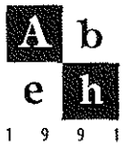
Anuario brasileño de estudios hispánicos

I



Director: Felipe B. Pedraza Jiménez

Producción Gráfica y Cubiertas: Enrique S. Martín

Ilustraciones: Fátima Regina Cavenaghi Joachim

Dados Interncionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Libro, SP, Brasil)

Anuário brasileño de estudios hispánicos.
Brasília, DF: Conejería de Educación de la
Embajada de España, 1991.

1. Espanhol — Estudo e ensino — Brasileiros 2. Literatura espanhola — Coletâneas 3. Literatura espanhola — História e crítica.

91-2955

CDD-860.8
-860.9
-468.2469

Índices para catálogo sistemático:

1. Espanhol para estrangeiros: Português 468.2469
2. Literatura espanhola: Coletâneas 860.8
3. Literatura espanhola: História e crítica 860.9

ISSN: 0103-8893
DOI: 10.4438/2318-163X-CBR-ABEH

Edita:

Consejería de Educación de la Embajada de España
Av. das Nações, 44 - SES - CEP 70429
Brasília - DF - Tel: (061) 244-2121

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

Los trabajos serán enviados a la Consejería de Educación de la Embajada de España (Av. Jorge João Saad, 905 - Morumbi - 05618 - São Paulo - Brasil). Deben ser inéditos y no estar aprobados para su publicación en otro lugar. Pueden estar escritos en español o en portugués.

Debe indicarse el título del trabajo, el nombre del autor (o autores), la dirección, el teléfono, la situación académica y el nombre de la institución a la que pertenece. Asimismo figurará la fecha de envío.

Los originales se presentarán mecanografiados por una sola cara. Cada hoja tendrá como máximo 30 líneas, con una anchura de caja de 60 espacios, dejando a la izquierda un margen mínimo de 4 cms. para poner las correcciones. Los trabajos no podrán superar las 30 páginas. La extensión de las reseñas será de un máximo de 5 págs. Las páginas se numerarán correlativamente.

Se presentarán los originales por duplicado, acompañados de un resumen, en español o en portugués, de un máximo de 10 líneas de extensión (no más de 250 palabras).

Los cuadros, mapas, gráficos... deberán ser originales y se presentarán preferentemente en papel vegetal. Conviene que las fotografías sean de la mejor calidad posible. Todos estos materiales irán numerados, con un breve pie que los identifique. También debe indicarse de forma aproximada dónde hay que colocarlos.

Las citas bibliográficas se atendrán a las normas internacionales. Es importante que no falte ningún dato esencial.

La publicación de artículos en el ***Anuario brasileño de estudios hispánicos*** *no será remunerada. Los derechos de edición pertenecen a la Consejería de Educación y se requiere su permiso para cualquier reproducción.*

Se entregarán gratuitamente a los autores 25 separatas de su artículo y un ejemplar del volumen en que aparezca.

El Consejo de redacción decidirá si los trabajos son aceptados o no, así como el volumen en que van a publicarse.

La revista no devolverá los originales ni mantendrá correspondencia sobre los mismos.

El consejo de redacción

ÍNDICE DE MATERIAS

Abeh, 1

ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS

Abeh
1991

O ensino do espanhol como língua estrangeira*

Carlos Eduardo Falcão Uchôa

Quero de início agradecer o convite para participar desta Jornada de Trabalho promovida pelos colegas do setor de Letras Hispânicas da Universidade Federal Fluminense, e, ao mesmo tempo, louvar a iniciativa de tal *Jornada*, que intenta aproximar o professorado de Espanhol de 2º e 3º graus, aproximação que está, de uns anos para cá, dentro de minha linha de atuação no ensino e na pesquisa universitária, só que em relação à língua materna. Não sou pois, fique claro, um especialista no que se refere à Lingüística e ao ensino de línguas estrangeiras, mas creio que, como lingüística, e mormente por estar-me dedicado à Lingüística Aplicada, tenho a minha contribuição a dar no tocante às preocupações desta *Jornada*.

O panorama lingüístico no Brasil, todos sabemos, se caracteriza não apenas pelo predomínio da língua portuguesa (a única língua oficial) e pela multiplicidade de línguas indígenas (já em número muito menor do que há cem anos atrás), mas também, para completar tal panorama, pela presença de inúmeras outras línguas européias e asiáticas que se falam normalmente no país (o espanhol, o alemão, o italiano, o polonês, o ucraniano, o japonês, o iídiche e uma série de outras línguas que representam minorias na população, algumas entretanto de vitalidade bastante considerável). De modo que o Brasil se apresenta como um esplêndido laboratório evidentemente para observações pela variedade de situações de contato lingüístico que aqui ocorrem: o português em contato com línguas asiáticas tão diferentes como o japonês; o português em contato com outras línguas européias (como o espanhol, o italiano ou o alemão) e o contato dessas inúmeras línguas com o português, afora, naturalmente, os contatos entre o português e as línguas indígenas numa imensa multiplicidade de situações.

---

* Palestra proferida na *1.ª Jornada de Trabalho*, promovida pelo Setor de Letras Hispânicas do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, em 30 de abril de 1991.

No quadro das línguas estrangeiras, o espanhol ocupa entre nós uma posição "sui generis" conhecida: é a língua estrangeira de longe a mais falada ao longo de nossa extensa fronteira com a dos outros países. Não é pois sem razão que o contato entre o português e o espanhol nas regiões limítrofes tem sido o tema de alguns trabalhos terminais de nossos cursos de pós-graduação. Creio que o famoso portunhol ou espanholês pode ser entendido não apenas lingüísticamente (semelhanças estruturais e léxicas entre as duas línguas, embora longe de serem tão abrangentes quanto um leigo considere), mas também geograficamente, se pensarmos nos que vivem em amplas regiões limítrofes, de um lado e de outro.

Até onde vejo, leio, em suma, tenho conhecimento, o ensino de línguas estrangeiras no Brasil apresenta ainda grandes deficiências: primeiro, deficiências teóricas e metodológicas, advindas sobretudo da falta de uma fundamentação lingüística mais segura (em se tratando do ensino de uma língua estrangeira, ressalte-se a falta de domínio de uma teoria da tradução coerente, ou o desconhecimento dos alcances e limites da gramática constrastiva); deficiências também advindas do precário conhecimento científico das estruturas lingüísticas da língua de partida e da língua de chegada. A este quadro de deficiências, não podemos deixar de acrescentar a falta de oportunidades, em nosso país, para a aprendizagem de línguas tão importantes para o desenvolvimento cultural e econômico do país. Esta última ordem de deficiências, numa nação como a nossa, em cuja língua tão pouco se publica — a bibliografia no que concerne a alguns setores ou atividades culturais é muito pobre, se tomarmos como parâmetro algumas outras línguas —, a aprendizagem de línguas estrangeiras, para permitir o acesso à bibliografia científica e tecnológica que se produz incessamentemente em todo o mundo, em várias línguas, deveria ser das maiores prioridades de ensino entre nós, pois tal deficiência é altamente danosa para o desenvolvimento do Brasil.

No que tange especificamente ao ensino do espanhol como língua estrangeira e ao Estado do Rio de Janeiro, fiquei sabendo, com base em pesquisa realizada pela Profª Maria de Lourdes Cavalcanti Martini, professora-titular da Língua Espanhola desta casa, pessoa que alia à sua comprovada competência e seriedade profissional a sua invejável energia e capacidade de luta para que o ensino do espanhol tenha sempre maiores oportunidades entre nós, fiquei sabendo, com base nesta pesquisa, que

> O espanhol (...) ocupa, hoje, no Rio de Janeiro, e em conseqüência, sobretudo, da sua inclusão no 2º grau na rede pública, o segundo lugar como língua instrumental, fato que comprovamos nas provas de vários exames vestibulares que aqui se realizam ou nas inscrições na disciplina de espanhol instrumental no âmbito universitário[1].

Delineia-se, assim, (conclui a Profª Maria de Lourdes)

> o papel que deve desempenhar a escola brasileira, mais especificamente a de 2º grau (e em nosso Estado, acrescento eu), no sentido de preparar uma clientela apta ao exercício correto da leitura do texto em espanhol. Mais ainda, delineia-se, também, a responsabilidade que deve assumir a educação nacional no sentido de preparar o estudante brasileiro para a entrada na cultura *do outro*, definido esse *outro*, essencialmente, como falante hispano-americano, a fim de que se realize, efetivamente, a integração proposta em nossa Carta Magna.[2].

[1] Língua Espanhola e realidade cultural brasileira. *Cadernos de Letras da UFF*, Niterói, Instituto de Letras /UFF, nº 1, 1990, p. 80.

> A República Federativa do Brasil buscará a integração econômica, política, social e cultural dos povos da América Latina, visando à formação de uma comunidade latino-americana de nações[3].

Mas como lingüísta o que esta simpática platéia certamente espera de mim é: mas em que a Lingüística pode efetivamente ajudar no aprimoramento do ensino de uma língua? Esta é uma indagação que não só muitos alunos do Curso de Letras nos fazem com freqüência e que, estou certo, muitos professores gostariam de ver respondida com clareza.

Julgo que a Lingüística, antes de mais nada, desempenha um papel essencial aqui, isto é, nos Cursos de Letras, na formação do professor de língua. É através dela que o professor ficará conhecendo, por exemplo, as propriedades básicas do *saber lingüístico*, saber este que nos permite realizar a atividade lingüística de que resultará, por meio de atos verbais, o texto (escrito ou oral). A Lingüística ensinará, por exemplo, que este saber é sistemático, pois toda língua se apresenta organizada como um sistema, ou seja, um todo organizado. Interiorizando tal propriedade, o professor muito poderá dele se valer nas suas aulas. Ilustrando: reunir os chamados verbos irregulares em pequenos grupos, com base em paralelismo formais e funcionais, como fez Mattoso Câmara para o português, tornando, pois, a apresentação da flexão verbal portuguesa certamente mais ordenada, e por isso mesmo, mais pedagógica. Os alunos deixarão assim de ver em cada verbo uma "irregularidade" à parte.

Não basta, no entanto, pensando-se no ensino da língua saber noções de teoria lingüística (a língua é um sistema, as funções da linguagem...), mas é fundamental que esse conhecimento passe por um processo pedagógico, integrando o domínio dessas noções com objetivos e conteúdos do ensino de 1º e 2º graus. Ressalte-se que há descrições baseadas em teorias lingüísticas modernas que se mostraram inaplicáveis ao ensino da língua. João Andrade Peres chega a afirmar em *Elementos para uma gramática nova*:

> em nenhuma corrente da Lingüística encontramos presentemente, a meu ver, propostas quer suficientemente elaboradas quer satisfatoriamente extensas no âmbito da sua aplicação às línguas que justifiquem a sua adaptação apressada como conteúdos de ensino a nível pré-universitário. Importa não repetir o que se passou com a introdução de rudimentos de (pseudo-) gramática gerativa transformacional no ensino: as grandes novidades com que se pretendeu revolucionar a cadeira de Português — ressalvado o respeito que me merecem as intenções e o esforço de muitos

[2] op. cit., p. 80.

[3] op. cit., p. 76.

te no ensino da língua é o aluno rotular as unidades e categorias lingüísticas. Muitos professores mostram não compreender a gramática como o próprio sistema de regras da língua em funcionamento, separando o estudo da gramática do estudo do texto.

