohidratos. No deja de ser una paradoja que la propia Naturaleza nos esté empujando a una verdadera epidemia de sobrepeso, que va camino de afectar ya a 2.000 millones de personas en todo el planeta, de los cuales más de 600 son obesos (World Health Organisation, 2018). Ante esta paradoja, la pregunta que surge inmediatamente es: ¿Cómo es posible que nuestra propia naturaleza nos guíe al precipicio? En una de las frases más inquietantes de *La tabla*

*rasa*, Pinker (2003:356) nos propone una respuesta: 'Nuestra mente está adaptada a un mundo que ya no existe'.

Los antropólogos señalan que nuestra mente está adaptada al Pleistoceno, una época geológica que comenzó hace 2.600.000 años y que terminó hace unos 12.000 años (Lourens et al. 2004). El último salto evolutivo importante del ser humano se produjo en algún momento hace entre 160.000 y 125.000 años (Marean et al., 2007). Dicho en términos muy sencillos, si una máquina del tiempo nos permitiera viajar atrás en el tiempo 120.000 años y traer a la actualidad a un recién nacido de *homo sapiens*, ese niño se desarrollaría a nivel cognitivo con la misma normalidad que cualquier otro niño nacido en el siglo XXI de su entorno, independientemente de si se le criase en Manhattan, en un ámbito rural de un país en vías de desarrollo o en el Amazonas, entre una tribu de cazadores-recolectores. Este hecho científico es un poderoso argumento para sostener que todos los humanos somos iguales, y que lo llevamos siendo, además, muchas decenas de miles de años. Pero de la misma manera, todo esto implica que la riqueza de nuestra diversidad cultural en ningún caso nos convierte en versos sueltos de la Naturaleza. Dicho de otra forma, nos parecemos mucho más de lo que nos pueden llevar a pensar nuestra «ciencia intuitiva» y las consecuentes percepciones folclóricas del hecho cultural.

De la anterior discusión se pueden extrapolar dos conclusiones: la primera, que la fuerza del factor cultural como elemento necesariamente diferenciador es considerablemente menor de lo que en un principio, si nos atenemos a un examen superficial, pueda parecernos. La metáfora que podríamos usar para explicar la compartimentación cultural humana sería imaginarla hecha a base de rayas en el suelo, no de altas paredes. La segunda, que en un mundo con neveras, supermercados, confiterías y azúcar refinado en abundancia, estamos abocados a tener problemas de obesidad, ya que nuestra propia naturaleza juega en nuestra contra. No estamos «diseñados» para tener a nuestro alcance un quilo de galletas rellenas de cacao con leche y un termo de café con azúcar, mientras tecleamos sentados delante del ordenador un artículo sobre cultura. Por el contrario, hemos evolucionado para sobrevivir en un medio que hace miles de años que desapareció, en el que el acceso a los alimentos era muy limitado. Ante este panorama, la lucha contra la obesidad y sus efectos indeseables pasa por el control consciente de nuestros impulsos primarios.

Cuando un antropólogo o un médico especialista en nutrición nos explican el misterioso origen de nuestra gula, lo asumimos sin mayor problema. Evidentemente, la idea de este trabajo no es reflexionar sobre el impacto que nuestra naturaleza tiene en nuestros malos hábitos alimenticios, sino en el impacto igualmente traicionero que tiene en nuestra lucha contra el desentendimiento cultural, pero este asunto puede generar alguna suspicacia. Cuando antropólogos o psicólogos evolutivos nos explican el origen de la propensión del humano al choque cultural, al etnocentrismo, a la mala vecindad entre regiones de un mismo país o entre países diferentes, a la guerra, a las conquistas y a todos esos ejemplos cotidianos de fracaso en el diálogo intercultural (Brown, 1991) puede resultarnos un poco más difícil aceptar la explicación. Al igual que nuestra naturaleza juega en nuestra contra para una correcta alimentación en el siglo XXI, también juega en nuestra contra en la tentativa de establecer un diálogo intercultural fluido y dar fin de las hostilidades y conflictos de interés entre distintos grupos humanos, ya que este objetivo de paz y colaboración a gran escala es propio del siglo XXI después de Cristo, no el escenario en el que la evolución fue moldeando nuestras inclinaciones naturales. Por ello, si queremos tener éxito en el diálogo intercultural (y nuestro mundo cada vez más globalizado así nos lo exige) debemos comenzar

por asumir que todos los humanos llevamos un pequeño saboteador dentro. La capacidad de identificar las propias debilidades es una fortaleza en sí misma, además de una oportunidad de mejora (Linley and Harrington, 2006); por tanto, puede que un buen comienzo para establecer las bases de la educación intercultural sea abandonar posturas ingenuas sobre nosotros mismos, tales como pensar que los humanos (lo que lógicamente nos incluye a nosotros y nuestras alumnos) somos buenos por naturaleza y que es la sociedad o el dinero lo que lo corrompe: en todas las sociedades conocidas a lo largo de la historia de la humanidad los antropólogos ha identificado el uso de las armas, los conflictos, la envidia, el etnocentrismo, los insultos, el materialismo o la violencia (Brown, 1991).

Todos tendemos a ser egoístas. El antropólogo Alan Page Fiske (1992) demostró que el altruismo hacia otras personas surge de manera espontánea sólo cuando compartimos lazos de familia. Cuando no, es necesario desarrollar una serie de vínculos de otra naturaleza para generar esa solidaridad. A esos lazos los denominamos *cultura*. La cultura cohesiona a un grupo de personas sin lazos de parentesco, lo cual es positivo porque estimula la cooperación mutua y aumenta las opciones de supervivencia de todo el grupo, pero también tiene un efecto intrínseco negativo: genera un sentimiento de competencia con otros grupos, de oposición hacia otras tribus.

El etnocentrismo instintivo humano es una realidad que aunque pueda resultar molesta, de nada sirve negar, y la presión evolutiva ha jugado claramente a favor de ese comportamiento. La naturaleza tribal del hombre aspira a regular la vida social en función de sus propias costumbres, valores y creencias. Por ello, el diálogo intercultural es todo un desafío, y cuando se produce de forma masiva en ciudades o países, es un notable logro de esa sociedad, fuertemente ligado al desarrollo formativo e intelectual de sus componentes (UNESCO, 2009). En época de crisis, las escaladas de tensión son más probables, y el mundo actual es testigo de ello. No obstante, estas dificultades han de ser asumidas como parte de la realidad, y en ningún caso deben hacernos desistir del proyecto de convivencia. Al contrario, prueban el mérito de lo alcanzado y nos previenen contra la autocomplacencia.

### Qué es la cultura.

En los últimos tiempos, pocos temas han llamado tanto la atención de los profesores de ELE como la enseñanza de aspectos culturales, en sentido amplio. Por tratarse de un término con un valor altamente polisémico, en el mundo E/LE se han hecho célebres algunas definiciones como las de Miquel y Sans (2004), que de alguna manera han ayudado, con sus *kas*, sus mayúsculas y sus minúsculas, a que la comunidad de profesores tome conciencia de que se puede emplear el término «cultura» para referirnos a diversas realidades, y que casi todas ellas afectan a la comunicación humana, objeto final de la profesión del docente de lenguas.

El origen de la palabra *cultura* se halla en el verbo latino *colere*, que significaba *plantar* o *cultivar*, y el participio de pasado *cultus* es el que sirve de base para derivar el sustantivo *cultura*. Como es bien sabido, la naturaleza del lenguaje humano es eminentemente metafórica (Lakoff y Johnson, 1991) y de la noción agrícola del esparcir semillas para que crezcan plantas, surge un amplio espectro de significación, entre los que podríamos citar todo esto:

- “Cultura” de plantas, hongos u otros organismos con fines diversos, que pueden ir desde los agrícolas hasta los científicos. En este

sentido es sinónimo de *cultivo*. Es el sentido original, no metafórico, del término.

- Cultura como conjunto de datos sobre el mundo, que interactúa con el coeficiente intelectual del sujeto, permitiendo el desarrollo de éste y mejorando la comprensión global del conjunto de datos. En este sentido es sinónimo de *erudición*, *instrucción* o *formación*. Como puede apreciarse, el valor metafórico convierte al cerebro en tierra y al conocimiento en semillas.
- Cultura como folklore, eso que el diccionario de la RAE (cita) denomina *cultura popular*, y que consiste en ese conjunto de manifestaciones comunitarias que se convierten, por la fuerza del uso, en marca de esa comunidad. En ese sentido es sinónimo de *costumbres* o *tradiciones* y el valor metafórico ha convertido al propio pueblo en una tierra en la que han florecido romerías, trajes tradicionales, y todo tipo de comportamientos y artefactos idiosincrásicos: cuando en televisión aparecen unas castañuelas o una jarra de un litro de cerveza, los televidentes sospechan de qué país trata el programa. Seguramente sea la acepción del término *cultura* de la que surjan más estereotipos.
- Cuando lo que se cultiva no es el cerebro sino el músculo, entonces se habla de *cultura física* o *fisioculturismo*, acepción que también recoge el diccionario de la RAE.
- Otra acepción muy común del término *cultura* es la que define a un grupo de personas que se reúnen en torno a una práctica determinada. Así, por ejemplo, se habla de la *cultura del ciclismo* o la *cultura del alpinismo*, donde *cultura* significa el conjunto de conocimientos y valores referidos a esas prácticas, y que son de dominio común (o deberían) entre los que las practican.
- Finalmente, se suele emplear también con cierta frecuencia el término *subcultura*, entendida como conjunto de comportamientos que unen a personas, y que normalmente, tienen un factor de divergencia con el comportamiento social estandarizado. Un ejemplo clásico de estas subculturas son las llamadas tribus urbanas: Bronies, Darketos, Electros, Emos, Friquis, Góticos, Hippies, Hipsters, Heavies, Mods, Punkies, Raperos, Rockabillies, Rockeros, Skaters o Teddyboys, entre otros muchos que no se citan aquí por motivos de espacio.

Lo anterior podría ser un resumen de los sentidos en los que más frecuentemente se emplea el término cultura, si bien sin ningún afán de exhaustividad, ya que algunos autores han llegado a señalar más de 150 acepciones para el término *cultura* (Kluckhohn y Kroeber, 1952). Pero sin duda, el que incide con mayor fuerza en la intercomprensión humana, es la cultura entendida como fondo común de conocimiento de un grupo humano que posee unas prácticas arbitrarias compartidas, es decir, ese conjunto de comportamientos y actitudes que nos ayudan a reforzar o aclarar el significado de nuestras palabras, o simplemente, a prescindir de ellas a la hora de expresar algo. En palabras de Pinker (2003:102):

La cultura se puede entender como una parte del fenotipo humano: el diseño distintivo que nos permite sobrevivir, prosperar y perpetuar nuestros linajes. Los seres humanos son una especie cooperativa y que usa los conocimientos, y la cultura emerge de forma natural de ese modo de vida. Conviene afirmar en primer lugar que lo que llamamos «cultura» surge cuando las personas hacen un fondo común y acumulan sus

descubrimientos, y cuando instituyen convenciones para coordinar su trabajo y arbitrar sus conflictos. Cuando grupos de personas separados en el tiempo y la geografía acumulan diferentes descubrimientos y convenciones, empleamos el plural y hablamos de culturas. Así pues, las diferentes culturas no proceden de diferentes tipos de genes (en este sentido Boas y sus sucesores tenían razón), no viven en un mundo separado ni tampoco imprimen una forma en unas mentes informes.

Es interesante la reflexión, porque como veíamos al principio, los propios materiales de enseñanza de lenguas extranjeras, presentan una llamativa tendencia a hacer hincapié en el tópico del *qué raros son*, en lo divergente, diferencias que en algunos casos llegan incluso a hiperbolizarse. No obstante, los docentes preferimos hacer en clase uso de las analogías entre las lenguas que enseñamos para facilitar la adquisición, y no parece haber ningún motivo para no hacer lo mismo con la enseñanza de los aspectos culturales: seguramente sea más sensato fundamentar la enseñanza de la cultura meta en todo lo que compartimos a pesar de pertenecer a ámbitos culturales distintos, y explicar las peculiaridades de cada cultura como soluciones concretas a necesidades comunes a todo ser humano, en las que se puede reconocer con facilidad el característico sello de la especie a la que pertenecemos. La conclusión es algo del tipo «esto, a nosotros no se nos ocurrió resolverlo así, pero se nos podría haber ocurrido también». Enfocar la enseñanza de la cultura desde el tópico del *qué raros son* implica a fin de cuentas -aunque no sea lo que pretendamos- lanzar un poderoso mensaje de desentendimiento cultural: es que realmente es lógico que no los entendamos, porque son raros.

Cuando Pinker habla de «fenotipo» en el anterior párrafo, se refiere a una manifestación concreta del genotipo, es decir, del conjunto de genes del ser humano como especie. Esto quiere decir que considera que las manifestaciones culturales tienen su raíz no en hechos arbitrarios o caprichosos (aunque a veces nos lo pueda parecer), sino que responde a impulsos, instintos o simples necesidades relacionados con nuestra propia naturaleza humana compartida, independientemente de en qué cultura nos haya tocado nacer. La primera conclusión que podemos extraer de esta consideración biológica del hecho cultural, es que cualquier humano *puede asumir cualquier cultura* si su iniciación en la misma se da un contexto formativo adecuado.

Al igual que cualquier humano puede llegar a ser hablante competente de cualquier lengua, puede llegar a ser competente en cualquier ámbito cultural. Esto sería la buena noticia, pero también hay una mala, y es que al igual que hay muchas personas que jamás llegan a ser mínimamente competentes en ninguna lengua que no sea su L1, hay también muchas que no llegan a serlo en ninguna otra cultura, y que además no ven en ello el menor problema. Pero queda otra buena noticia por mencionar a partir del análisis de las dos anteriores: la educación, como en otras tantas cosas, puede ser la clave para alcanzar el éxito (considerando como tal una sustancial mejora de la convivencia), y nuestro rol como educadores interculturales es importante y necesario para la sociedad.

¿De dónde surge la cultura? Tal y como la presentamos en clase, tiene aspecto de ser algo así como una asignación divina: a los españoles les ha tocado comer bien, ser simpáticos, habladores y dispersos, mientras que a los escandinavos la Providencia les adjudicó el rol de beber en abundancia, ser fríos, circunspectos y eficientes, o al menos, así rezan los estereotipos. Lógicamente hay mucho que decir sobre la veracidad de los mismos, pero aun cuando los diéramos por buenos al cien por cien, nadie parece tener claro de dónde surgen esos comportamientos y valores culturales, supuestamente inherentes a todo español o sueco. “Tal vez del clima”, nos pueden decir nuestros alumnos si los cuestionamos

sobre el origen de estos presuntos rasgos de carácter asociados a la cultura. Y sí, es cierto que el clima es un factor a tener en cuenta en la configuración de una cultura (Hsiang, Burke y Miguel, 2013), pero si tomamos como referencia un paralelo, y nos desplazamos por él de este a oeste o viceversa, podemos recorrer miles de kilómetros sin experimentar grandes cambios climáticos, pero observaremos grandes diferencias culturales. El origen de la cultura, por tanto, debe responder a otras cuestiones de mayor complejidad.

¿Existe alguna relación entre culturas diferentes y diferencias genéticas? La respuesta es claramente *no*. Hace mucho tiempo que sabemos que los humanos somos muy parecidos genéticamente, hasta el punto de que incluso podría resultar exagerado hablar de *razas* de humanos. Según opina parte de la comunidad científica, todos somos, técnicamente, la misma raza: Sapiens (Bodmer y Cavalli-Sforza, 1970). Las otras razas humanas que existieron y convivieron con la nuestra desaparecieron hace miles de años, entre las que podemos mencionar a los Neandertales, los Denisovanos y quizá alguna otra, sin contar todas las que se extinguieron antes de la aparición de los primeros Sapiens. En palabras de Pinker (2003:218-219) “Cualquier ideología racista que sostenga que todos los miembros de un grupo étnico son iguales, o que un grupo étnico se diferencia esencialmente de otro, se basa en supuestos falsos sobre nuestra biología.” Nuestra diversidad genética es tan pequeña, que somos lo que un biólogo esperaría encontrar en una especie con muy pocos miembros (Lander *et al.*, 2001), no en una especie que va camino de los diez mil millones de ejemplares. La explicación es que en algún momento relativamente cercano en la historia, los Sapiens estuvimos a punto de extinguirnos. Tuvimos mejor suerte que Neandertales o Denisovanos, pero al descender todos nosotros de unas cuantas familias que vivieron hace relativamente poco (no más de 100.000 años), nuestra variación genética es mínima, por lo que otras especies de homínidos, como los chimpancés (Pinker, 2003:217) presentan mayor disparidad de genes que nosotros. Tal vez esa experiencia traumática de la casi extinción y multiplicación posterior a partir de unas pocas familias surgieran las figuras mitológicas de Adán y Eva, o Noe y Naama y sus hijos. Al margen de especulaciones y creencias personales, se puede asegurar que al menos en sentido metafórico e independientemente del color de nuestra piel, somos todos hijos de Adán y Eva, o para ser más exactos, de un puñado de *evas* y un puñado algo menor de *adanes*.

## La cultura y su función informativa

Una vez que hemos reflexionado acerca de la universalidad del humano como especie y del parecido esencial entre todos nosotros, estamos en condiciones de entender adecuadamente el origen de la cultura y de acercarnos a ella como docentes desde una nueva óptica. Si todos los humanos somos esencialmente iguales, parece adecuado concluir que nuestros sistemas cognitivos son idénticos, hayamos nacido en el interior de China, en Detroit o en una colonia humana en Marte. Y si todos poseemos el mismo cerebro, somos, a priori, capaces de comprender la lengua que otros hablan, comer la comida que otros comen, entender los puntos de vista de otras personas (lo que no necesariamente significa compartirlos), y llegar a desarrollar la misma cultura que otros han desarrollado. En su cuento «Pierre Menard, autor del Quijote», Borges nos relata la historia de alguien que decidió “Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918, ser Miguel de Cervantes” a fin de escribir, él también, *El Quijote*.

Las preocupaciones de Borges en este cuento son metaliterarias, pero la base de la discusión es la misma: un hombre es todos los hombres.

Como veíamos, seguramente el punto de salida ideal para abordar la enseñanza de la cultura sea la toma de conciencia de que las culturas no existen flotando en una especie de éter, como si fueran gotas de aceite en una piscina, aisladas unas de otras, sino que forman una extensa red que se fundamenta en principios comunes a todas ellas. A partir de aquí, examinar las peculiaridades de *la cultura del otro* será un ejercicio consistente en dilucidar cómo un cerebro que es también nuestro cerebro llega a generar esos usos y costumbres para resolver necesidades y conflictos a los que nosotros también nos enfrentamos: un ejercicio que nos lleva a buscar conexiones de la cultura del otro con nuestra propia cultura. Esta forma de empatía intercultural nos sitúa en la perspectiva del otro, y nos capacita para pensar en la cultura desde la perspectiva del grupo al que pertenecemos todos (el conjunto de seres humanos), en lugar de simplemente al que pertenecemos por ser limeños, neoyorquinos, berlineses o cochabambinos de determinada extracción social. Dicho de otra manera, la empatía intercultural es dotar nuestro pensamiento de un cosmopolitismo real, interpretar lo idiosincrásico y particular de una cultura a partir de la comprensión de la universalidad del comportamiento humano.

¿Por qué se generaron las culturas? Se pueden señalar dos motivos fundamentales (Deutsch y Gerard, 1955), ambos con un valor fundamentalmente comunicativo, de ahí el título de este trabajo. El primer motivo que analizaremos es el informativo. Un viejo proverbio dice que la unión hace la fuerza, y efectivamente, en una especie capaz de comunicarse verbalmente, el intercambio de conocimiento entre dos familias puede resultar en beneficio de ambas. Ese principio de cooperación sigue plenamente activo, si bien se necesitan ciertas condiciones contextuales para que se haga perceptible con mayor claridad. Pensemos por ejemplo en lo que ocurre cuando salimos al extranjero. Supongamos que estamos de vacaciones en Pekín, una gran ciudad con mucho que conocer, pero que desafía a nuestro ingenio constantemente: no residimos en esa ciudad, y desconocemos muchas cosas sobre ella; la lengua es otro obstáculo, un cierto número de costumbres del lugar nos resultan extrañas, etc. En esos casos, las personas que están en situaciones parecidas (turistas, por ejemplo) no dudan en intercambiar preguntas y datos sobre la ciudad, que redundan en beneficio de los grupos de viajeros que participan en estos intercambios. Aprendemos dónde cambiar dinero, dónde comer bien, qué autobús tomar para ir a un determinado punto de interés, etc. Si trasladáramos este comportamiento a decenas de miles de años atrás, nos encontraríamos pequeñas comunidades, compuestas por familias que pese a conservar su estructura independiente, se asociaban a otras intercambiando lo que poseían: conocimientos, excedentes, tecnologías, y que se coaligaban para espantar a una manada de lobos, para practicar la caza mayor o para hacer frente a enemigos comunes. En definitiva, la asociación y el fondo común de recursos los hacía más fuertes y les otorgaba mayores oportunidades de supervivencia. Pinker, citando a Harris (1985) y Cronk (1999) nos ofrece interesantes ejemplos de la motivación informativa para la aparición de la cultura:

Gran parte de lo que llamamos «cultura» no es sino una sabiduría local acumulada: formas de elaborar artefactos, seleccionar alimentos, repartir ganancias, etc. Algunos antropólogos, como Marvin Harris, sostienen que incluso prácticas que parecen tan arbitrarias como una lotería en realidad pueden ser soluciones a problemas ecológicos. Las vacas han de ser sagradas en India, dice: proporcionan alimentos (leche y mantequilla), combustible (las boñigas) y energía (al tirar del arado), de manera que la costumbre de protegerlas frustra la tentación de matar la gallina de los huevos de oro. Otras diferencias culturales pueden tener su razón en la reproducción. En algunas

sociedades, los varones viven con su familia paterna y mantienen a su esposa y sus hijos; en otras, viven con la familia materna y mantienen a sus hermanas, sobrinas y sobrinos. Esta segunda disposición se suele encontrar en sociedades cuyos hombres tienen que pasar largos periodos fuera del hogar y el adulterio es relativamente habitual, de modo que no pueden estar seguros de que los hijos de sus esposas sean suyos también. Dado que los hijos de la hija de la madre de un hombre han de ser parientes biológicos de aquél, con independencia de quién se haya acostado con quién, una familia matrilocal permite que los varones inviertan en niños que van a llevar sus genes con toda seguridad. (p. 107-108)

Razonar la cultura del otro como una solución de tipo práctico es una buena manera de comprenderla, y desde luego, mucho mejor que verla como un fenómeno místico e incomprensible, ante el que sólo se puede mostrar reverencia. El misticismo suele ser opaco e incomprensible, la sobrevivencia, en cambio, es mucho más fácil de entender, y cuanto más comprendemos al otro, menos lo juzgamos. En el momento que podemos entender la cultura ajena desde el prisma de nuestra propia naturaleza humana, la tentación de una reacción agresiva o la predisposición a la confrontación disminuye. El fenómeno de inclusión o exclusión en nuestro «círculo moral» (Singer, 1981) explica actos de misericordia y de crueldad, respectivamente. En el momento en el que excluimos de nuestro círculo moral a un semejante, podemos llegar al límite de dejar de sentir remordimientos por maltratarlo, esclavizarlo o incluso quitarle la vida. Buenos ejemplos a lo largo de la historia de esta total inhibición de empatía con el semejante son la esclavización de africanos por parte de traficantes de personas o el genocidio judío en la segunda guerra mundial: en ningún caso los opresores concedían estatus humano a sus oprimidos, que incluso podían ser usados como cobaya para experimentos científicos, como se ha documentado ampliamente (Berger, 1990).

Pero en el momento en el que la cultura pierde su halo místico, pierde también su condición de aforada. En todas las culturas podemos observar comportamientos, actitudes o tradiciones que se desarrollaron en momentos en los que se desconocían cosas que ahora se conocen, o se pensaba de manera diferente a la actual. En todas las culturas podemos encontrar ejemplos de conductas que, hoy en día, se consideran claramente inadecuadas por los integrantes de otros muchos grupos y a la luz de datos empíricos probablemente incontrovertibles. En algunas culturas hay problemas con el trato que se da a las personas en función del género o de la procedencia social, en otras con los niveles de consumo de alcohol, en otras con el trato que se da a los animales, y en todas, las contradicciones se dan no en una única faceta de la vida, sino en varias. Esto genera un dilema para el profesor de lengua sobre el que reflexionaremos a continuación.

## La cultura y su función normativa

Junto a la función de la cultura como fondo común de conocimiento, tenemos otra perspectiva que explica la aparición de la cultura: su función normativa. En algunos momentos de la historia se ha propuesto desde algunos sectores ideológicos la abolición de las normas y el regreso a la Arcadia como atajo hacia la felicidad plena. Evidentemente nadie en su sano juicio desea el legalismo y la falta de libertad es considerada, de manera general, un mal que evitar a toda costa. Aunque la antropología y biología modernas estén muy lejos de dar la razón a Rousseau en la idea de que el hombre en estado natural es un ser sin maldad, tanto la ciencia como buena parte de las personas, a título público o privado, aprueban el principio expuesto por el pensador francés en *El contrato social* (1762), según el cual, es ventajosa una sociedad en la que las personas se someten de manera voluntaria a



un conjunto de leyes de convivencia aprobadas por todos, que se recoge en un documento que llamamos Carta Magna o Constitución. A pesar de las evidentes imperfecciones del modelo, parece que es el menos malo de los sistemas inventados hasta la fecha y todas las naciones avanzadas se rigen por él. El cine nos ofrece, con cierta frecuencia, representaciones de un mundo sin normas: desde el *far west*, hasta los cataclismos planetarios de *La carretera* (originalmente *The Road*), *Mad Max* o *La guerra de los mundos* (originalmente *War of the worlds*), donde la lucha egoísta por la supervivencia se impone con al espíritu de colaboración y al altruismo. Pero no hay que recurrir a la ficción, podemos encontrar ejemplos de lo que ocurre cuando las normas desaparecen al inhibirse la influencia que ejercen las instituciones creadas para mantenerlas. El propio Pinker (2003) nos relata una interesante experiencia personal en este sentido:

Como joven adolescente en el Canadá que se enorgulleció de su pacifismo durante los románticos años sesenta, creía yo firmemente en el anarquismo de Bakunin. Me burlaba de las tesis de mis padres de que si el gobierno en algún momento depusiera sus armas se abrirían las puertas del infierno. Nuestras previsiones enfrentadas se sometieron a prueba a las 8 de la mañana del día 17 de octubre de 1969, cuando la policía de Montreal se puso en huelga. Hacia las 11.20 se produjo el primer robo en un banco. A mediodía, la mayoría de las tiendas del centro de las ciudades habían cerrado a causa del pillaje. En unas horas más, los taxistas quemaron el garaje de un servicio de limusinas que les había estado haciendo la competencia con los clientes del aeropuerto, un francotirador apostado en un tejado había matado a un policía provincial, los alborotadores asaltaron varios hoteles y restaurantes, y un médico dio muerte a un ladrón que había entrado en su casa de un barrio residencial. Al final del día, se habían cometido seis robos en bancos, se habían saqueado cien tiendas, se habían producido doce incendios, se había roto una cantidad ingente de cristales y los daños a la propiedad ascendían a tres millones de dólares, antes de que las autoridades de la ciudad tuvieran que recurrir al ejército y, naturalmente, a la Policía Montada para restaurar el orden. Esta prueba empírica decisiva dejó mi política hecha jirones (y fue el anticipo de mi vida como científico). (pp. 481-482)

Igualmente existen ejemplos aún más cercanos en el tiempo y en el espacio, como por ejemplo, la reciente huelga de policías en Argentina:

La población de 17 provincias de Argentina ha vivido durante la semana pasada y esta semana noches de pánico y angustia. La huelga policial más extendida en la historia de su país ha provocado el saqueo de miles de negocios, y el fallecimiento de nueve personas, entre ellas un policía de la provincia de Chaco, lugar en el que se registraron los actos más violentos durante estas manifestaciones (...)

Las ciudades de Tucumán, Tierra del Fuego y Santa Fe aún no llegan a un acuerdo. Las nueve muertes provocadas por estos enfrentamientos se produjeron en Córdoba (1), primera ciudad donde la policía logró el aumento salarial en menos de 48 horas luego de que detuvieran sus funciones, Chaco (4), Jujuy (1), Concordia (1), Tucumán (2). De los fallecidos, tres murieron por defender a sus negocios, y dos de ellos fueron víctimas del fuego cruzado entre delincuentes, ciudadanos y policías. (El Comercio, 2013)

Teniendo en cuenta estos y otros muchos sucesos que se podrían citar, puede entenderse la aparición de la cultura, en su función normativa, no como una fuerza coercitiva que limita la libertad de las personas, sino como una fuente de protección mutua ante cualquier tipo de agresión externa. Ante la evidencia de que el ser humano alberga dentro de sí inclinaciones tanto hacia el bien como hacia el mal, la creación de normas puede ser interpretada como la búsqueda de un estímulo necesario para que la elección final de nuestro cerebro se decante hacia el bien. La mezcla de universales del comportamiento humano (Brown, 1991) claramente positivos y altruistas (como el amor) frente a otros claramente negativos y mezquinos (como el asesinato o la violación) son explicados por los científicos

modularistas a partir de la acción de diversos módulos cerebrales, preprogramados para alcanzar diferentes objetivos (Anderson, 1995; Gazzaniga, Ivry y Mangun, 1998), de forma que un módulo activa la sensación de hambre, pero otro módulo inhibe el instinto primario de alimentarnos a toda costa, por ejemplo, arrebatándole a otra persona la comida que necesitamos. La evolución ha favorecido un sentido moral en el ser humano junto con una capacidad de discernir entre el bien y el mal, por lo que las personas somos capaces de entender qué impulsos debemos controlar y en qué situaciones. El hecho de que la violencia sea un comportamiento natural en la especie humana no la justifica, a pesar de los viejos eslóganes publicitarios que relacionan lo natural solamente con lo bueno, por ejemplo, con amar. El humano es perfectamente consciente de qué impulsos naturales han de ser controlados en qué situaciones, porque para ello trabajan otras áreas del cerebro en conjunto. Cuando tenemos hambre, no entramos en un establecimiento y nos apropiamos, sin más, de la comida que nos apetece, porque otros módulos cerebrales se encargan de recordarnos varios argumentos en contra de ese comportamiento: primero, que está mal robar, por el sencillo argumento de que a nosotros no nos gustaría que nos robaran. Segundo, que muy probablemente, el robo tendrá consecuencias negativas que acabarán haciendo que no valga la pena llevarlo a cabo. Por tanto, los módulos cerebrales encargados de cuidar de nuestro estatus dentro de la comunidad (ser vistos como personas correctas, dignas de confianza) o de evitarnos trances desagradables (pasar una temporada en un calabozo) se imponen al instinto de satisfacer el hambre.

La cultura, en su función normativa, no solamente genera un código civil. Genera además una serie de normas que nos ponen de acuerdo sobre cosas tales como, por ejemplo, la manera en que debemos llamar a ese animal melonado, anaranjado y de gran tamaño, que ruge e incluye humanos en su dieta. Si toda la comunidad está de acuerdo en que ese animal se llama *león*, resulta más fácil avisar de que anda uno suelto en las inmediaciones que si cada familia le da un nombre completamente diferente. Además de la lengua, producto cultural por antonomasia, podemos señalar otros muchos tipos de acuerdos, en los cuales la decisión en sí es lo de menos, lo importante es que coordina la actividad de toda la comunidad: los colores de un semáforo (da igual que sea verde, amarillo y rojo u otros colores, lo que importa es el acuerdo al respecto de qué simbolizan), la disposición de las teclas en un teclado, si pagaremos el transporte público con dinero, con fichas, insertando tarjetas o por algún otro procedimiento, pagar una ronda cada uno o nuestra parte de cada ronda, o cuando los trabajadores tendrán días libres. Todos esos factores, como hemos dicho, son plenamente arbitrarios, por lo que el diálogo intercultural tiene que ser estimulado partiendo de la comprensión de esa arbitrariedad.

Hay normas no escritas que resultan igualmente fundamentales para el buen funcionamiento de una comunidad humana. En palabras del propio Pinker (2003:108):

Las categorías más confusas de todas son las intenciones de las demás personas. ¿Es éste un miembro leal de la coalición (alguien a quien quisiera tener de mi lado), o un colaboracionista que se largará en cuanto las cosas se pongan feas? ¿Tiene ése el corazón en el clan de su padre o en el de su suegro? ¿Es ésta una viuda sospechosamente alegre o se limita a salir adelante en la vida? ¿Es que ése me está faltando al respeto o simplemente tiene prisa? Los ritos de iniciación, las insignias tribales, los periodos de duelo establecidos y las formas rituales de trato tal vez no respondan estas preguntas de forma categórica, pero pueden alejar los nubarrones de desconfianza que, de otro modo, penden sobre la cabeza de las personas.

En resumidas cuentas, la cultura es sobre todo una herramienta más para la comunicación, para la vida en comunidad: un fondo común de conocimiento que,

a cambio, nos obliga a vivir en grupos en los que no median lazos familiares, con los problemas y desafíos que ello implica, y al mismo tiempo, la solución a esos problemas y desafíos de la vida en comunidad mediante una serie de normas y procedimientos que nos permite coordinarnos y entendernos mejor.

Las culturas, el bien y el mal.

Acabábamos el tercer apartado dejando esta pregunta en el aire: ¿Está justificado cualquier comportamiento si el origen es cultural? Para dar respuesta a esta cuestión volvamos a considerar el concepto de naturaleza humana. Si expusiéramos el tema en clase, no habría problemas en consensuar que hay determinados sentimientos comunes a todo ser humano: la ira, la vergüenza, el amor, el odio o la esperanza, por poner algunos ejemplos. A pesar de las leyendas urbanas o de los manuales de antropología urgente, los japoneses no sonríen por estar avergonzados (Oppenheimer, 2012). Buena parte de las expresiones faciales están configuradas genéticamente, y no son producto de un aprendizaje cultural, sino que son innatas e iguales a todos los humanos. El análisis de miles de yudokas de 23 países diferentes demostró (Tracy y Matsumoto, 2008) que sus expresiones faciales eran las mismas en los mismos contextos: ganar el torneo, obtener una medalla de plata, o ser claramente derrotados. Pero lo más sorprendente de este estudio es que en él se incluyeron también fotos de atletas invidentes, que de forma alguna podían haber visto la cara que se pone al ganar el combate o al ser derrotado. Sus expresiones faciales eran *idénticas* a las de sus colegas videntes.

Buena parte de nuestro lenguaje corporal es innato y por tanto, común a toda la humanidad. Es cierto que otra parte no lo es: juntar los cinco dedos de la mano y balancear ésta, tiene un significado en Italia, mientras que en Egipto sirve para decirle al interlocutor que espere un instante. Conocer el significado de los gestos es necesario para una correcta comunicación pero al ser aspectos del lenguaje corporal muy llamativos, el aprendizaje de estas diferencias se produce con rapidez, y los malentendidos que generan son, en la inmensa mayoría de los casos, de baja intensidad. Por si fuera poco y como apuntan Simons y Six (2012), quedan sobradamente amortizados al convertirse en anécdota exótica que contamos a nuestros amigos y familiares a la hora del aperitivo. Pero nuestro ADN no se limita a ahorrarnos grandes esfuerzos en la interpretación de las expresiones faciales y corporales: nos ha equipado también con un amplio catálogo innato de valores y actitudes comprensibles en cualquier lugar habitado por humanos. El antropólogo estadounidense Donald Brown elaboró la ya mencionada lista de comportamientos universales humanos, y la publicó en el 1991 bajo el nombre de *Human Universals*, lista que ha ido ampliándose desde aquel momento, a medida que las investigaciones antropológicas han confirmado algún nuevo universal del comportamiento humano. Esta lista comprende las características y comportamientos culturales para las que no hay excepciones conocidas. Entre los cientos de rasgos que están presentes en *todas* las culturas humanas conocidas, puede sorprender comprobar que se encuentran los siguientes:

- Adivinación.
- Alimentos tabú.
- Armas
- Asesinato, proscrito.
- Celos sexuales.
- Chismorreos.
- Chistes.
- Clasificación de los parientes.

Control del clima (intentos).  
Cópula normalmente en privado.  
Creencia en lo sobrenatural/la religión.  
Danza.  
Dulces, preferencia por los.  
Edipo, complejo de  
Enjuiciar a los demás.  
Etnocentrismo  
Hacer cosquillas.  
Hospitalidad  
Incesto, impedirlo o evitarlo.  
Juego  
Machos participan en más violencia de coalición, los  
Magia para conseguir amor.  
Materialismo  
Música entendida como arte (una creación).  
Narrativa  
Oligarquía (de facto).  
Oposición al abuso de poder, al dominio.  
Poesía/retórica  
Sueños, interpretación de los.  
Violación

La lista de universales humanos nos deja, a los profesores de lenguas -en tanto que mediadores interculturales- un par de reflexiones de peso. La primera es que la humanidad y las diferentes culturas comparten mucho más que instintos primarios, como poner mala cara cuando perdemos un combate de judo y sonreír cuando lo ganamos. Todas las culturas conocidas desde el origen de los tiempos hasta la actualidad, ya sea que hablemos sobre tribus de cazadores-recolectores o de grandes imperios, han hecho que los estereotipos tienden a asignar solo a algunas culturas, tales como sentir celos, contar chistes o chismorrear unos de otros. Algunos comportamientos son tan aparentemente modernos como practicar el materialismo o intentar controlar el clima (unas veces con satélites, otras con danzas y sacrificios), y otras tan supuestamente propias de culturas con vocación imperialista como practicar el etnocentrismo (Brown, 1991). La humanidad ha sido capaz de generar conceptos tan opuestos como la oligarquía y la revolución contra ella. Consecuentemente, si por un lado tenemos un bagaje conductual común como seres humanos, y si aquello que no es común puede ser entendido y explicado en función de la naturaleza que compartimos, el diálogo entre culturas empieza a verse más como una cuestión de entrenamiento y educación para la convivencia, que como una utopía.

En cambio, la segunda reflexión que nos deja el análisis de este fragmento de la lista de universales de la conducta no es tan amable. En la naturaleza humana se perciben comportamientos nobles, tales como la hospitalidad, la admiración por la generosidad o la oposición al abuso de poder; pero junto a ello existen otros comportamientos reprobables, tales como la guerra, las violaciones o creerse, como pueblo, superior a otros pueblos. Vamos a insistir en que no todo lo que surge de forma espontánea del comportamiento humano es bueno, el viejo prejuicio de que «todo lo natural es positivo» se contradice con la realidad. Los mitos de la Arcadia y del Buen Salvaje siguen muy presentes en el imaginario popular, y podemos encontrárnoslos en producciones de Hollywood, como *Avatar*. No obstante, sabemos que animales tan simpáticos como los delfines y

los chimpancés forman -con otros machos de sus mismas familias- coaliciones agresivas (estos últimos para exterminar sistemáticamente a los miembros de otras familias) o que las focas leopardo matan pingüinos por simple diversión (Pinker, 2003:246). La biología hace mucho que desechó la idea de un mundo natural idílico. En opinión de George Christopher Williams, uno de los padres de la biología evolutiva del siglo XX, la Naturaleza se comporta más bien como una *vieja bruja malvada*, título inicialmente previsto de su artículo “Gaia, Nature Worship and Biocentric Fallacies”, publicado en 1992 (Costa, 2010). El propio Williams definía el mundo natural como «vulgarmente inmoral», al estar regido por un proceso de selección natural básicamente egoísta y ciego.

La Naturaleza en estado puro está lejos de ser la Arcadia, y de la misma manera, las culturas humanas que nacen y evolucionan a través de los siglos en el medio natural, arrastran comportamientos, actitudes y tradiciones que no necesariamente son admisibles desde la perspectiva moral contemporánea. En Dinamarca se mata al delfín calderón por mera diversión (Eldiario.es, 2016), igual que en España, Colombia, Ecuador o México se mata a los toros, en Inglaterra a los zorros, y la caza deportiva es popular en infinidad de países. En determinados lugares del mundo se practica la ablación a las mujeres, se decapita a los infieles o las personas ocupan un lugar u otro en la sociedad por la casta a la que pertenecen. Todos esos comportamientos son reprobables, y no pueden ser justificados invocando el manto protector de la cultura. A ningún ser humano le gusta que lo mutilen en contra de su voluntad, que le corten la cabeza por creer en un dios diferente o que lo juzguen no por lo que es, sino por quiénes fueron sus antepasados. El jurista romano Julio Paulo Prudentísimo dejó para posteridad su célebre frase «no todo lo que es lícito es honesto», lo que nos recuerda que independientemente de la legalidad de un acto o no (valor el de la legalidad que es eminentemente cultural) existe una base clara para la crítica a los actos humanos al margen de cuál sea su procedencia: la dignidad humana, que se deduce del propio sufrimiento humano y la responsabilidad con el medio en y del que vivimos. El diálogo intercultural no necesita carecer de espíritu crítico, es más, debe estar provisto en todo momento de él, porque las sociedades multiculturales están abocadas -antes o después y como única opción de futuro- a un consenso supracultural, y los consensos sólo son tales si se llega a ellos mediante el debate.

## Los estereotipos

Con frecuencia, los ejemplos de choque cultural se basan tópicos y estereotipos sobre las culturas que se comparan. Son asiduas las comparaciones de los valores culturales del mundo hispánicos con los de países germanos o escandinavos ejemplos, con anécdotas de malos entendidos que con frecuencia resultan altamente inverosímiles, como por ejemplo, la de aquellos alemanes que llegaron a España en 1981 con tarjetas de crédito pero sin metálico (Estévez, 2009). Resulta verosímil que alguno de los alemanes tuviera problemas para pagar el primer día, pero no que, como sostiene esta autora, los alemanes estuvieran varios días sin sacar dinero en efectivo, pensando que los españoles «eran muy generosos» y les iban a costear toda la estancia. En esta literatura sobre el malentendido cultural existe también una asunción invariable de que las diferencias culturales conducen a conflictos, dado el carácter hermético del hecho cultural ajeno (cfr. Guitart, 2014; González, 2009; Martínez Pérsico, 2014; Miquel y Sans, 1992; Nikleva, 2011), aunque también otros trabajos se centran en ofrecer propuestas prácticas o profundizan también en los parecidos (Huang, 2015; Valls, 2011; Wessling, 2009). A pesar de que asumimos que podemos -y debemos- aprender lengua equivocándonos, un puntual desentendimiento cultural es percibido como

catastrófico e inaceptable: hay que salir al mundo de la comunicación real con la cultura ya aprendida. Pensar así es una postura conductista, y el tratamiento del error debe ser igualmente aplicado al aprendizaje intercultural.

Otro aspecto a tener en cuenta cuando se habla de enseñanza de la cultura española, la pregunta inmediata debería ser: ¿De cuál de ellas? Las diferencias entre la cultura gallega o catalana, valenciana o andaluza, manchega o vasca, son notables, y dentro de todas esas regiones existen también notables diferencias a veces, según las comarcas. “Los españoles son de carácter fuerte, muy expresivos, habladores, directos y francos”, decía la guía *VisitBritain* para el personal de hostelería, difundida con motivo de las Olimpiadas de 2012 (Oppenheimer, 2012). En el mejor de los casos, tal vez se podría constatar una tendencia porcentual mayor de disposición a la charla informal y espontánea en ciertas regiones de España frente a la tendencia media del país en el que se elaboró esa guía (Reino Unido), pero otras cosas, como la fortaleza del carácter o la inclinación a ir al grano o andarse con rodeos parecen mucho más ligadas al carácter del individuo que a la cultura de éste. El problema de los estereotipos culturales es que a partir del momento en el que se crean, los millones de españoles taciturnos o amantes de que su sí sea sí y su no sea no, dejan de existir o pasan a ser españoles *anómalos*.

Una vez más, parece que la mejor manera de salir de estos pantanos conceptuales es enfocar tanto la práctica docente como los materiales que usamos hacia el entendimiento y no hacia la perplejidad. A veces las diferencias surgen de análisis superficiales, y aspectos que consideramos alejados de nuestra cultura están, en realidad, en la base de la misma, o presentes en otros aspectos, con pequeñas variaciones. Por ejemplo, en la Europa de hace algunas décadas no se habrían entendido las perforaciones o deformaciones faciales voluntarias y tatuajes que hoy son tan populares entre los jóvenes occidentales y actores de Hollywood. Pero esas mismas prácticas son comunes en tribus de pastores africanos con un estilo de vida semejante al del Neolítico, como los Mursi (Hole y Burne, 2010). Los comportamientos culturales pueden aparecer y desaparecer, para luego volver a aparecer, y hacerlo por motivos muy similares pero en épocas muy distintas. Usando una metáfora, podríamos decir que el comportamiento social de los pueblos es como el panorama de las nubes en el cielo: no notamos que está continuamente cambiando, y el estereotipo asume la negación de esa imperceptible pero constante evolución y somete las imágenes a una deformación reduccionista.

A este respeto, se pueden mencionar ejemplos curiosos. Los españoles, que ahora tienen fama de ser alegres y poseer un gran sentido de la diversión, eran vistos por otros europeos entre los siglos XVI y XVIII como gente extremadamente aburrida, preocupada fundamentalmente por la religión, la honra y la pureza de sangre, preocupación esta última mucho más en consonancia con las teorías sobre la superioridad de la raza aria del nazismo que con la idea que se pueda tener de un español típico como, por ejemplo, Sancho Panza, que se preciaba de ser cristiano viejo. La corte madrileña de Carlos III (1759-1788) era considerada por los viajeros alemanes el colmo de la austeridad y el aburrimiento (Friederich-Stegmann, 2014), sobre todo después que el rey enviudara. Al mismo tiempo, Alemania misma era considerada en aquella época una región más bien provinciana, al punto que el propio Goethe se sintió muy honrado con la admiración que recibía por parte del poeta escocés Thomas Carlyle (que era cuarenta y cinco años más joven que él) y de la atención que se le otorgaba en las revistas inglesas de la época (Arias y Hadis, 2000). Hoy en día, sin embargo, consideramos a Alemania una nación excepcionalmente culta, muy alejada del estereotipo con el que cargó en el siglo XVIII.

Cuando se habla de nazis y de pureza de sangre, se nos suele olvidar que en Italia las mismas ideas accedieron al poder de manera tan democrática como en Alemania, pero el tópico italiano es la pizza, la mafia o la *dolce vita*. Si tenemos en cuenta cómo era la vida en la Holanda del siglo XVII, sorprende que unos siglos después fuera el primer país en legalizar el consumo de cannabis. Las troikas y los hombres de negro también han cambiado de origen a lo largo del tiempo, con su consecuencia directa en el imaginario popular y en el inventario de estereotipos. Si en la actualidad se los asocia con los países del norte de Europa, durante el Siglo de Oro eran muy del Sur, y la literatura de la época está llena de referencias a los banqueros genoveses. Alemania no es sólo campeona de Europa en fabricar y comprar coches, también lo es, sorprendentemente, en la costumbre de dormir la siesta. Un estudio sobre narcolepsia a cargo de varios neurólogos (Ohayon et al. 2002) y publicado en la revista *Neurology* examinaba la costumbre de la siesta en cinco países europeos: España, Alemania, Italia, Portugal y Reino Unido, y revelaba que el 22% de los alemanes se echan la siesta al menos tres veces por semana, seguido de lejos por británicos (16%) e italianos (15%), y cierran la lista españoles (9%) y portugueses (8%). El estudio, dicho sea de paso, lejos de presentar la costumbre de la siesta como un vicio propio de vagos y degenerados, lo considera una herramienta eficaz en la lucha contra la narcolepsia. Los estereotipos pueden contener alguna parte de verdad, pero no necesariamente, y sobre todo, nunca reflejan la realidad del individuo, y conduce a lo contrario que el diálogo intercultural: crea compartimentos cerrados de opinión a los que no hay nada que añadir, y su propagación deteriora las relaciones interculturales.

No es suficiente la abierta defensa teórica del diálogo intercultural por parte de los autores de materiales y docentes en general, tenemos mucho camino por delante que recorrer, mucho trabajo por hacer en el control y autocontrol de nuestras propias actitudes etnocéntricas como docentes, en evitar el uso de los estereotipos, y hacer esfuerzos reales por tratar de remediar, ya para el caso específico de ELE, ese desconocimiento casi total de la gran diversidad cultural del mundo hispanohablante, y la presentación frecuentemente estereotipada de la pequeña porción que se muestra.

Nuestro futuro como docentes pasa, sin duda, por asumir un papel cada vez preponderante en la educación para el diálogo intercultural y la convivencia de las personas, en un mundo cada día más orientado al multiculturalismo. El objetivo de estas líneas era llamar la atención sobre la necesidad de abordar el diálogo buscando nuestros numerosos puntos en común, en lugar desde la perspectiva del «qué raros son». Comenzábamos viendo que las culturas no nos hacen tan diferentes los unos de los otros, y para nada incomprensibles. Eso sí, para ser realmente efectivos los docentes debemos perder el miedo a ser críticos con nosotros mismos, y controlar al saboteador que llevamos dentro, esa tendencia natural al etnocentrismo de todo ser humano, y desarrollar materiales y estrategias de enseñanza que ayuden a nuestros alumnos a profundizar en la cultura del otro a partir de la comprensión de esa cultura, de la percepción de la cultura meta como algo que, en el fondo, también les pertenece a ellos, y que se parece en muchos aspectos a la propia. Sólo así la cultura será vista por el alumno como algo mucho más humano y razonable, simplemente como lo que es: una herramienta para la comunicación.

## Bibliografía

ANDERSON, J. R. (1995) *Cognitive psychology and its implications*. Nueva York: W. H. Freeman.



- ARIAS, M. y Hadis, M. (2000) *Borges, Profesor*. Buenos Aires: Emecé.
- BERGER, R. L. (1990) 'Nazi Science — the Dachau Hypothermia Experiments', *New England Journal of Medicine*, 322 (20), pp. 1435–1440.
- BLANK, R. H. (2002) 'What Makes Us Think? A Neuroscientist and Philosopher Argue about Ethics, Human Nature, and the Brain', *The American journal of bioethics*, 2(4), pp. 69–70.
- BODMER, W. F. y L. L. Cavalli-Sforza (1970) 'Intelligence and Race' *Scientific American*, 223(4), pp. 19-29.
- BORRERO, J. M. (1989). 'II. Exterminio de aborígenes' en *La Patagonia trágica*. Buenos Aires: Zagier y Urruty.
- BROWN, D. E. (1991) *Human Universals*. New York: McGraw-Hill.
- BYRAM, M. (2001) *Perspectivas interculturales en el aprendizaje de idiomas. Enfoques a través del teatro y la etnografía*. Madrid: Cambridge University Press.
- Consejo de Europa (2001) *Marco Común Europeo de Referencia para las Lenguas: Aprendizaje, Enseñanza, Evaluación*. Disponible en línea <http://cvc.cervantes.es/obref/marco/indice.htm> [Consultado 19 de noviembre de 2018]
- COSTA, F., (2010) 'A Mãe Natureza é uma bruxa velha malvada' *Simbio-Logias*, 3(5), pp. 204-209.
- CRONK, L. (1999) *That complex whole: Culture and the evolution of human behavior*. Boulder, Colorado: Westview Press.
- CRUZ MOYA, O. y de la Torre García, M. (2010) 'La cultura del alumno frente a la cultura meta en I2: ¿qué puede hacer el profesor?' *Marcoele*, 10. Disponible en línea [http://marcoele.com/descargas/expolingua\\_2006.cruz-delatorre.pdf](http://marcoele.com/descargas/expolingua_2006.cruz-delatorre.pdf) [Consultado 11 febrero 2015]
- DE SANTIAGO GUERVÓS, J. (2010) 'La competencia cultural en la competencia comunicativa: hacia una comunicación intercultural con menos interferencias' *Marcoele*, 11. Disponible en <http://marcoele.com/la-competencia-cultural-en-la-competencia-comunicativa/> [Consultado 09 marzo 2015]
- DEUTSCH, M., y Gerard, H. B. (1955). 'A study of normative and informational social influences upon individual judgment' *The Journal of Abnormal and Social Psychology*, 51(3), pp. 629-636.
- DOTTO, J. (2016) *El ADN del placer: Cómo influye la genética en nuestros gustos y pasiones*. Paidós: Buenos Aires.
- El Comercio* (10/12/2013) 'Argentina: nueve muertos deja huelga policial en 17 provincias'. Disponible en línea <http://archivo.elcomercio.pe/mundo/actualidad/argentina-nueve-muertos-deja-huelga-policial-17-provincias-noticia-1671140> [Consultado 19 de noviembre 2018]
- eldiario.es (01/07/2016) 'La matanza danesa', *eldiario.es*. Disponible en línea [https://www.eldiario.es/caballodenietzsche/Intolerable-sufrimiento-Feroe-ilegalmente-Dinamarca\\_6\\_532706736.html](https://www.eldiario.es/caballodenietzsche/Intolerable-sufrimiento-Feroe-ilegalmente-Dinamarca_6_532706736.html) [Consultado 19 de Noviembre 2018]
- ESTÉVEZ COTO, M. (2009) 'La interculturalidad y el entorno en las clases de E/LE y español como segunda lengua'. *Marcoele* 8, disponible en línea [http://marcoele.com/descargas/expolingua1994\\_estevez.pdf](http://marcoele.com/descargas/expolingua1994_estevez.pdf) [Consultado 29 de marzo 2015]
- FISKE, A. P. (1992) 'The Four Elementary Forms of Sociality: Framework for a Unified Theory of Social Relations' *Psychological Review*, 99, pp. 689-723.
- FOWLER, J. H., Schreiber, D. (2008) 'Biology, politics, and the emerging science of human nature', *Science*, 322(5903), pp. 912–914.



- FRIEDERICH-STEGMANN, H. (2014) *La imagen de España en los libros de los viajeros alemanes del siglo XVIII*, San Vicent del Raspeig: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- GAZZANIGA, M. S., Ivry, R. B. y Mangun, G. R. (1998) *Cognitive Neuroscience: The Biology of the Mind*, New York, Norton.
- GOPNIK, A. y Meltzoff, A.N. (1997) *Words, thoughts and theories*. Cambridge MA: MIT Press.
- GUITART ESCUDERO, M. P. (2014) 'La «manifestación verbal culturalmente motivada» como exponente de la competencia comunicativa intercultural (CCI) en ele a través del cine' *Marcoele* 18, disponible en línea <http://marcoele.com/descargas/18/guitart-tapas.pdf> [Consultado 22 febrero de 2015]
- HARRIS, M., (1985) *Good to eat: riddles of food and culture*. Nueva York: Simon and Schuster
- HOLE, G. Y BOURNE, V. (2010) *Face Processing: Psychological, Neuropsychological and Applied Perspectives*. Oxford University Press: Oxford, England.
- HSIANG, S. M., Burke, M. and Miguel, E. (2013) 'Quantifying the Influence of Climate on Human Conflict', *Science* 341(6151):1235367
- HUANG, Y. (2015) 'Las dimensiones culturales aplicadas a la enseñanza / aprendizaje de ELE: un análisis de caso entre la cultura española y la cultura china' *Marcoele*, 20, disponible en línea [http://marcoele.com/descargas/20/huang-dimensiones\\_culturales.pdf](http://marcoele.com/descargas/20/huang-dimensiones_culturales.pdf) [Consultado 5 de marzo 2015]
- HYMES, D. (1971). *On Communicative Competence*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- KROEBER, A.L., y Kluckhohn, C. (1952) *Culture: A critical review of concepts and definitions*. Papers. Peabody Museum of Archaeology & Ethnology, Harvard University, 47(1), VIII, p. 223
- LAKOFF, G., Johnson, M. (1991) *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- LANDER, E. S., e International Human Genome Sequencing Consortium (2001) 'Initial sequencing and analysis of the human genome' *Nature* 409, pp. 860-921
- LINLEY, P. A. and Harrington, S. (2006) 'Strengths coaching: A potential-guided approach to coaching psychology', *International Coaching Psychology Review*, 1, pp. 37-46.
- LOURENS, L., Hilgen, F., Shackleton, N. J., Laskar, J. and Wilson, D. (2004) 'The Neogene Period', En Gradstein, F., Ogg, J. and Smith, A. G., *A Geologic Time Scale*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LUIS BLANCO, J. (2014) 'Tratamiento de la cultura en 26 manuales de ele editados en Japón' *Marcoele* 19. Disponible en línea [http://marcoele.com/descargas/19/luis-manuales\\_japon.pdf](http://marcoele.com/descargas/19/luis-manuales_japon.pdf) [Consultado 18 de febrero 2015]
- MAREAN, C. W., Bar-Matthews, M., Bernatchez, J., Fisher, E., Goldberg, P., Herries, A.I., Jacobs, Z., Jerardino, A., Karkanas, P., Minichillo, T., Nilssen, P.J., Thompson, E., Watts, I., Williams, H.M., (2007) 'Early human use of marine resources and pigment in South Africa during the Middle Pleistocene', *Nature*, 449, pp. 905-909.
- MARTÍNEZ PÉRSICO, M. (2014) 'Permeables a la cultura a través de la lengua. La incorporación de contenidos socioculturales de España e Hispanoamérica en la clase de ELE' *Marcoele* 19. Disponible en línea <http://marcoele.com/contenidos-socioculturales-en-la-clase-de-ele/> [Consultado 20 de marzo 2015]
- MIQUEL, L. y SANS, N. (1992) 'El componente cultural: un ingrediente más de las clases de lengua', *Cable*, 9, pp. 15-21.
- NÍKLEVA, D., (2011) 'Aspectos interculturales y pedagógicos del choque cultural para inmigrantes de origen búlgaro en Andalucía', *Marcoele* 13. Disponible en línea

- [http://marcoele.com/descargas/13/nikleva\\_inmigrantes-bulgaros.pdf](http://marcoele.com/descargas/13/nikleva_inmigrantes-bulgaros.pdf) [Consultado 22 de febrero 2015]
- OHAYON, M. M., Priest, G., Zully, J., Smirne, S., y Paiva, T. (2002) 'Prevalence of narcolepsy symptomatology and diagnosis in the European general population', *Neurology* 25, 58 (12), pp. 1826-1833.
- OLIVERAS, A. (2000) *Hacia la Competencia Intercultural en el Aprendizaje de una Lengua Extranjera*. Madrid: Edinumen.
- Oppenheimer, W. (15/08/2010) 'Guía de estereotipos para 20120', *El País*. Disponible en línea [https://elpais.com/diario/2010/08/15/revistaverano/1281823202\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2010/08/15/revistaverano/1281823202_850215.html) [Consultado 19 de Noviembre 2018]
- PINKER, S., 2003, *La tabla rasa*, Barcelona, Paidós.
- RÁBAGO, M. (04/11/2013) 'Viñeta de El Roto del 4 de noviembre de 2013', *El País*. Disponible en línea [http://elpais.com/elpais/2013/11/03/vinetas/1383499468\\_218310.html](http://elpais.com/elpais/2013/11/03/vinetas/1383499468_218310.html) [Consultado 19 de Noviembre 2018]
- RODRIGO ALSINA, M. (1999) *Comunicación intercultural*. Barcelona: Anthropos.
- SÁNCHEZ LOBATO, J. (1993) 'Lengua y sociedad'. *Actas del III Congreso de ASELE*, Málaga, pp. 59-69.
- SÁNCHEZ-LOBATO, J. y Santos-Gargallo, I. (eds.) (2004) *Vademécum para la formación de profesores. Enseñar español como segunda lengua (LE) / Lengua extranjera (LE)*. Madrid: SGEL.
- Sanz, M., (2010) 'La construcción del componente cultural: enfoque comunicativo y literaturaj *Marcoele* 10. Disponible en línea [http://marcoele.com/descargas/expolingua\\_2006.sanz.pdf](http://marcoele.com/descargas/expolingua_2006.sanz.pdf) [Consultado 06 febrero 2015]
- SCHNOTZ, W., Vosniadou, S. y Carretero, M. (1999). *New perspectives on conceptual change*. Oxford: Elsevier Science.
- Simons, M. y Six, S., 2012 "Los referentes culturales, la materia prima de la competencia comunicativa intercultural en la clase de ELE" *Marcoele*, número 14, 2012, disponible en [http://marcoele.com/descargas/14/simons-six-referentes\\_cuturales.pdf](http://marcoele.com/descargas/14/simons-six-referentes_cuturales.pdf) [consultado en febrero-marzo 2015]
- Singer, P. (1981) *The Expanding Circle: Ethics, Evolution, and Moral Progress*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux.
- SOMMERS, C. H. (1998) 'Why Johnny can't tell right from wrong', *American Outlook*, pp. 45-47.
- Tamagno, L. (2011) 'Pueblos indígenas. Racismo, genocidio y represión', *Corpus*, 1(2). Disponible en línea <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/corpus/article/download/393/650> [Consultado 18 de noviembre 2018]
- TRACY, J. y Matsumoto, D. (2008) 'The spontaneous expression of pride and shame: Evidence for biologically innate nonverbal displays' *Proc Natl Acad Sci USA*, 105(33), pp. 11.655–11.660.
- UNESCO (2009) *Informe Mundial de la Unesco. Invertir en la diversidad cultural y el diálogo intercultural*. Disponible en línea <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001847/184755S.pdf> [Consultado 16 de febrero 2015]
- VALLS CAMPÀ, LI. (2011) 'Enseñanza / aprendizaje de la competencia comunicativa intercultural y análisis de actitudes' *Marcoele* 13. Disponible en <http://marcoele.com/descargas/13/valls-competencia.intercultural.pdf> [Consultado el 3 de febrero 2015]

WESSLLING, G., (2009) 'Didáctica intercultural en la enseñanza de idiomas: algunos ejemplos para el aula' *Marcoele* 9. Disponible en línea [http://marcoele.com/descargas/expolingua\\_1999.wessling.pdf](http://marcoele.com/descargas/expolingua_1999.wessling.pdf) [consultado en 16 de marzo 2015] 7

WILSON, J. Q. (1993) *The moral sense*. New York: Free Press.

World Health Organization (2018) 'Obesity and overweight' Disponible en línea <http://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/obesity-and-overweight> [consultado en 19 de noviembre 2015]

# Crítica literaria y traducción: algunas notas acerca del proceso de traducción de *Memorial de Aires* (1908) para el español

Luz Adriana Sánchez Segura  
Universidade Federal de Santa Catarina

## Resumen

Este artículo propone una discusión alrededor de dos tendencias frecuentes de interpretación de *Memorial de Aires*, que han determinado su posición en la obra machadiana y en la novelística brasileña. Así mismo, se propone analizar el modo en que dichas lecturas han determinado las iniciativas de traducción para el español, específicamente las realizadas en México y Argentina, ambas publicadas en 2001.

Palabras-clave: *Memorial de Aires* - crítica literaria - traducción - Machado de Assis.

## Abstract

This paper discusses two frequent tendencies in the interpretation of *Memorial de Aires*, which have determined the position of this novel within Machado de Assis's work and within the Brazilian novel. It also aims at analyzing how these interpretations have determined translation initiatives into Spanish, especially those made in Mexico and Argentina, both published in 2001.

Keywords: *Memorial de Aires* - literary criticism - translation - Machado de Assis

Pensar el ejercicio de la traducción como una instancia interpretativa y al nuevo texto como una huella de dicha instancia, representa la posibilidad de interrogar la traducción como acto de lectura en sus características más básicas, en sus iniciativas, en los numerosos aspectos que la determinan, en el azar que se manifiesta entre lo que se presupone y lo que resulta, y, principalmente, en su naturaleza “limitada” y finita en relación con el texto original. Entiéndase esta limitación en la vía de pensamiento de Walter Benjamin, de la relación tangencial del texto traducido con el original:

Así como la tangente sólo roza ligeramente al círculo en un punto, aunque sea este contacto y no el punto el que preside la ley, y después la tangente sigue su trayectoria recta hasta el infinito, la traducción también roza ligeramente al original, y sólo en el punto infinitamente pequeño del sentido, para seguir su propia trayectoria de conformidad con la ley de la fidelidad, en la libertad del movimiento lingüístico. (1971: 141)

Podríamos decir que esa posibilidad de cuestionamiento surge en el momento en que la traducción deja de pasar desapercibida para los lectores y en que el traductor se manifiesta, en toda su materialidad, como aquel que le abre un espacio a un texto extraño y extranjero, en la “familiaridad” y plasticidad – discutibles- de su lengua materna. Digamos, en otras palabras, que el cuestionamiento tiene lugar cuando se reconoce tanto la especificidad en términos de “forma” del texto original cuanto la del texto traducido; cuando se comprende el texto como una creación de lenguaje, un cuerpo limitado, la marca de un acontecimiento, sea de escritura o de lectura y traducción.

La posición que un libro ocupa dentro de la obra de su autor o en un determinado núcleo literario –la literatura brasileña, por ejemplo– puede no ser siempre un aspecto problemático para una reflexión sobre su traducción. Sin embargo, en el caso de la traducción de *Memorial de Aires* para el español –lengua a la que fueron hechas tres traducciones desde su publicación en 1908, las tres casualmente realizadas entre 2001 y 2002– la consideración de factores como el número reducido de abordajes críticos dedicados exclusivamente a la obra, el escaso volumen de traducciones para otras lenguas en comparación con el de otras novelas del escritor y las particularidades de su difusión dentro y fuera del país parece pertinente.

Para comenzar, cabe señalar que el abordaje del proyecto de traducción para el español, de *Memorial de Aires*, última novela publicada por Machado de Assis, que aquí pretendo presentar, se inscribe en la especificidad del ámbito académico, más precisamente en el de los estudios especializados. Reparar en ese vínculo nos lleva a considerar el tipo de interés que motiva la traducción, así como el que motivó mi aproximación a la novela.

Mi primer contacto con *Memorial de Aires* tuvo lugar durante mis estudios de maestría en Literatura, en el marco de un curso sobre las novelas de Machado de Assis. Me acerqué a ella porque percibí la reducida atención que los abordajes críticos le dedicaban. Después de leerla, revisé los textos críticos que tuve a mi alcance, percibiendo en ellos la asociación recurrente de la obra con la vida personal de su autor y/o con acontecimientos históricos del Brasil.

La revisión de diferentes abordajes hizo evidente no sólo esa asociación recurrente sino el distanciamiento de algunos críticos frente a ella. Antonio Candido, por ejemplo, en una conferencia titulada “Esquema de Machado de Assis”, proferida en 1968 – publicada junto con otros ensayos del autor en 1970 bajo el título *Vários escritos*– problematiza la tendencia romántica de “atribuirles a los grandes escritores una cuota bastante pesada y ostensiva de sufrimiento y de drama” (2001: 9), observando cómo en el caso de Machado de Assis “los críticos que [lo] estudiaron nunca dejaron de inventariar y realzar las causas eventuales de tormento, social e individual: color oscuro, origen humilde, carrera difícil, humillaciones, enfermedad nerviosa.” (9) Candido no se conforma con hacer ese señalamiento, también procura desmontar esa imagen idealizada a partir de la verificación de las características más frecuentemente asociadas al autor, concluyendo que “en verdad, sus sufrimientos no parecen haber excedido a los del común de la gente” (9).

Antes de exponer su lectura y señalando las inmensas posibilidades de sentido de las “obras de los grandes escritores” (13), Candido describe lo que podríamos llamar un panorama de la fortuna crítica de la obra machadiana en el que da destaque a los aspectos que más llamaron la atención en épocas determinadas y, sobre todo, al tipo de imagen que cada una de ellas proyectaba del autor. Así, comienza caracterizando la imagen que las lecturas producidas durante las dos primeras décadas del siglo XX construyeron, frecuentemente

asociada a la filosofía y a la sabiduría; pasa luego a considerar la tendencia "propiamente psicológica" (15) de los estudios de la década del treinta, determinada por la búsqueda de correspondencias entre la vida del autor y su obra, soportada en las investigaciones de "las disciplinas de moda, sobre todo el psicoanálisis, la somatología [y] la neurología" (15); y, termina considerando la lectura propuesta por los estudios realizados a partir de 1940 –ya distanciados de las tendencias de identificación biográfica–, con influencias filosóficas y sociológicas.

El número de estudios que hacen parte de la fortuna crítica de la obra machadiana es inmenso, sin embargo, son pocos los abordajes dedicados específicamente a *Memorial de Aires*. Además, como ya fue dicho, parece existir un consenso en torno a las frecuentes asociaciones de la obra con aspectos biográficos o históricos. A continuación nos detendremos brevemente en dos de los abordajes más reconocidos de la novela, propuestos por Lúcia Miguel Pereira y John Gledson<sup>145</sup>, respectivamente, con la intención de analizar la noción de novela que subyace en cada propuesta, así como de observar las implicaciones de esas nociones en los procesos de difusión de la obra dentro y fuera del país.

\*\*\*

El abordaje de Lúcia Miguel-Pereira sobre *Memorial de Aires* se extiende en dos de sus libros: *Machado de Assis (estudo crítico e biográfico)*, publicado en 1936, y *Prosa de ficção (1870 a 1920)*, decimosegundo volumen de la *História da Literatura Brasileira* dirigida por Álvaro Lins, publicado en 1955.

Para comenzar, es necesario advertir que el proyecto de lectura que la autora desarrolló en *Machado de Assis (estudo crítico e biográfico)* comprendió la formación completa de Machado como escritor –desde sus primeros textos hasta su última novela– vista siempre a la luz de detalles minuciosos de su historia personal. Al periodo que comprende la creación del protagonista de *Memorial de Aires* –el Consejero Aires, que apareciera previamente en *Esaú e Jacó* (1904)– y la escritura y publicación de la novela le dedica aproximadamente cuarenta páginas, distribuidas en tres capítulos titulados "O Conselheiro Aires", "Ao pé do leito derradeiro" y "Pensamentos de vida formulados". El énfasis de esa lectura permite un contacto muy restringido con las obras a las que se refiere pues se concentra en la identificación de aspectos vinculables con la vida del autor. Así, privilegia un acercamiento al Consejero Aires que comprueba similitudes entre el autor y su personaje, sin considerar su articulación en las dos novelas en que aparece –*Esaú e Jacó* y *Memorial de Aires*– ni analizar las características de estilo o las implicaciones de la ficción memorialista, por ejemplo. Se trata de una lectura afirmativa y resuelta, es decir, una lectura de comprobación, basada en una verdad y no en un problema crítico.