Como conseqüência dessa formação lingüística que receber (ativemo-nos para ilustrar apenas a duas características do saber lingüístico), a Lingüística irá contribuir para mudanças nas atitudes do professor, tanto em relação ao objetivo do seu ensino, quanto ao próprio ensino. Dificilmente mudanças no conteúdo no ensino da língua serão mais conseqüentes sem uma mudança de atitude quanto ao objeto do ensino e ao ensino desse objeto. E essa mudança de atitude só se dará com base numa formação lingüística adequada. É fundamental, assim, se ter uma formação lingüística segura, com o que se superarão preconceitos, como a existência de uma "boa linguagem", válida para todas as situações sociais e também com distorções, como a que confunde o estudo da língua com interesse científico (tarefa do lingüísta) com o estudo/ensino da língua com uma finalidade prática, no caso a de desenvolver a capacidade comunicativa dos alunos (tarefa do professor). Na verdade, esta confusão entre estudo científico da língua e ensino da língua tem levado há muito tempo muitos professores a certas confusões, como a de insistir na aquisição de conhecimentos metalingüísticos. É com base, então, numa formação lingüística adequada que afastaríamos de vez um ensino dominado por preconceitos, um ensino que supervaloriza o domínio da metalinguagem, um ensino que continua a perder boa parte do tempo com questões, na verdade, insignificantes, impertinentes, quanto aos objetivos do ensino da língua: domínio de particularidades ortográficas, repetições de definições cientificamente inconsistentes...

Creio que se a preocupação é com o ensino ou o acesso a uma língua estrangeira como nova possibilidade de comunicação, orientada em função de necessidades específicas, ou seja, privilegiando uma motivação instrumental, no caso a compreensão sobretudo de textos escritos, cabe-me como lingüísta dizer alguma coisa sobre o problema da tradução, que traz ao professor freqüentemente diversificados problemas. Também aqui a Lingüística lhe poderá ajudar, como procurarei mostrar-lhes, esboçando, ou melhor, pois o tempo não permitirá mais do que isso, explicitando um ou outro ponto fundamental para uma teoria da tradução, aproveitando algumas vezes para comentar certos equívocos cometidos nesta atividade.

Comecemos por distingüir, com Eugenio Coseriu [5], três tipos fundamentais de conteúdo lingüístico: *designação, significado* e *sentido*. A *designação* é a referência a coisas extralingüísticas, à realidade. Ela só pode se dar, evidentemente, através do significado, que é o conteúdo de um signo de uma dada língua. Ilustrando: para uma determinada designação, uma língua pode não ter ou possuir significado algum: é o caso tão citado de *neve*. Há línguas que não conhecem em absoluto essa realidade. Também há casos de designação idêntica mediante significados distintos em uma mesma língua: *Pedro ficou calado* e *Pedro não disse nada*. Já o sentido é o conteúdo particular de um texto: o significado de *mortal* é "perecível"; mas no texto *Zico é mortal*, "mortal" tem o sentido de "direito de errar". Então, a designação é a referência à realidade; o significado é a base semântica do estudo das línguas e o sentido situa-se no nível do texto.

[5] Os postulados que firmamos para uma teoria da tradução são do grande lingüísta romeno. Ler sobretudo o seu ensaio "Los errores y lo acertado en la teoría de la traducción", que integra a sua obra *El hombre y su lenguaje*; estudios de teoría y metodología lingüística. Madrid, Gredos, 1977, p. 214-239.

—, por um lado, não constituíram mais que peças abusivamente desgarradas de modelos de elevada complexidade e, por outro lado, representavam, no próprio momento de sua institucionalização em programa, fases já então decididamente ultrapassadas da investigação lingüística em curso (com um defasamento de quase vinte anos, em alguns casos)[4].

Voltando ao saber lingüístico: uma outra propriedade sua é a de ele ser um saber técnico, ou seja, um saber prático, no caso um saber agir lingüísticamente (a competência do falante), saber que se manifesta em atos (o desempenho do falante), dando como resultado ou produto um texto, escrito ou oral. Então, saber uma língua é saber produzir textos ou interpretá-los. Considerando o caso da língua materna, ao entrar na escola o aluno já tem este saber prático, cabendo então a ela desenvolver ou ampliar este saber prático. Já no caso do ensino de uma língua estrangeira, o aluno inicia o curso com pouco ou mais freqüentemente com nenhum conhecimento da língua, situação em que o aluno deverá em geral seguir uma progressão ou graduação pré-estabelecida para aquisição de um saber prático básico que o habilite à compreensão oral e escrita, com diferente ênfase em função de finalidades específicas do ensino. Penso que em relação à nossa situação concreta — ensino do espanhol na rede pública do Estado, no 2º grau — a ênfase maior deve ser dada à compreensão de textos escritos, já que um ensino voltado para a prática da língua oral (que o habilite à audição de discos ou da trilha sonora de filmes) apresenta problemas que concretamente dificultam esta prática em nossa realidade de ensino: turmas em geral de 50 alunos, reduzidíssimo número de aulas semanais, o quase nenhum acesso do alunado à cultura de língua espanhola, a pouca ou nenhuma possibilidade de utilizá-la fora da sala de aula, a não ser para a leitura ocasional, por exemplo, de um jornal ou revista. Sei que falar em gradação e pois em seleção evoca usualmente a noção de elementos gramaticais e lexicais. Convém contudo não esquecer os aspectos sociolingüísticos da comunicação, como os referentes à adequação da expressão à situação. A apresentação de dados culturais será tratada diferentemente em diferentes cursos (penso em outros cursos de espanhol, em que a situação é diferente da do ensino de 2º grau), mas tal apresentação não poderá estar ausente, sob pena de distorção da realidade onde a língua é falada.

Logo, o conhecimento desta outra propriedade do saber lingüístico (saber técnico) deve conduzir o professor para um ensino eminentemente prático, propiciando permanentemente aos alunos oportunidades de produzir e interpretar textos. Ora, a postura mais freqüente do nosso ensino, sabemos, não é essa. A orientação que prevalece (em língua materna é ostensiva!) é a de exercitar um pouco o saber de certas estruturas (flexionar nomes e verbos, concordâncias...) e a metalinguagem referente a este saber, na pressuposição de que assim estará capacitado o aluno ao saber discursivo (capacidade de produzir e interpretar textos). O ensino da metalinguagem (esperado num Curso de Letras) como um fim em si mesmo é indício de má formação lingüística, de desconhecimento de uma das propriedades básicas do saber lingüístico, conceito que não pode ser ignorado por qualquer professor de língua. Insiste-se, então, num saber metalingüístico, que não tem aplicação fora da sala de aula. Percebe-se, pois, que um professor carente de adequada formação lingüística deve achar mesmo que o mais importan-

[4] Coimbra, Almedina, 1984, p. 8.

Um outro ponto importante, advindo da distinção que se acabou de fazer, para uma teoria da tradução, é que esta se situa no plano do texto e não no das línguas. Não se trata simplesmente de dizer que não se traduzem as palavras, mas também que não se traduzem os significados, ou seja, os conteúdos de línguas como tais. Repito: a tradução não se situa no plano das línguas, mas no plano dos textos. Só se traduzem textos. Este é o princípio básico de que depende tudo o mais na tradução. Dizendo de outra maneira: na tradução se trata de expressar um mesmo conteúdo textual em línguas diferentes. Daí a necessidade de se fazer a distinção entre categorias da língua e categorias do texto. Assim, em português, há um modo subjuntivo (categoria da língua), cujo valor é o de traduzir uma ação, ainda não realizada, concebida como dependente de outra. Mas já o desejo (choram bênçãos sobre você), a indignação (Diabos te levem!), proibição (Que não apaguem a luz), etc. são categorias do sentido e por isso do texto. O objetivo ou intento da tradução, do ponto de vista lingüístico, é o de reproduzir não o mesmo significado, senão a mesma designação (a mesma referência à realidade) e o mesmo sentido com os meios, vale dizer, com os significados da outra língua. Então, o problema não é como se traduz este ou aquele significado desta língua, mas como se denomina o mesmo fato ou o mesmo estado de coisas em outra língua, na mesma situação.

Fique claro que no plano teórico a impossibilidade (não imperfeição) da tradução existe: quando, para uma determinada designação, uma língua não possui significado algum, isto é, se uma determinada realidade não está estruturada de nenhum modo na língua de chegada, neste caso a tradução é, com efeito, impossível. Mas este caso não comporta nenhuma dificuldade especial para a prática do traduzir: em face do problema das designaçãoes inexistentes, de "realidades" não nomeadas ainda na língua de chegada, os tradutores procedem como os falantes em geral, vale dizer, aplicam aqueles mesmos procedimentos a que recorrem em tais casos os falantes de uma língua: adoção de expressões da língua de partida, adaptações semânticas, criação de novas expressões e novos significados com meios vernáculos. Em latim, há a distinção entre *patruus* (tio paterno) e *avunculus* (tio materno), distinção que não se faz em português, língua em que se diz simplesmente *tio*; mas se, em um determinado texto, houver a necessidade de se fazer tal distinção, basta recorrer-se aos adjetivos *paternos* ou *materno*.

Daí achar útil a distinção proposta por Coseriu entre *transposição* e *tradução*. A transposição vem a ser a técnica do estabelecimento de "correspondências", ou seja, de equivalências na designação, entre significados de línguas diferentes; assim, não pode haver transposição quando, numa língua, como a portuguesa, há vários nomes referentes à cor e noutra língua, apenas dois nomes: um para designar cores escuras e outro, cores claras. Já a tradução é uma atividade complexa, que de nenhum modo consiste só em "transpor". Com efeito, a tradução, além da simples transposição (equivalência de significados) pode comportar desde a criação de equivalências, quer dizer, de novos significados e de novas expressões na língua de chegada, até comentários acerca dos significados da língua de partida (neste último caso, fora do texto ou, eventualmente, no texto mesmo da tradução: assim, em exemplo que colho em Coseriu, em lugar de *Júpiter* simplesmente, um tradutor pode dizer *o deus Júpiter*, se considera que esta informação falta a seus destinatários).

Com tal distinção entre transposição e tradução, anula-se o paradoxo da tradução teoricamente impossível mas empiricamente possível: a tradução que muitas vezes é racionalmente impossível é a transposição; a tradução em princípio possível sempre é o traduzir, atividade que não conhece nenhuma limitação racional e, sim, apenas só limites empíricos, no caso desta ou daquela língua, deste ou daquele texto — seria o caso de palavra que num certo texto de certa língua de partida traduza algum matiz afetivo muito sutil.

Assim, numa teoria moderna e atual da tradução — comprovado que a tradução como técnica relacionada com as línguas está submetida a limitações quanto às suas possibilidades, quer dizer, que nem tudo pode ser transposto — se deve falar de distintos graus de invariações conforme diferentes aspectos (humorísticos, descritivos, etc.) dos textos que se traduzem. Então, enquanto atividade finalística, o traduzir exige, com efeito, uma invariação amplamente diferenciada, conforme a natureza dos textos originais e também conforme os destinatários e ainda a finalidade própria de cada tradução. Assim, uma distinção tradicional como tradução literal *versus* tradução livre, no que toca à invariação exigível em cada caso, é muito discutível. A qualificação de *literal* é ambígua (pois pode referir-se tanto à chamada tradução "fiel", no que concerne à designação como ao significado), e mesmo prescindindo desta ambigüidade tal distinção resulta totalmente insuficiente se se refere a uma invariação ótima, genérica e abstrata, entendida como válida para textos inteiros e, pior ainda, para tipos gerais de textos — textos científicos e textos literários, por exemplo — e independentemente dos destinatários e da finalidade de cada tradução.

Então, uma invariação ótima, conclui Coseriu, genérica e abstrata é tão pouco admissível para o traduzir como um "optimum" genérico para o falar. O traduzir é análogo ao falar (genérico, abstrato, não há um ótimo para o falar); por isso para o traduzir, como para o falar, só têm validade normas diferenciadas e motivadas em sentido finalista. Por isso mesmo, a melhor tradução absoluta de um texto qualquer não existe; só pode existir a melhor tradução de certo texto para tais e quais destinatários, para tais e quais fins e em tal e qual situação histórica.