Ese abordaje, basado en la afirmación de la estrecha relación de la obra con la vida personal del autor, no supone la consideración de *Memorial de Aires* como una novela, es decir, como una obra de ficción. De esta manera, vista a través de las imágenes idealizadas de Machado –de su enfermedad y su vejez– y de su matrimonio, la novela se neutraliza, la potencia creativa desaparece –perdiéndose, por ejemplo, cualquier posibilidad de percibir en la aparente armonía de las relaciones de los personajes el tan celebrado espíritu crítico del escritor. En resumen, para Lúcia Miguel-Pereira el valor de la novela se restringe al de un testimonio de los últimos días del autor, siendo de ese modo el cierre perfecto de

---

145 Traduciré al español todas las citaciones de los abordajes de Lúcia Miguel-Pereira y John Gledson, conservando su referencia en portugués.

su obra: "Sin esas páginas de saudades, de una pureza cristalina, no estaría completa la obra de Machado de Assis" (1955: 271).

Algunos años más tarde y con otras pretensiones, Lúcia Miguel-Pereira consideró nuevamente la obra de Machado de Assis, en *Prosa de ficção* –décimo segundo volumen de la *História da Literatura Brasileira*, dedicado a la prosa de ficción producida en el Brasil entre 1870 y 1920– en el capítulo titulado "Pesquisas psicológicas". El texto se concentra en las obras de la segunda fase, especialmente en las implicaciones que tuvo la aparición de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, en 1891, para la literatura brasileña. Aunque el análisis se concentra fundamentalmente en dicha obra, son muchas las referencias que la crítica hace sobre personajes de otras novelas –tanto de la primera como de la segunda fase<sup>146</sup>– y de varios cuentos del autor. Entre tanto, la aparición de *Memorial de Aires* es marginal y restringida a la correspondencia entre su tema y la vejez del autor. A propósito de *Memorial de Aires* comenta:

De ahí en adelante, hasta la vejez, hasta la muerte, no transigirá más, sólo dirá lo que siente. Si su último libro, el *Memorial de Aires*, evidencia apaciguamiento, es porque de hecho traduce una reconciliación del artista con su vieja y querida amiga, la vida. En esa novela, evocación de su perfecta felicidad conyugal, iluminado por la saudade de la compañera, perdida pocos años antes, se adivina que, en vísperas de dejarla, Machado de Assis descubrió un nuevo camino para la comprensión de la existencia: la ternura, ya no escondida en el humorismo, ya no contaminada de ironía, sino expandiéndose libremente, envolviendo y suavizando todas las cosas. El contacto de unas pocas criaturas generosas también paga la pena de vivir: de divertido, el espectáculo pasa a ser conmovedor; la voz humana no se pierde ya en la vastedad de un universo indiferente, sino al contrario, resuena en lo acogedor de una sala bien abrigada, cerrada a las dudas como a las intemperies. Tal vez en ese ambiente dulce se hayan disuelto las mejores características machadianas, y el libro salió inferior a los que más de cerca lo precedieron. La tranquilidad no era el elemento más propicio a Machado de Assis. (1957:72)<sup>147</sup>

Obsérvese que la imagen que Miguel-Pereira proyecta de la novela en esas pocas líneas niega aspectos como la ironía o el sarcasmo que de hecho se agitan bajo la apariencia conformista del Consejero Aires –apariencia que, cabe decir, podría ser comprendida como el artificio de máxima sutileza de la segunda fase del escritor. Nótese también que el libro, considerado "inferior a los que más de cerca lo precedieron", no merece más comentarios a lo largo del capítulo y que en las ocasiones en que la autora se refiere a Aires lo hace siempre como personaje de *Esaú e Jacó*.

Si consideramos la presencia de *Memorial de Aires* en *Machado de Assis (estudo crítico e biográfico)* percibimos que ella está garantizada bajo la intención

---

146 Uso aquí las categorías "primera y segunda fase" propuestas por Roberto Schwarz, para clasificar la producción novelística de Machado de Assis. El crítico incluye en la "primera fase" las novelas de la juventud del autor, entre las que destaca *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876) y *Iaiá Garcia* (1878). Ya, bajo la denominación "segunda fase", incluye las obras escritas a partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). Cabe aquí resaltar la importancia de su estudio publicado en dos partes, la primera titulada *Ao vencedor as batatas* (1977) y la segunda *Um mestre na periferia do capitalismo* (2000).

147 "Daí em diante, até a velhice, até a morte, não transigirá mais, só dirá o que sente. Se seu último livro, o *Memorial de Aires*, patenteia apaziguamento, é que de fato traduz uma reconciliação do artista com sua velha e cara inimiga, a vida. Nesse romance, evocação da sua perfeita felicidade conjugal, iluminado pela saudade da companheira, perdida poucos anos antes, adivinha-se que, nas vésperas de deixá-la, Machado de Assis descobrira um novo caminho para a compreensão da existência: a ternura, já não escondida no humorismo, já não eivada de ironia, mas expandindo-se livremente, envolvendo e suavizando todas as coisas. O contato de umas poucas criaturas generosas também paga a pena de viver: de divertido, o espetáculo passa a ser comovedor; a voz humana já não se perde na vastidão de um universo indiferente, mas ao contrário ecoa no aconchego de uma sala bem abrigada, fechada às dúvidas como às intempéries. Talvez nesse ambiente dulcoroso se hajam dissolvido as melhores características machadianas, e o livro saiu inferior aos que mais de perto o precederam. A tranquilidade não era o elemento mais propício a Machado de Assis." (Miguel-Pereira, 1957: 72)

de acompañar todo el proceso creativo del autor, mientras que, en el caso de uno de los volúmenes de *História da Literatura* esa misma presencia no resulta obligatoria, pues lo que se presupone en un proceso de esa índole se asocia con la formación de un canon, con el destaque de las obras decisivas para una determinada tradición. Así, excluida de la reflexión sobre la prosa de ficción de 1870 a 1920, la novela fue marginalizada y asentada en una posición de desventaja, como obra inferior dentro de la producción de Machado, como obra de vejez y reconciliación.

Décadas más tarde, en 1986 John Gledson publica un estudio titulado *Machado de Assis: ficção e história*, dedicado al abordaje de algunas obras marginalizadas y/o olvidadas por la crítica literaria, entre las que incluye *Casa Velha* (1885), *Quincas Borba* (1891), *Bons dias!* (1888-1889), *Esaú e Jacó* (1904), e, *Memorial de Aires* (1908), obras que considera de importancia fundamental para el estudio del proceso de formación de Machado como escritor, específicamente durante el periodo comprendido entre 1885 y 1908. Es preciso decir que su propuesta de lectura de *Memorial de Aires* es, probablemente la más adoptada por los estudiosos de la obra machadiana y, como veremos, la más difundida junto a las traducciones.

Su lectura parte del reconocimiento de la situación marginal en que fue colocada la novela en relación con otras obras del autor, a propósito señala:

La posición de *Memorial de Aires* (publicada en 1908), como último trabajo de Machado, afectó los conceptos críticos al respecto de la novela. Es vista como el “canto del cisne” del escritor, como “la última, la más pura destilación de su espíritu” o, con más frecuencia, insidiosamente, como su “reconciliación con la existencia”. (2003: 247).

Y continúa:

El *Memorial* también fue relativamente descuidado como objeto de estudio. Sin duda esto se debe, en parte, a la cuestión de la legibilidad, porque es difícil fingir que sea tan emocionante o divertido como, digamos, *Brás Cubas*, *Quincas Borba* o *Dom Casmurro*. (248)

La lectura que propone Gledson se enmarca, en términos muy generales, en la relación entre ficción e historia. En el caso particular de *Memorial de Aires*, se concentra en las referencias temporales del diario –los años 1888 y 1889– relacionadas específicamente con dos acontecimientos muy importantes para la historia del Brasil: la abolición de la esclavitud y la instauración de la República. En sus propias palabras, el crítico describe su aproximación al libro como una “admirable demostración de cómo un abordaje inicial de los eventos históricos, y de su función dentro de la novela, puede subvertir las lecturas convencionales del texto y revelar una obra de arte más coherente, legible y consistente” (16).

Es recurrente encontrar en su abordaje expresiones como “la manera correcta de leer” (15) o “entender la verdad que el autor hace accesible” (20), asociadas a la relación con la ficción y la historia que plantea. Su lectura parece indicar en la dirección de una verdad o un mensaje camuflado por Machado en el artificio ficcional, un mensaje al que el crítico se aproxima a través de la desconfianza frente al narrador, es decir, mediante el reconocimiento del carácter relativo de la voz del Consejero Aires: un diplomático pensionado, que regresa a su país después de muchos años de prestar servicios en el exterior. Gledson señala:

Es muy posible –y creo que sea necesario– tratar la relación entre narrador y trama [...] como resultado de una saludable desconfianza en relación al narrador, debemos ser capaces de reelaborar la trama, y reconstruir otra diferente de aquella que Aires cuenta.



Haciendo eso, esa trama se torna mucho más poderosa y significativa, como visión de la realidad social e histórica... (229)

Nótese cómo, a pesar de concentrarse en aspectos diferentes, las lecturas de Lúcia Miguel-Pereira y John Gledson comparten una noción de la novela muy similar, fundamentalmente en lo que respecta a la intervención del autor en el texto, a la búsqueda de un contenido biográfico o histórico “verídico” y al valor de ese libro dentro del conjunto de las obras del escritor.

En el primer caso, la intervención de Machado tiene lugar de un modo “pasivo”, pues son las vicisitudes de su existencia las que determinan el aparente tono de reconciliación del libro. Ya, en el caso de Gledson, dicha intervención parece consistir en transmitir veladamente una verdad, enmarañada en la red de perspectivas de los personajes. Refiriéndose a las particularidades de los narradores de *Dom Casmurro* y *Memorial de Aires*, el crítico llega a afirmar: “Es esencial reconocer que en ninguno de esos casos, Machado abdica completamente de su responsabilidad como controlador del significado final” (20).

La identificación del protagonista con Machado, enfocada en el escepticismo de Aires y en la supuesta admiración que él le dedicara a la anciana pareja Aguiar –pareja presuntamente creada sobre la imagen de la propia unión conyugal del autor– neutraliza la potencia ficcional de la novela y, por tanto, la posibilidad de leerla sin el marco que la historia personal de Machado representa. Algo muy parecido acontece cuando la lectura se concentra en el panorama de la historia brasileña, pues se delega el carácter ficcional en función de un contenido que “transmite”. Gledson, por ejemplo, llega a afirmar que “la novela muestra la verdadera historia de la abolición” (223).

No cabe aquí negar la posibilidad de relacionar el libro con un determinado contenido –sea biográfico o histórico–, pero sí cuestionar los términos en que esa relación se plantea en esos dos abordajes. Se trata de pensar en el modo en que esas informaciones que los críticos identifican se articulan en la novela; percibir, por ejemplo, cómo el Rio de Janeiro habitado por Aires es una ciudad que se levanta en el acto de escribir del propio personaje y que, por tanto, no es un reflejo o una representación de lo que podríamos llamar el Rio de Janeiro real, aquella ciudad en la que vivió Machado y que nosotros mismos podemos visitar. Tratar de comprender eso que Barthes sugiere cuando afirma: “La literatura hace girar los saberes, no fija, no fetichiza ninguno de ellos; ella les da un lugar indirecto, y ese indirecto es precioso.” (1988: 20).

En lo que concierne a la posición del libro dentro de la obra de Machado, estas dos lecturas parecen reforzar la marginalidad que, como señalé, el propio Gledson identificó. Nótese que pese a que los dos abordajes reconocen un cierto valor en la novela –Gledson destacando su carácter “cortés, comedido, sobrio e implacablemente pesimista” (255), por ejemplo– se percibe en ambos una apreciación del texto como algo residual en el universo de obras del autor, evidente en apreciaciones como “El libro salió inferior a los que más cercanamente le precedieron” (Miguel-Pereira, 1957: 72) o “es difícil fingir que sea tan emocionante o divertido como, digamos, *Bras Cubas*, *Quincas Borba* ou *Dom Casmurro*” (Gledson, 1986: 216).

\*\*\*

Si pensamos en lo que propone Barthes en “De la obra al texto” podemos analizar el modo en que la lectura de *Memorial de Aires* se ha enmarcado en su relación filial con Machado en tanto elemento conformador del conjunto de su obra, específicamente del grupo de las novelas de la fase madura y, finalmente, en su integración y legitimación dentro del canon de la literatura brasileña. Principalmente, nos permite reflexionar en torno a la manera en que la novela ha

sido leída por la crítica y a las implicaciones que esa lectura ha representado para su difusión dentro y fuera del país. En lo que cabe a su publicación, he observado que, por lo menos durante el siglo XX, la mayoría de los registros muestran su inclusión en proyectos de edición de la obra completa del autor, y que, a diferencia de obras como *Memorias Póstumas de Bras Cubas*, *Dom Casmurro* o *Quincas Borba*, no fue objeto de publicación individual sino hasta hace poco tiempo. En lo que se refiere a su traducción, específicamente a la lengua española, no existieron iniciativas a lo largo del siglo XX y hoy contamos con tres versiones, una mexicana, una argentina y una española, todas publicadas entre 2001 y 2002.

Las traducciones de México y Argentina fueron realizadas en un marco académico, por personas vinculadas directamente con los estudios literarios y los estudios de la traducción, e integradas a proyectos de difusión de la literatura brasileña. En ambos casos, hay vestigios de dichos vínculos institucionales en los elementos que acompañan los textos, como las presentaciones, los estudios preliminares y las notas de pie de página. La traducción mexicana, por ejemplo, cuenta con un prólogo breve en el que se registran datos biográficos del autor, se hace mención a su lugar en el universo de la literatura brasileña, se alude una relación entre las fechas que aparecen en la novela y la historia del Brasil:

El lector notará que la novela que está a punto de comenzar a leer se divide en dos partes: 1888, el año de la proclamación de la Ley Áurea, que liberaba a los esclavos. El suceso se registra en la obra en la entrada correspondiente al 13 de mayo del diario del consejero Aires. La segunda, 1889, se refiere al año del fin de la monarquía y de la proclamación de la república, que tiene lugar dos o tres meses después de terminado el memorial del consejero-narrador. (2001: 8)

Se caracteriza la traducción, y, se refieren muy rápidamente algunos abordajes críticos de la obra machadiana, entre los que se destacan los de Antonio Candido y Roberto Schwarz. Por otro lado, la edición argentina incluye a modo de prólogo un texto crítico clásico: “Esquema de Machado de Assis”, escrito por Antonio Candido, y, bajo el subtítulo de “Estudio crítico”, el texto “La última traición de Machado de Assis: *Memorial de Aires*” escrito por John Gledson, ambos traducidos especialmente para acompañar la novela en español.

La alusión e inclusión de esos textos críticos está asociada en estas dos traducciones al interés de legitimar la introducción de *Memorial de Aires* en el universo hispanohablante, de justificar su valor para los lectores. Si consideramos esa necesidad de justificación, podemos notar cómo tras ella están presentes las dos lecturas críticas frecuentes que venía comentando. Volviendo sobre las nociones de obra y texto de Barthes, podría decirse que la novela, al ser objeto de esa lectura centrada en la imagen de Machado y de la historia brasileña, ha sido considerada como texto propiamente dicho, de un modo secundario y, en parte por eso, su difusión dentro y fuera del país se ha visto disminuida, quedando limitada a su inclusión dentro de la “obra completa” del autor y siendo presentada para lectores extranjeros bajo la custodia de una lectura crítica determinada.

Reparemos en dos aspectos puntuales de las traducciones en los que se percibe la presencia de las dos tendencias de interpretación ya comentadas. En el caso de la traducción mexicana el esfuerzo de la traductora, Antelma Cisneros, por conservar en español el tipo de registro del narrador en portugués –culto y castizo, estilo propio de un diplomático brasileño de la época–, anunciado en el “Prólogo” de Valquiria Wey<sup>148</sup>, se percibe en la articulación de algunas oraciones, por ejemplo:

---

148 “Sin duda, en su intento le sirvió de guía la versión al español de *Memorias póstumas de Blas Cubas*, de Antonio Alatorre, trabajo único de recuperación de un estilo castizo y coloquial, que va desdoblándose en

Texto fuente	Traducción mexicana	Traducción argentina
<i>Como eu lhe deixasse recomendações para a sobrinha, ouvi-lhe que me respondeu. (1243)</i>	Como yo le dejase saludos para su sobrina, oí que me respondió. (39)	Como yo le dejé recuerdos para la sobrina, él me contestó. (63)

Nótese que la traductora conserva la estructura de la frase y el modo subjuntivo, además de dar preferencia a la declinación "ase" –derivada del latín y más parecida a la del portugués– sobre la declinación "ara", hoy de uso más frecuente. Así mismo, encontramos otros casos en que ese esfuerzo por conservar el estilo parece exagerado, como lo veremos en el siguiente ejemplo:

Texto fuente	Traducción mexicana	Traducción argentina
<i>Daqui a três ou quatro dias irei apresentar as minhas felicitações ao novo ministro dos negócios estrangeiros. (1246)</i>	De aquí a tres o cuatro días iré a presentar mis parabienes al nuevo ministro de relaciones exteriores. (45)	De aquí a tres o cuatro días iré a presentarle mis felicitaciones al nuevo ministro de relaciones exteriores. (69)

Lo que llama la atención en este fragmento es el uso de la palabra "parabienes" para traducir "*felicitações*", en vez de su equivalente más directo: "felicitaciones". Si bien es posible entender la preferencia de la traductora por la palabra "parabienes" como un gesto de conservación del carácter extranjero del texto original, no puede dejar de percibirse una contradicción en esa decisión. Sobre todo si se analizan decisiones como ésta en contraste con una cierta indiferencia frente a otras como la traducción de los nombres de algunos personajes y la conservación de los nombres en portugués de algunas calles. En los dos casos se trata de nombres propios, sin embargo no hay continuidad en lo que respecta a su tratamiento. Así, el nombre de *Dona Carmo* se traduce por su "equivalente" en español: "Doña Carmen", al igual que el de *Tristão* –Tristán– y el de *São João* –San Juan–, mientras que los nombres de las calles mantienen en portugués, así:

Texto fuente	Traducción mexicana	Traducción argentina
<i>Rua do Ouvidor (1260)</i>	Calle del Ouvidor (69)	Calle del Ouvidor (94)
<i>Rua da Quitanda (1287)</i>	Calle de la Quitanda (114)	Calle da Quitanda (141) Calle Nova (75)
<i>Rua Nova (1250)</i>	Calle Nova (51)	Rua Primeiro de Março (76)
<i>Rua Primeiro de Março (1250)</i>	Calle Primero de Marzo (51)	

La traducción de los nombres de los personajes es contradictoria en caso de que lo que persiga Cisneros sea la conservación de un cierto carácter extranjero del texto. Cabe preguntarse, a propósito, cómo se justifica la traducción de los

---

capas, hasta revelar a un narrador cínico en sus juicios y a un autor extremadamente crítico ante las expectativas futuras de la sociedad en que vive." (2001: 8)

nombres de los personajes cuando, al mismo tiempo, se introducen palabras como "parabienes" con el objetivo aparente de darle un carácter extraño al texto y se mantienen los nombres de las calles como en el original. Los motivos de la traducción de unos nombres y la conservación de otros no son explicados, sin embargo, es posible asociar la preservación de los de las calles en tanto referentes geográficos "reales" de Rio de Janeiro, al igual que los nombres de barrios (Flamengo, Laranjeiras) y ciudades cercanas (Nova Friburgo). En esa misma perspectiva de delimitación de un referente (geográfico e histórico) puede entenderse la introducción de notas explicativas – al pie de la página– de la traductora sobre contenidos históricos, como las que veremos a continuación:

Texto original	Traducción mexicana	Nota de la traductora
"[...] <i>terá</i> uns duzentos e poucos contos." (1242)	"[...] tendrá unos doscientos y pocos <i>contos</i> ." (39)	Lusitanismo, un conto equivale a mil escudos. (39)
" <i>Ainda que tardiamente, é a liberdade, como queriam a sua os conjurados de Tiradentes.</i> " (1249)	"Aunque tardía como querían la suya los conjurados de <i>Tiradentes</i> " (50)	Se refiere a Joaquim José da Silva Xavier, llamado <i>Tiradentes</i> . Revolucionario brasileño. Participó en la conjura minera de Minas Gerais, en 1789. Fue un movimiento independentista que proclamaba la abolición de la esclavitud. (50)
" <i>Nunca fui, nem o cargo me consentia ser propagandista da abolição, mas confesso que senti grande prazer quando soube da votação final do senado e da sanção da regente.</i> " (1249)	"Nunca fui, ni el cargo me lo permitía, propagandista de la abolición, pero confieso que sentí un gran placer, cuando conocí la votación final del Senado y de la sanción de la <i>Regenta</i> ." (51)	Se refiere a la princesa Isabel (Rio de Janeiro 1846, Francia 1921), segunda hija de don Pedro II, llamada la Redentora por haber sancionado la Ley del Vientre, en 1871, y la Ley Áurea, en 1888. (51)
" <i>Alguns destes celebram o aniversário da batalha de Tuiuti</i> " (1254)	"Algunos de éstos celebran el aniversario de la <i>batalha de Tuiuti</i> " (58)	Se refiere a la célebre batalla del 24 de mayo de 1866 de la Guerra de Paraguay (entre 1864 y 1870), en la que el ejército paraguayo perdió 20000 hombres ante la triple alianza: Argentina, Uruguay y Brasil. (58)

El uso de las notas de pie de página es el aspecto que consideraremos para el caso de la traducción argentina, realizada por Danilo Alberio. Para comenzar es

preciso advertir lo que se dice a propósito de ellas en la nota titulada "Nuestra Edición":

Algunas notas al pie de la edición de Cultrix, escritas por Massaud Moisés, han sido incorporadas en esta traducción y llevan la sigla M.M. entre paréntesis.

Puesto que la presente no se trata de una edición anotada, se ha tratado de reducir las notas al pie y su uso obedece a tres razones. Primero, dar algunas mínimas claves de los autores mencionados por Machado, nombres familiares a los lectores portugueses o brasileños. Segundo, algunos datos de contexto que un lector no conocedor del período y de la historia brasileña puede ignorar: Río de Janeiro del Imperio en vísperas de la abolición de la esclavitud. Tercero, la ubicación de algunas localidades o barrios de Río de Janeiro, puesto que los protagonistas se desplazan por la misma de continuo y este hecho transforma la ciudad en un protagonista más. (35)

La justificación para la introducción de las notas de pie de página se articula con el interés de la traductora mexicana de reforzar las nociones de un determinado contexto: Río de Janeiro en el proceso de pasaje del Segundo Reinado a la República. A pesar de que se insista en que no se trata de una edición anotada, el texto cuenta con un total de cuarenta y seis notas de pie de página, que obedecen a los criterios señalados en la nota preliminar. Entre ellas, encontramos dos que aluden a decisiones del traductor, una sobre la conservación del apócope "mano" –"Apócope cariñoso por hermano" (40)– y la otra en que se explica el significado de la abreviación "D." que siempre aparece junto al nombre "Carmo" de uno de los personajes –"Dona (doña) Carmen." (46)–. Además, encontramos siete notas aluden a referencias geográficas:

Texto original	Traducción argentina	Nota del traductor
" <i>Já agora me lembrava, ainda que vagamente, de uma senhora que lá apareceu em Andaraí [...]</i> " (1231)	"Entonces me acordé, aunque vagamente, de una señora que apareció en Andaraí..." (42)	Barrio de Río de Janeiro. (42)
" <i>D. Carmo vivia então com a mãe, que era de Nova Friburgo [...]</i> " (1238)	"D. Carmo vivía con la madre, que era de Nova Friburgo..." (55)	Localidad en las sierras cercana a Río de Janeiro y sede de una colonia de suizos. (55)
" <i>Havendo estudado em um colégio do Engenho Velho [...]</i> " (1239)	"Habiendo estudiado en un colegio de Engenho Velho..." (57)	Localidad en las afueras de Río de Janeiro. (57)
" <i>[...] e seguia depois /para as Laranjeiras</i> " (1241)	"[...] y seguía después para Laranjeiras" (59)	Barrio de Río de Janeiro. (59)
" <i>[...] e dei comigo no largo do Machado</i> " (1247)	"[...] y fui a dar al Largo do Machado"	Plaza de Río de Janeiro que divide los barrios de Catete y Flamengo. (70)
" <i>Estava na rua do Ouvidor</i> " (1249)	"Estaba en la calle del Ouvidor" (75)	Calle en la zona céntrica de Río de Janeiro, famosa por sus restaurantes y bares que

<p><i>"Este mesmo, se cumprir, mandá-lo-ei à Tijuca, a ver se eu lá estou"</i> (1251)</p>	<p>"Y a él, si es necesario, lo mandaré a <i>Tijuca</i> a ver si estoy allá." (78)</p>	<p>albergaban a los menditeros de la época. (75)</p> <p>Barrio de Rio de Janeiro. (78)</p>
---	--	--

Como puede verse, las informaciones que el traductor ofrece en esas notas no son fundamentales para la comprensión del texto, sin embargo hay que reconocer que ellas acaban por determinar enfáticamente la identificación del espacio en el que se mueven los personajes de la novela con un espacio real: Rio de Janeiro. Es necesario advertir que este señalamiento no busca negar la relación que existe entre el contexto de la novela y el contexto carioca de finales del siglo XIX, no obstante, busca cuestionar el impulso de determinación de una dada realidad en la perspectiva de una correspondencia entre la historia y la novela, para, justamente, cuestionar las exigencias de verdad que pueden adjudicársele a la ficción.

Así mismo, cabe cuestionar la referencia de algunos acontecimientos y personajes históricos. Obsérvense apenas dos ejemplos:

Texto original	Traducción argentina	Nota del traductor
<p><i>"O conselheiro João Alfredo organizou hoje outro."</i> (1246)</p>	<p>"El consejero <i>João Alfredo</i> organizo otro hoy." (69)</p>	<p>João Alfredo Correia de Oliveira (1835-?) organizó el gabinete ministerial el 10 de marzo de 1888, lo que hizo que fuera él quien presentara a la Princesa Isabel el decreto de abolición de la esclavitud, ese mismo año. (69)</p>
<p><i>"O ministério apresentou hoje à câmara o projeto de abolição"</i> (1249)</p>	<p>"El ministerio se presentó hoy a la cámara el proyecto de <i>abolición</i>" (75)</p>	<p>Referencia a la Ley Aurea, firmada el 13 de mayo de 1888 por la cual fueron liberados todos los esclavos de Brasil. (75)</p>

\*\*\*

Benjamin introduce "La tarea del traductor" afirmando "cuando nos hallamos en presencia de una obra de arte o de una forma artística nunca advertimos que se haya tenido en cuenta al destinatario para facilitarle la interpretación" (128). Y, más adelante, refiriéndose específicamente a la literatura, comenta: "¿Qué 'dice' una obra literaria? ¿Qué comunica? Muy poco a aquel que la comprende. Su razón de ser fundamental no es la comunicación ni la afirmación." (129). Nótese cómo la lectura crítica predominante de *Memorial de Aires*, al concentrarse en la identificación de un contenido específico, sea biográfico o histórico, supone la existencia de un destinatario "ideal" (127) –en términos de Benjamin– así como la comunicación de dicho contenido. Nótese además, que esa suposición ha permeado las traducciones, haciendo imperativo el señalamiento de

ciertos contenidos de orden histórico para los lectores. No queriendo olvidar los antecedentes críticos y, mucho menos, las traducciones anteriores, desarrollo actualmente un proyecto de traducción de *Memorial de Aires* que se fundamenta en una lectura concentrada en las particularidades de la forma de la obra, principalmente, en su esencia ficcional. Esa lectura demanda la creación de estrategias diferentes a las de las traducciones precedentes, tanto en lo que respecta al tratamiento del texto –decisiones sobre la conservación del registro castizo del narrador o su actualización, por ejemplo– como a los recursos que lo acompañan: notas explicativas, prólogo, prefacio, estudios críticos, entre otros. Parto de la certeza de que es imposible eximir de legitimaciones a la novela, más aún cuando el renombre de su autor ya opera en su reconocimiento, sin embargo, me propongo ensayar una traducción al margen de las asociaciones biográficas e históricas, tradicionalmente adjudicadas por la crítica literaria, para intentar así abrirle un espacio a esa obra extraña en el ámbito de la lengua española.

## Bibliografía

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria, 2008, *Obra completa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar.

\_\_\_\_\_, 2008, *Memorial de Aires*, Rio de Janeiro, L&PM.

\_\_\_\_\_, 2001, *Memorial de Aires*, México D.F., UNAM.

\_\_\_\_\_. 2001, *Memorial de Aires*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.

BARTHES, Roland, 1988, *Aula*, São Paulo, Cultrix.

\_\_\_\_\_, 1988, *O rumor da língua*. São Paulo: Editora Brasiliense..

BENJAMIN, Walter, 1971, "La tarea del traductor", en *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa, pp. 127-143.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

BOSI, Alfredo, 2006, "A escravidão entre dois liberalismos", en: *Dialética da colonização*, São Paulo, Companhia das Letras, pp. 194-245.

\_\_\_\_\_, 1988, "Uma figura machadiana", en: *Céu, Inferno*, São Paulo, Ática, pp. 59 – 71.

\_\_\_\_\_, 1999, *Machado de Assis: O enigma do olhar*, São Paulo, Ática.

CANDIDO, Antonio, "Esquema de Machado de Assis", en: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria, 2001, *Memorial de Aires*, Buenos Aires, Corregidor, pp. 9-30.

DERRIDA, Jacques, 1998, "Firma, acontecimiento, contexto", en: *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, Disponible en:

<[http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/firma\\_acontecimiento\\_contexto.htm](http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/firma_acontecimiento_contexto.htm)>.

Acesso em: 07 de dezembro de 2011.

GLEDSON, John, 1999, "Casa Velha: um subsídio para melhor compreensão de Machado de Assis", en: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria, *Casa velha*, Rio de Janeiro, Livraria Garnier, pp. 11-44.

\_\_\_\_\_, 1986, *Machado de Assis: ficção e história*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.

\_\_\_\_\_, 2006, *Por um novo Machado*, São Paulo, Companhia das Letras.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia, 1955, *Machado de Assis (estudo crítico e biográfico)*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora.

\_\_\_\_\_, 1957, *Prosa de ficção*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora.

SANTIAGO, Silviano, 1978, "Retórica da verossimilhança", en: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*, São Paulo, Perspectiva, pp. 29-48.

WEBER, João Hernesto, *Algum 'desconforto crítico'*, [Texto inédito]

# Marcas do contemporâneo na literatura de Alejandro Zambra: Múltipla escolha

Raianny de Andrade Amaral  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

## Resumo

Este trabalho tem como objetivo discutir a questão do contemporâneo na literatura do escritor chileno Alejandro Zambra, mais especificamente em seu último livro *Múltipla escolha* (2017). Para isso, primeiramente, discutiremos o conceito de contemporâneo e arte contemporânea (Groys, 2009; Smith, 2008), para depois analisarmos a noção de narrativa enviesada (Canton, 2009) como marca desse contemporâneo na escrita de Zambra.

Palavras-chave: Contemporâneo, Literatura, Alejandro Zambra, Múltipla Escolha, Narrativa Enviesada.

## Abstract

This paper aims to discuss the question of contemporary in the literature of the Chilean Alejandro Zambra, especially in his last work *Multiple Choice* (2017). Firstly, we will discuss the concept of the contemporary and contemporary art (Groys, 2009; Smith, 2008), and secondly we will analyze Canton's notion of *narrativa enviesada* (2009) as an impression of the contemporary on Zambra's writing.

Keywords: Contemporary, Literature, Alejandro Zambra, Multiple Choice, Narrativa Enviesada

Como falar do contemporâneo? Ou ainda, como falar da contemporaneidade na arte? Essas são perguntas que aparecem quando nos deparamos com um ambiente artístico no qual a pluralidade é a característica mais evidente. A falta de definição, talvez resultante da mistura entre as artes: pintura, literatura, cinema, etc, para alguns parece amedrontador, distanciando-os dos campos da arte contemporânea onde a certeza dá lugar as múltiplas possibilidades. Mas para aqueles que se abrem a potencialidade das escolhas, o cenário atual da arte parece promissor. Direcionando o olhar a literatura, perceberemos um sistema literário mais democrático, como afirma Resende (2014) quando discute sobre essa nova escrita literária no Brasil, sistema esse que reconhece novas subjetividades e aposta também em uma reconfiguração do próprio termo literatura. Alejandro Zambra, escritor chileno, se encaixa nesse perfil, tendo em sua escrita a pluralidade como característica principal. Em uma entrevista à Folha de São Paulo, Zambra foi indagado se ele teria um modo específico de escrita ou um plano de redação, e sua resposta foi: “Fazer um plano para escrever uma redação é a própria negação da literatura. Para mim, a literatura sempre esteve ligada à desordem. Começar



pelo final, reabilitar as digressões, enfrentar o desejo da simultaneidade e multiplicidade” (Zambra, 2017). Falar da escrita de Zambra é também falar de simultaneidade, multiplicidade e de desordem, é, de uma maneira mais geral, falar do contemporâneo.

Mas o que é arte contemporânea? Essa é a pergunta que Groys (2009) propõe em seu artigo “Comrades of time”. Para o crítico ela tem esse nome porque manifesta a sua própria contemporaneidade, mas não simplesmente por ter sido criada ou mostrada recentemente. Então, a pergunta, o que é arte contemporânea, na verdade, demanda outras perguntas: O que é contemporâneo? Como essa contemporaneidade pode ser mostrada?

Ser contemporâneo pode ser entendido como estar imediatamente presente, estar aqui e agora. Nesse sentido, a arte parece ser verdadeiramente contemporânea se ela for capaz de expressar e capturar a essência do presente, se ela for capaz de ser avaliada como autêntica. Contudo, Groys (2009) realça os escritos de Jacques Derrida no qual o filósofo demonstrou que o presente é originalmente corrompido tanto pelo passado quanto pelo futuro, que há sempre a ausência no cerne da presença e que a história, e aqui também incluindo a história da arte, não pode ser interpretada como uma procissão de presenças. Mas, para além de pensar sobre a desconstrução de Derrida, o crítico está empenhado em saber o que há no presente – esse aqui e agora como afirmou anteriormente – que nos interessa tanto? E como o presente se manifesta em nossa experiência diária antes de se tornar uma questão de especulação metafísica ou de crítica filosófica?