Este esboço de *uma* teoria da tradução põe a descoberto equívocos freqüentes no tocante a esta atividade tão importante do ponto de vista do ensino/aprendizagem de uma língua estrangeira, quanto do ponto de vista cultural mais amplo. Alguns destes equívocos: a) a problemática da tradução e do traduzir se aborda como problemática concernente às línguas, e não aos textos; b) se qualifica freqüentemente a tradução como imperfeita, quando se trata muitas vezes de seus limites; c) se equipara a tradução como técnica relacionada com as línguas (transposição) com a atividade dos tradutores (tradução ou ato de traduzir) — este último equívoco é responsável pelo paradoxo de que a tradução seja teoricamente impossível, mas empiricamente constitua uma realidade, uma prática possível.

Julgo que focalizando um pouco mais detidamente o problema da tradução, pode-se entender que a relevância da fundamentação lingüística é clara e irrefutável para o ensino da língua, tem uma importância inquestionável na renovação desse ensino, sobretudo se interligada ao conhecimento seguro das línguas e também a fundamentos pedagógicos. Mas a lingüística não é panacéia do ensino, como alguns parecem ainda crer. Ela sozinha não operará milagres no ensino, mas certamente ajudará o professor no seu esforço de querer renová-lo com vistas a um melhor rendimento dos alunos.

> Outro ponto importante é não esquecer que as descobertas da ciência lingüística não são diretamente transferíveis para o ensino, a não ser que o objetivo do ensino seja o domínio de conhecimento metalingüístico ou teórico sobre a língua, o que parece não ser o caso, a não ser em cursos de graduação e pós-graduação na área de Letras (...). O que queremos dizer é que um professor pode (...) fazer grandes modificações em sua metodologia de ensino (...), sem fazer qualquer referência teórica (...) para seus alunos de 1º e ou 2º graus[6].

Mas o sucesso do ensino de qualquer disciplina (não só de línguas) está na dependência de um leque de fatores, do político ao metodológico, e mais: só será efetivamente eficiente se for satisfatória a interação professor e aluno. O sucesso no ensino de uma língua, concluindo, passa obrigatoriamente pela fundamentação lingüística; mas os bons resultados certametne não serão alcançados sem que o papel do professor seja conscientemente mudado, ou seja, que ele passe a ser uma espécie de coordenador de atividades didáticas, preocupado muito mais em uma relação afetiva com seus alunos do que no exercício de autoridade [7].

Carlos Eduardo Falcão Uchôa
Universidade Federal Fluminense

[6] Ingedore Villaça Koch & Luiz Carlos Traraglia. *A coerência textual*. São Paulo, Contexto, 1990, p. 82-3.

[7] Útil a este respeito a leitura da obra de Eglê Franchi. *E as crianças eram difíceis*; a redação na escola. 3ª ed. São Paulo, Martins Fontes, 1986.

El español como idioma extranjero en el contexto mundial

Pedro Barros García

Quiero comenzar mi disertación con unas palabras de agradecimiento a las autoridades de la Universidad Federal Fluminense por la amabilidad que han tenido invitándome a compartir con ustedes, durante unos días, mis humildes conocimientos. También quiero agradecer al Consulado español su generosa colaboración y ayuda. Dentro de este capítulo de agradecimientos, tengo que incluir necesariamente a la profesora Marcia Paraquett, cuya amistad ha servido de vehículo de enlace entre nuestras dos universidades, Granada y Río de Janeiro, y por cuya mediación me encuentro hoy entre ustedes.

Centrándonos ya en el tema de nuestra conferencia, tengo que decir que, al recibir, a finales de mayo, el fax con los títulos de mis intervenciones, me quedé un poco perplejo, no sólo por el aumento considerable de las mismas, sino también por la amplitud de contenido de algunas de ellas, como por ejemplo la que ahora pretendo comunicarles.

Conviene hacer, en primer lugar, algunas consideraciones sobre la situación del español en el contexto mundial:

En primer lugar, como ustedes saben, el español tiene rangó de lengua internacional, reconocida como lengua oficial en los distintos foros mundiales — ONU, UNESCO, etc. —, así como, desde la entrada de España en el Mercado Común, en todas las instituciones europeas.

En segundo lugar, según las previsiones de los expertos, el crecimiento demográfico de la población hispanohablante permite suponer que el español será la lengua más hablada en el mundo en el año 2000. En la actualidad, dado que el español es la lengua materna de una veintena de naciones, el conocimiento de esta lengua permite a sus usua-

* Los datos recogidos en esta conferencia han sido tomados de diversos artículos publicados en varios números de la revista CABLE.

rios acercarse a países ubicados en tres continentes. Así, el español es el lazo que da unidad a realidades tan diversas como México, Argentina, Venezuela, Cuba, Guinea Ecuatorial y España, por citar algunos ejemplos, con todas las implicaciones en el ámbito artístico, científico, literario, etnológico y sociológico que ello conlleva: siglos de creación artística y de historia junto a las más modernas expresiones culturales.

En tercer lugar, España recibe anualmente más de cincuenta millones de turistas, lo que la convierte en uno de los países más visitados del mundo. Además, Hispanoamérica se está erigiendo también en una de las áreas preferidas por numerosos viajeros de todas las procedencias.

Por último, España, miembro desde 1986 de la Comunidad Económica Europea, se encuentra entre los países más industrializados del mundo y es incuestionable su importancia en los intercambios económicos internacionales. Tampoco hay que olvidar el enorme interés comercial que, para las grandes potencias económicas, tiene el enorme mercado hispanoamericano.

Todas estas consideraciones nos pueden ayudar a comprender el enorme interés que existe en la actualidad, en la mayoría de los países del mundo, por conocer y adquirir nuestra lengua y, al mismo tiempo, ligada a ella, nuestra Cultura.

Como ejemplo de cuanto decimos nos vamos a referir a la situación del español como idioma extranjero en unos cuantos países que, por su significación en el contexto mundial, puede servirnos de inmejorable punto de referencia.

Comenzaré esta visión panorámica refiriéndome a la enseñanza del español como lengua extranjera en Europa Occidental. Si tomamos como punto de referencia, para no alargarnos excesivamente ni cansarles con demasiados datos, los tres países más representativos de esta zona, Francia, el Reino Unido y la RFA, nos encontramos con que la situación del E/LE es mucho más prometedora que en nuestro propio país, pese a los grandes avances logrados en los últimos diez años. En primer lugar, la producción de manuales y textos sobre el mundo hispánico, su lengua, su cultura y su civilización es en estos países, sobre todo en Francia, infinitamente superior a la que se produce en España. En segundo lugar, en estas naciones existe una formación específica del profesorado de español que es *casi* desconocida en la nuestra. Esta formación tiene una duración de siete años en la RFA, cinco de formación científica y dos de didáctica.

Esta situación — mayor interés por la enseñanza del español fuera que dentro de España —, en cierto modo paradójica, responde, como se ha dicho antes, más a conveniencias comerciales que culturales. No obstante, la existencia de hispanistas en estos países, como figuras más representativas de una vieja preocupación por nuestra cultura y nuestra lengua, mitiga ese interés mercantilista.

El español se enseña en todos los niveles de la enseñanza, como segunda o tercera lengua extranjera, por disposición oficial, pero cada vez es mayor el número de centros públicos, y sobre todo privados, que en los niveles de primero y segundo grado incorporan el español como primera lengua extranjera. No hace mucho (1987), el Subsecretariado de Estado del Ministerio de Educación y Ciencia del Reino Unido decía a la APEP: "Una de las metas de nuestra política será estimular a más institutos y colegios que ofrezcan otros idiomas importantes, tal como el español, como alternativa al francés en cuanto a la primera lengua extranjera... El español desempeñará por eso un papel mucho más importante en el sistema educativo en el futuro" (Sonia Rouve. Primeras jornadas pedagógicas. ASELE, 1988). Según encuestas realizadas en el Reio Unido, el español es el segundo idioma más estudiado. La mayoría e los alumnos comienzan en el segundo año de la Enseñanza Media.

En la RFA el español se enseña como segunda o tercera lengua — después del inglés — en los centros de Enseñanza Media, en las Universidades Populares, como centros de formación de adultos, en las Universidades, para estudiantes de todas la Facultades, como oferta para el aprendizaje de la lengua exclusivamente, o en el marco de la formación profesional, de pedagogos y no pedagogos.

En los centros de enseñanza media se puede optar por el español como segunda lengua, estudiándolo entonces como asignatura obligatoria durante los tres últimos años del bachillerato.

El interés por el aprendizaje del español es grande; en la última década se ha podido constatar un crecimiento continuado, lo que induce a pensar que en breve plazo el español desbanque al francés, pese a que esta tendencia se vea frenada, al igual que sucede en el R. Unido, por la actitud oficial que, desde el final de la 2.ª Guerra Mundial, considera de interés absolutamente preferencial el entendimiento franco-germano.

El español en los países del Este

El principal problema de la enseñanza del español en los países del este europeo es la penuria de medios para el trabajo docente, y, en relación directa con ello, el innegable estatismo de los enfoques metodológicos en la didáctica de lenguas extranjeras. Para estos países, Hispanoamérica constituye, en los materiales de trabajo, el foco central de interés, con clara inclinación hacia Cuba y Nicaragua, puntos de destino para la mayoría de los aspirantes.

El español de España es allí la variante más exótica y enmarcada en un contorno cultural diferenciado. Por esta razón, la lengua española, sobre todo en la antigua RDA, es vehículo de una cultura fundamentalmente latinoamericana, rica en su variedad, aunque reducida muchas veces, en la práctica, a aspectos superficiales de su folklore o a la exuberancia de sus paisajes naturales.

En la RDA, los Departamentos de Español de la Universidad ofrecen la posibilidad de cursar estudios de lingüística, literatura y otros estudios humanísticos relacionados con América Latina. Además, las escuelas básicas, con una organización de estudios en diez grupos, ofrecen español como lengua extranjera a partir del séptimo grado. Para los adultos interesados en el español existe también la posibilidad de cursar estudios en las Escuelas Populares — cursos nocturnos —, en las ciudades más importantes del país.

Por otra parte, una extensa red de institutos, dependientes de diferentes ministerios, ofertan cursos de español de carácter regular o intensivo. En general, cuentan con mejores dotaciones que los centros de enseñanzas regladas, y suelen estar destinados a funcionarios que necesitan el conocimiento del idioma para tareas de representación o de negocios.

Más al Este, en Polonia, la situación es todavía más precaria. Un argentino, afincado hace años en Polonia, dirige el Departamento de Español de la Facultad de Comercio Exterior de la Universidad de Gdansk. Para Mario Berger, "los polacos son genios lingüísticos", abocados a aprender casi instintivamente lenguas extranjeras, como consecuencia de las escasas posibilidades del polaco como lengua de intercambio en el extranjero. Los estudiantes conocen, por lo general, dos o tres lenguas extranjeras, y se muestran interesados por viajar a España aprovechando el aperturismo de la situa-

ción política. Las clases se desarrollan como una agradable tertulia, sin material de apoyo y sin correcciones por parte del profesor, con el objetivo primordial de crear un clima que haga posible una comunicación espontánea y sin ansiedades. En una segunda etapa de aprendizaje, los estudiantes reciben artículos de prensa española y deben redactar un comentario crítico que exponen y defienden oralmente ante el grupo. España, para los polacos, se presenta más cercana que Hispanoamérica, y, como país vecino de una casa común, Europa, llena de posibilidades en un futuro cercano.

Como último punto de referencia acerca de la situación del español en los países del Este, nos vamos a centrar ahora en Yugoslavia, país que está pasando en estos momentos una grave crisis institucional y política que puede conducirles a la desintegración y a la guerra civil.

¿Qué situación ocupa el español en relación a las demás lenguas extranjeras que se estudian en Yugoslavia? Por el momento un lugar poco destacado, aunque el interés es creciente. El idioma español compite con el inglés, por motivos obvios; con el ruso, por ser lengua eslava; con el francés, por la tradición galorrománica que existe en el país; con el turco, por la presencia otomana durante dos siglos; con el italiano, por la presencia geográfica; y con el alemán. A pesar de ello, el español se enseña hoy en las facultades de filología de las universidades de Belgrado, Zagreb, Sarajevo, Liubliana y Scoplie, en algunas facultades de económicas, en escuelas oficiales de idiomas y en algún centro de enseñanza secundaria.

En cuanto a los métodos de enseñanza, predomina el tradicional filológico basado en la instrucción de la gramática, lectura de textos, composición, traducción, léxico, dictados y prácticas orales. Un 90% de la enseñanza se centra en la comprensión y expresión escrita; las prácticas audiovisuales quedan reducidas a los cafés tomados fuera de las clases con el lector de turno y a la buena voluntad de los discentes. El enfoque comunicativo, como conjunto de técnicas y actividades que se utilizan para que la lengua que se aprende sea, sobre todo, un instrumento de comunicación, resulta prácticamente desconocido entre los docentes.

En lo referente a los materiales, el uso del vídeo y del audio todavía es muy restringido; algunas universidades tienen laboratorio. Conocen los libros de texto clásicos, aunque sorprende encontrar algún texto de enfoque comunicativo. El uso de textos yugoslavos queda justificado por la imposibilidad casi absoluta de financiar la importación de textos españoles.

Esta es, más o menos, la situación de los estudios españoles en Yugoslavia, donde hay un interés creciente por la cultura hispánica.

Cambiando de continente, nos detendremos brevemente a examinar la situación del español en África. Además de los países que fueron colonias españolas — Guinea Ecuatorial y el Antiguo Sahara Occidental —, donde se utiliza el español como lengua oficial, existe un gran interés por el español en todos los países del norte, principalmente en Marruecos, donde se ve y se oye la televisión y la radio españolas, con preferencia a la nacional, en la mayoría de las poblaciones del norte del país. Las relaciones culturales se han incrementado en los últimos años y son muchísimos los estudiantes marroquíes matriculados en nuestras universidades, sobre todo en la de Granada. Los cursos para formación y perfeccionamiento del profesorado de español se multiplican tanto en España como en Marruecos — yo mismo he intervenido en varios de ellos recientemente. Se ha formado un equipo de coordinación y apoyo, dependiente de la Consejería de Educación de la Embajada de España en Rabat, que organiza seminarios, cursillos, elabora materiales y suministra libros a los centros en los que se imparte el español.

La existencia de centros españoles en las principales ciudades de Marruecos, con un gran prestigio cultural y docente, ha servido para que en los niveles de enseñanza básica y de bachillerato se haya incrementado el interés por el español hasta tal punto que resulta imposible atender la demanda de matrícula por insuficiencia de plazas. En los centros marroquíes, el problema más grave es la falta de infraestructura y de materiales y textos adecuados. Las leyes marroquíes imponen la utilización de manuales nacionales, con una metodología muy tradicional y una visión de la cultura española que dejan mucho que desear, no sólo por lo que respecta a su actualización, sino también en cuanto a su interpretación.

La situación en Asia es diferente: por una parte podríamos citar las comunidades sefarditas que en Asia Menor e Israel conservan el judeoespañol, en el que se escriben periódicos y se utiliza en emisoras de radio. Por otro lado están los países árabes como Siria, Jordania, Irak, etc., con los que existen convenios internacionales que facilitan el acceso de sus estudiantes a nuestras universidades, donde cada año cursan estudios, principalmente de medicina, un gran número de ciudadanos de esos lugares. Por último, en el extremo oriente, la situación del español en China es sumamente esperanzadora. Actualmente existe un intercambio anual de profesores de nuestra universidad con la de Pekín, que cuenta con un Departamento de español sumamente dinámico. Recientemente se ha creado una titularidad de chino en el Departamento de Lingüística General de Granada, lo que ayudará a incrementar estas relaciones.

Un caso aparte es el de Japón, donde por motivos principalmente comerciales se ha producido un gran "boom" por el conocimiento del español en los últimos años. En el año 1985, la Embajada de España en Tokio publicó un libro, *El español en Japón*, en el cual encontramos, entre otras informaciones, una encuesta a las universidades y colegio universitarios sobre la enseñanza del español, sobre quiénes imparten las clases, qué niveles existen, cuántos alumnos tienen, etc. De acuerdo con estos datos, en 1985 se enseñaba el español en 104 universidades y cinco colegios universitarios. El número de alumnos ascendía a unos 22.000. Hoy el número de universidades y colegios universitarios es bastante más elevado, aumentando cada año el número de centros y, paralelamente, el de estudiantes. Junto a estos datos habría que colocar las innumerables academias privadas que imparten estudios de español. En mi universidad, se organizan anualmente cursos específicos para estudiantes de distintas universidades japonesas. También son muy numerosos los alumnos japoneses matriculados en los diferentes cursos intensivos y en los Estudios Hispánicos.

Por otra parte, la radio nacional de Japón emite programas de español: el curso para principiantes — de lunes a jueves — es semestral; el curso para avanzados — de viernes a sábado — es trimestral. La televisión nacional de Japón también difunde otro programa de español, semestral, de media hora de duración, que se emite dos veces por semana.

Saltando al continente americano, nos vamos a centrar en lo que pasa en los EEUU, aunque también es muy interesante la situación en Canadá, cuyas universidades, especialmente la de Trent, tienen cursos especiales en la universidad de Granada, e intercambio de profesores. También la Asociación Canadiense de Hispanistas desarrolla una gran actividad, organizando reuniones periódicas y congresos a los que asiste una gran cantidad de alumnos y profesores, como hemos tenido ocasión de comprobar hace un

par de años.

En los EEUU el español es hablado como lengua materna por unos treinta millones de personas. Es la segunda lengua, después del inglés, y su ritmo de crecimiento es tan rápido que ya se han producido algunas medidas restrictivas por parte de la Administración, así como otras de carácter político, como la petición, en algunos estados, de que se declare al inglés como idioma oficial de la nación, lo que en cierto modo contradice el espíritu abierto de la Constitución norteamericana, en la que no se dice nada sobre la oficialidad de ninguna lengua. Como respuesta se ha producido recientemente la declaración del español como idioma oficial en Puerto Rico.

En la actualidad, el español es la lengua que más se enseña en los "college" y en la universidad. Los estados con mayor número de estudiantes son Nueva York (328.253), California (326.792) y Texas (211.151). Un sesenta por ciento de las instituciones académicas superiores ofrecen hoy día cursos de español relacionados con negocios, salud pública, medicina, periodismo, hostelería, etc., especialmente los "college" de dos años, patrocinados por las comunidades, y sobre todo en aquellas áreas de alta población hispánica. La presión para que se ofrezca este tipo de curso profesional es tal que incluso universidades de alto prestigio intelectual, como Stanford, ofrecen en la actualidad cursos especiales para estudiantes de medicina o de derecho.

Los programas de universidades americanas en España — en Granada tenemos conciertos con más de trece universidades — y otros países hispánicos continúan atrayendo a un gran número de universitarios, generalmente alumnos de tercer año que han elegido especializarse en español, aunque también hay muchos estudiantes de otras especialidades.

Los estudiantes de secundaria tienen también oportunidad de viajar con sus profesores a España o México. Por otra parte, numerosos profesores de secundaria y "college" pasan unas semanas en España o en México durante el verano, no sólo para practicar la lengua y sumergirse de lleno en la cultura, sino también para lograr unos créditos académicos que les reportarán aumentos de salario.

Por último, cada estado tiene su asociación de profesores de español con sus respectivas reuniones trimestrales o anuales, así como la reunión anual de la Asociación de Profesores de Español y Portugués, que se celebra en distintas ciudades dentro y fuera del país. En dichas reuniones, el profesorado de todos los niveles tiene la oportunidad de escuchar y discutir las ponencias de sus colegas investigadores y teóricos, o de presentar sus propias ideas e innovaciones.

Los cambios demográficos del país, con la llegada constante de emigrantes, sobre todo hispánicos, y el crecimiento natural de la ya asentada población de este origen, juegan y jugarán un importante papel en la sensibilización de los estudiantes y de sus padres hacia la lengua y cultura hispánica.

Todos estos factores hacen esperar el continuo éxito y progreso de enseñanza de lenguas y muy particularmente de la española en los Estados Unidos.

Por último, en este apresurado y forzosamente insuficiente repaso de la situación del español en el mundo, queremos hacer una breve referencia a este país, Brasil. Los datos que tenemos corresponden a la información que sobre el español en Brasil facilitó al boletín de ASELE, nº 2.1990, el Coordinador general de la Cooperación en Brasil, D. Juan Ignacio Gutiérrez Fuente. De acuerdo con estos datos, desde 1989 se ha realizado una importante labor a través de la Agencia de Cooperación Internacional,

creando centro culturales en las principales capitales de Brasil, a donde acuden una gran cantidad de alumnos, profesionales en su mayoría, en demanda del aprendizaje de la lengua y la cultura españolas. El interés por lo español ha hecho que en este breve espacio de tiempo, 22 de los 27 estados hayan organizado Asociaciones de Profesores de Español, que han logrado que la Asamblea Legislativa de alguno de ellos, como por ejemplo en Río, haya instituido la obligatoriedad del español en todos los centros de enseñanza públicos. Pero todavía falta mucho camino por recorrer: disposiciones oficiales que faciliten la enseñanza del español a todos los niveles, elaboración de materiales y libros de texto que recojan las nuevas metodologías y los recientes avances en la enseñanza / aprendizaje de lenguas, cursos de formación de nuevos profesores y de reciclaje y perfeccionamiento de los ya existentes, para que puedan responder digna e ilusionadamente a la gran demanda del "mercado". Y por último, aunque debería ser en primer lugar, estrechar e incrementar las relaciones entre nuestros dos países, y, especialmente, entre nuestras dos universidades, fomentando el intercambio de profesores y de estudiantes, otorgando becas para estancias periódicas en nuestros respectivos centros, etc. Sólo me queda desear que mi estancia aquí, así como la de la profesora Paraquett en Granada, sea el comienzo de una futura y fructífera colaboración.

Pedro Barros García
Universidad de Granada

La enseñanza de la lengua española en el Brasil: unas reflexiones

Miguel Ángel García Bordas

1. Siempre que nos encontramos con profesores de lengua española observamos, tarde o temprano, una preocupación común. La cuestión de los métodos se hace presente y fácilmente se forman grupos de preferencia en torno a los que se consideran mejores. Con frecuencia sobresale el método global, el analítico o el comunicativo, entre otros muchos. Todos ellos interesantes de una forma u otra, a mi ver.

Sin menoscabo del método usado por cada profesor, por cada institución, voy a hacer algunas consideraciones que — espero — puedan ser de utilidad para sugerir, tal vez, una tendencia, un estilo de trabajo que ayude a seleccionar y preparar actividades, evitando o compensando — por lo menos — la simplicidad y el mecanicismo de algunos manuales.

Esta reflexión que propongo me parece propicia, pues el momento actual es de creciente interés por la lengua y cultura españolas. El desarrollo de los países latinoamericanos por un lado, y la creciente necesidad de integración es algo emergente. Por otro lado también la esperanza, real y utópica — por lo lejana que está para muchos —, de una Comunidad Europea puede ser uno de los factores determinantes de esta fuerte tendencia hispanizante.

A este macrocontexto podemos asociar nuestra vivencia en centros culturales y librerías de un vivo interés por la lengua y cultura de Cervantes. Otro factor determinante de este interés puede ser la implantación de la lengua española en los exámenes de acceso a la Universidad y en los cursos de Enseñanza Media de muchos estados. Todo ello va configurando una dimensión cada vez más pujante — y exigente — del mercado cultural. Esta demanda social me parece evidente y no requiere mayor destaque.

Mi preocupación en esta figura mercadológica que estoy intentando presentar no está por el lado de la demanda precisamente, sino por el de la oferta.