Para o Groys (2009), o tempo em que vivemos não é o presente porque ele é somente um momento. O presente é um tempo de permanente transição do passado para o futuro. É um constante desaparecimento que não pode ser tomado ou representado. Portanto, fazer arte contemporânea significa produzir o tempo contemporâneo. Desse modo, o contemporâneo é, para Groys (2009), um tempo artisticamente produzido. A sua definição de arte contemporânea se baseia nessa tautologia: arte contemporânea é contemporânea porque produz contemporaneidade.

Na modernidade o presente só podia ser detectado indiretamente por meio de traços deixados tanto no corpo da arte como no da cultura. O presente, nesse contexto, era algo a ser superado em nome do futuro. Um dos exemplos que Groys evidencia é o slogan da era soviética: *Tempo, para frente!* Parodiando esse slogan, Ilf e Petrov, dois romancistas soviéticos da década de 20, escreveram *Camaradas, durmam mais depressa!*. Assim, o presente era visto como negativo, sendo sempre esperada a chegada do futuro e do progresso promissores. O que prevalecia era a crença no futuro infinito e, assim, a noção de uma coleção permanente de arte era tanto oportuna quanto necessária: o arquivo, a biblioteca e o museu prometiam uma permanência, uma infinitude, as chamadas heterotopias. Foucault <sup>(2001)</sup> assim denominou esses lugares modernos no qual o tempo era acumulado, esses “lugares reais que são delineados na própria instituição da sociedade e que são espécies de contraposicionamentos.” (FOUCAULT, 2001: 415) São espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo, representados, contestados e invertidos.

Mas no contemporâneo, os museus se tornaram lugares de exposições temporárias e não mais espaços permanentes, as artes se tornam cada vez mais efêmeras. O que Groys (2009) demonstra é que quando começaram a questionar, duvidar ou reformular os projetos, o presente, o contemporâneo tornou-se central. E a razão para essa mudança está no cerne do contemporâneo em si: a dúvida, a

hesitação, a incerteza, a indecisão, ou seja, a necessidade de uma reflexão prolongada, de um adiamento. Talvez a ideia que mais caracterize o contemporâneo para Groys (2009) seja essa: um período prolongado, potencialmente até infinito, de adiamento. Dessa forma, o presente deixa de ser um lugar de transição do passado para o futuro para ser um lugar de reescritura, de rasura. Como o crítico evidencia:

A perda da perspectiva histórica infinita gera o fenômeno do tempo desperdiçado, improdutivo. No entanto, pode-se também abordar esse tempo desperdiçado mais positivamente, como tempo excedente – como tempo que atesta à nossa vida como puro ser no tempo, para além do seu valor dentro do molde das projeções políticas e econômicas modernas. (Groys, 2009: 4, tradução nossa)<sup>149</sup>

Em contrapartida, Arthur Danto em seu livro *Após o fim da arte* revela que o contemporâneo é um tempo essencialmente plural, cuja especificidade reside nas possibilidades oferecidas por essa pluralidade. Esse pluralismo é uma oportunidade de experimentação tornando os artistas livres para ser o que quiserem ser, “livres para ser alguma coisa ou mesmo para ser todas as coisas” (Danto, 2006: 50) O que o crítico salienta é que o artista não precisa mais acreditar que só existe uma única verdadeira forma para a arte ser praticada em um determinado momento.

O contemporâneo para Danto (2006) é um momento marcado por várias transformações que se sucederam desde a década de 60, mas diferentemente de Groys, esse contemporâneo tem uma data e um trabalho específicos: a partir do ano de 1964 com trabalho de Andy Warhol: *Brillo Box*. Essa obra marcou a virada para o momento pós-histórico da arte, momento no qual a arte pode assumir qualquer feição, diminuindo as possibilidades de um direcionamento narrativo. Dessa forma, com a expressão *fim da arte*, Danto demonstra o fim de uma narrativa histórica que colocava o critério daquilo que era ou não era arte a um determinado estilo predominante. *Após o fim da arte* é esse período da pluralidade de estilos e de universalidade de produção artística. O termo *narrativa mestra* perde seu valor quando pensamos na pluralidade, um critério e um estilo correto dão lugar a multiplicidade no que se refere a avaliação e a classificação do que seria ou não arte. Com as palavras do crítico:

Não há mais uma direção única. Na verdade, não há mais direção. E foi isso o que pretendi dizer com o ‘fim da arte’, quando comecei a escrever sobre esse fim nos meados da década de 80. Não que a arte morreu (...) mas sim que a história da arte, estruturada narrativamente, chegara ao fim” (Danto, 2006: 139)

Com uma perspectiva diferente de Danto (2006) e se aproximando mais de Groys (2009), Terry Smith (2008), em uma introdução a um livro organizado por ele sobre arte contemporânea, abre uma questão interessante e que seria pertinente ressaltarmos aqui: No rescaldo da modernidade, e na passagem do pós-modernismo, como vamos saber e mostrar como é viver nas condições da contemporaneidade? Aqui voltamos a indagação que fizemos no começo, e perceberemos que, talvez, essa seja a pergunta chave para pensarmos sobre uma produção artística, seja ela qual for, nos dias atuais. Como os artistas, de uma forma geral, mostram em sua arte o que é esse contemporâneo? Quais são as marcas do contemporâneo que rasuram, penetram e fissuram a arte?

---

149 The loss of the infinite historical perspective generates the phenomenon of unproductive, wasted time. However, one can also interpret this wasted time more positively, as excessive time – as time that attests to our life as pure being-in-time, beyond its use within the framework of modern economic and political projects. (Groys, 2009: 4)

Para entendermos essas perguntas é interessante darmos um passo atrás: no discurso do mundo da arte entre 1920 e 1960 do século XX, discursa Smith (2008), aonde as atitudes modernas prevaleciam, o termo contemporâneo servia como um padrão para o moderno. A arte moderna estava direcionada para o futuro, então, ser moderno significava viver em um projeto, praticar um trabalho em progresso. Smith (2008) continua citando a Groys (2009): “por esse permanente movimento em direção ao futuro, a arte moderna tende a negligenciar, a esquecer o presente, reduzindo-o a um momento permanentemente discreto de transição do passado para o futuro” (Groys apud Smith, 2008: 7, tradução nossa)<sup>150</sup>. O que Smith (2008) nos mostra é que alguns artistas, nos dias atuais, estão redefinindo o que significa esse viver em um projeto dando destaque ao poder do presente.

Zambra é um deles. Nascido em Santiago em meio à ditadura de Pinochet, Zambra começa sua carreira literária publicando dois livros de poemas *Bahía Inutil* e *Mudanza*, ainda não publicados no Brasil. Sua aparição no ambiente da literatura latino-americana contemporânea começou com a publicação *Bonsaí*, aqui lançado pela Cosacnaify em 2012, logo seguido por *A vida privada das árvores* e *Formas de voltar para casa*, publicados em 2013 e 2014. Em meio a publicações de um livro de contos, outro de ensaios, Zambra publica em 2017 *Múltipla escolha*. Zambra ao ser questionado sobre sua forma de escrita sempre optou em responder por uma liberdade em relação aos gêneros literários, dizendo que “não quis classificar o livro porque estaria mentindo. Eu não sei o que ele é. Nem me interessa” (Zambra, 2017). É dessa forma que caracteriza seu último livro, mas também que percebemos sua produção em geral. Não se fixando a uma forma específica, Zambra passeia por todos, flertando tanto com o romance, o conto, a poesia, o ensaio e até mesmo saindo do campo literário e entrando em formas mais objetivas. Esse foi o tema de seu último livro lançado que iremos nos aprofundar agora. *Múltipla Escolha* foi originalmente intitulado “Facsimil”, nome da Prova de Aptidão Verbal aplicada no Chile dos anos de 1966 até 2002 como uma parte da seleção a uma vaga nas universidades chilenas. O livro é uma reunião de fragmentos que parodiam e criticam o sistema educacional chileno, formando uma espécie de jogo no qual o leitor é convidado a responder as perguntas e dar um rumo individual a história.

Porém, voltemos um pouco mais exatamente às perguntas que fizemos anteriormente. Ainda de uma forma mais geral, nos indagamos como podemos perceber as marcas desse contemporâneo, que Smith (2008), Groys (2009), ou Danto (2006) tentam analisar, na arte feita atualmente. Agora, seguindo o exemplo desses críticos, queremos analisar como o contemporâneo pode ser percebido na escrita de Zambra, mais especificamente em *Múltipla Escolha*. Foquemos, então, na característica central da arte contemporânea para Groys (2009): a arte baseada no tempo, ou *time-based art*. Ser contemporâneo não significa necessariamente estar presente, estar aqui e agora. Significa estar “com o tempo” em vez de estar “no tempo”. Dessa forma, estar com o tempo pode ser entendido como sendo “camarada do tempo”. Ou seja, ser como um colaborador que ajuda o tempo em dificuldades. Em nossa sociedade contemporânea o tempo pode ser considerado desperdiçado quando é concebido como improdutivo, sem sentido. As artes consideradas tradicionais, como por exemplo a pintura, a escultura, são também artes baseadas no tempo porque elas são feitas com a expectativa de uma duração, especialmente por sua inclusão em museus ou galerias particulares. Contudo, essa arte baseada no tempo que Groys (2009) demonstra não é estruturada no tempo

---

<sup>150</sup> Because of this permanent movement toward the future, modern art tends to overlook, to forget the present, to reduce it to a permanently self-effacing moment of transition from past to future.” (Groys apud Smith, 2008: 7)

como uma fundação sólida, como uma garantia de perspectiva. Na verdade, ela documenta o tempo que está com risco de ser perdido como resultado de seu caráter improdutivo. Essa mudança faz com que a arte pare de documentar o presente, pare de criar o efeito de presença, para documentar um presente repetitivo, indefinido.

Múltipla escolha (2017) ao parodiar a prova de aptidão verbal, separa-se em temas comuns a serem abordados em testes relacionados a linguagem e leitura. Dessa forma, a obra é dividida em cinco partes: palavra destoante, plano de redação, uso de conjunções, Eliminação de orações e Compreensão de textos. Vejamos um exemplo da segunda parte, no qual é assinalado aos leitores: “nos exercícios 25 a 36, assinale a alternativa que corresponda à ordem que mais adequadamente constitui um bom roteiro ou um plano de redação” (Zambra, 2017: 19)

- 27 – Um filho  
1. Você sonha que perde um filho.  
2. Acorda.  
3. Chora.  
4. Perde um filho.  
5. Chora.  
a) 1 – 2 – 4 – 3 – 5  
b) 1 – 2 – 3 – 5 – 4  
c) 2 – 3 – 4 – 5 – 1  
d) 3 – 4 – 5 – 1 – 2  
e) 4 – 5 – 3 – 1 – 2 (Zambra, 2017: 23)

Poderíamos pensar em uma dupla possibilidade para a noção de *arte baseada no tempo* em Múltipla Escolha: a primeira possibilidade está na desvinculação do sentido original: a finalidade, ou produtividade da forma do texto original é excluída no momento em que essa estrutura vira literatura. Ao pensarmos na prova de aptidão verbal em si, como uma etapa do vestibular chileno exercido de 1966 até 2002, havia nesse tempo específico uma produtividade para essa estrutura: a aceitação em uma faculdade chilena. Zambra desvincula essa significação original e adere à ideia de experimentação absorvendo novas significações a essa mesma estrutura utilizada de forma tão objetiva e sistemática. Mas para isso Zambra não precisou buscar seu tema muito longe. Assim como em seus outros livros, o cotidiano, as relações familiares e amorosas, a infância, a experiência de crescer em um país sul-americano em meio a uma ditadura, são temas que voltam à sua escrita, mas como uma nova roupagem. Roupagem, essa, engenhosa que dá uma vivacidade a essa estrutura supostamente objetiva ironizando a ideia da possibilidade de uma única alternativa correta.

A segunda possibilidade está nas múltiplas possibilidades de leitura e de interpretação do texto, ou seja, Múltipla Escolha (2017) documenta um presente repetitivo, indefinido. Vejamos outro exemplo da terceira parte, no qual os leitores são instruídos a assinalar “a alternativa cujos os elementos sintáticos melhor preenchem as lacunas do enunciado.” (Zambra, 2017: 33)

- 46 – Quero juntar estas palavras, \_\_nada tenha sentido.  
a) ainda que  
b) para que  
c) e que  
d) mas que  
e) até que (Zambra, 2017: 37)

As diferentes possibilidades de respostas fazem o leitor criar uma repetição na leitura. Lemos o enunciado toda vez que lemos uma alternativa diferente. Entramos, então, nesse ciclo repetitivo no qual cada leitura se torna um fragmento diferente. Zambra lida tanto com as múltiplas possibilidades de resposta quanto com a imposição de uma única alternativa. Nesse segmento, é pedido aos leitores que assinalem a palavra que se destoe do enunciado e também das demais palavras. Contudo, não é possível para o leitor fazer uma escolha pois, ou as palavras se repetem em duplas, como na 21, ou simplesmente se repetem em todas as alternativas, como na 24.

- |             |                                |
|-------------|--------------------------------|
| 21 – Tossir | 24 – Silêncio                  |
| a) fumar    | a) silêncio                    |
| b) tossir   | b) silêncio                    |
| c) fumar    | c) silêncio                    |
| d) tossir   | d) silêncio                    |
| e) fumar.   | e) silêncio (Zambra, 2017: 18) |

Essa forma da escrita de Zambra nos remete também à noção de *narrativa enviesada* da crítica de arte Katia Canton. Para a autora, a modernidade do século XX foi que possibilitou uma modificação na noção de narrativa ou estruturação de uma obra ou de um texto, liberando, de um modo geral, a arte da representação do real. As narrativas enviesadas contemporâneas também narram histórias, mas de um modo não linear. Em vez de uma narrativa tradicional, elas são compostas a partir de tempos fragmentados, sobreposições, repetições, deslocamentos. E um dos pontos principais é a sua inconclusividade: elas narram, porém não necessariamente resolvem suas próprias tramas. Como nas palavras de Canton: “trata-se de um tipo de obra ou texto que dá indícios de contar uma história, mas que se recusa a criar uma narrativa cujo sentido seja fechado em si mesmo, ou seja, que possa ter linearidade” (2009: 15-16) O leitor, portanto, é umas das chaves principais para a construção desse texto. Por ser uma obra de sentido aberto, a sua construção está na relação com o outro, seja público, leitor ou observador. Em *Múltipla Escolha* (2017), o leitor é convidado a entrar nesse jogo em que sua escolha pode ou não fazer diferença para o sentido do fragmento. No exemplo a seguir, o fragmento fala sobre exposição, censura. Só há a escolha do silêncio ou da total exposição. Não há, portanto, como anular umas dessas alternativas pois não há uma escolha para a censura desses pensamentos.

- 58)
- (1) Não queria falar sobre você, mas é inevitável.
  - (2) Agora mesmo estou falando sobre você. E você está lendo, e sabe disso.
  - (3) Agora eu sou um texto que você está lendo e que não queria que existisse.
  - (4) Te odeio.
  - (5) Você queria ter o mesmo poder dos censores.
  - (6) Te odeio.
  - (7) Você fodeu com a minha vida.
  - (8) Agora sou um texto que você não pode apagar.
- a) Nenhuma  
b) A  
c) B  
d) C  
e) D (Zambra, 2017: 46)

O jogo em que o leitor é convidado em *Múltipla Escolha* (2017) sabota, subverte, e quebra a possibilidade de um sentido narrativo único. O sentido desse livro não está pronto, mas se configura no acontecimento, isto é, na construção

das múltiplas relações que acontecem entre a obra e o leitor. Percebemos, assim, que *Múltipla escolha* (2017) é, como nas próprias palavras de Zambra em uma entrevista à revista *Cult*, “um livro sobre a ilusão de uma resposta. Nos ensinaram isso, que havia uma resposta única, e logo descobrimos que havia muitas, e isso às vezes foi libertador e outras foi terrível” (Zambra, 2017).

## Referências

- CANTON, Katia, 2009, *Narrativas enviesadas*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.
- DANTO, Arthur, 2006, *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora; Edusp.
- FOUCAULT, Michel, 2001, “Outros espaços”, em: *Ditos e Escritos III*. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, pp.411 - 422.
- GROYS, Boris, 2009, Comrades of time. *e-flux journal*, n.11, p.1-11.
- RESENDE, Beatriz; FINAZZI-AGRÓ, Ettore, 2014, *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Revan.
- SMITH, Terry; ENWEZER, Okwui; CONDEE, Nancy, 2008, *Antinomies of art and culture: modernity, postmodernity, contemporaneity*. Londres: Duke University Press.
- ZAMBRA, Alejandro, 2017, *Múltipla Escolha*. São Paulo: Planeta.
- ZAMBRA, Alejandro. “Literatura está ligada a desordem diz escritor Alejandro Zambra”, em *Folha de São Paulo*, 2017, disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/05/1885551-literatura-esta-ligada-a-desordem-diz-escritor-chileno-alejandro-zambra.shtml>> [03 jun. 2018]
- ZAMBRA, Alejandro. “Todos os livros que valham a pena são experimentais, diz Alejandro Zambra”, em *Estadão*, 2017, disponível em: <<https://alias.estadao.com.br/noticias/geral,todos-os-livros-que-valham-a-pena-sao-experimentais-diz-alejandro-zambra,70001841341>> [05 jun. 2018]
- ZAMBRA, Alejandro. “Escrever é remexer a vida e às vezes imaginar outra, diz Alejandro Zambra”, em *Cult*, 2017, disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/alejandro-zambra-multipla-escolha/>> [29 mai. 2018]

# Un aporte para la historia del léxico espiritual: la voz ánimo en Juan de Valdés

Rocío Serrano Cañas  
Universidad Federal de Paraíba

José Luis Ramírez Luengo  
Universidad de Alcalá

## Resumen

Con este trabajo se pretende realizar una aproximación histórica al término *ánimo* en la espiritualidad española del siglo XVI, con una especial atención al uso de dicha voz en el pensamiento de Juan de Valdés, tanto en su vertiente lingüística como espiritual. En el caso de este autor, la selección y el tratamiento de este vocablo se explican a partir de un tipo de espiritualidad de corte epistemológico, cuya fuerza motriz es la experiencia humana.

Palabras-clave: Juan de Valdés, espiritualidad, uso de la lengua, ánimo y experiencia.

## Abstract

In this essay we want to make an historical approximation to the term *ánimo* in the Spanish spirituality of the XVI century, giving special attention to the use of that voice in Juan de Valdés's thoughts, both in its linguistics and spiritual branches. With regard to that author, the selection and the treatment of this specific term can be explained through a kind of spirituality of epistemological vein, whose driving power is human experience.

Key words: Juan de Valdés, spirituality, usage of the language, *ánimo* and experience.

## Introducción

Desde hace ya bastante tiempo, el estudio de la historia del léxico especializado ha experimentado un gran desarrollo en el ámbito hispánico, lo que ha dado como resultado que en estos momentos se conozcan ya con cierto detalle las voces empleadas en siglos pasados -y, en especial, en la época renacentista- en campos tan dispares como, entre otros muchos, la moda (Bernis Madrazo, 1962, 2001; Sánchez Orense, 2008), la medicina (Donnini, 1977; Herrera, 1996) o la náutica (Carriazo Ruiz, 2003; Nieto Jiménez, 2002), por citar sólo algunos de ellos.

Junto a éstos, y ya desde el trabajo pionero de Baruzi (1942), el espiritual ha constituido otro de los discursos especializados del Renacimiento a los que se ha prestado cierta atención -en los trabajos, por ejemplo, de Herrero y Mancho

(1996), Mancho (1998) y muy especialmente Quirós García (1998-9, 2000, 2000b, 2001)-, si bien es todavía mucho lo que queda por analizar acerca de los procesos de conformación de este registro místico-espiritual, a causa de, "por un lado, la tenaz y a veces desmesurada insistencia en las grandes figuras, que, bajo el peso de la consideración de cúspides inalcanzables, han logrado eclipsar la existencia de otros autores 'menores' o 'secundarios', tanto anteriores como posteriores; y, por otro, la falta de ediciones filológicas de las obras de estos últimos" (Quirós García, 2002: 115).

De este modo, parece aún necesario realizar estudios sobre el léxico de estos presuntos "autores secundarios" como forma de completar en lo posible el conocimiento parcial con el que todavía se cuenta acerca de la lengua de los espirituales renacentistas; a este respecto, son varias las tareas enlazadas que es preciso llevar a cabo: por un lado, conocer el léxico que emplean estos autores y analizar las posibles influencias que, en sus usos, unos reciben de otros; por otro -y tal vez más interesante- analizar los empleos específicos y los valores concretos que determinado vocablo presenta en la obra de cada uno de éstos.

En esta línea, el presente trabajo pretende describir y precisar el significado que la voz *ánimo* adquiere en la obra de Juan de Valdés (ca.1500 - 1541), con el fin también de contribuir al conocimiento del léxico espiritual del siglo XVI. Por ello, este estudio puede servir de base para otros trabajos posteriores en los que se continúe profundizando sobre la trayectoria histórica del término, así como también, sobre el contenido conceptual que adquiere dentro del pensamiento espiritual de los autores del siglo XVI español, para lo cual se haría necesario el soporte de otras áreas del conocimiento, como la teología, los estudios bíblicos o la filosofía. Por supuesto, la elección de este vocablo para nuestro análisis no es casual, sino que responde a su relevancia para entender el pensamiento de Juan de Valdés, que lo convierte en un concepto clave de su discurso y que lo emplea con una gran frecuencia de uso en sus escritos, tanto aquellos puramente espirituales como también los lingüísticos.

Así, partiendo del valor que este término presenta en contextos no especializados -representados por diferentes diccionarios y autores de la época, sin relación con el mundo religioso-, se ha pasado a determinar su significado en los escritores espirituales del momento, esto es, su empleo en cuanto a *voz especializada* propio de este registro discursivo. Posteriormente, y teniendo en cuenta esos valores, se han analizado las peculiaridades de uso que el vocablo presenta en el discurso valdesiano. En concreto, contemplamos tres características en el manejo que Juan de Valdés realiza del término, en el curso de su pensamiento. Por un lado, se percibe una alta frecuencia de uso del vocablo *ánimo*, especialmente, en comparación con la voz *ánima* o *alma*; por otro lado, también es necesario observar el particular interés que Valdés muestra en explicar el sentido del término dentro de su pensamiento espiritual y, finalmente, se presenta la relación que el autor establece entre dicha realidad psíquica y el uso de la lengua<sup>151</sup>.

Como es de sobra conocido, el registro de los espirituales del siglo XVI español se desarrolla por medio de una serie de elementos léxicos que, cargados de un significado especializado, van cubriendo las necesidades expresivas y conceptuales derivadas de las nuevas tendencias en el campo de la espiritualidad y del biblismo, para las cuales la lengua vulgar aún no poseía las necesarias diferencias y matices nocionales. Al mismo tiempo, en el discurso de estos autores

---

151 En concreto, a la hora de llevar a cabo el presente estudio se han tenido en cuenta las siguientes obras del autor: *Diálogo de la Lengua* (DL), *Diálogo de Doctrina Cristiana* (DC), *Alfabeto Cristiano* (AF), *Ciento Diez Divinas Consideraciones* (CD), así como sus traducciones y comentarios *Cartas de San Pablo a los Romanos y a los Corintios* (CP), *Evangelio según San Mateo* (EM) y *los Salmos* (SA).



espirituales, se observa una preocupación pedagógica por hacer accesible y comprensible su pensamiento, lo que, en el plano léxico se traduce en la adopción de voces propias del léxico común, a las que dotan de nuevos valores semánticos (neologismos de sentido) o a las que asignan los significados originales griegos y latinos (cultismos semánticos). Algunos de estos términos se pierden con el paso del tiempo, sin embargo otros entrarán a formar parte del acervo común de la lengua castellana, preservando en su uso la huella inconfundible de aquella espiritualidad cuyo núcleo principal era el individuo (Quirós; 2000: 118).

En el caso del término *ánimo*, como se verá a continuación, los espirituales españoles y el propio Juan de Valdés hacen uso de la voz siguiendo los significados comunes, que, por otro lado, pueden ser rastreados en distintos contextos discursivos del momento. Al mismo tiempo, a partir de las primeras calas realizadas, se percibe una clara tendencia por parte de estos autores a explorar aquella vertiente del significado de la palabra que apunta hacia el plano psíquico. Dicha vertiente será enriquecida con nuevos matices semánticos, principalmente en lo que concierne a los estados y a las perturbaciones del ánimo. Nos encontramos, por tanto, frente a un proceso dinámico de neologismo de sentido en el manejo de una voz común, sujeto, además, a la elección y al tratamiento individual de cada autor espiritual. A través de este proceso se revigora y se afianza la vertiente espiritual del término en la lengua vernácula, al tiempo que, se generan nuevas expresiones con dicha voz (incluso introduciendo correlaciones semánticas con otros términos como *libro*, *decir*, *sentencia*, *oración*, *cuerpo*, *casa* o *morada*), lo que, sin duda, ayudará a perfilar y a definir más nítidamente una espiritualidad de tipo vivencial e introspectivo.

## Ánimo como voz común en el siglo XVI

El término considerado tiene una presencia muy abundante en los diferentes géneros que constituyen el universo textual del siglo XVI, con significados que van desde el que ofrece la propia voz latina *animus*<sup>52</sup> -esto es, 'fuerza', 'valor', 'aliento' (Morreale, 1957: 7) - hasta otros en relación ya con lo espiritual, como 'alma' o 'espíritu', pasando por 'talante, intención' 'carácter', 'índole', o 'condición psíquica' (DHLE, 1931: 1132).

Así, en los diccionarios de la época, se contemplan distintas tendencias a la hora de definir o traducir el término. En el caso del *Vocabulario* de Nebrija, encontramos *animus* -"por el ánimo racional"; "por el apetito o ira" (Nebrija, 1979: s.v. *animus*). En otras obras lexicográficas de la época el tratamiento de la voz oscila entre su valor etimológico y el que se puede enclavar en el ámbito espiritual. Muestra de la primera tendencia será la obra de Covarrubias (1977: 122), en la que el término, acompañado de una larga disertación que remite al mundo clásico, se define, en consonancia con los significados latinos, como 'valor', 'brío'; ejemplo de la segunda posibilidad es la que presenta Alonso de Palencia, quien dirá del vocablo "es voluntad del ánimo, es su mente, es su sentido, es la parte por do se siente y por do se sabe", esto es, una definición en la que el autor distingue trazos semánticos particulares con respecto a la voz alma, lo que le permite particularizar

---

152 Estos valores -así como también 'fuerza' o 'resolución'- son los que de manera general van a prevalecer durante toda la Edad Media para la voz ánimo (DLHE, 1931: 1134-5). Para un estudio sobre la situación del término durante la época medieval, véase el excelente trabajo de Morreale (1957). En este estudio la autora demuestra cómo, durante dicho período, la voz ánimo fue eclipsada por el término *ánima* en el latín eclesiástico y, por otro lado, apenas tiene presencia en los textos en romance; en su lugar, para representar las facultades intelectivas y volitivas, se prefieren términos como *seso*, *corazón*, *voluntad* o *talante*. Según Morreale, la eclosión del término en la lengua vernácula se produce en el siglo XV, a partir de las traducciones que debieron servir como vía de rescate de la voz latina para el castellano, sobre todo, en la obra de los autores cultistas, pero, al mismo tiempo, sin perder la correlación con los grupos semánticos del período medieval.

el significado del término dentro del campo de la vida psíquica<sup>153</sup> (Palencia, 1967: s. v. *animus*).

Más allá de los diccionarios, también en los textos del momento es posible registrar los significados señalados más arriba. En esa línea, se descubre el empleo de *ánimo* con su significado etimológico de 'brío, fuerza, 'valor', por ejemplo, en obras como el *Floriseo* de Fernando Bernal (ejemplo 1), el *Diálogo de la vida de un soldado* de Diego Nuñez Alba (ejemplo 2), o en la *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo (ejemplo 3):

1. Pues como Floriseo tomasse aquellos mil hombres que estavan holgados, hizo rostro con gran ánimo a los moros (1516; CORDE)
2. Don Garcia (como todo el mundo sabe) por demasiado animo valerosamente peleando murio en los Gelues en seruicio del Rey Catholico (c. 1552; CORDE)
3. Era buen ginete e diestro de todas armas, así a pie como a caballo, e sabia muy bien menearlas, e, sobre todo, coraçon e ánymo, que es lo que aze al caso (c. 1568; DHLE, 1931: 1133)

Al mismo tiempo, el valor de 'alma', 'espíritu' se registra en textos como *Las Sergas de Esplandián* de Garci Rodríguez de Montalvo (ejemplo 4), la *Sevillana Medicina* de Monardes (ejemplo 5) o la *Crónica de la Nueva España*, de Cervantes de Salazar (ejemplo 6). Es importante resaltar también que, ya en este período, se registran usos puntuales en los que el término alude a la inquietud y perturbación psíquica, como en el caso del Amadís de Gaula (ejemplo 7):

4. Aquella -dixo la donzella- que entiendo ser entre él y mí muy contraria, que siendo yo ante su presencia, mirando su muy gran hermosura, recibe mí ánimo algún descanso (1504; CORDE)
5. Por esto dezia vn gran philosopho: que era gran felicidad: que estuuisse sano animo aposentado en cuerpo sano (1545; CORDE)
6. Porque veáis claro que en esta jornada se interesan el servicio de Dios (...), el esclarecer vuestros descendientes y otros muchos y maravillosos provechos, que no todos, sino cualquiera dellos basta a inflamar y encender cualquier ánimo, cuanto más el del español (1560; CORDE)
7. Si agora lo veo tan mudado y tan trocado, no creas que en ello mi ánimo sienta alguna alteración (1508; DHLE, 1931: 1135)

Así como también, se encuentran, en este momento, ejemplos en los que la voz aparece con el valor de 'intención', como en el texto de *Historia de las guerras civiles del Perú* de Pedro Gutiérrez de Santa Clara (ejemplo 8) y también con el valor de 'índole' o 'condición psíquica', según se observa en un pasaje de la *Celestina* (ejemplo 9):

8. Dixeron que aquella jura auía sido hecha con cautela y doblez de ánimo, entendiendo en la esposición della ser en pro y vtilidad de los indios (1549; DHLE, 1931: 1132)
9. Quando sus ossadías y atrevimientos les corrigieres a tus criados, a vueltas del castigo muéstrales fauor, por que los ánimos esforçados no sean con encogimiento diminutos y yrritados en el osar a sus tiempos (1502; DHLE, 1931: 1134)

A partir, pues, de lo expuesto en estas líneas es posible facilitar una primera descripción del empleo del término analizado en la época de Juan de Valdés: *ánimo* constituye un término de considerable frecuencia en el español del siglo XVI, con apariciones en discursos de muy diversa índole -algunos de ellos, como

---

<sup>153</sup> Para el cronista la equivalencia entre ambas voces no es total, al conseguir matizar y diferenciar el significado de *animus* respecto a 'ánima', presentando este primero como parte constitutiva de esa realidad psíquica mayor: "es la voluntad del anima, es su mente, es su sentido, es la parte por do se siente y por do se sabe". Así, en su explicación, 'animus' cobra valores espirituales, que aluden específicamente a la dirección psíquica (la voluntad y el sentido) y al conocimiento extraído de lo vivido (por donde se siente y se sabe).

las crónicas militares o los libros de caballerías, claramente alejados de lo espiritual- con una gama de significados que van desde los etimológicos 'brío' y 'fuerza,' hasta aquellos que, de alguna manera, aluden al campo de la vivencia psíquica.

## Ánimo como voz especializada en el discurso espiritual del siglo XVI

Precisamente son las significaciones de carácter psíquico que *ánimo* posee en su uso no especializado -'alma', 'espíritu', 'voluntad', 'intención', etc.- las que van a favorecer su progresiva transformación en *voz especializada* propia del discurso de los autores espirituales del siglo XVI, pues es evidente que valores como los apuntados más arriba convierten a *ánimo* en un concepto rentable para el tratamiento de cuestiones de tipo espiritual.

Como ya se apuntó al inicio de este estudio, es propio de los espirituales españoles recurrir a vocablos procedentes del léxico común para transmitir una espiritualidad basada en la vivencia personal y en la relación directa con Dios. Con todo, hay que recordar que este léxico no se mantiene inalterado, pues se dota de nuevos valores -bien novedosos, bien sus significados originales latinos o griegos- y este hecho da lugar a la neología de sentido y a los cultismos semánticos. En su conjunto, sí se puede afirmar que la elección léxica en estos textos favorece la naturalidad expresiva y la comprensión en la lectura, como parte de un mismo propósito pedagógico cultivado por los espirituales españoles (Quirós; 2000, 117).

Por lo que se refiere a *ánimo*, estos autores del siglo XVI adoptan el término y lo dotan de una gran expresividad; sin perder los valores comunes expuestos anteriormente, sí se observa en el pensamiento espiritual de éstos un desarrollo específico de valores semánticos referidos a la modulación de los estados anímicos. En esa línea, proliferan expresiones tales como 'perturbación y confusión del ánimo' (Fray Luis de Granada, *Traducción de la Escala Espiritual de San Juan de Clímaco*: Ejemplo 10), 'paz y tranquilidad del ánimo' (*Subida al Monte Carmelo* de San Juan de la Cruz: Ejemplo 11), 'trabajos del ánimo' (*De los nombres de Cristo* de Fray Luis de León: Ejemplo 12), 'pensamiento y atención del ánimo' (Fray Luis de Granada, *Traducción de la Escala Espiritual de San Juan de Clímaco*: Ejemplo 13), 'la morada del ánimo

(Fray Alonso de Cabrera, *Consideraciones sobre los Evangelios de los Domingos de Adviento*: Ejemplo 14):

10. No es cosa segura al soldado bisoño entrar luego en desafío, ni tampoco al religioso novicio (que no sabe aun por experiencia la condición de las pasiones y perturbaciones de su ánimo) pasarse á la soledad. (1562; CORDE)

Pues que nuestro ser es tan fácil y deleznable, que, aunque esté bien ejercitado, apenas dejará de tropezar con la memoria en cosas que turben y alteren el ánimo que estaba en paz y tranquilidad, no se acordando de cosas. (ca.1578; CORDE)  
Algunos -dijo al punto Juliano- de los antiguos quisieron que el que se criaba para ser rey, se criase en trabajos pero en trabajos de cuerpo, con que saliese sano y valiente; mas en trabajos de ánimo que le enseñasen a ser compasivo, ninguno, que yo sepa, lo escribió ni enseñó. (1583; CORDE)

No te entristezcas, si cuando oras, el enemigo se te entra sutilmente, y como ladrón secretamente te roba la atención del ánimo: sino esfuérzate y confía en Dios. (1562; CORDE)

Algunos dijeron ser la morada del ánimo los ojos, por lo mucho que de sí descubre por ellos. Plinio dice: Profecto in oculis animus inhabitat. Y como él dice y vemos todos, "por los ojos se descubre y conoce cuanto el ánimo encierra": alegría, tristeza, cuidado, congoja, soberbia, humildad, odio, afición, misericordia, ira, enojo, amor, aborrecimiento y más otras cosas. (ca.1598; CORDE)

Siguiendo los ejemplos, se puede observar que en todas estas expresiones el término *ánimo* remite a un tipo de espiritualidad que se centra en el

conocimiento interior, fundamentalmente, referido a las alteraciones pasionales que modulan los estados psíquicos. Se presenta, por lo tanto, como un término que viene a reforzar el valor epistemológico de las pasiones humanas, dentro de un pensamiento espiritual que se muestra fuertemente crítico con el exceso de las demostraciones formales y con la interferencia de intermediarios en la relación con Dios. Justamente, es en esta dirección crítica en la que debemos entender el uso de la voz *ánimo* dentro de los autores del siglo XVI y, más en concreto, en el pensamiento del autor que nos ocupa.

En esa línea, nos parece necesario resaltar algunos ejemplos extraídos de dos autores contemporáneos a Juan de Valdés, con el fin de realizar una primera aproximación al contexto de uso del término *ánimo* dentro el pensamiento espiritual del siglo XVI. Para ello, se han seleccionado dos pensadores cuyas circunstancias biográficas y bagaje intelectual muestran similitudes con el autor conquense, en concreto, Francisco de Osuna y Fray Luis de León, también formados, como Valdés, en el biblismo de la Universidad de Alcalá y en el caso de Osuna, relacionado, además, con el foco alumbrado de Escalona.

En los textos de Osuna se puede observar que el término *ánimo* aparece como nido de las virtudes y de los vicios de cada hombre. El autor también nos indica algo más sobre el vocablo, pues los vicios parecen guardar una estrecha relación con la posesión, según se descubre en el siguiente ejemplo del *Quinto Abecedario Espiritual*:

La soberbia empacha el ánimo con presunción y la triste avaricia empacha el cuerpo con seglares ocupaciones y la presunción hinche el corazón de viento y la avaricia hinche el cuerpo de cosas terrenas. Y no digo que ésta hinche el ánimo, porque el avariento piensa siempre que tiene poco (Osuna, 2002: 357).

En este pasaje, Francisco de Osuna nos describe cómo anida el vicio de la soberbia en el ánimo y el de la avaricia en el cuerpo, en este último caso, con una alusión directa a la posesión de las bienes terrenales; no es casual, por tanto, la selección de las formas *empachar* el ánimo e *hinchar* el cuerpo para describir tales vicios. Estas formas expresivas nos remiten a estados de saturación, en los que el cuerpo y el ánimo rebosan de un modo nocivo. Precisamente, las dos virtudes contrarias a estos dos vicios, la humildad y la pobreza, suponen, según Osuna, una *evacuación* cuando el apego a lo material ha causado una degeneración viciosa en el hombre, alterando la paz y el equilibrio del *ánimo*<sup>54</sup> (Osuna, 2002: 375).

Así mismo, para Fray Luis de León el estado en el que se encuentra el *ánimo* nos permite o nos impide habitar nuestro interior (nuestra *casa*, dirá Fray Luis). La habitabilidad tan sólo es posible cuando el ánimo reposa sosegado, siendo el momento propicio para ver interiormente el mundo, de forma que pueda recobrar su claridad y nitidez, no por lo que las cosas son en sí, sino por un estado favorable para la percepción del mundo. Así, lo demuestra el siguiente pasaje (ejemplo 16):

En el ánimo con paz sosegado, como en agua reposada y pura, cada cosa, sin engaño ni confusión, se muestra cual es y cesando la guerra interior el hombre puede vivir consigo mismo, sin tener miedo de entrar en su casa (León, 1991: 634)

Ahora bien, lo cierto es que, en ocasiones, el agustino da un paso más en el uso del término, que ahora trasciende el plano íntimo para proyectarse en la

---

154 Una idea semejante a la expuesta por Osuna, referente al problema de la posesión en la comprensión de los estados anímicos, se descubre también en la explicación que el mismo Alonso de Palencia aporta sobre el término ánimo en su diccionario: "Las generales perturbaciones del animo son quatro: cobdiçia: gozo: temor y tristeza: cobdiçia es mientra alguno spera lo q avn no tiene: gozo quando se alegra de lo q ya posee: temor mientra q se arriedra de lo perder: tristeza quando ya se duele de la perdida: la esperançã y el temor son de lo avenido la alegría y el dolor son delo q ya avino" (Palencia, 1967: s.v. animus).

vida civil, de la que cada hombre forma parte como miembro integrado en un cuerpo comunitario. Esta dimensión civil de la voz se descubre, por ejemplo, en el siguiente fragmento del capítulo titulado Príncipe de la paz (ejemplo 17) en *Los nombres de Cristo*:

Porque sabida cosa es que lo que nos diferencia, y lo que nos pone en contienda y en guerra a unos y a otros, son nuestros deseos desordenados, y que la fuente de la discordia y rencilla siempre es y fue la mala codicia de nuestro vicioso apetito. Porque todas las diferencias y enojos que los hombres entre sí tienen, siempre se fundan sobre pretensión de algunos de estos bienes, que llaman bienes los hombres, como son, o el interés o la honra, o el pasatiempo y deleite (...) Y, al revés, el hombre de ánimo bien compuesto y que conserva paz y buena orden consigo, tiene atajadas y como cortadas casi todas las ocasiones y, cuanto es de su parte, sin duda todas las que le pueden encontrar con los hombres (León, 1991: 622).

En esta nueva derivación, la intimidad del *ánimo* gana una dimensión civil al penetrar en las relaciones humanas, pues dependiendo de cuál sea la situación de cada hombre consigo mismo, en definitiva, de las luchas y de la paz de su *ánimo*, así será también la relación con sus semejantes. Es importante observar cómo, en la exposición de Fray Luís vuelve a aparecer el problema de la posesión, ya aludido en Osuna. Si para el franciscano, la tenencia ciega era origen de vicios, como la avaricia y la soberbia, para Fray Luís la excesiva apetencia de bienes, sobre todo aquellos que son limitados, perturba el ánimo de cada hombre y genera contienda con sus semejantes, por lo que, la paz y la guerra también pueden considerarse como estados de ánimo que han de ser bien comprendidos para el adecuado gobierno de los hombres.

Así pues, a la luz de todos los empleos analizados hasta el momento, parece posible tratar el significado de *ánimo* en cuanto a *voz especializada*, que indica 'aquel lugar en el que operan las pasiones'. En principio el significado del término presenta una dimensión puramente individual, referida a los vicios y virtudes, así como a las perturbaciones anímicas, pero, también, en algunos autores concretos puede, más ampliamente, apuntar hacia el plano civil. En todo caso, sea cual sea su campo de aplicación, la voz contempla la problemática de la posesión ('tener y perder', según Alonso de Palencia y Fray Luis de León; 'hinchar y evacuar', de acuerdo con Francisco de Osuna), que afecta directamente al desarrollo espiritual de cada hombre como miembro integrado en un cuerpo comunitario.

### El término ánimo en Juan de Valdés

A la vista de lo anterior, por consiguiente, no parece desencaminado indicar que el *ánimo* presenta para los espirituales españoles del siglo XVI un significado bastante compartido ('aquel lugar en el que operan las pasiones') que, en por momentos, puede matizarse con valores más específicos de acuerdo con las tendencias de pensamiento -o incluso con las necesidades de expresión puntuales- de cada uno de los autores que lo emplean.

En esto, Juan de Valdés coincide con el resto de los espirituales, puesto que también el autor conquense se vale del término para indicar las modulaciones psíquicas que comportan la vida interior del hombre cristiano<sup>155</sup>, tal y como se muestra en los siguientes ejemplos:

Más nunca siento tan calma en mi ánimo, que queriendo hacer cuenta con él,

---

155 Es importante resaltar que, como indica Morreale (1957: 55), el léxico de la espiritualidad valdesiana se caracteriza por ser analítico, justamente al pretender enfatizar el contenido de las operaciones anímicas, como ocurre con el término 'ánimo'.

pueda acabar de entender qué es lo que querría, qué le satisfaría, o con qué se contentaría (AC, 1997: 375)  
Así también el Espíritu Santo aprovecha más en el ánimo que alla libre y desembarazado de afetos y apetitos (CDDC, 1997: 528)  
Ahora, para decir verdad y hablar con vos libremente, queriendo yo examinar bien mi ánimo, hallo que no me movería a obrar cosa ninguna si no fuese por temor a ese infierno y a veces por amor a la gloria, pero ninguna por puro amor a Dios (AC, 1997: 471)

Aparte de mantenerse dentro de las tendencias de otros espirituales en cuanto al significado de la voz *ánimo*, el conquense también retoma una de las acepciones comunes del término, la de 'espíritu', motivada por el contexto y la necesidad de uso del autor, en concreto, cuando se adentre en la traducción y en el comentario de las cartas de San Pablo. En los siguientes ejemplos, tomados de los comentarios valdesianos, se observa el manejo del término con el valor de 'espíritu', mientras que en la traducción el autor sigue linealmente el texto griego del apóstol y prefiere la voz *espíritu* para la versión castellana<sup>156</sup>:

I añadiendo las cuales cosas son de Dios, parece que entiende, tanto mejor debeis hazer esto, quanto vuestro cuerpo i vuestro espíritu ó animo no son ya vuestros, sino de Dios (CP, 1856: 40)  
Por [espíritu del hombre], entiende el ánimo de cada hombre, el cual es tan zerrado en sus cosas, que apenas el mesmo se entiende á si mesmo (CP, 1856: 41)

Ahora bien, más allá de las tendencias compartidas y comunes en el uso del término, en la obra valdesiana se descubren, como ya referimos al inicio, ciertas especificidades en cuanto al tratamiento de *ánimo*, que diferencian a Juan de Valdés de los otros autores ya mencionados. Tales particularidades son tres: 1) se observa en toda su obra una intensa frecuencia de uso de la voz *ánimo* frente a la tenue aparición del término *alma*; 2) se trata del único autor, dentro de los estudiados, que propone una explicación de la voz en el contexto de su pensamiento espiritual; y 3) Valdés vincula dicha realidad psíquica al uso de la lengua. A continuación, presentamos cada uno de estas particularidades, con el fin de definir la aportación que este autor realiza al uso del término que aquí nos ocupa.

## Frecuencia del uso de ánimo frente a ánima/alma

Por lo que toca al primer punto mencionado, se observa en la obra de Valdés un uso muy notable de la voz *ánimo*, sobre todo en comparación con el empleo de otras voces que podrían ser parcialmente sinónimas, como *ánima* o *alma*. Este contraste en el uso de ambas voces, con la clara preferencia hacia *ánimo*, se percibe claramente al abordar el conjunto de la obra valdesiana. Mientras que en su primera obra, el *Diálogo de Doctrina Cristiana* (Valdés, 1997), prevalece la voz *alma*, en el resto de la producción del período napolitano se hace significativamente más frecuente el término *ánimo*<sup>157</sup>.

En el *Diálogo de la Lengua* (Valdés, 1995) se encuentran expresiones como 'bastar el ánimo', 'refrescar en el ánimo la memoria de' y la que más interesa para

---

156 A este respecto Morreale explica que, a la hora de traducir al Apóstol, el autor conquense, en su firme propósito de respetar la letra de San Pablo, traduce la voz griega 'neuma' por 'espíritu'; mientras que, en el comentario, donde Valdés puede apartarse de la letra, se revela una oscilación entre espíritu y ánimo a la hora de referir la voz griega. 'Espíritu' tiene un valor transcendente y 'ánimo' representa el receptáculo de la vida espiritual, según nos dice Morreale (1957: 54-55).

157 De manera orientativa, los datos de CORDE ofrecen 77 ejemplos de ánimo en la obra de Valdés frente a nueve de ánima y un único caso de alma, esto es, un 88'5% de ánimo frente a un 11'49% del resto.

este estudio, 'exprimir o explicar el concepto de vuestro ánimo'<sup>158</sup>, habida cuenta de su relación con la concepción valdesiana del uso lingüístico; tal y como se verá más adelante, estas dos expresiones aparecen repetidamente en los comentarios bíblicos y en la reflexión espiritual, por lo que deben ser atendidas no sólo dentro del *Diálogo de la lengua* sino en todo el conjunto de la obra del autor.

En el *Alfabeto Cristiano* (Valdés, 1997) las expresiones se refieren principalmente a las alteraciones anímicas y a su posible tratamiento, ya que el diálogo parte de la petición de ayuda que Giulia Gonzaga le hace a Valdés por el estado de confusión en el que se encuentra su ánimo; así, aparecen expresiones como 'aplicar el ánimo', 'serenar, apaciguar y mitigar el ánimo', 'confusión de ánimo', 'poner en el ánimo', 'levantar el ánimo', 'buscar en el ánimo', 'sosiego del ánimo', 'conocer el ánimo de alguien', 'apetitos y afectos del ánimo', 'mortificar el ánimo', 'engendrar en el ánimo', 'disponer el ánimo', 'estar atento con el ánimo', 'alimentar y digerir en el ánimo', 'tener en el ánimo la doctrina', 'examinar en el ánimo', 'humildad y arrogancia del ánimo'<sup>159</sup>.

En las *Ciento Diez Divinas Consideraciones* (Valdés, 1997), que son un conjunto de escritos resultado de la actividad formativa que el autor emprendió entre sus allegados en Nápoles, aparecen expresiones que, de nuevo, se refieren al tratamiento de las alteraciones anímicas como esencial tarea de la vida espiritual. Así, se recogen 'reducir el ánimo', 'examinar el ánimo', 'purificar y mortificar el ánimo', 'despojar el ánimo de afectos', 'disponer y aplicar el ánimo', 'enfermedad, flaqueza y salud del ánimo', 'sentir en el ánimo la presencia de Dios', 'imprimir en el ánimo', 'penetrar en el ánimo'<sup>160</sup>. Dentro de esta obra, sin duda, la aparición del término más significativa se descubre en la explicación de la voz que Valdés introduce en la Consideración 121, comparando, como veremos a continuación, el *ánimo* con *un libro interior*. En este caso, el autor se aparta levemente de la tendencia general de uso del término entre los autores espirituales y se detiene en una explicación que clarifique el sentido que dicha voz posee en el contexto de su pensamiento.

Por último, en la obra bíblica prolifera el término en expresiones como, en las *Cartas de San Pablo* (Valdés, 1856) 'engendrar en el ánimo', 'formar el ánimo', 'despertar en el ánimo', 'sentir dentro de tu ánimo', 'un mismo ánimo y una misma sentencia', 'un mismo ánimo y un mismo cuerpo', 'orar con el ánimo', 'entender con el ánimo', 'hablar con el ánimo'; en los *Salmos* (Valdés, 1885) se registran otros casos interesantes como 'recobrar la imagen de Dios en el ánimo', 'ataviar el ánimo con los conceptos de David y de San Pablo', 'buscar en el ánimo' 'decir lo que se tiene en el ánimo', 'enfermedades del ánimo'; en el *Evangelio según San Mateo* (En red: Valdés, 1880) aparece 'desterrar del ánimo', 'tener el ánimo libre de toda pasión', 'aplicarse con el ánimo', 'enfermedad del ánimo', 'sanar el ánimo', 'recoger el ánimo', 'contradicción en el ánimo', 'imprimir en el ánimo', 'sentir dentro del ánimo (la presencia de Dios)', 'decir según el ánimo', 'exprimir con la lengua lo que tenía en el ánimo', 'entender en el ánimo' 'desarraigar y quitar del ánimo (la desconfianza, la hipocresía, la avaricia)', 'purificar el ánimo', 'hacer en el ánimo', 'profanar el ánimo', 'arrogancia, perversidad y depravación del ánimo', 'ánimo endurecido y obstinado'<sup>161</sup>.

---

158 En concreto, se registran en las páginas 189, 119, 223-4, 237-8 respectivamente.

159 Véanse las páginas 372-76, 378-82, 402-18, 429, 455-60, 471-74.

160 Los ejemplos se pueden encontrar en las páginas 501 y 518, 520, 52 y 523, 525, 528-41, 548-41, 555-556, 586-590, 602-616, 648, 673, 690-94, 698, 720, 739, 748, 756-61, 783-84, 786, 790.

161 En concreto, los encontramos registrados en las CSP en capítulo XIII, 7, 13, 117, 256, 257, 258; en SA se encuentran en 5, 6, 34, 222; en el ESM se registran tales expresiones en 23, 29, 6, 9,10, 14,15,27, 29, 2, 6, 8, 12,14,20,2,3,5.



Como hemos podido observar, los textos valdesianos muestran una clara preferencia por la voz *ánimo* frente a *ánima/alma*, lo que, en este caso, no es una simple casualidad sino una elección léxica coherente con el tipo de espiritualidad que el autor defiende, cuyo motor central es la experiencia. El término *ánimo* se le presenta al autor como una voz común de la tan defendida lengua vernácula, con una serie de resonancias semánticas que remiten al campo de las vivencias; en cambio, la voz *ánima/alma* había sido fuertemente intelectualizada por la teología cristiana y representaba un tipo de espiritualidad más abstracta y contemplativa que divergía de la propuesta valdesiana.

### La explicación del término ánimo

Por lo que toca a la segunda peculiaridad que presenta Juan de Valdés en el tratamiento de la voz, como ya indicamos, el autor se detiene en el vocablo con una mayor atención que otros espirituales que hemos contemplado en este estudio; el conuense se detiene a explicar el valor semántico que cobra el término dentro de su pensamiento espiritual, según se muestra en la Consideración 121 (ejemplo 23), de las *Ciento Diez Divinas Consideraciones*:

23. *Pregunta*: Abiéndoos muchas vezes oýdo decir que *el propio estudio del christiano debe ser su proprio libro*, teniéndole siempre abierto y leyendo siempre en él, e deseando entender cuál es mi libro y cómo tengo de estudiar en él y qué fruto tengo de sacar de la lección, por aplicarme yo también al studio christiano, pues con vuestras palabras me abéis puesto el deseo, justo es que con las mismas me satisfagáis en él.

*Respuesta*: En tanto el hombre estudia en libros ajenos, conoce a los que escribieron aquellos libros, pero no se conoce a sí, *porque al christiano pertenece conocerse a sí*, conocer el ser que tiene como hijo de Adam por la generación humana y el que tiene como hijo de Dios por la regeneración christiana, digo yo que el propio studio del christiano debe ser en su proprio libro, porque leyendo en él se conoce a sí mismo; y quanto más i mexor se conoce, tanto más fácilmente se desenamora de sí y del mundo y se enamora de dios y de Christo. Y éste a de ser nuestro yntento en esta elección de nuestro libro; y por tanto abéis de advertir que, leyendo en vuestro libro, no abéis de pensar que os considera Dios tal qual vos os conocéis por vos; pero abéis de estar cierto que os considera por lo que soys incorporado en Christo, considerando en vos lo que considera en Christo. Y sabido esto, que ynporta mucho, sabed que a mi ánimo acostunbro yo a llamar mi propio libro, porque allí están mis opiniones, las falsas y las verdaderas; allí está mi confiança y mi desconfiança, mi fee y mi incredulidad, mi esperanza y mi descuido, mi caridad y mi enemistad. Allí también está mi humildad y mi presunción, mi massedumbre y mi impaciencia, mi modestia y mi insolencia, mi simplicidad y mi curiosidad, mi reçolución con el mundo y mi respeto del mundo, mi resolución conmigo mismo y mi amor proprio. Y en fin, allí está todo quanto favor de Dios y de Christo tengo de bueno, y de todo lo que por depravación natural u adquisita tengo de malo. (CDDC, 1999: 786)

En este pasaje, Juan de Valdés se vale del recurso del símil, para explicar y definir el término *ánimo*, en concreto, comparándolo con el libro interior en el que cada hombre debe estudiar, es decir, trabajar el autoconocimiento. Es importante resaltar este recurso, escogido por Valdés a la hora de explicar el término, ya que refuerza el carácter pedagógico de su expresión y de su pensamiento. Como se puede observar, el conuense no avanza hacia la metáfora, que supondría sustituir un término por otro dentro de la comparación (decir *libro* en vez de *ánimo*); al contrario, se mantiene en el símil (el *ánimo* es como el *libro* interior) y profundiza en él, a partir de una minuciosa explicación en la que la voz se enriquece con nuevas resonancias semánticas. Claramente, lo que le interesa a Valdés no es el artificio retórico sino la comprensión del término dentro de su pensamiento, es decir, la claridad expresiva más que la opacidad del artificio



lingüístico; de ahí se deriva su preferencia, general a toda la obra, por el símil más que por la creación de metáforas.

Otro aspecto que se ha de resaltar en la explicación que Juan de Valdés ofrece sobre el término *ánimo* es el valor epistemológico que cobra el término, dentro de una espiritualidad que resalta el autoconocimiento en la vida del cristiano más que lo puramente doctrinal y ceremonial. Así, partiendo de la ya indicada comparación del *ánimo* con el “libro interior”, Juan de Valdés refuerza la idea de habitabilidad interna como condición primordial para el autoconocimiento, en la misma línea que Fray Luís de León (ejemplo 16). A este respecto, es necesario resaltar el uso que Juan de Valdés presenta en su explicación del deíctico *allí*, funcionando como localizador de un lugar interior operativo en la vida del cristiano.

Por último, es destacable el repertorio de vicios y virtudes presentados en este pasaje de la Consideración 121, en una descripción que recuerda a la de Alonso de Palencia y al pasaje más arriba indicado de Francisco de Osuna (ejemplo 15). En la explicación de Juan de Valdés, el *ánimo* también se presenta como el lugar donde anidan vicios y virtudes que se derivan, necesariamente, de los estados pasionales. Pues esa oscilación del *ánimo* a la que alude Valdés (entre la ‘confianza’ y la ‘desconfianza’, la ‘esperanza’ y el ‘descuido’, la ‘caridad’ y la ‘enemistad’, la ‘humildad’ y la ‘presunción’) también se corresponde con la modulación de los estados anímicos (la tristeza, el miedo, la esperanza y el gozo), derivados, a su vez, del problema ya aludido de la posesión (la pérdida y la tenencia). Es, por lo tanto, en el *ánimo*, como receptáculo psíquico, donde se hace intensamente operativa la vida espiritual, esto es, la relación que cada hombre mantiene consigo mismo, con sus semejantes y con Dios.

## El ánimo y el uso de la lengua

En cuanto al uso lingüístico, se hace necesario señalar que en la obra de Juan de Valdés se percibe la repetición de una serie de expresiones en las cuales el *ánimo* aparece referido al uso de la lengua, principalmente ‘explicar y expresar el concepto del ánimo’, pero también ‘decir con el ánimo’, ‘una misma sentencia y un mismo ánimo’, ‘orar con el ánimo’, ‘leer la Escritura con el ánimo’, todas ellas ya apuntadas anteriormente. De ese modo, la introspección y la intencionalidad se transforman en rasgos definidores del uso de la lengua en el marco del pensamiento valdesiano.

Así, Juan de Valdés contempla la expresión ‘explicar el concepto del ánimo’ al formular sus criterios estilísticos en el *Diálogo de la Lengua* (ejemplo 22), que, además, atiende al pensamiento espiritual del autor y a su actividad de exégesis bíblica:

24. M. Assí se hará; proseguid en dezirnos lo que pertenece al estilo de vuestra lengua castellana.

V. Con dezirnos esto pienso concluir este razonamiento desabrido: que todo el bien hablar castellano consiste en que digáis lo que queréis con las menos palabras que pudiéredes, de tal manera que, esplicando bien el conceto de vuestro ánimo, y dando a entender lo que queréis dezir, de las palabras que pusiéredes en una cláusula o razón no se pueda quitar ninguna sin ofender a la sentencia della, o al encarecimiento, o a la elegancia. (DL, 1995: 237)

Aunque no es el motivo de este estudio profundizar en la relación que existe entre los presupuestos lingüísticos de Juan de Valdés y su pensamiento espiritual, vale la pena puntualizar que el carácter epistemológico de su espiritualidad se traslada al dominio lingüístico, contemplando en el uso de la

lengua un aspecto introspectivo e intencional, que queda expresado por el criterio ya apuntado ('explicar el concepto del ánimo') y que va a caracterizar significativamente la propuesta pragmática del autor conquense <sup>162</sup>.

Así, a la hora de establecer los criterios estilísticos en el *Diálogo de la lengua*, el autor conquense se desvía de lo que sería una formulación puramente estética y avanza hacia una concepción hermenéutica del buen uso de la lengua, para lo cual adopta como principio rector la experiencia de cada usuario, así como también la mutua comprensión entre un *yo* y un *tú*. Por consiguiente, se puede decir que, según Valdés, el buen dominio de la lengua procede de quien "dice según lo que quiere decir y se hace comprender por otro que escucha", ajustando siempre las palabras a la intencionalidad o, si se prefiere, al *ánimo* <sup>163</sup>.

Sobre este aspecto tan importante en la concepción valdesiana del buen uso de la lengua, es representativo un pasaje bíblico del *Evangelio según San Mateo* (capítulo XV) en el que se detiene Juan de Valdés, comentando el valor individual del uso lingüístico, fuertemente vinculado a lo que se siente interiormente y a su expresión veraz, no por el adorno formal sino por la fuerza de la necesidad y de la intención. Esa veracidad es la que garantiza también una escucha significativa, que, en el siguiente pasaje, queda plasmada en la actitud de Cristo al acercarse una mujer pidiendo auxilio (ejemplo 25):

25. Y saliendo de allí Jesus se apartó a las partes de tiro y Sidonia, y hé aquí una mujer cananea que salida de aquellos confines lo llamó a gritos, diciendo: ¡Compadécete de mí, señor, hijo de David! Mi hija malamente está endemoniada. Pero él no le respondía palabra, y allegándose sus discípulos le rogaban diciendo: Despídela, que viene gritando tras nosotros. Y él respondiendo, dijo: No soy enviado sino á las ovejas perdidas de Israel. Y ella allegándose lo adoró, diciendo: ¡Señor, ayúdame! Y él repondiendo, dijo: No es bueno tomar el pan de los hijos y echarlo á los perrillos. Y ella dijo: así es, señor, pero también los perrillos comen las migajas que caen en la mesa de sus señores. Entónces respondiendo Jesus le dijo: ¡Oh mujer, grande es tu fé! Hágase como tú quieres. Y fue sana su hija desde aquella hora. (En red: EM, 1880: 12)

Tras la traducción del texto bíblico, Valdés introduce un comentario al fragmento señalado, que es el siguiente (ejemplo 26):

26. En esta misma mujer considero la diferencia que hay entre el que ora enseñado y el que ora inspirado, en cuanto el que ora enseñado es semejante á los que llama Cristo étnicos, que piensa que por su mucho hablar han de ser oídos, y el que ora inspirado es semejante á esta mujer que *en dos palabras* demandaba á Cristo lo que quería de él, proponiéndole su necesidad según la sentía dentro de su ánimo (En red: EM, 1880: 12)

Como se puede observar en este último pasaje, la formulación del criterio estilístico que ya hemos apuntado ('explicar el concepto del ánimo') no se restringe solamente al *Diálogo de la lengua*, ya que en la obra espiritual y bíblica es también un motivo de reflexión y de comentario por parte del autor, lo que parece indicarnos que la cuestión del uso de la lengua era ya un asunto espiritual para

---

162 La continuidad o correlación entre los presupuestos estilísticos del *Diálogo de la Lengua* y la espiritualidad valdesiana es motivo de análisis en la tesis doctoral -dirigida por la Profa. Roca Escalante-Lengua y conocimiento en Juan de Valdés (Serrano Cañas, en preparación).

163 Existen estudios importantes en los que se trata la concepción estilística de Valdés y su tan afamada defensa de la naturalidad como principio retórico máximo, encarnado en el famoso 'escribo como hablo'. Para ello puede verse la edición del *Diálogo de la Lengua* de Lope Blanch (1984), la de Cristina Barbolani (1995) o la más reciente de Enrique Laplan (2010); también se contempla en el estudio de Bahner (FECHA) y en Carrera de la Red (1988) o el propio Lope Blanch (FECHA). Finalmente, desde el ámbito de la historia de la lengua también se ha atendido a la cuestión estilística en el autor conquense, como en Frago Gracia (1999). Aún así, se hace necesario señalar que las premisas estilísticas no sólo se deben entender desde lo puramente literario, sino que se completan -y probablemente se entienden de manera más profunda- atendiendo también al pensamiento espiritual y a la obra bíblica del autor, según se pone de manifiesto en estas páginas.

Juan de Valdés. El término *ánimo* se presenta, así, como la bisagra entre la cuestión de la lengua y la espiritualidad valdesiana, reforzando, además, los valores semánticos de ‘intención’ y de ‘introspección’ en el uso del término.

En esta misma línea, cuando Juan de Valdés se posiciona ante cuestiones de la vida práctica del cristiano, como la oración o la confesión, ambas relacionadas con el uso de la lengua, echa mano del término *ánimo* insistentemente. La selección de la voz en estos contextos le permite al autor profundizar en el carácter introspectivo y en el proceso de autoconocimiento dentro de la actividad lingüística (en este caso, *cómo* se debe orar y *qué* se ha de confesar, con el fin de preservar el interior de cada hombre). De esta forma, Valdés refuerza la idea del uso lingüístico arraigado en la conciencia del cristiano, la cual ha de funcionar como una reserva interior frente a la nociva interferencia de intermediarios en materia religiosa; todo ello, apunta hacia una espiritualidad en la que ha de prevalecer la intencionalidad frente a la demostración formal (ejemplos 27 y 28):

27. VALDÉS: Y porque la oración vocal muchas veces enciende y levanta el ánimo a la oración mental, no querría, Señora, que os obligaseis a cierto número de salmos o de padrenuestros para que estéis siempre libre y que, enviándoos Dios en la oración alguna buena inspiración, os podáis detener en ella tanto cuanto sentís que vuestra alma la gusta (AC, 1997: 460)

28. VALDÉS: Y advertir, Señora, que no quiero que seáis supersticiosa ni escrupulosa en la confesión, porque os basta confesar al sacerdote las cosas que conocéis haber hecho con ánimo desobediente a Dios, de las cuales os doléis tanto que, conociendo que podéis vivir sin hacerlas, tenéis firme propósito y deliberación de no hacerlas jamás. Pero los defectos, sin los cuales apenas se vive en esta presente vida, que son signos de ánimo no mortificado, os confesaréis continuamente a Dios (...) (AC, 1997: 464)

Por último, es importante destacar el uso del término *ánimo* también referido al uso de la lengua en el refuerzo de la idea de unidad en el cuerpo de Cristo. Dicha correlación aparece formulada en los comentarios que Juan de Valdés elabora sobre las *Cartas a los Corintios* (Valdés, 1856). En ellas, la alusión al uso de la lengua aparece en el contexto cultural de Corintio, una ciudad que estaba dividida por una pluralidad de ídolos, de opiniones, de discursos, como resultado del exceso de carnalidad y materialidad que dominaba la voluntad de los hombres. El aspecto lingüístico se veía también afectado por la posesión y por la fragmentación, pues la lengua era tratada como objeto de ostentación en vez como espacio de relación. Así, en la traducción de Valdés dice San Pablo (ejemplo 29 y 30):

29. Por tanto os ruego, hermanos, por el nombre de nuestro Señor Jesucristo, que todos digais una misma cosa, i que no haya entre vosotros discordias; pero que seais enteros en un mismo ánimo i en una misma sentenzia.” (CP, 1856: 8)

A continuación, Juan de Valdés presenta el siguiente comentario:

30. Aquello [que digáis todo una mesma cosa], se entiende bien por lo que dirá luego, que nos dezian: Yo soi de tal, i otros: Yo soi de tal. Diciendo [discordias] divisiones, parcialidades i bandos. Por lo que aquí dize [enteros], el vocablo Griego, significa como seria dezir, entereza de miembros. I parece que aludiendo san Pablo á que todos los Cristianos somos miembros de Cristo, quiso dezir que seais miembros sanos i enteros, sin que os falte cosa ninguna. Lo mesmo pienso que entiende por [una mesma sentenzia], que por [un mesmo ánimo], i su intento es dezir: Pues sois miembros de un mesmo cuerpo, pára mientes que no haya en vosotros sino una voluntad, i un parecer, i una lengua con que se exprima aquella voluntad i aquel parecer.” (CP, 1856: 9)

Al tratar la unidad de todos los miembros en Cristo, la voz *ánimo* alude, también en estos casos, a la intencionalidad en el uso de la lengua, esta vez como ejercicio de la voluntad. Aquí es importante recordar que, como bien indica Morreale, durante la Edad Media, este último vocablo había pertenecido al grupo

semántico que ocupaba el lugar de *ánimo*. Lo relevante para este estudio es, de nuevo, la proyección que el término gana en la concepción del uso de la lengua; esta vez, conformando la idea unitiva del cuerpo de Cristo, según la cual, ‘la intención debe ser una porque todos somos uno’. Claro está que, en el comentario de Valdés, el concepto de unidad en el uso lingüístico no significa, ni mucho menos, uniformidad formal (recordemos que en el *Diálogo de la lengua*, el autor nos presenta el uso en su variación), sino una aproximación de intenciones y voluntades, lo que convierte a la lengua en un espacio de relación, sin el cual es imposible que exista la comunidad. De nuevo, el término cobra una dimensión civil, esta vez vinculado al uso de la lengua, en una línea semántica similar a la que ya identificamos en Fray Luís de León (ejemplo, 17).

Por todo lo expuesto, no se puede considerar azarosa ni casual la relación que establece Juan de Valdés entre el uso de la lengua y el ánimo, pues de ella se deriva una concepción lingüística y estilística de corte hermenéutico, que prioriza la comprensión y la relación en el uso de la lengua frente a lo que sería una postura más a favor del artificio formal. Tal concepción ha de ser entendida dentro del ideario espiritual del autor y de sus trabajos bíblicos, en los que ya se contempla la dimensión introspectiva e intencional del uso de la lengua, así como su carácter de pertenencia y relación comunitaria.

### Conclusiones parciales

De este modo, el análisis llevado a cabo hasta el momento demuestra, en primer lugar, que los espirituales españoles del siglo XVI hacen un uso relativamente importante de la voz *ánimo* en sus escritos, en los que alterna con la palabra *alma* sin ser estrictamente un sinónimo de ésta. Los autores se valen del término con los significados que éste presenta en la lengua común de la época –‘fuerza, valor y aliento’; ‘talante, voluntad e intención’: ‘espíritu, alma’; pero, a su vez, lo cargan de matices expresivos nuevos, que en este estudio hemos reunido bajo la amplia definición de ‘aquel lugar en el que operan las pasiones’, lo que significa que, para estos autores, el término se transforma en una auténtica *voz especializada* en su discurso espiritual.

En consonancia con el contexto intelectual de la época y con sus propios intereses, Juan de Valdés no se aparta demasiado de lo señalado más arriba, al hacer uso del término *ánimo* en sus acepciones comunes, principalmente ‘espíritu’, ‘intención’ y ‘voluntad’, así como también con el valor más específico del discurso espiritual del momento arriba indicado. Sin embargo, en los textos valdesianos se descubren también importantes particularidades, si no en la innovación del significado, sí en el tratamiento del término. En efecto, cuestiones como su frecuentísimo empleo frente a voces como *alma/ánima*, su interés en explicar el vocablo y, fundamentalmente, la relación que el conquisense establece entre *ánimo* y el uso lingüístico confieren a esta voz una importancia básica para la comprensión de ciertos aspectos no sólo de su pensamiento espiritual, sino también de la concepción del buen empleo de la lengua que defiende el autor.