Creo que los profesores de español merecen un poco de atención. Son varias las razones que podría aventurar: la carencia y la preparación son, tal vez, las que se me ocu-

rren como algo más inmediato. El número de profesores corresponde a una parca solicitación de un tiempo atrás — hace dos o tres años aproximadamente, de acuerdo con mi experiencia. Ahora, de repente, hay que atender solicitaciones que, gradualmente, delatan las limitaciones de un esquema superado. Y hay que reconocer una "mano de obra" voluntariosa, pero que, muchas veces, no presenta una formación adecuada o específica para ello. Esto me preocupa. Y esta preocupación va en aumento con el pasar de los días. Resultado: tenemos que improvisar cuando no tenemos alternativas. Sólo que, a medio plazo, tendríamos que hacer algo más consistente con relación a la formación de profesores nuevos y a la habilitación y perfeccionamiento de los que ya colaboran actualmente — no creo que se pueda excluir a nadie, pues la tarea es grande—.

Con relación al reciclaje o perfeccionamiento pienso que se debe crear un clima de estímulo y curiosidad constante para las cuestiones de lingüística aplicadas a la enseñanza de lenguas. Hay que crear condiciones críticas para que los profesores tornen ágil su trabajo y su relación con los moldes clásicos y mecánicos que muchos métodos acaban cristalizando.

Son muchas cosas sin duda. Tenemos que ir por partes en esta fugaz reflexión. Mi intención es mostrar algunas dimensiones en las que la lengua española se transmite en estas tierras tropicales, pues creo que el deseo de todos es que se haga de una forma cada vez más eficaz. Me refiero, concretamente, a una enseñanza que, respetando la norma, lleve en cuenta, en el momento de su preparación, ejecución y evaluación, las condiciones del proceso comunicativo, tratándose, como es el caso, de individuos de habla portuguesa en un contexto brasileño.

Los programas de trabajo, pues, las formas de trabajarlos y, mucho más todavía, las formas de evaluación deben considerar tipos de errores finos, medios y groseros, por ejemplo. Pues la contaminación con el portugués ofrece matices muy interesantes para un profesor caprichoso. Imaginemos, por ejemplo, un examinador que no tenga condiciones de apreciar los aspectos contrastivos de las lenguas que interfieren y determinan la respuesta del examinando. ¿No es algo un poco extraño? Tenemos que intentar ir afinando estos aspectos, poco a poco.

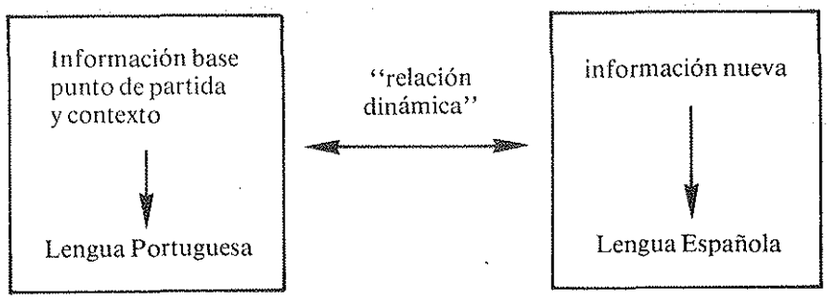
2. Seguidamente voy a focalizar algunos principios básicos del proceso de aprendizaje que entiendo deben tenerse presentes y trabajar de acuerdo con ellos. Si hacemos un análisis de este proceso de la lengua podemos ver que consiste fundamentalmente en una organización — o reorganización—constante de la estructura cognoscitiva del aprendiz. La actividad de estructurar supone una integración (jerarquización) de contenidos, coordinándolos o subordinándolos. De esta forma podemos decir que el aprendizaje de una lengua no es algo aislado. O sea que cualquier información nueva (de la lengua española) se relaciona con algún aspecto relevante anterior de la estructura de conocimiento que el individuo ya posee — por ejemplo de la lengua portuguesa — (Ausubel, 1968, 1978).

Interesa destacar que el aprendizaje de una lengua caracteriza un tipo de relación en que el objeto "estímulo" de acuerdo con las teorías clásicas (Baldwin, 1973; Carmichel, 1975; Flavell, 1975; Norman, 1977; Pikunas, 1979; Luria, 1979) es un significante, o en otras palabras un referente que representa — evoca, alude, significa, indica algo, ya sea idea, concepto o cosa material. Si utilizásemos un lenguaje piagetiano hablaríamos de relaciones de representación — simbólicas — (Piaget, 1978). Por eso, cuando el objeto de un aprendizaje es algo que apunta o indica otra cosa, este proceso que es de mediación — semiotización — puede caracterizar lo que conocemos como codificación o decodificación (Gilberto/Gutiérrez, 1975), a depender de la actividad del sujeto, teleológicamente considerado dentro de una estructura actancial (Greimas, 1971; Pierce, 1977; Levinson, 1989).

Vemos que, cuando el aprendizaje es algo que tiene la virtud de referirse a otra cosa, se trata de un aprendizaje complejo (Staats, 1973; Hierro S., 1980; Riviere, 1986; Peirce, 1988).

El proceso de aprendizaje de un idioma desde otro como punto de partida es un acto de semiotización. Esto caracteriza un aprendizaje complejo por ser una relación de estímulos anteriormente codificados. No se constituye sólo una significación sino que se decodifica desde un código previo, se produce una comparación o contraste entre códigos con sus ventajas y desventajas. Es la lingüística contrastiva que se va haciendo presente como forma necesaria de trabajo.

Si analizamos el proceso de adquisición de las relaciones semánticas básicas podemos ver que es una actividad de contexto, de interacción y de integración intelectual — entre la información que ya se tiene, en el caso de la lengua portuguesa, y la nueva, en el caso de la lengua española —.



Para que esta relación sea productiva es necesario que la información sea "inclusiva" (capaz de ser asociada, integrada) y "relevante" (saliente, de interés) de acuerdo con la terminología usada por Aussubel (1968, 1978). Es decir, que todo conocimiento debe ser capaz de ser asociado a estructuras ya conocidas en el contexto idiomático y debe ser capaz de motivar suficientemente para crear una interacción positiva. Esta característica de aprendizaje "inclusivo", antes mencionada, no es otra cosa que una comprensibilidad (Krashen, 1982, 1985). Este principio fundamental podría expresarse diciendo que el aprendizaje de una segunda lengua debe ser facilitado tornando los mensajes accesibles — auxiliándose en la comprensibilidad del "input" desde la lengua base, punto de partida y contexto significativo —.

De acuerdo con esto podemos encontrar estudios psicolingüísticos que pueden indicarnos algunos de los recursos que se pueden usar para hacer las lenguas comprensibles. Estos recursos van desde hablar despacio, articulando mejor cada palabra hasta el uso de expresiones más comunes y frecuentes evitando, en principio, expresiones idiomáticas complejas.

Más tarde, a medida que el aprendiz va revelando una mayor comprensión, el proceso se puede volver más rápido y complicado.

Parece claro que todos los procesos de aprendizaje parten de movimientos intelectuales de diferenciación (Deleuze, 1968). Este proceso se origina primero como una comparación de algo que se conoce con algo que no se conoce. Este movimiento es una forma mental de emparejamiento de objetos, conceptos o palabras conocidas, con otras palabras, conceptos u objetos. Así es como surge y se desarrolla el significado de las expresiones idiomáticas: a través de sistemas de comparaciones, en una perspectiva psicológica, o, por usar un lenguaje filosófico, tomando la analogía como método (Cayetano destaca eso en su obra clásica *De nominum analogia*, escrita en el verano de 1498). Este proceso da lugar a las principales relaciones entre las unidades lingüísticas: de inclusión, de superposición, de contrastes y de contigüidad (Nida, 1975; Oleron, 1979; Igual, 1989; Rivara, 1990).

Estos principios son fundamentales para entender los procesos de adquisición que orientan la enseñanza de las lenguas (Lenneberg, 1982).

Como ejercicio de comprensión de estos fenómenos nada más sano que los juegos lingüísticos que Wittgenstein nos propone en *Los Cuadernos Azul y Marrón* (1968).

Así, en esta óptica que estamos proponiendo, la preparación de materiales "inclusivos" y "relevantes" para cada grupo, para cada alumno, debe hacerse paulatinamente. Esto supone un constante trabajo de particularización, singularización e individualización que el profesor debe desarrollar a partir de un supuesto método más general y universal de aprendizaje de la lengua.

3. ¿Qué enseñar: lenguaje o metalenguaje?

Importa distinguir, en la óptica de la motivación — relevancia para el alumno — si lo que vamos a trabajar es la lengua, el uso de la lengua para una comunicación o interacción social, o son las estructuras de la lengua y la teoría sobre la lengua — saber sobre la lengua —. El fracaso de muchos profesores estriba en no distinguir entre un interés de usar la lengua, de comunicarse en la lengua y un interés de saber "sobre la lenagua" — metalenguaje. Hay, pues, que saber si lo que se quiere alcanzar es un dominio sobre la lengua o la metalengua. En otras palabras: yo puedo saber sobre la lengua portuguesa y no saber usarla correctamente, o hasta usarla con un "sotaque portuñol" terrible, y puedo saber hablar la lengua portuguesa, sin acento español y no saber nada de sus estructuras pronominales y reflexivas.

El individuo que está adquiriendo una lengua no está normalmente preocupado o atento a las formas y estructuras de la lengua: está preocupado con "qué es lo que va a decir" y no con la estructura sintáctica, o semántica del léxico, así como con la figura de lenguaje utilizado.

Las hipótesis tradicionales de la enseñanza de la lengua española partían del supuesto de que se llega al dominio de la lengua por medio del trabajo de sus estructuras gramaticales. Y está suficientemente claro que es posible comunicarse razonablemente sin necesidad del dominio de las matrices generativas o de las categorías gramaticales —como hemos visto—.

Bueno, ¿será que lo que estamos proponiendo es el fin de los principios normativos, de la gramática y de todas las reglas de un buen hablar y escribir la lengua española? Creo que el atento lector intuye algo más. Una cuestión básica que debe tratarse en los cursos de formación de profesores es cómo y cuándo debe trabajarse cada aspecto de

la teoría gramatical. La tendencia de los manuales tradicionales es dividir los asuntos gramaticales y dejarlos caer en un conjunto de veinte o más unidades didácticas. Esto ocurre muy a menudo en los libros de texto que corren por ahí.

¿Cuál es la perspectiva que un abordaje psicolingüístico defiende?: Deben tenerse en cuenta los dos principios base de "inclusión" y de "relevancia" para el aprendiz. En primer lugar debe irse creando una conciencia metalingüística, gramatical, en lugar de acumular conocimientos, y hacer sentir la necesidad de algunas reglas para poder expresarse, cada vez mejor, de acuerdo con la norma culta que la sociedad establece a través de la Real Academia de la Lengua. Esta conciencia lingüística pienso que debe ir llegando poco a poco, de forma natural, y a partir de textos y situaciones concretas de la lengua española. El profesor debe ser un artista en el momento de ir seleccionando los materiales didácticos para ir creando esta sensibilidad en el alumno. Obviamente no puede ser una cosa mecánica, artificial, echando un asunto después del otro. Si tuviese que dar una sugerencia indicaría la regla siguiente: "que no se presente un aspecto teórico que no provenga de un texto o situación comunicativa real".

Debe evitarse, pues, la gramática por la gramática, la teoría por la teoría. El alumno debe ver y notar la utilidad de cada aspecto normativo. El profesor por su parte debe ir desarrollando la curiosidad y el interés por los aspectos normativos, indicando dónde y cómo puede ir trabajando la teoría gramatical y toda la normativa de la lengua.

Está claro, pues, que la gramática no puede ser el objeto principal de la enseñanza de una lengua, debe ser un instrumento, un auxilio en el proceso comunicativo.

Hay que evitar la dimensión castradora del profesor de lengua como aquel que va simplemente, bolígrafo en ristre, tachando todos los errores, cual caballero medieval en plena cruzada por la dama NORMA.

4. Algunas consideraciones intempestivas para los amantes de la lingüística pura: una perspectiva farisea en base pragmática de enseñanza de la lengua española.

Vayamos, pues, por partes. Empezaremos por considerar la cuestión del encuentro de dos sistemas de comunicación ya mencionada en la primera parte de mis reflexiones. Cuando un individuo aprende una lengua extranjera lo hace desde un sistema lingüístico, en el caso del Brasil es el contexto de la lengua portuguesa. Este aspecto — pienso yo — no debería olvidarse ni por un momento, dado que lleva consigo implicaciones de importancia. Hay profesores de español que piensan — ingenuamente — que enseñar el español es ponerse a hablar el español y a trabajar su gramática y sus textos, y punto.

Debemos destacar que el brasileño que aprende español, habla portugués y por consiguiente tiene toda una serie de tendencias — hábitos lingüísticos — formadas, de carácter fonético, sintáctico y semántico, así como una visión comprensiva del mundo y de valores que su entorno cultural le ofrece. Esto cobra una importancia mayor cuando vemos las dimensiones peculiares de un país con siete mil kilómetros de litoral. El acento — *sotaque* — y la forma de hablar y entender las cosas de un nordestino cearense, pernambucano, marañense o paranaense no es exactamente igual, y a veces presenta muchas diferencias. La contaminación con la lengua española ofrece formas peculiares en cada caso, que el profesor deberá procurar enfrentar y ayudar a discriminar para una paulatina mejoría — enfrentando, uno a uno, todos los matices—.

Esta dimensión que estamos poniendo de relieve no es nueva, se trata de una perspectiva comparativa. Defiende una estrategia de acción, de trabajo pedagógico, en el día a día, que considera el encuentro — *contacto o interacción* — entre sistemas lingüísticos. Es la óptica de la llamada "lingüística contrastiva" en que tenemos por un lado una lengua como base — con un conjunto de hábitos ya formados en la lengua—, punto de partida y, por otro lado, la lengua extranjera que se desea adquirir. Tomar un lado solo del proceso es ignorar y abstraer la realidad del proceso de comunicación, como sistema de codificación y decodificación.

El objetivo de esta forma de trabajo es, a través de análisis comparativos, identificar y destacar los puntos vulnerables, los elementos de fricción entre las lenguas a fin de establecer las diferencias y posibilitar el conocimiento — *dominio lingüístico* — de las peculiaridades fonéticas, sintácticas y semánticas de cada lengua.

La dinámica contrastiva va detectando y caracterizando similaridades y diferencias alcanzando matices cada vez más finos en la discriminación y dominio de la lengua.

Podemos encontrar portugueses y españoles que se comunican contaminando las estructuras. Es fácil notar un progreso inicialmente — dado que hay muchas semejanzas —; luego se produce un estancamiento persistente. Sólo una forma contrastiva puede ir recuperando las diferencias existentes, elaborando estrategias pedagógicas útiles.

No hace falta continuar exponiendo con mayor detalle las teorías de aprendizaje como refuerzo del método contrastivo. Apenas recordar que los principios básicos están presentes con sus leyes de transferencia positiva y negativa. Principios estos que indican que el aprendizaje se facilita donde hay coincidencias y que se inhibe cuando las lenguas difieren.

La tarea primordial del profesor de lengua española es ayudar al alumno a identificar y caracterizar los aspectos que facilitan y los que inhiben el proceso de aprendizaje, acentuando especialmente los mecanismos de interferencia.

El perfil del profesor de español que se está caracterizando a través de estas reflexiones es aquel que, conociendo la lengua española, sea también conocedor de la lengua portuguesa, con los matices peculiares de la región en que se encuentre. Es el profesor que va elaborando constantemente sus materiales contrastivos, levantando instrumentos de apoyo que le permitan tratar las contaminaciones a medida que se vayan presentando.

El método de trabajo en esta línea focaliza una dimensión contrastiva, pues es un método dinámico y textual. Aunque mejor sería llamarlo dinámico y contextual de los actos comunicativos o del fenómeno comunicativo, en el curso de la actividad humana (Cazacu, 1979). Es una tarea pragmática, por tanto (Levinson, 1989).

A través de estas breves consideraciones mi deseo fue apenas abrir unas puertas y los moldes de las formas de enseñar la lengua española en un contexto brasileño.

No creo en fórmulas ni métodos mágicos. Hay apenas pistas para continuar — las citas mencionadas pueden sugerir algunas veredas para los curiosos—. Hay un largo y bello camino para hacer y cada uno puede empezar a hacer su senda, reuniendo elementos para una discusión algo más amplia.

Miguel Ángel García Bordas
Universidad Federal de Bahía

BIBLIOGRAFÍA

— **Ausubel, D.P.** — *Educational Psychology: a cognitive view.* (1 st. ed.) New York, Holt, Rinehart and Winston, 1968, 685 p.

— **Ausubel, D.P.; Novak, J.D.; Hanesian, H.** — *Psychology: a cognitive view.* (2 ns. ed.) New York, Rinehart and Winston, 1978, 733 p.

— **Baldwin, A. L.** — *Teorias de Desenvolvimento da Criança.* São Paulo, Pioneira, 1973.

— **Bechara, E.** — *Ensino da Gramática. Opressão?, Liberdade?.* São Paulo, Ática, 1989.

— **Berlo, D.** — *O Processo da Comunicação: Introdução à Teoria e à Prática.* São Paulo, Martins Fontes, 1979.

— **Bohn, H.** (Org.) — *Tópicos de Lingüística Aplicada: O Ensino de Línguas Estrangeiras.* Florianópolis, Ed. da UFSC, 1988.

— **Carmichel, L.** — *Manual de Psicologia da Criança.* São Paulo, EPU, Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

— **Cazacu, T. S.** — *Psicolingüística Aplicada ao Ensino de Linguas.* São Paulo, Pioneira, 1979.

— **Deleuze, G.** — *Diferença e Repetição.* Tradução de Luiz Orlandi, Rio de Janeiro, Graal, 1988.

— **Ducrot, O.** — *O Dizer e o Dito.* São Paulo, Pontes, 1987.

— **Engelkamp, J.** — *Psicolingüística.* Madrid, Gredos, 1981.

— **Fantini, A.** — *La Adquisición del Lenguaje en un Niño Bilingüe.* Barcelona, Herder, 1982.

— **Flavell, J.** — *A Psicologia do Desenvolvimento de Jean Piaget.* São Paulo, Pioneira, 1975.

— **Garza, B.** — *La Connotación: Problemas del Significado.* México, El Colegio de México, 1978.

— **Gilberto A.** — *Estructura de Lenguaje y Conocimiento: Sobre la Epistemología de la Semiótica.* Madrid, Ed. Fragua, 1975.

— **Greene, J.** — *Psicolingüística: Chomsky e a Psicologia.* Rio de Janeiro, Zahar, 1980.

— **Greimas, A.** — *Semántica Estructural: Investigación Metodológica.* Madrid, Gredos, 1971.

— **Halliday, M.** — "Aprendiendo a Conferir Significado". In *Fundamentos del Desarrollo del Lenguaje.* Compilación de Eric H. Lenneberg y Elizabeth Lenneberg, Madrid, Alianza Universal, 1982.

— **Hammarstrom, G.** — *Las Unidades Lingüísticas en el Marco de la Lingüística Moderna.* Madrid, Gredos, 1974.

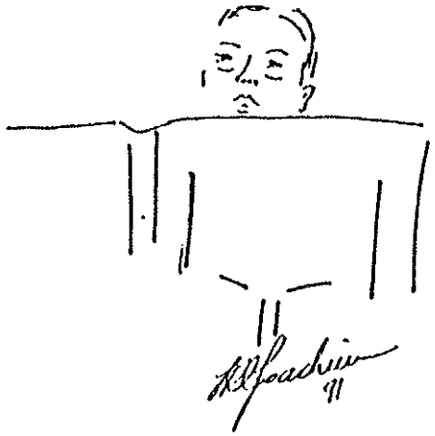
— **Hierro, J.** — *Principios de Filosofía del Lenguaje.* Vol. I y II. Madrid, Alianza, 1982.

— **Hormann, H.** — *Psicología del Lenguaje.* Madrid, Gredos, 1973.

— **Igual, V.** — *La Analogía.* Barcelona, PPU, 1989.

— **Krashen, S.** — *Principles and Practice in Second Language Acquisition.* Oxford, Pergamon Press, 1982.
— **Lenneberg, E.** (Org.) — *Fundamentos del Desarrollo del Lenguaje.* Madrid, Alianza Universidad, 1982.
— **Levinson, S.** — *Pragmática.* Barcelona, Teide, 1989.
— **Lindsay, N.** — *Human Information Processing: An Introduction to Psychology.* New York, Academic Press, 1977.
— **López, A.** — *Fundamentos de Lingüística Perceptiva.* Madrid, Gredos, 1989.
— **Luft, C.** — *Lingua e Liberdade: por uma Nova Concepção da Lingua Materna e seu Ensino.* Porto Alegre, L&PM Editores, 1985.
— **Luria, A.** — *Curso de Psicologia Geral.* Vol. IV, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira S.A., 1979.
— **Menyuk, P.** — *Aquisição e Desenvolvimento da Linguagem.* São Paulo, Pioneira, 1975.
— **Moreira, M.** — *Ensino e Aprendizagem: Enfoques Teóricos.* São Paulo, Morães, 1985.
— **Mussen/Conger/Kagan** — *Desenvolvimento e Personalidade da Criança.* São Paulo, Editora Harper & Row do Brasil Ltda, 1974.
— **Nida, E.** — *Componential analysis of meaning, an introduction to semantic strutures.* The Hague, Mouton, 1975.
— **Oleron, P.** — *Linguagem e Desenvolvimento Mental.* Lisboa, Sociocultur, 1978.
— **Oleron, P.** — *El niño y la adquisición del lenguaje.* Madrid, Morata, 1981.
— **Orlandi, E.** — *A Linguagem e seu Funcionamento: as Formas do Discurso.* São Paulo, Brasiliense, 1983.
— **Piaget, J.** — *A Formação do Símbolo na Criança: Imitação, Jogo e Sonho, Imagem e Representação.* Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1978.
— **Peirce, C.** — *Semiótica.* São Paulo, Perspectiva, 1977.
— **Peirce, C.** — *El Hombre, un Signo.* Barcelona, Editorial Crítica-Grijalbo, 1988.
— **Peretti, C.** — *Jacques Derrida: Texto y Deconstrucción.* Barcelona, Anthropos, 1989.
— **Perini, M.** — *Para uma Nova Gramática do Português.* São Paulo, Ática, 1985.
— **Perini, M.** — *Sintaxe Portuguesa: Metodología e Funções.* São Paulo, Ática, 1989.
— **Pikunas, J.** *Desenvolvimento Humano.* São Paulo, McGraw-Hill do Brasil, 1979.
— **Rector, M.** — *Para Ler Greimas.* Rio de Janeiro, F. Alves, 1978.
— **Rehfeldt, G.** — *Polissemia e Campo Semântico.* Porto Alegre, EDURGS/FAPA/FAPCCA, 1980.
— **Richelle, M.** — *La Adquisición del Lenguaje.* Barcelona, Herder, 1975.
— **Rigau, G.** — *Gramática del Discurs.* Bellaterra, Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1988.
— **Rivara, R.** — *Le Systeme de la Comparaison; sur la Construction du Sens dans les Langues Naturelles.* Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.
— **Riviére, A.** — *Razonamiento y Representación.* Madrid, Siglo XXI de España Editores S.A., 1986.
— **Roulet, E.** — *Teorias lingüísticas, Gramáticas e Ensino de Línguas.* São Paulo, Pioneira, 1978.