- Finalmente, con este trabajo se ha pretendido realizar una nueva aproximación (tras el primer importante estudio llevado a cabo por Margarita Morreale) para el estudio del término *ánimo* en el pensamiento espiritual español del XVI y, más en concreto, para su abordaje dentro del ideario espiritual de un autor todavía poco estudiado como Juan de Valdés. Aún así, quedan aspectos

pendientes para futuros trabajos que pueden permitir profundizar en la comprensión del término y en su historia como concepto dentro del pensamiento español. Esos aspectos atañen a la espiritualidad española del XVI y, como no, al pensamiento de Juan de Valdés, a saber:

- El contraste entre la voz *ánimo* versus *ánima/alma* en el período moderno y su repercusión a la hora de caracterizar un tipo de espiritualidad fundamentada en la experiencia;
- El problema de la posesión y los estados de *ánimo* dentro del pensamiento espiritual de los autores del siglo XVI;
- Las correlaciones semánticas de la voz *ánimo* con otros términos (*libro, casa, morada, cuerpo de Cristo*) que fortalecen la idea de habitabilidad interior, de autoconocimiento y de comunidad en la vida espiritual;
- El aporte del término *ánimo* a la concepción estilística que propone Juan de Valdés en el *Diálogo de la lengua*, así como también la relación que el término establece con el uso de la lengua en sus textos espirituales, principalmente, al tratar la oración, la confesión y la lectura del texto bíblico.

#### Bibliografía:

- BAHNER, Werner, 1966, La lingüística española de los siglos de oro, Madrid, Editorial Ciencia Nueva.
- BARUZI, Jean, 1942, "Introducción al estudio del lenguaje místico", Boletín de la Academia Argentina de Letras 10, pp. 7-30.
- BERNIS MADRAZO, Carmen, 1962, Indumentaria española en tiempos de Carlos V, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- BERNIS MADRAZO, Carmen, 2001, El traje y los tipos sociales en el Quijote, Madrid, El Viso.
- CARRERA DE LA RED, Avelina, 1988, El problema de la lengua en el humanismo renacentista español. Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones.
- CARRIAZO RUIZ, José Ramón, 2003, Tratados náuticos del renacimiento, Literatura y lengua, Salamanca, Junta de Castilla y León / Universidad de Salamanca.
- DONNINI, Cristina, 1977, Contributo a una cronologia del lessico spagnolo (terminologia medico-farmacologica del Cinquecento), Pisa, Università degli Studi di Siena.
- HERRERA, M<sup>a</sup>. Teresa, 1996, Diccionario español de textos médicos antiguos, Madrid, ArcoLibros.
- HERRERO, José Luis y M<sup>a</sup>. Jesús MANCHO, 1996, "La neología en la mística española temprana: La Subida del Monte Sión de Bernardino de Laredo", Voces 7, pp. 123-158.
- FRAGO GRACIA, Juan A. (1999): "La lengua", en V. García de la Concha (coord.): Historia de España, XXI. La cultura del Renacimiento (1480-1580), Madrid, Espasa-Calpe, pp. 579-629.
- LAPESA, Rafael, 1992, "Latinismos semánticos en la poesía de Fray Luis de León", Léxico e historia. 1: Palabras, Madrid, Istmo, pp. 153-165.
- LEÓN, Luís de, 1991, Los nombres de Cristo (Obras castellanas Completas de Fray Luís de León), Madrid, BAC.
- MANCHO, M<sup>a</sup>. Jesús, 1998, "El camino de perfección: aspectos lingüísticos", Anuario de Lingüística Hispánica 14, pp. 317-334.

MORREALE, Margarita, 1957, Versiones españolas de "Animus" y "Anima", Granada, Universidad de Granada.

NIETO, José C., 1979, Juan de Valdés y los orígenes de la Reforma en España e Italia, México, Fondo de Cultura Económica.

NIETO JIMÉNEZ, Lidio, 2002, Tesoro lexicográfico del español marinerio anterior a 1726, Madrid, Arco Libros.

OSUNA, Francisco de, 2002, Quinta parte del abecedario espiritual. Madrid, FUE.

QUIRÓS GARCÍA, Mariano, 1998-9, "El itinerario del recogimiento en la quinta parte del Abecedario espiritual de Francisco de Osuna: aspectos doctrinales y léxicos", Revista de Lexicografía 5, pp. 115-158.

QUIRÓS GARCÍA, Mariano, 2000, "El itinerario del Recogimiento en la Quinta parte del Abecedario Espiritual de Francisco de Osuna: aspectos léxicos y literarios", en M. Criado del Val (coord): Caminería hispánica: actas del IV Congreso Internacional, Madrid, Ministerio de Fomento/CEDEX, pp. 563-590.

QUIRÓS GARCÍA, Mariano, 2000b, "Aproximación léxico-semántica a los escritos espirituales de Juan Bautista de la Concepción", en I. Hernández Delgado (coord.): San Juan Bautista de la Concepción: su figura y su obra (1561-1613), Córdoba, Obra social y cultural Cajasur, pp. 377-398.

QUIRÓS GARCÍA, Mariano, 2001, "Acerca del léxico sensorial en la literatura mística española del siglo XVI", en C. Strosetzki (coord.): Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Frankfurt, Vervuert / Iberoamericana, pp. 1047-1068.

QUIRÓS GARCÍA, Mariano, 2002, "El cultismo semántico como opción de la expresión mística: Francisco de Osuna, quinta y sexta partes del Abecedario Espiritual", en A. Veiga y M. Suárez Fernández (eds.): Historiografía lingüística y gramática histórica. Gramática y léxico, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, pp. 115-132.

RINCÓN, M<sup>a</sup> Dolores (Coord.), 2010, Conocimiento, educación y espiritualidad durante los siglos XVI-XVII. Breve selección de texto, Jaén, Universidad de Jaén.

SÁNCHEZ ORENSE, Marta, 2008, "Particularidades del léxico de la moda renacentista: dificultades en su análisis", Cuadernos del Instituto Historia de la Lengua 1, pp. 65-74.

VALDÉS, Juan de, 1856, La epístola de San Pablo a los Romanos i a la I<sup>a</sup> a los Corintios. Ambas traducidas i comentadas por Juan de Valdés. Ahora fielmente reimprimadas por L. Usos de Río, Londres, Spottiswoode.

VALDÉS, Juan de, 1880, El evangelio según San Mateo declarado por Juan de Valdés. Ahora por primera vez publicado por e. Bohemer, Madrid, Librería Nacional y Extranjera, 1880 (En red: <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=750>)

VALDÉS, Juan de, 1885, Comentarios a los Salmos, escrito por Juan de Valdés en el siglo XVI y ahora impreso por primera vez, Madrid, Librería Nacional y Extranjera (edición de Manuel Carrasco).

VALDÉS, Juan de, 1984, Dialogo de la Lengua. México, Editorial Porrúa (edición e introducción de Juan Manuel Lope Blanch).

VALDÉS, Juan de, 1995, Diálogo de la Lengua, Madrid, Cátedra (edición y prólogo de Cristina Barbolani)

VALDÉS, Juan de, 1997, Obras completas, vol. I, Madrid, Fundación Antonio de Castro (edición y prólogo de Ángel Alcalá).

VALDÉS, Juan de, 2010, Diálogo de la Lengua, Barcelona, Crítica (edición y prólogo de José Miguel Laplana).



# Franciscanos devoradores: Ocelotl, Sahagún e a colonização literária da língua asteca

Rodrigo Labriola  
Universidade Federal Fluminense

## Resumo

O trabalho estuda o processo inquisitorial contra Martín Ocelotl, mercador-feiticeiro da Nova Espanha do século XVI, sob o prisma da intervenção lingüística realizada pela ordem franciscana a partir de 1524, considerando especialmente o trabalho monumental de Frei Bernardino de Sahagún, intitulado *Historia General de las Cosas de la Nueva España*.

Palavras-chave: Astecas, Sahagún, Inquisição, Tradução.

Abstract. Devouring Franciscans: Ocelotl, Sahagún and the Literary Colonization of the Aztec Language

This paper analyses the Inquisition process against Martín Ocelotl, merchant and shaman from New Spain during the 16th Century, under the point of view of the linguistics intervention performed by the Franciscan order from 1524 on, especially considering the astonishing work by Friar Bernardino de Sahagún, entitled *Historia General de las Cosas de la Nueva España*.

Keywords: Aztecs, Sahagún, Inquisition, Translation.

Ce ácatl.1-Cana. Ano 1519.

O *tlatoani* Motecuhzoma Xocoyotzin <sup>164</sup> convoca seus *genethliaci* ou adivinhos, os peritos do palácio em contar os anos do tempo cíclico dos náhuas, baseado no calendário ritual denominado *tonalpohualli*. O sumo sacerdote e governante dos mexicas informa que alguns seres de barba preta, pele branca e corpo de metal vão se aproximando do México-Tenochtitlán, o lugar sagrado onde os deuses solares devoram homens para que o universo não seja aniquilado. Está perplexo; fica mudo quando dia após dia chegam seus *pochteca* – os mercadores-espiões que percorrem o reino – e relatam o comportamento inusitado que têm observado nesses “homens com barbas”. O que fazer? Motecuhzoma quer saber o destino, a forma como o passado repete as pinturas dos códices que falam por meio dos *tlamatinime*, os sábios da palavra. Então recorre aos sonhos e aos signos físicos do mundo que os adivinhos sabem interpretar. Mas os velhos agoureiros tampouco conseguem saber de nada ao certo; desconhecem se os outros são *tenime*

---

164 Para todos os nomes próprios, utilizamos daqui em diante a transliteração ao espanhol da língua náhuatl proposta por Leon Portilla (1977).



(bárbaros), *popoloca* (selvagens), *nonohualca* (mudos) ou se são enviados dos deuses; por isso mesmo, os sinais são funestos.

Furioso com a ignorância dos outros e com a sua própria surdez para ouvir a voz dos deuses que permanecem calados, Motecuhzoma ordena matar todos os adivinhos e feiticeiros; arrasar suas casas e cavar o solo até que a água aflorasse; saquear e roubar todos os seus haveres; assassinar suas famílias, mulheres e crianças; e, se algum deles fosse encontrado na cidade ou no templo, devia ser lapidado e jogado às feras. Um jovem de vinte e quatro anos, porém, sobrevive à carnificina. Poucos se lembram dele, mas sobreviverá ainda à morte de Motecuhzoma e à conquista definitiva do império asteca comandada por Hernán Cortés. Era o filho de um *pochteca genethliaci*. Seu nome: Martín Ocelotl. Sua breve história, quase íntima do esquecimento, à margem das trilhadas apologias ou imputações das epopéias militares, encontra-se no processo inquisitorial que o condenou por “idólatra e feiticeiro” (*Proceso del Santo Oficio contra Martín Ucelo, indio, idólatra y hechicero*) em 1537.

## O processo

As poucas coisas que sabemos sobre Martín Ocelotl provem do *Proceso...* e indicam que, sendo filho de mercadores, Ocelotl tinha-se dedicado ao comércio e à agricultura nos anos que se seguiram à queda do México. Foi batizado Martín em 1525, aceitando assim a religião cristã, porém manteve as suas atividades de curandeiro e adivinho. Segundo o historiador Ronaldo Vainfas (1992), Martín Ocelotl já dominava o *nahuallatoli*, a linguagem secreta e esotérica dos astecas, desde antes da conquista espanhola. Na década de 1530, entretanto, cresceria sua fama de homem versado nos saberes idolátricos. Muito requisitado por vários membros da aristocracia indígena (os *principales*) — cooptada pelos espanhóis e operativa para suas primeiras tentativas de administração colonial —, Ocelotl fazia previsões sobre a vida pessoal de seus consulentes, agia como curandeiro, estimulava as chuvas e profetizava fomes. Ignoramos se também, clandestinamente, realizava sacrifícios.

*Ocelotl* significa jaguar em náhuatl, um animal simbólico da era primordial na cosmogonia dos astecas e também uma das formas de Tezcatlipoca, o deus dos guerreiros astecas – o mesmo animal, aliás, que sentia que era o tupinambá com o qual Hans Staden conversara (STADEN, 1999). Seguindo as elaborações desenvolvidas por Serge Gruzinski (1988) do conceito de idolatria articulado à idéia de resistência, Vainfas postula dois tipos de idolatrias: as “ajustadas” (em que o indígena mostrava-se apegado ao passado e à tradição sem desafiar frontalmente a exploração colonial ou o primado do cristianismo; uma espécie de resistência cotidiana); e as “insurgentes” (marcadas pelo caráter sectário dos movimentos e pelo discurso hostil ao europeu, sobretudo à exploração colonial e ao cristianismo, cujas atitudes de resistência oscilaram entre a “guerra imaginária” e a luta armada). Colocando-o no grupo dos idólatras insurgentes, Vainfas acrescenta que Ocelotl “chegou a ordenar que seu irmão, Andrés Mixcoatl, recolhesse 3.600 pontas de flecha para combater os cristãos numa guerra mágica, ao que parece, pois Ocelotl jamais urdiu uma batalha em campo aberto contra o espanhol” (1992, p. 6).

Seja como for, o certo é que no dia 21 de novembro de 1536 a Inquisição da Cidade do México abriu um processo contra ele. O auto que inicia as ações judiciais é encabeçado pela denúncia do frei Juan de Zumárraga, “primer Obispo de la dicha Ciudad e Inquisidor Apostólico contra la herética pravedad y apostasía” – com designação do “Arzobispo de Sevilla e Inquisidor General en todos los reinos y señoríos de su Majestad católica” –, que em presença do notário declarou:

que á su noticia es venido que un indio que se llama Martín Ucelo [corruptela de *Ocelotl*] ha hecho muchas hechicerías y adivinanzas, y se ha hecho tigre, león y perro, y ha domatizado y domatiza a los naturales de esta Nueva España cosas contra nuestra fe, y ha dicho que es inmortal, y que ha hablado muchas veces con el diablo de noche, y ha hecho y dicho otras muchas cosas contra nuestra santa fe católica, en gran daño e impedimento de la conversión de los naturales; por tanto, que su Señoría quiere hacer y saber información, para que así, dicha y habida, haga lo que fuere justicia (PROCESO..., p. 17).

O acusado já estava preso quando o processo começou. As testemunhas se sucedem. Primeiro depõem alguns índios, que dizem basicamente que Ocelotl profetizava o futuro das pessoas, que pedia que semeassem árvores fruteiras e *mangueyes*, mas, sobretudo, o milho, “porque viene presto el hambre y la ha de haber” (p. 18); e que em várias ocasiões Martín Ocelotl teria organizado festas, depois das quais levava seus convidados “dentro de una casa que el dicho Martín tiene debajo de la tierra, entre Coatepeque y Istapalucan”, para lhes dizer coisas como estas:

que ahora nuevamente habían venido dos apóstoles enviados de Dios, que tenían uñas muy grandes y dientes y otras insignias espantables, y que los frailes se habían de tornar *Chichemicli*, que es una cosa de demonio muy fea (p. 20 et seq.).  
que nacimos para morir, y que después de muertos no hemos de tener placer ni regocijo; pues por qué no nos folgaremos mientras vivimos, y tomamos placer en comer y beber, y folgar y echarnos con las mujeres de nuestros vecinos, y tomarles sus bienes y lo que tienen, y damos a la buena vida, pues que no nacemos para otra cosa (p. 21).

O que mais chama a atenção contemporânea na leitura do *Proceso...* é a assinatura ao pé dos depoimentos: Pedro de Molina. Por que não assinaram os declarantes? É simples: não sabiam escrever ou sequer falar espanhol. Frei Pedro de Molina era o intérprete, o “*naguatato* (sic) do Santo Ofício”; todo o diálogo passou por ele: juramentos, perguntas, respostas, *incontinentis* (declarações de último momento depois de ter rubricado o depoimento) etc.

Uma semana depois, também por meio desse *naguatato*, o inquisidor Zumárraga interrogou o acusado pela primeira vez; este reconheceu algumas das testemunhas, mas negou tudo o que poderia comprometê-lo. Foram designados, então, o procurador e o defensor. Na sexta-feira dessa semana, dia 1º de dezembro de 1536, o procurador se apresentou no tribunal e fez a sua acusação oficial... mas ele não tinha vindo sozinho; o acompanhava um frade, um franciscano do mosteiro de Tezcoco, frei Antonio de Ciudad Rodrigo – aquele com quem Sahagún havia viajado para a Nova Espanha e que se ocupava de custodiar os índios que primeiro lhe ensinaram a língua náhuatl (!). Frei Antonio foi o primeiro a declarar-se pela procuradoria contra Ocelotl, dizendo que:

oía del dicho Martín [...] que era hechicero y decía cosas por venir, y se hacía gato y tigre, y que andaba alborotando los indios y embabucándolos, y otras cosas de vanidad e idolatrías, y que tenía muchas mancebas, y que le llamó muchas veces para le corregir y enmendar y predicar la verdad, y para que aprendiese la doctrina xpiana [sic por cristiana]; y que el dicho Martín le daba unas respuestas muy agudas, como un teólogo; y que le atrajo para que se casase y dejase las mancebas, [...] y que el día que se casó [...] le hizo que dijese públicamente en Tezcoco delante de todo el pueblo y su comarca [...] que aunque él había sido malo y había hecho y dicho muchas cosas de las que de él habían dicho, porque ya se había casado en haz de la Santa Madre Iglesia [...] de ahí adelante no haría ni daría ninguna cosa de las que de él se decían, [...] y que viesen que ya dejaba todas las mancebas. [...]  
Hasta que pasó tres años, poco más o menos tiempo, y él [frei Antonio, o declarante] ha oído decir [...] que el dicho Martín ha hecho y dicho las cosas susodichas y otras

muchas cosas que serían largas de contar; y que este deponente cree, que el dicho Martín haría las cosas susodichas [...] por lo que de él conocía y por su sagacidad, malicia y astucia, y que le parece que el dicho Martín no es provechoso, antes dañoso para esta tierra y naturales de ella, porque tiene maña de domatizante, y que sería de servicio de Dios que estuviese fuera de esta tierra, donde no lo viesen ni oyesen los dichos naturales (p. 25).

Só depois desta intervenção da palavra autorizada do frade, o procurador chamará suas testemunhas mais importantes para declarar. Catalina López – uma índia casada com um espanhol, que, no entanto, não fala e nem escreve em espanhol (o matrimônio perfeito?!) – descreve os mais fantásticos feitiços e vincula Ocelotl com a matança de adivinhos ordenada por Motecuhzoma em 1519. Dois senhores *principales* de Huatepeque, que tampouco falam ou escrevem em espanhol, depõem a respeito da fama de Ocelotl como feiticeiro entre seus índios subordinados. O corregedor Cristóbal de Cisneros, que tinha capturado Martín Ocelotl depois de armar uma cilada, conta esse episódio em detalhe. Um segundo espanhol, Pedro de Menezes, confirma os poderes supranaturais de Ocelotl. Por último, o vice-rei emite seu parecer a partir do que presenciaram seus ouvidores: Ocelotl é culpado e deve ser desterrado.

No dia 10 de fevereiro de 1537, o inquisidor Zumárraga ditou a sua sentença: Hablamos: que debemos de condenar y condenamos al dicho Martín Ucelo, a que de la cárcel de este Santo Oficio, donde está preso, sea sacado, y caballero en un asno o en otra bestia, y con voz de pregonero, que diga y manifieste su delito, sea llevado por las calles públicas a los *tianguis* [mercados] de México y de Santiago de esta Ciudad, porque a él sea castigo, y a los que lo vieren y oyeren ejemplo: y después sea llevado a la Ciudad de la Veracruz y embarcado en una nao, la primera que estuviere presta, y sea encargado al maestre de la dicha nao, con este proceso sellado y cerrado, y sea llevado a los reinos de Castilla, y entregado a los Señores inquisidores que residen en la Ciudad de Sevilla, para que allí tenga cárcel perpetua, o se haga de él lo que bien visto fuere a los dichos Señores inquisidores (p. 35).

O *Proceso...* constitui um tema apaixonante por si só, tanto para a análise dos protocolos da Inquisição (por exemplo, as atuações do procurador e, sobretudo, do defensor, que está ausente, recusa-se a apresentar testemunhas e no final ainda é substituído pelo carcereiro!) quanto para o estudo do seu fisco (concluído em 1537, o processo se prolonga para além de 1540, devido ao fato de que promovem leilões dos bens do acusado, desapossado de tudo com a sentença e, inclusive, antes dela, pois no meio do processo são roubadas umas jóias) (Cf. KLOR DE ALVA, 1987). Infelizmente, tudo isso excede as possibilidades deste ensaio – Martín com certeza merece um bom romance –, mas mesmo assim gostaríamos de levantar quatro elementos relevantes.

Em primeiro lugar, os testemunhos mais inverossímeis são, paradoxalmente, os dos espanhóis; já o de Catalina coincide com o estilo do último espanhol e parece até um roteiro fantástico redigido pelo seu marido. Segundo, em contraponto com esses depoimentos “maravilhosos”, quem depõe com a maior objetividade é também um espanhol; trata-se do corregedor que prendeu Ocelotl, encarregado de relatar todos os truques e ardis desdobrados para essa “façanha” (levemos em conta que, se *devemos acreditar* nas declarações do outro espanhol, Martín Ocelotl era capaz de se dissipar no ar e sumir). Em terceiro lugar, quando Motecuhzoma é mencionado, o inquisidor interrompe os depoimentos e torna a interrogar o acusado sobre esse tema; Ocelotl aceita tudo, salvo que ele tivesse sido esquartejado pelo antigo *tlatoani* para depois ressuscitar. Quarto e último, as únicas testemunhas que assinam são os espanhóis, pois todos os outros eram iletrados.

Por isso, o que mais chama a atenção na leitura do *Proceso...* é a assinatura abaixo dos depoimentos, que na maioria das vezes corresponde ao intérprete, “o *naguatato* (sic) do Santo Ofício”; assim, todo o diálogo “legal” passou através dos franciscanos: juramentos, perguntas, respostas e *incontinentis* (declarações de último momento após ter rubricado o depoimento). Essa “indigência oral” dos conquistados é retomada e reformulada na narrativa do corregedor que prendeu Ocelotl, chamado Cristóbal de Cisneros. Reproduzimos aqui o depoimento narrado e assinado por ele, no qual relata como prendeu o “idólatra e feiticeiro”, indicando

que lo que sabe acerca de este caso es, que estando este testigo en el pueblo de Tezcuco por Corregidor, puede haber seis años poco más o menos, muchas personas, así hombres españoles como indios, le decían muchas veces a este testigo, cuán mala cosa de indio era el dicho Martín, y que este testigo les preguntó que qué eran las cosas que el dicho Martín hacía por donde le tenían por malo, y que le decían que era muy gran hechicero, y que tenían por cierto que se hacía león y tigre, y que andaba predicando por los pueblos cosas contra nuestra santa fe, y que cuando el dicho Martín veía ir a algún fraile y predicar, decía: ¡Anda, anda, que yo iré después! Y que asimesmo oyó decir este testigo a dos frailes, el uno que se llama Antonio de Ciudad Rodrigo, y el otro Fray Juan de la Cruz, difunto, que tenían por cierto que el dicho Martín perturbaba mucho a los indios para que no viniesen (a) nuestra fe católica, y que creían que era grande el daño que hacía; y de esta causa, este testigo tomó a ciertos indios y a un español *naguatato* por testigos, entre los cuales dichos indios hubo uno que [se] cree que era criado del dicho Martín, el cual dijo que muchas noches vio que el dicho Martín se salía de su casa y iba a media noche a la laguna que está junto á Tezcuco, y que veía al dicho Martín hacer sahumero de copal, y que se subía el dicho Martín encima de unos palos o de unas piedras, y que decía ciertas palabras, y que luego venía el diablo y hablaba con él gran rato, y le decía lo que había de hacer y dónde había de ir; y que después se volvía el dicho Martín a su casa y se echaba en su cama, que no lo sentía su mujer ni los que estaban en su casa (p. 29).

Até aqui, o discurso óbvio do maravilhoso. Vejamos agora como irrompe o real no mesmo depoimento, com o discurso sobre a comida:

[...] y que este testigo, para ver si lo que del dicho Martín se decía era verdad, tomó un pedazo de oro y diólo a una india suya, que se llama Luisa, y díjole este testigo: «toma este pedazo de oro y átaló en tu camisa, y guárdalo, y no digas nada al dicho Martín, porque ha de venir aquí»; y que este testigo envió luego a llamar al dicho Martín, y venido le dijo este testigo: “por amor de mí, que porque me han hurtado un pedazo de oro y estoy muy triste por él, que me hagas que aparezca”.; y que el dicho Martín le dijo: “¿Quién te lo hurtó?”. Y que este testigo le dijo: “yo tengo sospecha en una de mis indias o en estos tapias que están aquí en casa”; y que el dicho Martín respondió: “No lo puedo hacer hoy, porque habrán comido”; y que este testigo dijo que no había comido ninguno, y así todos los indios e indias que allí estaban dijeron que no habían comido; y luego el dicho Martín mandó traer una jícara de agua y unos frijoles negros y otros amarillos, y sacó un manojito de pajas blancas e hizo un razonamiento a todas las personas en quien este testigo dijo que sospechaba, diciendo: “Hermanos, ved cuál de vosotros tiene el oro, dádmelo que yo haré con el Corregidor, que era este testigo, que no esté enojado, y si no me lo dáis ya sabéis que yo lo he descubrir, y todo cuanto habéis fecho en toda vuestra vida”; y que cada uno de los dichos indios dijeron que no sabían ni tenían el dicho oro. Luego el dicho Martín tomó dos granos de frijoles negros y diólos a un indio que los comiese y mascase, y tras de ellos les dió á beber del agua de la jícara, y luego le dio otro grano de frijol amarillo y dijo que lo tragase entero, y después que el dicho indio dijo que había tragado el dicho grano de frijol, tomó las dichas pajas blancas y mojólas en la dicha agua de la jícara, y tocaba con ellas sutilmente en las uñas de los dedos de los pies; y luego hecho todo esto, decía el dicho Martín al dicho indio, “levántate”, y levantado hacía que se escondiese las mantas; y así hizo a cada un indio de los susodichos, y la dicha india que tenía el dicho oro atado en la camisa; y luego este testigo, preguntó al dicho Martín cómo ha de parecer este oro: y el dicho Martín respondió: “El que lo tiene hurtado ha de echar el grano de frijol amarillo entero, así como lo ha comido” (p. 29-30).

Por um lado, então, Martín Ocelotl era acusado de profetizar a fome e blasfemar chamando os frades de “devoradores de homens” no “Sol Franciscano”, reformulando a cosmogonia asteca em um último ciclo terrível. Por outro lado, a narrativa do corregedor descreve um ardil concreto para que Martin Ocelotl ponha em cena suas prestidigitações de adivinho, tentando assimilar um pedaço de ouro roubado com um grão amarelo de feijão, que primeiro fora comido e depois expulso simbolicamente pelo ladrão. Magia? Fantasia? Talvez, mas também um discurso narrativo coerente e novo, que introduz o estilo direto (o diálogo) pela primeira e única vez em todo o *Proceso...*, que metaforiza um pedaço de ouro em um grão amarelo de feijão e vice-versa, e que descreve um ardil concreto para que Martin Ocelotl encene suas prestidigitações de adivinho idólatra. Cristóbal de Cisneros, o narrador, é apenas o artífice da peça encenada, pois então Ocelotl é acusado pelo próprio povo destinatário de suas profecias:

y entonces la dicha india que tenía el oro por mandado de este testigo, dijo al dicho Martín: “Diablo; mira cómo eres malo, y el diablo te tiene engañado, y tú a muchos indios con tus maldades; cata aquí tengo el oro”; y desatólo de la camisa y le tornó a decirle: “Para qué andas engañando los indios con tus falsedades” (p. 30).

É quase uma peça de teatro. “A natureza pública do ridículo [...] é uma maneira de reforçar o poder da Inquisição e da Coroa, símbolo de Deus na terra”, constata Anna Reid (1998), e prossegue: “converte-se em uma forma do teatro da punição, como argüi Foucault: ‘a memória popular irá reproduzir o discurso austero da lei como um rumor’, disseminando o poder da Inquisição por todo o corpo social”. Tanto a moral da história quanto o ato material sobre o real (a prisão do acusado) ficam por conta do narrador, obviamente, que também era o autor da “peça”, e que a havia ornamentado assinando-a com sua função-autor (Cf. FOUCAULT, 2003). Assim, devorada a língua náhuatl pelos *naguatatos* franciscanos, a literatura começava a estar só do lado do espanhol, pois é a assinatura do nome e seus jogos ficcionais o que a institui. Moral, opinião e julgamento resumem-se na mesma *auctoritas*, que oculta o autor sob a terceira pessoa gramatical:

[...] que entonces este testigo lo prendió y lo envió al dicho Martín, indio, con la información que contra él hizo a los Señores Presidente y Oidores; y en lo que de él siente este testigo, el dicho Martín es un perverso malvado contra nuestra fe, y parte para insistir a los indios en las maldades que quisiera; y esta es la verdad para el juramento que hizo, y es de edad este testigo de más de treinta y cinco años, y firmólo de su nombre. Cristóbal de Cisneros (Rúbrica) (p. 30).

## Sol franciscano

Não se sabe se Martín Ocelotl foi queimado nas fogueiras da Espanha ou se morreu de alguma outra bela maneira (Cf. REID, 1998; KLOR DE ALVA, 1987). Para tentar compreender o século XVI, entretanto, convém lembrar que o inquisidor Juan de Zumárraga foi um dos maiores humanistas espanhóis, admirador e seguidor de Erasmo de Rotterdam, de quem sempre citava o *Elogio da loucura*; além disso, fundou a Universidade do México, levou a primeira imprensa para o México e apoiou os franciscanos incondicionalmente na fundação (no mesmo ano de 1536) e manutenção do Colégio de Tlatelolco (BENITEZ, 1962, p. 85). A evidente aporia de que seja precisamente ele quem condenasse um homem por se metamorfosear em leão ou em cachorro, entre outros disparates, para nós já não é contraditória: o discurso falava para além das crenças e das idéias; o humanismo e a nova

*episteme* dos signos iria vigorar durante quatro séculos – os gêneros fantástico e policial, no seu modo moderno, surgem no final da mesma cabeça febril de Edgar Allan Poe.

Mas o que significavam as palavras de Martín Ocelotl? A cosmogonia asteca indicava que a humanidade tinha vivido, sucumbido e renascido, sucessivamente, durante quatro eras (ou sóis), cada qual governada por um elemento natural. Os *Anales de Cuahtitlán* contam este mito dos sóis, que é amplamente analisado pelo mexicano Miguel León-Portilla (1961). Na primeira era, os homens teriam sido feitos de cinza, mas as águas acabaram transformando-os em peixes; trata-se do Sol de Água. Na segunda era, embora fracos, os homens eram gigantes; foram devorados pelos tigres, por isso tal sol chamou-se Sol de Tigre. O terceiro foi o Sol de Fogo, pois choveram chamas do céu e queimaram os homens. A quarta era acabou com um cataclismo de vento (era o Sol de Vento); os homens se espalharam pelos bosques e tornaram-se macacos. Numa análise que precede em dez anos ao famoso *O cru e o cozido* de Lévy-Strauss (1971), León-Portilla postula que o mito que aparece nos referidos *Anales...* poderia ser interpretado como “a evolução que levou à aparição de alimentos cada vez melhores” (1977, p. 16), pois se complementa...

con el antiguo testimonio de la *Historia de los mexicanos por sus pinturas*, que asigna sucesivamente para cada una de las edades las siguientes formas de mantenimiento: primero bellotas de encina, en seguida “maíz de agua”, luego *cincoopi*, o sea “algo muy semejante al maíz”, y finalmente para la cuarta edad [...] el maíz genuino, nuestro sustento (LEON-PORTILLA, 1977).

O milho era, no mundo pré-hispânico, o sustento básico para o corpo e para o espírito (caso seja possível estabelecer essa dualidade na sua cultura). Como constata Frei Bernardino de Sahagún, no Livro II da sua *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, a religiosidade dos astecas vinculava-se ao milho de diversas maneiras: deuses representados com espigas; oferendas de *tortillas*, *atoles*, *pinoles* y *tamales* votivos; ídolos de massa; culto à fertilidade e à agricultura. Na concepção do universo com um centro e quatro direções da *Historia de los mexicanos por sus pinturas*, o deus Tláloc tinha também (segundo a imagem mítica) quatro receptáculos: um com água fértil, cuja chuva permite o crescimento das sementes; outra com o excesso de água que apodrece as plantas; a terceira água produz as geadas dos campos; a quarta é na verdade a falta de água, a estiagem que representa a escassez de comida (Cf. PASZTORY, 1983, p. 218-219). O tema da comida era tão persistente do ponto de vista da organização religiosa que o jejum não podia estar ausente, como também constata o próprio Sahagún:

Decían que este ayuno se hacía por dar descanso al mantenimiento, porque ninguna cosa en aquel ayuno se comía con el pan, y también decían que todo el otro tiempo fatigaban al mantenimiento o pan, porque lo mezclaban con sal, cal y salitre, y así lo vestían y desnudaban de diversas libreas, de que se afrentaba y se envejecía, y con este ayuno se remozaba; y el día siguiente después del ayuno se llamaba molpololo, que quiere decir [que] comían otras cosas con el pan, porque ya se hizo penitencia por el mantenimiento (SAHAGUN, tomo I, p. 230).

O mundo do Sol de Vento (quarto sol), porém, já tinha desaparecido. Quando Cortés chegou ao México, os náhuas estavam vivendo a era do quinto sol, um sol que se movimentava pelo céu, e que se alimentava de homens para prosseguir seu caminho cíclico. Se parasse, o cataclismo iria destruir o mundo com uma fome geral. Esse sol era chamado Sol de Movimento e era o sol do esplendor asteca. Entendem-se, então, as profecias de Ocelotl em torno da fome e suas recomendações de plantar milho.

No entanto, Vainfas observa acertadamente o impacto da escatologia franciscana – conjunto de crenças relativas à vida de além-túmulo e seu conseqüente milenarismo: instauração do último reino de Deus na Nova Espanha (Cf. BAUDOT, 1989) – sobre a idolatria insurgente de Martín Ocelotl.

O que sobressai é a releitura que Ocelotl fez de sua experiência com os franciscanos, aos quais atribuiu o papel de “monstros devoradores” de tudo quanto havia naquele tempo decadente. Assim como na cosmogonia tradicional teriam sido os jaguares a pôr fim no ciclo de que eram símbolo, em Ocelotl seriam os frades, metamorfoseados em jaguares, os responsáveis pelo fim do “sol franciscano” (VAINFAS, 1992, p. 10).