— **Siguán, M.** — *Estudios sobre Psicología del Lenguaje Infantil.* Madrid, Pirámide, 1985.
— **Silva, R.** — *Tradição Gramatical e Gramática Tradicional.* São Paulo, Contexto, 1989.
— **Sinclair, H.** — *Adquisición del Lenguaje y Desarrollo de la Mente.* Barcelona, Oios-Tau, 1978.
— **Soler, F.** et alii — *Enseñanza de la Lengua en la Educación Intermedia: Tratado de Educación Personalizada.* Madrid, Rialp, 1990.
— **Staats, A.** — *Comportamento Humano Complexo: Uma Extensão Sistemática dos Princípios da Aprendizagem.* São Paulo, E.P.U., 1973.
— **Teso, M.** — *Gramática general, comunicación y partes del discurso.* Madrid, Gredos, 1990.
— **Turner, J.** — *Desenvolvimento Cognitivo.* Rio de Janeiro, Zahar, 1976.
— **Van Dijk, V.** — *La ciencia del texto.* Barcelona, Paidós, 1983.
— **Van Dijk, V.** — *Texto y contexto: semántica y pragmática del discurso.* Madrid, Cátedra, 1988.
— **Van Passel, F.** — *Ensino de Línguas para Adultos.* São Paulo, Pioneira, 1983.
— **Van Riemsdijk, H. y Willians, E.** — *Introducción a la teoría gramatical.* Madrid, Cátedra, 1990.
— **Vuillame, M.** — *Grammaire Temporelle des Récits.* Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.
— **Wanderley, J.** (Org.)— *O Texto na sala de Aula: Leitura & Produção.* São Paulo, ASSOESTE, 1984.
— **Watzlawick, P.** et alii — *Pragmática da Comunicação Humana.* São Paulo, Cultrix, 1990.
— **Wittgenstein, L.** — *Los Cuadernos Azul y Marrón.* Madrid, Estructura y Función, 1968.
— **Wotjak, G.** — *Investigaciones sobre la estructura del significado.* Madrid, Gredos, 1979.



ESTUDIOS LITERARIOS

Abeh
1991

La mujer y la "lectio divina" en los Santos Padres visigodos: Leandro de Sevilla y Braulio de Zaragoza

María Sonsoles Guerras

El título del presente estudio exige precisar inicialmente los términos, o sea: qué entendemos por "lectio divina"; por qué citar a la mujer y, seguidamente, saber quiénes son Leandro de Sevilla y Braulio de Zaragoza.

El objetivo propuesto es conocer un poco la religiosidad de la mujer a través de la obra de estos escritores visigodos. Y por religiosidad entiendo, con el diccionario de la lengua castellana, "la práctica y esmero en cumplir las obligaciones religiosas".[1]

Me propongo, por tanto, analizando la práctica de la lectura de la *Biblia* — la llamada "lectio divina" —, llegar a conocer la religiosidad femenina. Reconozco que no todos los autores, al definir la "lectio divina", están de acuerdo en los detalles, pero sí en la idea fundamental. Yo prefiero recordar la opinión de dos, que juzgo autorizados. Anscari Mundo[2] dice que actualmente se entiende como sinónimo de lectura espiritual. Pero, para él, los antiguos daban a la "lectio divina" un sentido estrictísimo: la lectura de la palabra de Dios contenida en los libros de la *Sagrada Escritura* y los comentarios a la misma. De la misma opinión es José Mattoso[3]. Si en la Edad Media, dice, se leían otras obras son, exclusivamente, las que les llevaban a comprender mejor la palabra de Dios.

[1] *Diccionario Manual e ilustrado de la Lengua Española.* Real Academia Española. Madrid: Espasa-Calpe, 1950.

[2] **ANSCARI M. MUNDO.** "Las reglas monásticas del siglo VI y la *lectio divina*". *Studia Monastica.* v. IX, 1967, p. 299. Entendiendo la "lectio divina" con sentido menos estricto vid. Justo Fernández Alonso. *La cura pastoral en la España romano-visigoda.* Madrid: Universidad Pontificia de Comillas, 1955, p. 101.

[3] **MATTOSO, José.** "A *lectio divina* nos autores monásticos da Alta Edad Media". *Studia Mònastica.* v. IX, 1967, p. 182.

Entre los primeros autores de la antigüedad cristiana que hablan de la "lectio divina" encontramos a San Gregorio Magno. La *Biblia* es el libro por excelencia para este papa. La considera como la verdadera fuente de la vida cristiana y, por eso, insiste mucho en la necesidad de leerla, de entregarse a su lectura con esfuerzo, perseverancia y fidelidad.[4]

San Agustín, el gran doctor de Hipona, ya había escrito muchos años antes que "la Escritura divina es el fundamento de toda la perfección cristiana".[5]

Isidoro de Sevilla es quien, de manera especial, sistematiza esta doctrina en el libro de *Las Sentencias*. Distingue entre la lectura y la oración — tema que veremos después en los autores estudiados. Su pensamiento se puede reducir, en pocas líneas, a estas palabras: "La oración nos purifica, la lectura nos instruye: ambas cosas son buenas, cuando son posibles; pero si no, mejor es orar que leer. El que gusta de estar siempre con Dios debe orar con frecuencia y asimismo leer. Porque cuando oramos, somos nosotros los que hablamos, mas cuando leemos, es Dios quien habla con nosotros".[6]

Y, ¿por qué hablar específicamente de la mujer? Se ha escrito mucho, desde los primeros tiempos de la Iglesia, sobre la virginidad[7]; pero se ha escrito muy poco, o casi nada, de otros temas referidos a ella, como por ejemplo, éste de la religiosidad. Es necesario reencontrar a la mujer total, así como la propia *Biblia* nos la relata a través de las muchas figuras femeninas que aparecen tanto en el *Antiguo* como en el *Nuevo Testamento*.

[4] Ibid., p. 167.

[5] **SAN AGUSTÍN.** *La Ciudad de Dios.* 9, 5, 1. *Obras de San Agustín.* v. XVII-XVIII. Madrid: BAC, 1950.

[6] **ISIDORO DE SEVILLA.** *Sentencias.* III, 8, 1-2. Edic. de Julio Campos Ruiz. Santos Padres Españoles. v. II. Madrid: BAC, 1971, p. 428-29.

[7] **VIZMANOS, Francisco de B.** *Las vírgenes cristianas de la iglesia primitiva.* Madrid: BAC, 1949, p. 1306.

Leandro de Sevilla y Braulio de Zaragoza son dos escritores que pertenecen a lo que podríamos llamar, sin duda, el siglo de oro del reino visigodo, momento en que la Iglesia española alcanzó un nivel excepcional, tanto por la cantidad y calidad de sus grandes representantes, como por la gran contribución que aportaron para la ciencia cristiana de occidente. Quizás la figura más conocida de esta época es Isidoro de Sevilla, autor, entre otras obras, de las *Etimologías*, enciclopedia que transmitió a la Edad Media el acervo de saberes que constituían el patrimonio cultural recibido del mundo clásico.[8]

Además de ser representantes de esta época, he escogido estos dos autores porque, entre sus obras, figuran escritos dedicados especialmente a mujeres.

Leandro es el hermano mayor de Isidoro. Le educó y, más tarde, le precedió como obispo de Sevilla. Es conocido por su actuación en el proceso de conversión del pueblo visigodo. Fue presidente del III Concilio de Toledo, solemnidad en que el rey Recaredo abjuró oficialmente del arrianismo.

Es célebre también su amistad con el papa San Gregorio Magno. Se conocieron en Constantinopla y, a instancias de Leandro, Gregorio escribió sus conocidos comentarios al libro de Job (*Moralia*).

Las influencias del papa en Leandro son, a su vez, grandes y esto contribuyó para que se difundieran ampliamente por toda la Península Ibérica los escritos gregorianos.[9]

Escogemos de la obra de Leandro el *Libro de la educación de las vírgenes*[10], escrito para su hermana menor, Florentina, cuando ésta hizo su profesión religiosa. Lo escribe, seguramente, hacia el 580, cuando él se marcha para Constantinopla. Le deja a su hermana un recuerdo y un programa de perfección.[11]

Dejamos de momento de lado la discusión entre los especialistas sobre si debe ser considerado o no una verdadera regla monástica[12]. Parece ser, sin embargo, la opinión más común que Leandro no intente reglamentar la vida cotidiana del monasterio en que vive su hermana[13] sino más bien hacerle una exhortación acompañada de consejos prácticos escritos en intimidad y cálida comunicación.

El estilo es coloquial y el ideal monástico que le presenta no es de rigor y grandes penitencias. Leandro es condescendiente en los detalles. Lo que le importa es, únicamente, la unión con Cristo.

[8] **ORLANDIS, JOSÉ.** *Historia del reino visigodo español.* Madrid: Rialp, 1988, p. 327.

[9] **MATTOSO,** Op. cit., p. 168.

[10] **LEANDRO DE SEVILLA.** *De la instrucción de las vírgenes.* Trad. y estudio de Jaime Velázquez. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1979. Tiene amplia bibliografía. Vid. también Julio Campos Ruiz. *Santos Padres Españoles.* v. II. Madrid, BAC, 1971 y A.C. Vega. *El "De institutione virginum" de S. Leandro de Sevilla con diez capítulos y medio inéditos.* El Escorial: Typ. Monasterii Augustinianus, 1948.

[11] **JIMÉNEZ DUQUE, Baldomero.** *La espiritualidad romano-visigoda y mozárabe.* Madrid: Universidad Pontificia de Salamanca y Fundación Universitaria Española, 1977, p. 101.

[12] Piensan que e la verdadera regla monástica los siguientes autores: J. Orlandis y Domínguez del Val. Mantienen la opinión contraria: J. Madoz; J. Pérez de Urbel; J. Fontaine; A. C. Vega; A. Linage Conde; M. Cocheril y J. Velázquez. Teodoro González opina que, más que regla, es un tratado de vida religiosa.

[13] **GONZÁLEZ, Teodoro.** "La Iglesia en la España romana y visigoda" *In:* **RICARDO GARCÍA VILLOSLADA.** *Historia de la Iglesia en España.* Madrid: BAC, 1977, p. 636. Vid. también el último capítulo de la regla en Jaime Velázquez, cf. nota 9.

La obra está dividida en dos partes: la primera es un elogio de la virginidad y la segunda, que es la que en este momento nos interesa, es una descripción detallada y, a veces, minuciosa, de las virtudes que Florentina deberá practicar.

Cada capítulo trata de un tema o virtud, por ejemplo "de la reciprocidad que debe observarse en el amor" el 5[14]; "del uso del vino" el 19[15]; "de los bienes personales" el 18[16] y así sucesivamente.

Pero hay un tema, el de la lectura de la *Sagrada Escritura,* que es objeto explícito de dos capítulos: el 15 y el 16.

El capítulo 15 que lleva por título "la virgen debe leer y orar" es muy rico[17]. Leandro recomienda a Florentina: "Tu lectura ha de ser asidua y tu oración constante. Debes distribuir tu tiempo y tus tareas de manera que a la lectura suceda la oración y a la oración, la lectura. Estos dos bienes los has de alternar sin interrupción, sin abandonarlos en momento alguno".[18]

El autor parece incisivo, repitiendo la misma idea con diversas modalidades: le dice que la oración y la lectura han de ser constantes, que han de sucederse, que han de ser alternadas sin interrupción y no se pueden abandonar en momento alguno. Pero Leandro, a pesar de la insistencia, no quiere generalidades y baja al detalle: "cuando tengas que ocuparte de algún trabajo manual o hayas de conceder a tu cuerpo la reparación del alimento, cuida de que otra te lea...".[19]

Parece clara la idea del autor en relación a cuál es la principal, o quizás única, ocupación de su hermana: la oración y la lectura. Hay una palabra *llave* en el texto: "cuando tengas que ocuparte ..." le dice, o sea, que este trabajo manual es esporádico y la oración y lectura deben ser constantes.

En el capítulo 16[20], de carácter más pedagógico, le da consejos para leer el *Antiguo Testamento:* "cuando leas el *Antiguo Testamento*, no te asombres de los matrimonios de aquel tiempo. (...) ni de que ofrecieran sacrificios cruentos, ni de la expiación de delitos mediante muerte temporal, (...) se ofrecían sacrificios de animales prefigurando el verdadero sacrificio, es decir, el de Cristo. Llegó la verdad y se disipó la sombra..."[21]. Después de darle otros ejemplos le dice: "Así que, todo lo que leas en el Antiguo Testamento, aunque realmente haya sucedido, debes considerarlo bajo un prisma espiritual"[22].