O quinto sol, o sol desta era, ainda não podia ter um nome quando falavam os velhos, deve ter pensado Martín Ocelotl. Esse sol tinha outro nome: o Sol de Franciscanos. Monstros devoradores: “os frades haveriam de se tornar *Chichemicli*”; e o piedoso *naguatato* frei Pedro de Molina, recusando a tradução, escreve “que é uma coisa muito feia do demônio” (tal e como é referido no *Proceso...*, vide a citação da p. 20 et seq.) Antropofagia cultural: não são poucos os mitos e as lendas dos índios das Américas que transformam os europeus em canibais (Cf. PASSETI, 2003).

As últimas páginas do *Proceso...* contra Martín Ocelotl são terríveis. Após a deportação – ou “desterro”, na inteira significação da palavra – descrevem sua casa, interpelam as mulheres; recebem a notícia do roubo de suas jóias; permitem imaginar a vida cotidiana dos vencidos nos primeiros tempos da colônia. Em 1540, quatro anos depois da declaração de bens realizada pelo próprio Martín Ocelotl, os inquisidores “descobrem” que era verdade que ele tinha jóias entre suas posses, além de muitas dívidas para cobrar por sua atividade como comerciante. (Aqui, o manuscrito original anexa duas pinturas hieroglíficas, em papel de *maguety*, com a contabilidade dele.). Martín Ocelotl tinha feito suas contas na velha forma ideográfica dos náhuas; talvez nunca tenha entendido espanhol; com certeza, jamais compreendeu a escrita do seu processo. É aí a idolatria insurgente? E é aí a resistência? Ou antes, talvez, a “devoração franciscana” era sentida a cada dia na irrupção dos frades na língua náhuatl, com a tecnologia dos signos.

Com esta análise, ao contrário da habitual/usual visão harmônica da comida como um motivo de concórdia entre as culturas, é evidente que esse discurso complexo sobre a comida no século XVI coloca uma interrogação sobre os conflitos mais candentes da alteridade. Ou seja: longe de ser a aprazível e doméstica panela onde as alteridades se misturam e cozinham com o fogo dos exotismos culturais – como parece ser a posição da maioria dos autores que falam da comida na atualidade, e talvez também a do senso comum em geral, multiplicando as odes à concórdia cultural do mundo globalizado<sup>165</sup> –, bem diferente disso, então, o discurso sobre a comida seria um lugar material privilegiado do confronto cultural, configurando um choque violento que tem uma relação visceral com os corpos e com a forma de torná-los uma realidade: as linguagens. Assim, anterior à tematização da comida no *Lazarillo de Tormes* ou no *Dom Quixote*, o documento do *Proceso...* apresenta emergências discursivas sobre a comida que irão se tornando uma alegoria da tarefa de aculturação realizada pelos frades franciscanos mediante a apropriação da língua náhuatl para os fins colonizadores.

## A cidade letrada

---

165 É conhecida a expressão em inglês relativa à “miscigenação” como *melting pot*, termo culinário que evoca uma panela na qual se misturam diversos ingredientes (as raças) para dissolver tudo e ferver um bom cozido.

Walter Mignolo sugere que para conceituar o início de uma história comparada das literaturas latino-americanas devemos nos remeter àquele ano de 1524, quando ocorreu o encontro antes referido entre franciscanos e astecas.

Es posible así sugerir que, mientras una “historia” de la literatura hispanoamericana (y su correspondiente conceptualización) comienza en 1492 y con los escritos de Colón, una “historia” comparada de las literaturas en la América Latina debería comenzar en 1524, con el diálogo entre los doce frailes mendicantes y los principales aztecas. Ese es el momento en que la comunicación a través de fronteras culturales hace necesaria la comparación, y el momento en el que se produce el encuentro de la *letra* con las *pinturas* y de los *relatos* orales con el *libro* (MIGNOLO, 1994, p.559-560).

Segundo Mignolo, só depois desse ponto puderam ser construídas as teorias da literatura que surgiram com as práticas discursivas da situação colonial. A proposta é instigante e tem a virtude de fixar uma data concreta para os estudos historiográficos. Por outro lado, também poderia ser complementada com outras duas datas. Uma seria o ano de 1526, em que se publica a primeira história resumida da Nova Espanha (várias vezes mencionada neste ensaio), que é o *Sumario...* de Gonzalo Fernández de Oviedo – um ex-autor de romances de cavalaria, que de repente decidiu vestir o hábito do “historiador”, recompilando variadas crônicas da época. A última data se encontra no meio das outras duas: 1525; o ano considerado pelas convenções da crítica literária para instituir o começo do Século de Ouro espanhol, e que é a mais provável data da escrita do *Lazarillo de Tormes*. Três anos, três inícios: antes, a poesia mística e a *Celestina*; depois, a picaresca e o *Quixote*; no final, um debate absurdo de pessoas que não têm como se entender.

A análise de Mignolo mapeia brilhantemente a mudança discursiva do século XVI à luz da nova *episteme* das palavras e das coisas, estabelece o que seria “literatura” na cultura europeia dos Quinhentos e o que se poderia entender por “teoria de escrita” naquela época, a partir do *Discurso das letras humanas* (do ano 1600) de Baltazar de Céspedes (Cf. também MIGNOLO, 1989); e por último, apelando aos estudos de Gary Grossen que compara o *Popul Vuh* (da tradição maia) com a cultura dos atuais chamulas que habitam a região de Chiapas (México), Mignolo expressa o que poderia ter sido a forma de conceituar a palavra (uma espécie de “teoria da palavra literária” ou de “conceito do poema”, em termos ocidentais) na língua maia: *k’op sventa sk’isnah yo?nton li kirsanoe...* “palavras para as pessoas cujo coração está quente”.

Mas essa formulação de Mignolo em torno do comparatismo literário pressupõe um processo subterrâneo hoje verificável: a transculturação, uma síntese de culturas que constituiria um dos traços identitários da América Latina; daí sua posterior menção das escritas mestiças de Guamán Poma, do Inca Garcilaso de la Vega, de Fernando de Alvarado Tezozómoc etc. O laboratório transculturador por excelência dessa transformação da escrita teria sido a “cidade letrada”, delineada por Angel Rama no artigo que se encontra no mesmo livro, imediatamente depois do artigo de Mignolo. A partir de uma análise da conformação das cidades latino-americanas nos alvares do século XVI, Rama observa que a ordem colonial será sustentada durante os três séculos seguintes à Conquista (e talvez ainda depois) por um grupo social especializado que residia no *interior* dos núcleos urbanos, um setor cujo atributo principal era a escrita. Desenhadas antes de habitadas, modelos antes de lugares, ordens antes de economias, as cidades latino-americanas precisavam de uma enorme quantidade de letrados para *dar fé* da sua realidade, ou seja: as cidades eram enclaves de exploração ou registro; sua função era dar conta da administração em favor da metrópole. O ponto mais instigante do artigo



de Rama, porém, parte da constatação de que foram esses mesmos letrados que também escreveram a enorme quantidade de obras literárias da América colonial: todos os notários eram poetas. Em um contexto de massas autóctones de indígenas, mestiços e escravos majoritariamente analfabetos – sem nuances –, a escrita literária evidenciava o ócio remunerado, o dispêndio dos primeiros grupos sociais *criollos* (no sentido hispânico) vinculados à burocracia colonial. A cidade letrada foi, portanto, a cidadela governante no núcleo da “cidade barroca” (ou neoclássica, em termos de Foucault): o agente encarregado de impor a ordem de uma nova *episteme* na promiscuidade material do barroco colonial, essa panela de signos em mutação permanente que não chegava a cristalizar-se em discursos diferenciados, como já ocorria na Europa (Cf. RAMA, 1993).

Quando, em 1524, os “doze apóstolos franciscanos” chegaram à Nova Espanha, existiam não menos de quarenta línguas indígenas de uso corrente no território submetido pelos espanhóis. Entre as oito ou dez línguas, além do náhuatl, que contavam com o maior número de falantes estavam o tarasco, o zapoteco, o mixteco, o otomí, o maya, huasteco, o totonaca, o pirinda etc. Língua oficial e hegemônica do império mexica, o náhuatl desempenhava o papel de *língua franca* entre os diferentes povos náhuas do território antes dominado pela tríplice aliança de México, Texcoco e Tlacopán, e também tinha forte presença em suas fronteiras (Cf. BAUDOT, 1983). Tal era a situação lingüística quando se produziu esse primeiro diálogo entre os franciscanos e os *principales* astecas para dirimir a primazia de Deus sobre os deuses antigos. A consequência mais importante desse encontro não foi teológica, mas lingüística, e só a partir daí cultural: a língua fundamental da evangelização em massa devia ser o náhuatl. Não foi, porém, uma decisão unívoca (também foram estudadas outras línguas além do náhuatl), mas no grupo dos franciscanos a coerência se evidencia na abundância dos textos em náhuatl em comparação com os das demais línguas. Por outro lado, esta espécie de “inteligência lingüística” dos franciscanos (contrastando com as outras ordens religiosas evangelizadoras da Nova Espanha) resulta no volume de sua tarefa: Baudot (1983, p. 102) constata que, das 109 obras escritas em línguas indígenas ou a elas dedicadas, 80 foram compostas por frades franciscanos.

Com a fundação do Colégio de Tlatelolco, em 1536, os franciscanos cristalizavam mais de dez anos de pesquisa lingüística. E ainda redobram sua aposta: o náhuatl não era apenas a língua mais adequada para o objetivo evangelizador, mas também podia ser a língua sonhada para o seu projeto milenarista. Era preciso dar a letra aos iletrados, para que eles participassem da fundação do novo mundo cristão, livre da corrupção européia; ou seja, ensinar o latim e a gramática aos filhos dos chefes, dar-lhes a escrita do espanhol, e a partir daí “criar” a escrita do náhuatl. Embora não existisse uma definição de propósitos explícita, o projeto foi declarado de maneira oblíqua (Cf. BAUDOT, 1983), e a *Historia General de las Cosas de la Nueva España*<sup>166</sup> de Sahagún representou o ponto máximo desse processo de “recriação” do náhuatl, que se desenvolveria paralelamente às aspirações evangelizadoras e punitivas da idolatria, gritadas sem cessar e de viva voz pelos frades franciscanos.

Traduzir, trair, tragar

A *Historia...* de Frei Bernardino de Sahagún não é apenas mais um manuscrito do século XVI; representa uma pesquisa e uma obra monumental cuja edição seria difícil até nos dias atuais, e que deveria incluir num mesmo volume um texto

---

166 Salvo em casos pontuais bem consignados, as citações desta obra de Sahagún remetem doravante à edição aos cuidados de Angel María Garibay, publicada no ano de 1969 pela editora Porrúa do México.

registrado primeiro na linguagem pictográfica dos astecas, logo redigido na língua náhuatl a partir das falas dos próprios astecas, e finalmente sua tradução para o espanhol. Uma breve história da *Historia...* em cada uma de suas fases (ou “cedazos”, como as qualifica Sahagún, quando as conta no Prólogo do Livro II) consigna que corria o ano de 1558 e Sahagún se encontrava na cidade de Tepepulco. Foi ali que reuniu entre dez e doze principais anciãos, e conversou com eles durante dois anos, seguindo uma “minuta” ou questionário preparado com antecedência. Ajudado pelos seus ex-alunos índios do Colégio de Tlatelolco – dentre os quais se destacam Martín Jacovita, Antonio Valeriano, Alonso Vegerano e Pedro de San Buenaventura –, são registrados os dados em forma de pinturas, e a fala direta dos idosos acerca de cada uma foi transcrita em notas de rodapé. Em 1561, Sahagún é trasladado para Tlatelolco e repete o procedimento com anciãos que moravam perto do convento; sempre com a ajuda dos ex-alunos, corrige e acrescenta o texto produzido em Tepepulco com as novas “pláticas”, e o reescreve, pois estava “de ruin letra porque se escribió con mucha prisa” (p. 107). Esta segunda fase chega até 1564, ano em que é trasladado de novo, desta vez para o Convento de San Francisco na cidade do México. Entre 1565 e 1569, Sahagún revisa sozinho o material, o relê e, finalmente, o organiza, dividindo-o em doze livros. Até aqui, temos uma obra completamente redigida em língua náhuatl. Para dispormos de uma idéia mais acurada, transcrevemos a seguir as palavras do próprio Sahagún sobre seus livros:

El primero de los cuales trata de los dioses y diosas que estos naturales adoraban; el segundo, de las fiestas con que los honraban; el tercero, de la inmortalidad del ánima y de los lugares donde decían que iban las almas desde que salían de los cuerpos, y de los sufragios y obsequias que hacían por los muertos; el cuarto libro trata de la astrologia judiciaria que estos naturales usaban, para saber la fortuna buena o mala que tenía los que nacían; el quinto libro trata de los agüeros que estos naturales tenían para adivinar las cosas por venir; el libro sexto trata de la Retórica y Filosofía Moral, que estos naturales usaban; el séptimo libro trata de la Filosofía Natural que estos naturales alcanzaban; el octavo libro trata de los señores y de sus costumbres y maneras de gobernar la república; el libro nono trata de los mercaderes y otros oficiales mecánicos, y de sus costumbres; el libro décimo trata de los vicios y virtudes de estas gentes, al propio de su manera de vivir; el libro undécimo trata de los animales, aves y peces, y de las generaciones que hay en esta tierra, y de los árboles, y erbas y flores y frutos, metales y piedras y otros minerales; el libro duodécimo se intitula La Conquista de México.

Estos doce libros, con el arte y vocabulario apéndice, se acabaron de sacar en blanco este año de mil quinientos y sesenta y nueve. Aun no se ha podido romanizar, ni poner los escolios según la traza de la obra; no sé lo que se podría hacer en el año de setenta que se sigue, pues desde el dicho año, hasta casi el fin de este año de mil quinientos y setenta y cinco no se pudo más entender en esta obra, por el gran disfavor que hubo de parte de los que la debieron de favorecer (SAHAGUN, Prólogo, tomo I, p. 28).

Optei por deixar a citação inteira, embora seja extensa, para mostrar que Sahagún estava prestes a começar a tradução da obra para o espanhol quando a censura caiu sobre ele, devido a que a Coroa estava tentando frear os projetos autonomistas da Nova Espanha (Cf. BAUDOT, 1983). Em 1570, cortam o orçamento do franciscano; sem colaboradores, não consegue mais trabalhar na obra (tinha 70 anos; suas mãos tremiam). Em seguida, seus manuscritos são seqüestrados e dispersados por todo o México, uma desgraça que aflige Sahagún até 1675. Neste contexto, não sabemos como conseguiu manter o rastro do material e ainda iniciar a tradução para o espanhol (MARTINEZ, 1981, p. XXI). Com a designação de frei Rodrigo de Sequera como comissário da Ordem Franciscana, Sahagún encontra um protetor para seu trabalho e procede a “romanizar” todo o texto em náhuatl, além de acrescentar o manuscrito com ilustrações e notas, concluindo por volta de

1579-1580. Sahagún, porém, nunca chegará a ver sua obra reconhecida e publicada. A partir de 1577, Felipe II proíbe as obras sobre culturas americanas em línguas vernáculas. A interdição contra Sahagún é aplicada pouco depois disso; quando os finaliza, todos seus escritos e rascunhos são confiscados; e durante dois séculos se perde a *Historia...* Em 1783, o historiador Juan Bautista Muñoz descobre o que se conhece como *Manuscrito de Tolosa*. Segundo os autores consultados,<sup>167</sup> seria uma cópia realizada entre 1580 e 1588 da parte em espanhol do *Códice Florentino* (a última versão da *Historia...* de Sahagún).<sup>168</sup>

De certa forma, portanto, poderíamos dizer que a obra de Sahagún inventou a escritura em língua náhuatl. Por quê? É importante esclarecer, primeiramente, que não se trata de pensar que ele criou tão-só a fonetização da escritura náhuatl. De fato, até então, existiam duas formas estereotipadas desse novo código: as gramáticas (que seguiam o modelo filológico da língua latina) e o náhuatl-escrito de acordo com essas gramáticas e com os usos cotidianos dos evangelizadores, plasmado em textos com fins doutrinários. Os formatos textuais dessas obras davam conta do artifício em si próprios, pois essa espécie de fantasma lingüístico do náhuatl fonetizado podia abranger apenas uma parte mínima dos vocábulos e da lógica interna de uma língua que, obviamente, quando atingiu seu apogeu desconhecia por completo o cristianismo.

O caso da primeira gramática da língua náhuatl é ilustrativo disso: escrita pelo frei Andrés de Olmos, em 1547 (note-se que a data é posterior à fundação do Colégio de Tlatelolco), segue o modelo da gramática do espanhol de Antonio de Nebrija. Esta obra tem duas particularidades: a primeira é que uma grande parte se dedica a multiplicar as exceções gramaticais (especialmente nas orações subordinadas) quando se trata de traduzir do náhuatl para o espanhol, e vice-versa. A segunda característica peculiar é a inclusão de refrões e ditados da fala náhuatl. À medida que a obra avança, essas irrupções da fala viva se transformam na transcrição e na tradução de vários dos *huehuetlatolli*, as alocações rituais dos mexicas. Não estranha o fato de a gramática de Olmos só haver sido publicada no século XIX, se for comparada com uma outra gramática que – esta sim – foi impressa em 1555; escrita pelo frei Alonso de Molina. Esta última seguia o rigoroso modelo gramatical do latim, não previa muitas exceções e, sobretudo, apresentava o primeiro dicionário náhuatl-espanhol (cf. BAUDOT, 1983, p. 103); ou seja, a fala estava completamente ausente. Embora só manuscrita, sabe-se que a obra de Olmos foi lida por Sahagún e constitui seu antecedente mais imediato do ponto de vista lingüístico.

Em geral, tem-se a impressão de que os franciscanos *sabiam* que a maneira de conhecer outra cultura era por meio de sua própria língua, embora seus trabalhos escritos em náhuatl só perseguissem esse objetivo de maneira muito secundária; o mais comum era escrever em espanhol *a partir* do uso instrumental do náhuatl como arma para a evangelização, como no caso de Motolinía. Isso muda com Sahagún, que resolve aproveitar aquele primeiro impulso de Olmos. A maioria das passagens da *Historia...* nas quais Sahagún explicitou a sua preocupação lingüística se encontram nas notas que dirige ao leitor. Assim, já nas primeiras páginas, explica a natureza do material em relação direta com a fala do náhuatl e sua “literatura”.

---

167 DIBBLE, Charles; CLINE, Howard. Sahagún and his works. In: HANDBOOK of Middle American Indians. v. 13. Austin: University of Texas Press, 1973. Guide to ethnohistorical sources, part. 2, p. 199. BAUDOT, George. Fray Rodrigo de Sequera, avocat du diable pour une histoire interdite. Caravelle, Toulouse, n. 12, p. 47-82, 1969.

168 O Códice Florentino, também chamado Cópia Sequera, é conservado na Biblioteca Medicea Laurentiana da cidade de Florença, Itália. (Ms. 218-20). Existem duas edições fac-símiles: Códice florentino (México: Archivo General de la Nación, 1981. 3 v.) e Florentine Codex (Santa Fe, New Mexico, Monographs of the School of American Research, 1950-1969, edição bilingüe com tradução para o inglês.).

#### AL SINCERO LECTOR

Quando esta obra se començó, començóse a decir de los que lo supieron que se hacía un Calepino, y aun ahora no cesan muchos de preguntarme que ¿en que términos anda el Calepino? Ciertamente fuera harto provechoso hacer una obra tan útil para los que quieren aprender esta lengua mexicana, como Ambrosio Calepino la hizo para los que quieren aprender la lengua latina, y la significación de sus vocablos; pero ciertamente no ha habido oportunidad, porque Calepino sacó los vocablos y las significaciones de ellos, y sus equivocaciones y metáforas, de la lección de los poetas y oradores y de los otros autores de la lengua latina, autorizando todo lo que dice con los dichos de los autores, el cual fundamento me ha faltado a mí, por no haber letras ni escritura entre esta gente; y así me fue imposible hacer Calepino (SAHAGÚN, tomo I, p. 31).

Na citação, com plena consciência, Sahagún compara e diferencia seu trabalho das gramáticas latinas. Implicitamente, está opondo o método de Calepino ao método de Nebrija, pois a estrutura gramatical não provém da escrita já fixada das *auctoritas*, mas da fala de uma língua viva – lembremos que Nebrija tinha efetuado a mesma operação, escrevendo a gramática do latim (uma língua só escrita) a partir do espanhol (a língua falada do seu mundo). Na nota que inicia o Livro IV, Sahagún escreve:

#### AL SINCERO LECTOR

Tienes en el presente volumen, amigo lector, todas las fiestas movibles del año, por su orden, y las ceremonias, sacrificios y regocijos y supersticiones que en ellas se hacían, donde se podrá tomar indicio y aviso para conocer si ahora se hacen del todo en parte aunque por no saber el tiempo en que se hacen, por ser movibles, será dificultoso de caer en ellas. Tienes también mucha copia de lenguaje tocante a esta materia, entre ellos bien trillada y a nosotros bien oculta. Hay ocasión en esta materia de conjeturar la habilidad de esta gente porque se contiene en ella cosas bien delicadas, como en la tabla que está el fin del libro aparece (SAHAGUN, tomo I, p. 164).

O método de captura da fala náhuatl vai sendo explicitado ao longo da obra. A idéia verdadeiramente original de Sahagún foi que a única maneira de conhecer uma língua era deixando que a língua falasse de seus próprios temas. (Observe-se, aqui, que tal formulação equivale a dizer que uma língua não é um objeto gramatical abstrato, mas a materialidade de uma cultura.) Mas, em todo caso, e ao contrário dos outros trabalhos escritos pelos franciscanos ou pelos cronistas-evangelizadores em geral, o que caracteriza e diferencia a *Historia...* de Sahagún é a explicitação objetiva dos diálogos que a constituíram. Esses diálogos apresentam uma face tripla. Sahagún solicitou para a realização do projeto a colaboração de seus jovens alunos índios do Colégio de Tlatelolco, que junto com ele atuaram como intérpretes e redatores no processo de interrogar e transcrever as palavras dos velhos informantes índios (chefes astecas que tinham sobrevivido à Conquista), que por mais de três anos falaram para eles, em diversas cidades e etapas da escrita. A história desta espécie de colaboração literária *avant la lettre* tinha começado antes, no ano de 1524, quando os primeiros doze frades franciscanos se encontraram com os “principales aztecas” (os representantes da antiga classe dirigente), incitados por Hernán Cortés, para “dialogar” sobre a supremacia do deus cristão. A partir daí, tentariam a evangelização em massa dos indígenas, empreendimento do qual a obra de Sahagún foi o clímax (Cf. BAUDOT, 1983).

Se considerarmos as línguas desses diálogos múltiplos, o resultado é igualmente significativo: Sahagún aperfeiçoou o seu náhuatl enquanto ensinava o latim a seus alunos; os alunos aprimoraram seu espanhol – que por força das circunstâncias tinham apreendido – com a gramática latina; e todos eles levaram ao máximo estágio de desenvolvimento um novo código: o náhuatl-escrito. O já

citado livro de Georges Baudot faz um minucioso levantamento histórico deste ponto fundamental, que se complementa com os estudos de Angel María Garibay. O importante agora é destacar que Sahagún e seus colaboradores usaram o náhuatl-escrito para descrever o conjunto da cultura do México antigo, e que esse código se formou com a ajuda da excepcional riqueza do náhuatl falado pelos velhos informantes, que, por sua vez, contavam ou respondiam às perguntas desenhando ou interpretando-o no código pictográfico dos livros pré-colombianos. A *Historia...* não poupou nenhuma dessas três línguas (náhuatl, espanhol e latim), e nem o código pictográfico... ainda mais: alguns dos manuscritos vão-se acrescentando com um texto metalingüístico, que enlaça todos os códigos envolvidos em forma de notas marginais.

Hoje, quiçá não possamos sentir em toda sua magnitude a originalidade desta escolha metodológica, mas apenas deduzir seus efeitos: a cultura é, antes de tudo, uma língua, e, ainda mais, uma língua entre outras línguas (idiomas, discursos, gêneros). E ainda é possível ir mais longe: a cultura é o *relato* de si da língua. O fato adquire uma relevância surpreendente quando pensamos nos dois trabalhos de Sahagún que antecedem à parte da “dialogada” da *Historia...*: a recopilação dos mencionados *huehuetlatolli* (refrões e ditados educativos dos astecas) e o texto náhuatl que conta os acontecimentos da conquista espanhola do México a partir dos depoimentos dos vencidos (cuja primeira redação data de 1555). Com efeito, Sahagún incluiu este material no plano final da obra, nos Livros VI e Livro XII, respectivamente. Assim, a *Historia...*, composta por doze livros, está como que espetada entre duas partes (livros VI e XII) pelo eixo da problemática do par cultura-língua.

Ora, existe um caminho que vai de Martín Ocelotl até a *Historia...* de Sahagún. Duas razões: a primeira, já em 1539, dois anos depois da condenação de Martín Ocelotl, Sahagún (sendo professor no Colégio de Tlatelolco) intervém como *naguatato* no processo inquisitorial contra o cacique de Texcoco (condenado e justicado) e em outros processos semelhantes (Cf. MARTINEZ, 1981, p. X; D’OLWER, 1952, p. 34-35); a segunda é uma pergunta retórica: de onde vem a idéia de Sahagún de “conversar” com os *principales*, e escrever tudo isso em forma de registro, como método para conhecer a sua cultura? Assim, na fronteira com os outros (onde era procurado o conhecimento para a administração colonial), a cidade letrada teria sido, sobretudo, uma cidade de *letrados tradutores* no contexto do plurilingüismo. E, por sua vez, a utilização unívoca da escrita por parte dos franciscanos associa a *tradução* a uma imagem de devoração cultural (sentida em carne viva por Ocelotl) mais do que a um simples transporte entre línguas diversas.

Como se come uma “cultura”? Com que talheres, garfos ou facas? Com quais dentes? Como se engole? Qual estômago é capaz de digeri-la? Quem se alimenta com ela? Deixando os falsos pudores de fora, não é possível parar aqui. Mas também não devemos encontrar uma valoração negativa. Qual é, então, a *merde* – o francês costuma fazer tudo mais aceitável para o *esprit*<sup>169</sup> – que deriva dessa devoração? Não são metáforas e nem formas de nomear os conceitos; difícil, porém, é também dizer o que seriam exatamente, pois todas as línguas, as carnis e as fonéticas, estão nas mesmas bocas – pularei aqui as referências bibliográficas, para melhor agradecer aos trabalhadores dessa idéia (como disse Borges, “quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la

---

169 É preciso explicar a ironia que envolve René Descartes? Além de significar “espírito”, o termo L’esprit é o equivalente de mente em português e espanhol, e de mind em inglês. Isso revela didaticamente as conexões íntimas da religião com a racionalidade moderna, bem como o dualismo corpo-mente que atravessa nossa cultura ocidental, inclusive até nos discursos mais recentes da tecnociência.

tradición”<sup>170</sup>). Os dentes como dicionários; os estômagos como gramáticas; os intestinos e depois... talvez a obra de Sahagún – ou talvez andando o tempo *O Processo* de Franz Kafka.

## Bibliografia

BAUDOT, George. Fray Rodrigo de Sequera, avocat du diable pour une histoire interdite. *Caravelle*, Toulouse, n. 12, p. 47-82, 1989.

BAUDOT, George. Utopia e historia en México. Madri: Espasa-Calpe, 1983.

BENITEZ, Fernando. Los primeros mexicanos: la vida criolla del siglo XVI. México: Ediciones Era, 1962.

D'OLWER, Luis. Fray Bernardino de Sahagún. México: [s.n.], 1952.

DIBBLE, Charles; CLINE, Howard. Sahagún and his works. In: HANDBOOK of Middle American Indians. v. 13. Austin: University of Texas Press, 1973. *Guide to ethnohistorical sources*, part. 2, p. 199.

FOUCAULT, Michel. ¿Qué es un autor? México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 2003.

GARIBAY K., Angel María. Estudio Preliminar. In: BERNARDINO DE SAHAGÚN, Fray. *Historia general de las cosas de la Nueva España*. México: Porrúa, 1969.

GRUZINSKI, Serge. La colonisation de l'imaginaire: sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol: XVIe. -XVIIe. Siecle. Paris: Gallimard, 1988.

KLOR DE ALBA, J. Martin Ocelotl: dirigente del culto clandestino: Nueva España, siglo XVI. In: SWEET, David; NASH, Gary B. *Lucha por la supervivencia en la America Colonial*. México: FCE, 1987. p. 135-146.

LEON-PORTILLA, Miguel. Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares. México: Fondo de Cultura Económica, 1977.

LEON-PORTILLA, Miguel. Trece poetas del mundo azteca. México: SEP/Setentas, 1961.

LÉVI-STRAUSS, Claude. O cru e o cozido. São Paulo: Brasiliense, 1991.

MARTINEZ, José Luis. Prólogo: Fray Bernardino de Sahagún y sus informantes indígenas. In: BERNARDINO DE SAHAGÚN, Fray. *El México antiguo*: selección y reordenación de la Historia general de las cosas de Nueva España. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.

MIGNOLO, Walter. Literacy and colonization: the New World experience. *Hispanic Issues*, [S.I.], v. 5, p. 1-44, 1989.

MIGNOLO, Walter. Palabras pronunciadas con el corazón caliente: teorías del habla, del discurso y de la escritura. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas, SP: Unicamp, 1994. v. 1.

PASSETI, Dorothea Voegeli. Canibal. In: \_\_\_\_\_. *Um incômodo*: NU-SOL Núcleo de Sociabilidade Libertária. São Paulo: PUC-SP, 2003. 1 CD-ROM

PASZTORY, Esther. Aztec art. New York: Harry N. Abrams, 1983.

PROCESO del Santo Oficio contra Martín Ucelo, indio, idólatra y hechicero. México: Arquivo Geral da Nação, 1912. Número 1536, p. 17-51.

RAMA, Angel. La ciudad letrada. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial ; Campinas, SP: Unicamp, 1993. v. 1.

REID, Anna. Disruptions to memory in sixteenth century Mexico. In: CLACS COLLOQUIUM, 1998, Londres. Sobre o tema “El intelectual, la institución, el mercado y la lectura en América Latina y en los estudios latinoamericanos”, na

---

170 Do famoso poema, “Borges y yo”.

Universidade de Londres, 15 de maio de 1998. Disponível em:  
<<http://www.kcl.ac.uk/depsta/rel/clacs/extranet/reid/disruptions-mex.htm>>.  
SAHAGÚN, Fray Bernardino de. Historia general de las cosas de la Nueva España.  
México: Porrúa, 1969.  
STADEN, H. A verdadeira história dos selvagens, nus e ferozes devoradores de  
homens. Rio de Janeiro: Dantes, 1999.  
VAINFAS, Ronaldo. Idolatrias e milenarismos: a resistência indígena nas Américas.  
*Revista de Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, v.5, n. 9, p. 29-43, 1992.

# Águas-fortes cariocas: imagens do Brasil na imprensa portenha

Thaís Nascimento do Vale  
UNESP - Assis

## Resumo

O presente trabalho propõe o estudo das crônicas de viagem produzidas pelo escritor argentino Roberto Arlt (1900-1942) durante sua viagem ao Brasil, mais especificamente à cidade do Rio de Janeiro, em 1930. Dessa viagem, resultaram quarenta crônicas intituladas *Notas de a bordo*, *Notas de viaje* e *De Roberto Arlt*, publicadas no jornal argentino *El Mundo*, entre abril e maio de 1930.

Palavras-Chave: Roberto Arlt; *Aguafuertes cariocas*; Águas-fortes cariocas; Relato de viagem; Imagens do Brasil.

## Abstract

This paper proposes the study of chronic travel produced by the Argentine writer Roberto Arlt (1900-1942) during his trip to Brazil, more specifically the city of Rio de Janeiro, in 1930. This trip resulted in forty chronicles entitled *Notas de a bordo*, *Notas de viaje* and *De Roberto Arlt*, published in the Argentine newspaper *El Mundo*, between April and May, 1930.

Keywords: Roberto Arlt; *Aguafuertes cariocas*; Águas-fortes cariocas; Travel report; Images of Brazil.

## Águas-fortes cariocas: narrativa de extração histórica

O presente trabalho propõe uma leitura das crônicas de viagem produzidas pelo escritor argentino Roberto Arlt (1900-1942) durante sua viagem ao Brasil, mais especificamente à cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1930, e publicadas no jornal *El Mundo*, entre 2 de abril e 29 de maio daquele ano. Nesta viagem, Arlt, que inicialmente tinha em seus planos conhecer o Uruguai, o Brasil, as Guianas e a Colômbia, acabou por visitar apenas os dois primeiros. Em uma crônica anterior à partida, “*Con el pie en el estribo*” (08/03/1930), Arlt anuncia sua viagem aos leitores argentinos e relata quais seriam seus objetivos em terras estrangeiras: “*¡Conocer y escribir sobre la vida y la gente rara de las Repúblicas del norte de SudAmérica!*”<sup>171</sup> (Arlt, 2013: 12). Observa-se que suas intenções eram proporcionar um intercâmbio cultural entre os países visitados por meio de sua escrita, possibilitando aos leitores portenhos informações e curiosidades acerca das pessoas e de seus costumes que viessem despertar a atenção do escritor-viajante durante o seu trajeto. Arlt relata também que não tem nenhum plano e leva unicamente dois ternos: “*uno para codearme con la gente decente, otro roto y sucio, el mejor pasaporte para poder introducirme en el*

171 “Conhecer e escrever sobre a vida e as pessoas estranhas das repúblicas do norte da América do Sul!” (Arlt, 2013: 248, tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro).



*mundo subterráneo de las ciudades que tienen barrios exóticos.*<sup>172</sup> (Arlt, 2013: 14). Com relação a esta afirmação cabem duas considerações: a primeira delas é no que se refere ao termo exótico. A primeira aceção dada pelo *Diccionario de la Lengua Española* é daquilo que se constitui como estrangeiro, peregrino, especialmente quando sua procedência é de um país distante, outra, mais ampla, trata daquilo que é estranho ou extravagante. Na primeira aceção, o exótico não está no objeto de observação e sim no olhar, que é estrangeiro, ao passo que na segunda podemos considerar o objeto exótico dada a sua possível estranheza. A segunda consideração, no entanto, se refere ao fato de que isto dito em nota anterior à viagem nos faz questionar se Arlt viaja aos países do sul da América para narrar suas realidades como são de fato ou a partir daquilo que ele considera exótico.

Se, naquela ocasião, as notas arltianas poderiam interessar aos leitores portenhos da época como forma de difundir aspectos culturais diversos acerca dos países que desejava percorrer, ainda hoje tais textos mantêm aquele propósito, ou seja, o interesse em conhecer aquilo que fora observado e descrito pelo escritor argentino em terras estrangeiras. Tal interesse se mantêm vivo, conforme comprovam as três publicações recentes do conjunto de textos produzidos por Arlt acerca do Brasil. A primeira delas é a compilação das crônicas de viagem organizada por Gustavo Pacheco, intitulada *Aguafuertes cariocas: crônicas inéditas desde Río de Janeiro* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013). Há ainda duas traduções dessas crônicas para o português do Brasil: uma realizada também por Gustavo Pacheco, *Águas-fortes cariocas e outros escritos* (Rio de Janeiro: Rocco, 2013) e a outra por Maria Paula Gurgel Ribeiro, *Águas-fortes portenhas seguidas por águas-fortes cariocas* (São Paulo: Iluminuras, 2013).

A primeira edição argentina, em livro, dos textos escritos por Roberto Arlt sobre sua visita ao Rio de Janeiro, traz, além da nota de anúncio da viagem citada anteriormente, outras trinta e nove crônicas. São elas: “*Ya estamos en Río de Janeiro*” (02/04/1930); “*Costumbres cariocas*” (03/04/1930); “*De todo un poco*” (04/04/1930); “*En la caverna de un compatriota*” (05/04/1930); “*Hablemos de cultura*” (06/04/1930); “*Los Pescadores de perlas*” (07/04/1930); “*La ciudad de piedra*” (08/04/1930); “*¿Para qué?*” (09/04/1930); “*Algo sobre urbanidad popular*” (10/04/1930); “*Y la vida nocturna ¿dónde está?*” (11/04/1930); “*Trabajar como negro*” (12/04/1930); “*Tipos raros*” (13/04/1930); “*Ciudad sin flores*” (14/04/1930); “*Ciudad que trabaja y se aburre*” (15/04/1930); “*Porqué vivo en un hotel*” (16/04/1930); “*Río de Janeiro en día de domingo*” (22/04/1930); “*Divagaciones y locomotoras de fantasía*” (24/04/1930); “*Castos entretenimientos*” (25/04/1930); “*¡Qué lindo país!*” (26/04/1930); “*Dos obreros distintos*” (27/04/1930); “*Cosas del tráfico*” (28/04/1930); “*Llamémoslo ‘jardín zoológico’*” (29/04/1930); “*Sólo escribo sobre lo que veo*” (30/04/1930); “*Se lo recomiendo para combatir el calor*” (01/05/1930); “*La belleza de Río de Janeiro*” (03/05/1930); “*¡Pobre brasilerita!*” (04/05/1930); “*Elogio de una moneda de cinco centavos*” (05/05/1930); “*No me hablen de antigüedades*” (06/05/1930); “*Amabilidad y realidad*” (07/05/1930); “*¡Treinta y seis millones!*” (08/05/1930); “*Elogio de la triple amistad*” (11/05/1930); “*Vento fresco*” (12/05/1930); “*Redacción de O Jornal*” (13/05/1930); “*Fiesta de la abolición de la esclavitud*” (14/05/1930); “*El que desprecia su tierra*” (15/05/1930); “*Os mininos*” (16/05/1930); “*Espérenme, que llegaré en aeroplano*” (21/05/1930); “*Viaje a Petrópolis*” (22/05/1930); “*Diario del que va a viajar en aeroplano*” (29/05/1930). Essas quarenta crônicas estão presentes nas três publicações mencionadas.

---

172 “Um para ficar lado a lado com as pessoas decentes e ouro roto e sujo, o melhor passaporte para poder se introduzir no mundo subterráneo das cidades que têm bairros exóticos.” (Arlt, 2013: 249, tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro).

A publicação brasileira organizada e traduzida por Pacheco inclui ainda um apêndice com uma entrevista com Roberto Arlt, três textos autobiográficos e outras três águas-fortes: “*Argentinos en Europa*” (18/10/1928), “*La crónica nº 231*” (31/12/1928) e “*El idioma de los argentinos*” (17/01/1930).

O trabalho de compilação e tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro divide-se em três partes: a primeira, “Águas-fortes portenhas”, traz sessenta e nove crônicas publicadas no jornal *El Mundo*. Na segunda parte, temos quatro crônicas compondo o que se denomina “Águas-fortes portenhas: cultura e política” e, por fim, a última parte dedicada às “Águas-fortes cariocas”. São quarenta e quatro notas acerca da viagem à então capital brasileira que incluem, além das já citadas, outras quatro crônicas: duas do percurso ao Brasil, após visitar o Uruguai, “*Rumbo al Brasil en 1ª clase*” (31/03/1930) e “*Se lo regalo al océano*”, (01/04/1930) e outras duas, “*Proposiciones comerciales*” (01/05/1930) e “*Éste es Soiza Reilly*” (01/05/1930), anteriormente publicadas em *Nuevas aguafuertes porteñas* (Buenos Aires: Hachette, 1960). Cabe mencionar ainda que da viagem ao Uruguai, resultam as crônicas intituladas *Informaciones de viaje* e *Aguafuertes Uruguayas*, as quais foram posteriormente reunidas em *Aguafuertes Uruguayas y otras páginas*, por Omar Borré (Montevideu: Banda Oriental, 1996).

Embora os textos sobre o Brasil tenham sido publicados originalmente como *Notas de a bordo*, *Notas de viaje* e *De Roberto Arlt*, no jornal *El Mundo*, as três obras recentemente publicadas e que reúnem as crônicas sobre o Rio de Janeiro denominam esse conjunto de textos como “águas-fortes cariocas”.

Acerca dessa definição é importante ressaltar que as publicações arltianas em sua coluna diária, no jornal *El Mundo*, a partir de 1928, através das quais Arlt ganhou notoriedade como escritor-jornalista, foram, em sua maioria, denominadas *aguafuertes*, gênero híbrido, no limite entre a ficção e a crônica jornalística, criado por ele. A denominação águas-fortes, tomada das artes plásticas, consiste numa alusão à técnica de gravura obtida pela corrosão do ácido nítrico sobre uma placa metálica. Acerca da relação dos escritos arltianos com esta técnica de gravura, Horácio González comenta que:

Aguafuerte como técnica pictórica remite a una lámina grabada cuyo molde se trata con ácido nítrico. Adecuado sistema para implicar lo que hace Arlt con la escritura: burilada coloquialidad, expresión airada de las opiniones, desprecio impetuoso y definitivo por la necesidad, nervura localización del lenguaje en un arrebatado aquí y ahora urbano, captación sobradora, socarrona, chispeante de tipos existenciales muy filigranados. Ácidas viñetas y bajorrelieves, aptos para calibrar el juicio personal y ponerlo como mascarón preciosamente adornado de un artículo periodístico. (González, 2008: 63)<sup>173</sup>

Também o escritor Ricardo Piglia comenta esta relação, quando afirma que “Arlt ha titulado la mayoría de sus crónicas usando el modelo de una técnica gráfica (las aguafuertes, el ácido que fija la imagen) porque quiere fijar una imagen, registrar un modo de ver.”<sup>174</sup> (Piglia, 2009: 12). De fato, essa intenção se realiza tendo em vista que mais do que relatar acontecimentos e descrever paisagens, Arlt acaba por demonstrar a sua visão particular dos fatos cotidianos e entretecê-la com os mais variados domínios do conhecimento.

---

173 Água-forte, como técnica pictórica, remete a uma lâmina gravada cujo molde se trata com ácido nítrico. Adequado sistema para implicar o que faz Arlt com a escritura: burilada coloquialidade, expressão airada das opiniões, desprezo impetuoso e definitivo pela estupidez, nevrálgica localização da linguagem em um arrebatado aqui e agora urbano, captação intrusa, esnobe, irônica, preenchida por tipos existenciais muito filigranados. Ácidas vinhetas e baixos-relevos, aptos para calibrar o juízo pessoal e colocá-lo como máscara preciosamente adornada de um artigo de jornal. (González, 2008: p. 63, tradução nossa).

174 “Arlt nomeou a maioria de suas crônicas usando o modelo de uma técnica gráfica (as águas-fortes, o ácido que fixa a imagem) porque quer fixar uma imagem, registrar um modo de ver. (Piglia, 2009: 12, tradução nossa).

Os textos denominados águas-fortes se inserem no âmbito das narrativas de extração histórica, paradigma estabelecido por Trouche (2006) com o intuito de abarcar o conjunto de narrativas nas quais ficção e história se entrecruzam. Trouche define o composto “narrativas de extração histórica” como “o conjunto de narrativas que encetam o diálogo com a história, como forma de produção de saber e como intervenção transgressora” (Trouche, 2006: 44). A dissolução de aspectos históricos nas linhas narrativas da literatura hispano-americana têm se mostrado uma característica recorrente na mesma, haja visto o número de escritores que se nutrem da matéria histórica para produzir suas obras literárias.

Os textos arltianos, por sua vez, se inserem nesse rol de narrativas uma vez que misturam uma série de tipos narrativos que mantém uma estreita relação com a intenção de reproduzir a realidade, tais como a crônica jornalística, a narrativa de viagem ou o diário. Além da dissolução das fronteiras entre o texto que se pretende referencial e aquele explicitamente ficcional que, como já vimos, nos permite compreender os textos arltianos como narrativas de extração histórica, cabe ressaltar também o caráter híbrido dos mesmos, em cujo cerne está a crônica jornalística, que por si só já constitui um gênero que nos remete a esse diálogo. Acerca da conjunção de características advindas de diversos gêneros, em seu texto “La crónica: ornitorrinco de la prosa”, Juan Villoro (2006) resalta tais características:

De la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista, los diálogos; y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino, la polifonía de testigos, [...]; del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona. (Villoro, 2006)<sup>175</sup>

Tais recursos se referem ao que se consagra como crônica jornalística. Se pensarmos que as águas-fortes emprestam características deste e de outros gêneros, temos então um jogo de estruturas distintas ainda mais complexo agindo para dar sentido a uma nova forma: a água-forte.

Temos ainda as características decorrentes da situação de escritor-viajante quando tais textos são resultantes dos deslocamentos físicos empreendidos pelo escritor, agregando ao teor jornalístico o interesse pelos roteiros de viagem. Desta forma, além das fronteiras diluídas na própria constituição do gênero, tanto nos seus diversos aspectos como na dissolução entre real e imaginário, há ainda outras fronteiras sendo transpostas: geográficas, sociais, culturais, linguísticas, etc.. Deslocar-se pressupõe ainda dois movimentos ambíguos: afasta e aproxima, simultaneamente. Apesar disso, as aproximações realizadas no presente aparecem continuamente marcadas pelas reminiscências passadas, daquilo que embora afastado temporal e espacialmente, mantém-se latente por meio da memória do escritor-viajante, fazendo com que presente e passado dialoguem, rompendo continuamente também as fronteiras temporais.

As aproximações, por outro lado, promovem encontros diversos entre aqueles que se deslocam e tudo aquilo que os aguarda(va) do lado de lá: pessoas,

---

175 “A crônica extrai do romance a condição subjetiva, a capacidade de narrar desde o mundo dos personagens e criar uma ilusão de vida para situar o leitor no centro dos acontecimentos; da reportagem, os dados imodificáveis; do conto, o sentido dramático no espaço curto e a sugestão de que a realidade ocorre para contar um relato deliberado, com um final que o justifica; da entrevista, os diálogos; e do teatro moderno, a forma de montá-los; do teatro greco-latino, a polifonia de testemunhas, [...]; do ensaio, a possibilidade de argumentar e conectar saberes diversos; da autobiografia, o tom memorioso e a reelaboração em primeira pessoa.” (Villoro, 2006, tradução nossa).

hábitos e costumes culturais. É a partir de tais experiências que se constroem as narrativas de viagem, cuja característica essencial é a atração pelo outro, pelo diferente, pelo desconhecido. Atração que não move somente aquele que as escreve, mas também aqueles que se dedicam à sua leitura. O interesse pelas narrativas de viagem atravessa praticamente toda a história da humanidade. Se durante o período das grandes navegações e descobertas, tais narrativas eram constituídas a partir da visão da Europa acerca do Novo Mundo, também o caminho inverso foi realizado em outros momentos. O próprio Arlt faz o trajeto inverso quando escreve as crônicas resultantes de sua viagem à Espanha e ao norte da África, com forte ocupação espanhola na época, entre fevereiro de 1935 e maio de 1936, as quais foram publicadas no *El Mundo* como *Aguafuertes Españolas, Africanas, Gallegas, Asturianas, Vascas y Madrileñas*.<sup>176</sup>

As narrativas arltianas que constituem o *corpus* deste trabalho, no entanto, pertencem a um acervo cujo olhar é distinto: não é mais o que está além do oceano que motiva a viagem, mas sim aquilo que está do outro lado da montanha (do rio, das cataratas, do deserto, da cordilheira, etc.), ou seja, trata-se principalmente das narrativas nas quais a América volta-se para si mesma. Nos vários diálogos possíveis de serem estabelecidos no sul do continente americano, nos interessa captar as relações entre os países hispano-americanos e o Brasil, mais especificamente entre a Argentina e o Brasil.

## O olhar do escritor-viajante

Após passar quinze dias no Uruguai, Arlt dirige-se ao Brasil a bordo do “Darro”, em primeira classe, percurso acerca do qual destina duas notas pouco humoradas, uma vez que a viagem o deixa constantemente enjoado. O argentino desembarca no Rio de Janeiro no dia 29 de março de 1930, onde permanece por dois meses. A primeira crônica escrita em terra brasileira, “*Ya estamos en Río de Janeiro*”, é publicada em 02 de abril de 1930. Arlt descreve nesta nota inicial uma sequência de paisagens e cores, subidas e descidas da cidade que é, segundo ele, “o diamante do Atlântico”. Realiza também uma comparação entre duas avenidas principais, a primeira das muitas comparações que permearão as notas durante sua estadia no Brasil, na maioria delas partindo da observação da capital brasileira em relação à capital argentina, aproximando ou distanciando-as:

La Avenida de Río Branco, la Avenida de Mayo de Río, tan perfecta como la nuestra, con sus edificios pintados de color rosa, de color cacao, de color ladrillo, entoldados verdes, pasajes sombríos, árboles en las aceras, calles empapadas de sol de oro, toldos escarlatas, blancos, azules, ocre, rúas oblicuas, ascendentes, mujeres... (Arlt, 2013: 17)<sup>177</sup>

Ao final de uma longa descrição da paisagem Arlt se detém em dois temas que irão se repetir nas notas seguintes: os negros e as mulheres. Também a descrição da paisagem, característica predominante das narrativas de viagem, aparece como um dos pontos centrais dos textos arltianos. De acordo com Sofia M. Carrizo Rueda (2008), ao tratar das produções literárias de viajantes, há duas categorias narrativas sobre o tema: os relatos de viagem e a literatura de viagem.

---

176 Alguns desses textos foram posteriormente reunidos em livros, dentre os quais, configuram-se *Aguafuertes Españolas*, publicado inicialmente pela Fabril Editora em 1936, e composto pelas águas-fortes escritas sobre Cádiz, Marrocos e Granada, *Aguafuertes gallegas y asturianas* e *Aguafuertes madrilenas*: presagios de una guerra civil, ambos compilados por Sylvia Saitta, e publicados pela editora Losada, em 1999 e 2000, respectivamente.

177 “A avenida de Río Branco, a avenida de Mayo do Rio, tão perfeita como a nossa, com seus edifícios pintados de cor-de-rosa, de cor de cacau, de cor de tijolo, toldos verdes, trechos sombrios, árvores nas calçadas, ruas empapadas de sol de ouro, toldos escarlates, brancos, azuis, ocre, “ruas” oblíquas, ascendentes, mulheres...” (Arlt, 2013: 257, tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro).

Apesar das dificuldades de delimitar o que pertence a uma categoria e o que pertence a outra, visto que de alguma forma elas se misturam, para Carrizo Rueda (2008), um dos principais elementos que permitiria estabelecer as diferenças existentes entre essas duas modalidades seria o uso particular da descrição. No caso dos relatos de viagem, sua função acabaria sendo a de apresentar “fragmentos de mundo” sem o objetivo de levar o leitor ao desenlace da trama, como ocorre com a literatura de viagem, podendo incluir ainda preocupações sociais, políticas ou ideológicas.

Também Tzvetan Todorov (2006), no texto *A viagem e seu relato*, trata dos elementos que compõem o relato de viagem e o faz a partir de duas características: a primeira seria certa tensão existente entre o sujeito observador e o objeto observado; a segunda se refere à localização no tempo e no espaço daquilo que é contado. Acerca da primeira característica, Todorov explica que essa tensão está contida na própria designação do gênero relato de viagem: “relato, isto é, narração pessoal e não descrição objetiva, mas também viagem, um marco, portanto, e circunstâncias exteriores ao sujeito. Se só um dos dois ingredientes figurar, deixamos o gênero em questão para passarmos a um outro.” (Todorov, 2006: 240). Os limites em relação ao relato de viagem seriam, portanto, a ciência, de um lado, e a autobiografia, do outro, sendo o gênero relato de viagem, para Todorov, uma interpenetração dos dois outros gêneros citados.

Em geral, as águas-fortes cariocas iniciam-se com uma espécie de introdução, na qual temos uma afirmação, uma comparação ou mesmo um fato ou um diálogo, com o tema que será desenvolvido posteriormente. Em “*Costumbres cariocas*” (03/04/1930), a segunda crônica escrita sobre a cidade, por exemplo, Arlt inicia sua nota da seguinte forma: “*definiendo para siempre Río de Janeiro yo diría: una ciudad de gente decente. Una ciudad de gente bien nacida. Pobres y ricos.*”<sup>178</sup> (Arlt, 2013: 19). Segue a esta afirmação quatro exemplos de honestidade e respeito das pessoas, principalmente com relação às mulheres e tomando como base a grosseria com a qual as tratam, segundo o escritor, os indivíduos portenhos em seu país. Em meio aos exemplos citados Arlt estabelece um diálogo com seu leitor, supondo inclusive o que este possa estar pensando: “*¿Qué novela es la que hoy nos cuenta Arlt?*”<sup>179</sup> (Arlt, 2013: 20). Percebe-se que Arlt reconhece a possibilidade de que seus leitores duvidem daquilo que ele relata, identificando assim sua escrita como ficção e não realidade. Após os exemplos que buscam validar a sua constatação inicial Arlt conclui:

Escribo bajo una extraña impresión: no saber si estoy bien despierto. Circulo por las calles y no encuentro mendigos; voy por barrios aparentemente facinerosos y donde miro sólo hallo esto: respeto por el prójimo.

Me siento en un café. Un desconocido se acerca, me pide una silla desocupada y luego se descubre. Entro a otro café. Una muchacha sola bebe su refresco de chocolate y a nadie le preocupa. Yo soy el único que la mira con insistencia; es decir, soy el único maleducado que hay allí. (Arlt, 2013: 22)<sup>180</sup>

Neste trecho, Arlt procura dar um panorama acerca daquilo que chama sua atenção no que se refere ao *status quo* brasileiro, ou seja, o respeito que observa entre as pessoas. Tal característica é comentada em vários outros trechos, na

---

178 “Definiendo para sempre o Rio de Janeiro, eu diria: uma cidade de gente decente. Uma cidade de gente bem-nascida. Pobres e ricos.” (Arlt, 2013: 258, tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro).

179 “Que história é essa que o Arlt está nos contando hoje.” (Arlt, 2013: 258, tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro).

180 “Escrevo sob uma estranha impressão: não saber se estou bem acordado. Circulo pelas ruas e não encontro mendigos; vou por bairros aparentemente facinerosos e onde olho só acho isto: respeito para com o próximo. / Sentio num café. Um desconhecido se aproxima, pede uma cadeira desocupada e, em seguida, tira o chapéu. Entro em outro café. Uma moça sozinha bebe seu refresco de chocolate e ninguém se preocupa com ela. Eu sou o único que a olha com insistência; ou seja, sou o único mal-educado que há ali.” (Arlt, 2013: 260, tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro).

maioria das vezes por meio de comentários generalizantes do escritor argentino, principalmente quando se refere ao respeito em relação às mulheres no Brasil.

As relações entre a vida e a literatura, bem como seus limites incertos, reaparecem nas notas seguintes. Na água-forte “*En la caverna de un compatriota*” (05/04/1930), Arlt nos relata o seu encontro com um amigo portenho que mais parece ser um de seus personagens, sobretudo porque, tal como Erdosain, o inventor de *Los siete locos* (1929), ou Silvio Astier, personagem de *El juguete rabioso* (1926), o amigo argentino menciona projetos por meio dos quais acredita que alcançará a ascensão social desejada. Arlt evidencia o seu descrédito em relação às intenções do amigo de sair da miséria, retratada nesta e em uma nota posterior, denominada “*Porqué vivo en un hotel*” (16/04/1930). Ao final da primeira nota sobre o compatriota, Arlt indaga:

“Pero, en síntesis: ¿qué es la vida? ¿Novela, drama, sainete, bufonada o qué? Y yo no sé qué contestarme. Comprendo que el misterio nos rodea, que el misterio es tan profundo como la ingenuidad del proveedor de mi amigo.”<sup>181</sup> (Arlt, 2013: 30).

E se, por um lado, aquilo que é narrado como realidade às vezes possui contornos de ficção, por outro, há momento em que é na ficção que Arlt encontra a maneira exata para retratar a realidade. Em “*Los pescadores de perlas*” (07/04/1930), Arlt se refere ao espaço público observado como a “pracinha dos Pescadores de Pérolas”, porque diante deste ele diz recordar e reconhecer as cenas de um romance do escritor italiano Emílio Salgari (1862-1911), *A pérola sangrenta* (1905), cuja descrição detém-se na dura vida dos pescadores de pérolas nos campos ostríferos localizados ao norte do Ceilão. Ao recuperar cenas de um romance de aventuras cujas ações transcorrem em países exóticos e distantes para descrever uma praça do Rio de Janeiro, o escritor argentino dialoga com sua biblioteca particular talvez mais no intuito de alcançar o seu propósito mencionado na primeira nota, de adentrar aos bairros exóticos, do que de efetivamente retratar a paisagem contemplada. Isso se torna claro quando, em nota adiante, relata que não está disposto a discutir a paisagem e que o faria no dia seguinte: “*mañana, pasado o cualquier otro día me ocuparé del maravilloso bazar que es Río de Janeiro. Sí, un bazar oriental de mil colores.*”<sup>182</sup> (Arlt, 2013: 27). Desta forma, cabe questionarmos se ao referir-se ao Rio de Janeiro ora como cidade de “bairros exóticos”, ora como “bazar oriental”, Arlt não estaria observando a cidade a partir do seu olhar, e conseqüentemente da sua biblioteca acerca daquilo que ele considera exótico mais do que de suas características tais como se apresentam.

Assim como recorre à ficção para transmitir uma imagem que busca ser real, ainda que possivelmente imaginária, Arlt também recupera imagens literárias que na verdade, e segundo ele, nenhuma relação possuem com a realidade, mesmo que este fosse o seu objetivo, ou quando há, refletem apenas uma pequena parcela do cenário que se apresenta, deixando de atender as expectativas daquele que busca, por meio do relato de viagem, conhecer outros países e seus costumes. Em “*¿Para qué?*” (09/04/1930), o autor afirma, por exemplo:

Cada vez me convenzo más que la única forma de conocer un país, aunque sea un cachito, es conviviendo con sus habitantes; pero no como escritor, sino como si uno

---

181 “Mas, em síntese: o que é a vida? Romance, drama, sainete bufonaria ou o quê? E eu não sei o que responder. Comprendo que o mistério nos rodeia; que o mistério é tão profundo como a ingenuidade do provedor do meu amigo...” (Arlt, 2013: 266, tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro).

182 “Amanhã, depois de amanhã ou qualquer outro dia eu me ocuparei do maravilhoso bazar que é o Rio de Janeiro. Sim, um bazar oriental de mil cores.” (Arlt, 2013: 264, tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro).

fuera tendero, empleado, o cualquier cosa. Vivir... vivir por completo al margen de la literatura y de los literatos. (Arlt, 2013: 48)<sup>183</sup>

A leitura deste trecho nos coloca diante de um paradoxo do cronista, pois, ao mesmo tempo em que ele, na crônica anterior, recorre à obra ficcional de Salgari para realizar a descrição de uma praça carioca, acaba por dizer que é necessário distanciar-se da literatura e dos literatos para conhecer realmente o país no qual se encontra. Essa afirmação do escritor se refere ainda à crítica que o mesmo faz em relação à publicação de uma escritora argentina sobre o Brasil, como explica no trecho seguinte:

Quando al comienzo de esta nota me refería al poema de la dama argentina, es porque esa señora había visto de Río lo que ve cualquier malísimo literato. Una montaña y nada más. Un buen mozo parado en una esquina. ¿No es el colmo de los colmos esto? Y así son todos. Las consecuencias de dicha actitud es que el público lector no termina de enterarse del país ni de qué forma vive la gente mencionada en los artículos. (Arlt, 2013: 48)<sup>184</sup>

Acerca dessa temática, em seu trabalho sobre imagologia literária, o qual trata das imagens que são construídas sobre outros países em obras literárias e situada no campo ocupado pela literatura comparada, Souza (2004) afirma que “nós não vemos, nós criamos imagens”. No entanto, as imagens que são criadas acerca do *outro* são pintadas a partir das tintas que o indivíduo possui, ou seja, o processo empreendido pelo escritor resgata a experiência histórica através da memória para construir o texto, uma vez que confronta ao cenário presente suas reminiscências individuais. Além disso, percebe-se neste limiar um desdobramento da imagem em autoimagem – a imagem que o indivíduo faz de si mesmo – e heteroimagem – a imagem que esse mesmo indivíduo faz dos outros, ou a que os outros fazem dele (Souza, 2004). Quando pensamos nos textos arltianos percebemos que ao mesmo tempo em que ele busca retratar os brasileiros, ele reflete também uma imagem que tem de si e da própria nação argentina. Nota-se, portanto, que a viagem a um país distinto do seu, possibilita ao indivíduo observar não apenas o *outro*, mas também a si mesmo, “nesse sentido, há poucas dúvidas com relação à importância da viagem e de seus relatos na construção da identidade, seja individual, cultural, política ou ideológica” (Esteves e Zanoto, 2010: 15).

Além do diálogo com obras literárias diversas, o texto arltiano é constantemente metalinguístico no sentido de que Arlt muitas vezes discute o fazer literário e jornalístico em seus textos. Discute também a condição dos periodistas e do cenário das publicações de jornais da época. De acordo com Beatriz Sarlo (2007), durante as décadas de 1920 e 1930, três acontecimentos foram fundamentais para a cultura popular moderna em Buenos Aires: a difusão do futebol como esporte nacional, o apogeu do tango, tanto em músicas, como em filmes e peças teatrais, e a implantação das emissoras de rádio e dos diários de massa. Com relação aos diários matutinos, *El Mundo*, da editora Haynes, inaugura o primeiro tabloide do jornalismo argentino em 14 de maio de 1928, no qual foi publicado o conto “*El insolente jorobadito*”, o primeiro de muitos outros textos do

---

183 “Cada vez me convengo mais que a única forma de conhecer um país, nem que seja um tiquinho só, é convivendo com seus habitantes; mas não como escritor, e sim como se se fosse lojista, empregado ou qualquer coisa. Viver... viver completamente à margem da literatura e dos literatos.” (Arlt, 2013: 277-278, tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro).

184 “Quando ao começo desta nota eu me referia ao poema da dama argentina, é porque essa senhora tinha visto do Rio o que qualquer péssimo literato vê. Uma montanhazinha e nada mais. U moço de bem, parado na esquina. Isso não é o cúmulo dos cúmulos? E assim são todos. As consequências de tal atitude é que o público leitor acaba ficando sem saber sobre o país nem de que forma vivem as pessoas mencionadas nos artigos.” (Arlt, 2013: 278, tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro).

escritor-jornalista Arlt que permaneceu colaborando com o jornal até o ano de sua morte, em 1942.

Estar imerso nesse contexto de produção leva o escritor a voltar-se a ele continuamente em suas obras, e também nas águas-fortes cariocas, pois nestas aparecem diversos comentários e comparações acerca do salário dos jornalistas e do número de tiragens de cada edição, numericamente muito inferiores às tiragens na cidade portenha. Mas se em relação às tiragens, aos salários ou mesmo ao número de leitores os países se distinguem consideravelmente, para Arlt, porém, as redações são todas iguais, como afirma em uma nota na qual trata do local e dos jornalistas que trabalham em *O jornal*, segundo ele, um dos principais rotativos da cidade. É curioso, no entanto, e até um pouco contraditório, que ao afirmar que não buscará as razões históricas para explicar algumas das questões culturais observadas por ele, o faça dizendo: “*yo no tengo nada que ver con la literatura ni el periodismo. Soy un hombre de carne y hueso que viaja, no para hacer literatura en su diario, sino para anotar impresiones.*”<sup>185</sup> (Arlt, 2013: 31).

É contraditória a afirmação do escritor uma vez que o ato de anotar impressões acerca daquilo que se observa dos países visitados pelos escritores-viajantes, como vimos, está intrinsecamente ligado à produção literária no contexto dos relatos de viagem. Além disso, a escrita dos relatos de viagem tem como finalidade, no caso do argentino, a publicação no jornal, tanto que na nota de anúncio da viagem, o próprio Arlt narra que é seu diretor quem diz: “– *Andá a vagar un poco. Entretenete, hacé notas de viaje.*”<sup>186</sup> (Arlt, 2013: 12).

Após as primeiras águas-fortes cariocas, Arlt vai aos poucos abandonando os elogios acerca do respeito e da amabilidade dos brasileiros, virtudes que antes eram motivos para afirmar que o Brasil é o país mais europeu da América. O escritor passa a observar o Rio de Janeiro não pelo que vê diante dos olhos, mas a partir daquilo que não vê: Não há, segundo o argentino, vida noturna no Rio (*¿Y la vida nocturna, donde está?*); não há flores pela cidade (*Ciudad sin flores, 14/04/1930*); não há sábado inglês ou boas cafeterias onde se possa sentar e permanecer (*Ciudad que trabaja y que se aburre, 15/04/1930*); não há bibliotecas de bairro, teatros populares, operários conscientes (*Dos obreros distintos, 27/04/1930*); não há sequer um jardim zoológico digno de levar este título (*Llamémoslo “jardín zoológico”, 29/04/1930*). Estas considerações diluídas e reiteradas ao longo das águas-fortes cariocas são sintetizadas pelo próprio escritor, quando este recebe uma carta de seu diretor sugerindo que o Rio deve oferecer temas interessantes, à qual responde:

Busco infatigablemente con los ojos academias de corte y confección. No hay. Busco conservatorios de música. No hay. Y vean que hablo del centro, donde se desenvuelve la actividad de la población. ¿Librerías? Media docena de librerías importantes. ¿Centros socialistas? No existen. Comunistas, menos. ¿Bibliotecas de barrio? Ni soñarlas. ¿Teatros? No funciona sino uno de variedades y un casino. (...) ¿Periodistas? Aquí un periodista gana doscientos pesos mensuales para trabajar brutalmente diez y doce horas. ¿Sábado inglés? Casi desconocido. ¿Reuniones en los cafés, de vagos? No se conocen. (Arlt, 2013: 120)<sup>187</sup>

---

185 “Eu não tenho nada a ver com a literatura nem com o jornalismo. Sou um homem de carne e osso que viaja, não para fazer literatura no seu jornal e, sim, para anotar impressões.” (Arlt, 2013: 267, tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro).

186 “– Vá perambular um pouco. Divirta-se, faça umas notas de viagem.” (Arlt, 2013: 247, tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro).

187 “Procuró com os olhos, infatigavelmente, academias de corte e costura. Não há. Procuró conservatórios de música. Não há. E olha que estou falando do centro, onde se desenvolve a atividade da população. Livrarias? Meia dúzia de livrarias importantes. Centros socialistas? Não existem. Comunistas, muito menos. Bibliotecas de bairro? Nem em sonho. Teatros? Não funciona a não ser um, de variedades, e um casino. (...) Jornalistas? Aqui um bom jornalista ganha duzentos pesos por mês para trabalhar brutalmente dez, doze horas. Sábado inglês? Quase desconhecido. Reuniões de desocupados, nos cafés? Não se conhece.” (Arlt, 2013: 321, tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro).



É interessante mencionar, no entanto, que a crônica em que tal trecho está presente denomina-se “*Sólo escribo sobre lo que veo*” (30/04/1930), enquanto o que temos é justamente um olhar acerca daquilo que está ausente. A crônica em questão, após o fragmento inicial, que trata de contar sobre a carta recebida do diretor do jornal, divide-se em duas partes: A primeira, “Inocência”, em que descreve tudo aquilo que não é possível encontrar no Rio, e a segunda, “Não estamos em Buenos Aires”, na qual a cidade portenha emerge não mais como contraponto de suas observações, mas como referência destas.

Mais uma vez a narrativa arltiana se constrói de forma que nos questionamos se o argentino detém sua escrita acerca daquilo que observa ou daquilo que gostaria de ter observado. Cabe salientar que na crônica de viagem, o autor-narrador é o sujeito da ação em curso, ou seja, o viajante. Desta forma, a imagem construída será sempre uma representação da paisagem observada, de forma que ao tecer o seu relato a história e a memória do sujeito estão presentes, ajustando o foco daquilo que está sendo representado por meio da escrita. No entanto, mais do que o ato de transferir o elemento visual para o código linguístico, é a subjetividade do escritor que opera na maior parte dos relatos sobre o Rio de Janeiro, uma vez que o argentino constantemente vê apenas aquilo que quer ver da cidade maravilhosa.

#### Referências bibliográficas

- ARLT, Roberto, 2013, *Aguafuertes cariocas*, Crônicas inéditas desde Río de Janeiro, Investigación y prólogo de Gustavo Pacheco, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- \_\_\_\_\_, 2013, *Águas-fortes cariocas e outros escritos*, Traducción y organización de Gustavo Pacheco, Rio de Janeiro, Rocco.
- \_\_\_\_\_, 2013, *Águas-fortes portenhas seguidas por águas-fortes cariocas*, Traducción de María Paula Gurgel Ribeiro, São Paulo, Iluminuras.
- CARRIZO RUEDA, Sofía Margarita, 2008, “Construcción y recepción de fragmentos de mundo”, en CARRIZO RUEDA, Sofía Margarita, *Escrituras del viaje*, Buenos Aires, Biblos, pp. 9-33.
- ESTEVES, Antonio Roberto; ZANOTO, Sérgio Augusto, 2010, “Literaturas de viagem: viagens na literatura”, en ESTEVES, Antonio Roberto; ZANOTO, Sérgio Augusto, (Org.). *Literaturas de viagem: viagens na literatura*, Assis, Triunfal; FCL-Assis-UNESP, pp. 13-28.
- GONZÁLEZ, Horacio, 2008, *Arlt. Política y locura*, Buenos Aires, Colihue.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2001, *Diccionario de la lengua española*. 22. ed., Madri, Espasa Calpe.
- SARLO, Beatriz, 2007, *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina.
- SOUSA, 2004, Celeste H. M. R., *Do cá e do lá: Introdução à imagologia*, São Paulo, Humanitas/Fapesp.
- TODOROV, Tzvetan, 2006, “A viagem e seu relato”, Traducción de Lea Mara Valezi Staut, *Revista de Letras*, São Paulo, v.46, n.1, jan./jun., pp. 231-244.
- TROUCHE, André L. G., 2006, *América: história e ficção*, Niterói, Ed. UFF.
- VILLORO, Juan, “La crónica: ornitorrinco de la prosa” en *La Nación* – Suplemento Cultura, 2006, disponible en <<http://www.lanacion.com.ar/>> [04/08/2014].

---