---

[14] **LEANDRO DE SEVILLA.** *De la instrucción de las vírgenes.* p. 191.

[15] Ibid., p. 201.

[16] Idem.

[17] Ibid., p. 199.

[18] Idem.

[19] Idem.

[20] Idem.

[21] Ibid., p. 200.

[22] Idem

En otros muchos capítulos se hace alusión también a la "lectio divina". Veamos alguno a título de ejemplo: "...que no te haga engreída la prosperidad ya que en la Escritura lees que los Patriarcas fueron ricos en bienes pero humildes de espíritu"[23]. En varias circunstancias encontramos la siguiente expresión: "Recuerda lo que leemos en los escritos de los Apóstoles ..."[24]. He entresacado, solamente, dos ejemplos que hacen relación al *Viejo* y al *Nuevo Testamento.* Pero no quiero dejar de citar otro por la originalidad de la forma empleada: "Aprende templanza y moderación del oráculo divino"[25], le dice. Es la confesión explícita de que la *Sagrada Escritura* es el Verbo, o sea, la Palabra de Dios.

Nos queda saber el porqué Leandro da tanta importancia a la "lectio divina" en los consejos a Florentina. Para ello volvemos al capítulo 15, donde ya habíamos visto la insistencia en pedirle el no desfallecer en la lectura y la oración constante. Allí vamos a encontrar también los argumentos que él mismo da para justificar la exigencia. Yo veo tres razones.

En primer lugar la *Sagrada Escritura* es luz porque es la Palabra de Dios revelada al hombre. Leandro formula así su pensamiento: "La lectura te ha de enseñar qué es lo que debes pedir al orar y, cuando tras la oración, tornes a la lectura, medita en lo que debes pedir".[26]

Después considera la "lectio divina" como alimento al relacionar la lectura con el alimento del cuerpo: "mientras alimentas tu cuerpo, le dice, cuida de que otra persona te lea para que el don de la palabra divina te apaciente".[27]

Y, finalmente, la razón que me parece ser más fuerte en el pensamiento de Leandro, viene formulada así: "Si apenas logramos apartar nuestro inconstante ánimo de las seducciones diabólicas cuando estamos en oración o entregrados a la lectura, ?cómo no va a precipitarse hacia el vicio el espíritu humano si el freno de la lectura y oración constantes no lo retienen?".[28]

La lectura de las *Escrituras* aparece aquí como el camino seguro que lleva al fin, o como el freno para no bajar al abismo.

La "lectio divina" es, en resumen, para Leandro: luz, alimento, fuerza, camino, norma de vida; en fin es principio, medio y fin.

Su pensamiento acompaña el de San Isidoro tal como aparece en la cita del libro de las *Sentencias* marcada anteriormente. Los puntos que destacan ambos autores son estos: hay que leer y orar constantemente; la lectura nos instruye e ilumina; separación y al mismo tiempo correlación entre lectura y oración porque cuando oramos somos nosotros los que hablamos, mas cuando leemos, es Dios quien habla con nosotros.[29]

---

[23] Ibid., p. 205

[24] Ibid., p. 191.

[25] Ibid., p. 198.

[26] Ibid., p. 199.

[27] Idem.

[28] Idem.

[29] **ISIDORO DE SEVILLA.** *Sentencias.* III, 8, 1-2.

Braulio de Zaragoza, amigo de Isidoro, como ya hemos dicho antes, debió pasar algún tiempo de su juventud en Sevilla, si aceptamos la tesis de su gran biógrafo, Lynch[30], pero esta opinión no es compartida por Díaz y Díaz, otro gran especialista[31]. Sin embargo, las cartas que se cruzaron entre ambos dan a entender que pasaron algún tiempo juntos.[32]

Braulio es una figura muy rica: escritor, político, liturgista, obispo de Zaragoza y bibliófilo, pero sobre todo, un profundo estudioso de la *Sagrada Escritura.* Solo puede compararse con los Padres de la edad de oro de la Teología Patrística.[33]

Fue hombre de letras interesado por todo lo relacionado con la cultura[34]. Es famosa la biblioteca que consiguió reunir, calculada por Orlandis en 450 volúmenes[35], donde ciertamente se podían encontrar la práctica totalidad de las obras que en aquella época histórica se podían conseguir.[36]

La principal obra de Braulio que ha llegado hasta nosotros son sus cartas, fuente preciosa de conocimientos en ciencias bíblicas, legislación, costumbres, espiritualidad, etc. Son escritos muy ricos por la variedad de temas que toca y por las personas y circunstancias que envuelven. Sus cartas nacen al correr de la vida. Son fruto de un hombre que se caracteriza más por la acción que por la teoría.

Hay varias cartas escritas a mujeres, pero ninguna, como en el caso de Leandro, es un tratado sistemático de virtudes. Nada más lejos de la personalidad de Braulio.

Leyendo la carta nº 16, dirigida a Apicela, sabemos que esta señora, viuda de condición noble[37], le había pedido un manuscrito. Le envía los libros de Tobías y Judit y le dice: "aunque este manuscrito fue copiado para otro, te lo envío a ti. Tienes en él la historia de Tobías, cuya pérdida de la vista debe consolar tu espíritu por la pérdida de tu marido y la historia de Judit que, con su viudedad engalanada, debe enseñar a tu viudedad a estar igualmente adornada de virtudes".[38]

Encontramos aquí dos ideas que deben ser destacadas: una de ellas la hemos encontrado también en Leandro: la *Escritura* es la norma y patrón de vida. Le dice que la viudedad de Judit le ha de enseñar, le servirá de ejemplo.

---

30 **LYNCH, C. H. et GALINDO, P.** *San Braulio obispo de Zaragoza, su vida y sus obras.* Madrid: CSIC - Instituto Enrique Flórez, 1950, p. 29.

31 **DÍAZ Y DÍAZ, M. C.** *De Isidoro al siglo XI.* Barcelona: El Ardir, 1979, p. 42.

32 *Epistolario de Braulio.* Introducción, edición critica y traducción por Luis Riesco Terrero. Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1975. p. 77. La edición clásica del epistolario de S. Braulio, es: *San Braulio de Zaragoza. Epistolario de.* Edición critica por José Madoz. Madrid: CSIC, 1941.

33 **LYNCH.** Op. cit., p. 14.

34 **AZNARTELLO, Sandalio.** *San Braulio y su tiempo. El fulgor de una época.* Zaragoza: Editorial Heraldo de Aragon, s/d. p. 69.

35 **ORLANDIS, José.** *Hispania y Zaragoza en la antigüedad tardía. Estudios varios.* Zaragoza: Imp. Tipo Línea, s/d. p. 27.

36 **AZNARTELLO, Sandalio.** Op. cit., p. 76.

37 *Epistolario de S. Braulio.* ed. de Luis Riesco Terrero. Op. cit., p. 97.

38 Idem.

Pero Braulio, hombre de rica personalidad y profundamente humano, va a encontrar una nueva fuente en la lectura de la *Biblia:* es consuelo para el ser humano en esta tierra - la lectura de Tobías, le dice, debe consolarte en la pérdida de tu marido.

Esta nueva interpretación con la que enriquecemos el concepto de la "lectio divina" es característica de Braulio y la encontramos muy presente en todo su epistolario; así por ejemplo, en la carta número 19, dirigida a Hoyon y Eutrocia - dos damas de sangre goda - que habían perdido a su hijo y a su marido respectivamente, les exhorta a que no se entristezcan, con varias citas de las *Escrituras*, y después dice: "Sería largo e interminable lo que podríamos leer de las *Escrituras* para consuelo de todos".[40]

Se conserva una carta escrita a su hermana Basila, la número 15, para consolarla por la muerte de su marido, y en ella abundan los mismos sentimientos. Debe consolarse con la lectura del Apóstol que no quiere que lloremos nuestros muertos.[41]

Años más tarde Basila muere y Braulio escribe a su otra hermana Pomponia, que es abadesa de un monasterio. Es la carta número 18. Abundando en los mismos sentimientos que en las anteriores afirma: "Saca consuelo para tu alma de la lectura de las Sagradas Escrituras y que por ti sean consoladas las demás hermanas"[42].

Hemos visto, pues, cuatro cartas de Braulio escritas para mujeres que viven en el claustro y en el siglo, y en todas ellas hemos encontrado el tema de la lectura de las *Escrituras* como motivo de consuelo. Quizás se pueda pensar que este noble deseo de llevar el consuelo a los otros con la lectura de la *Biblia* representa una cierta condescedencia con el sexo femenino, siempre considerado frágil. Pero si leemos otras cartas, veremos que no es así. Escojo, exclusivamente, una en la que él mismo es el protagonista. Es la carta número 31, dirigida al rey Chindasvinto. Comienza con su propia confesión: se siente humillado, desconsolado, abrumado y pidiendo remedio, pero su consuelo es el mismo que el que ha predicado para los otros en las cartas anteriores. Son sus propias palabras: "Sin embargo nos reconfortamos recurriendo a la palabra de Dios porque no solo de pan vive el hombre sino de toda palabra de Dios".[43]

Así vemos que no es señal de debilidad sino principio básico de su espiritualidad.

Hemos encontrado dos hombres, dos personalidades, dos estilos diferentes, destinatarios diversos y en circunstancias muy variadas, pero solamente un deseo, una petición, un mandamiento: la lectura de las *Sagradas Escrituras.*

Creo que se pueden sacar inicialmente algunas conclusiones.

Como principio básico y fundamental se puede deducir que no se comprenderían estas recomendaciones, dadas por los autores leídos, si ellos no estuvieran embebidos del conocimiento de los libros inspirados, por medio de una lectura asidua y un estudio permanente. Y en relación específica a las mujeres se puede decir que:

---

39 Ibid., p. 103.

40 Idem.

41 Ibid., p. 95.

42 Ibid., p. 101.

43 Ibid., p. 133.

— Se recomienda la lectura en los monasterios a la abadesa - Braulio a Pomponia - igual que a la monja simple - Leandro a Florentina.

— Se recomienda en el siglo a viejas y jóvenes - Braulio a Hoyon y Eutrocia - madre e hija respectivamente.

— Se recomienda a señoras de condición noble - Braulio a Apicela - lo que implica decir *romana* o a damas de sangre goda - Braulio a Hoyon y Eutrocia.

Se deduce de la repetición de la recomendación de leer a tantas mujeres y en circunstancias tan variadas, que estas mujeres sabían leer. Si así no fuese, no tendría sentido lo pedido.

Igualmente se deduce que debían tener manuscritos para uso personal. O, en caso de no tenerlo, lo solicitaban como Apicela a Braulio. Este uso individual de los manuscritos nos parece de necesidad absoluta en los monasterios donde deben leer y orar constantemente, sin interrupción. ?Cómo hacerlo si no hubiese libros suficientes?

Me parece que se puede leer, entrelíneas, que la mujer no estaba marginada - idea fruto de la leyenda negra - al saber leer.

Y era bueno recordar también la gran cantidad de monasterios femeninos que florecieron en la Península Ibérica durante estos siglos, para que podamos tener una idea más exacta del valor de estas afirmaciones.

Finalmente, como colofón, me gustaría destacar la trascendencia de la Iglesia en la promoción del Medievo: hombres y mujeres dentro y fuera de los monasterios leyendo y copiando manuscritos para poder ampliar el ámbito de la cultura.

María Sonsoles Guerra
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Tapia y Juan de Tapia: un caso de homonimia en los cancioneros

Luigi Giuliani

Con la denominación de *lírica cortés, cortesana* o *cancioneril,* se hace referencia comúnmente a un conjunto de textos poéticos de los siglos XIV, XV y principios del XVI que aparecen en los *cancioneros*. Se trata de millares de poemas escritos por centenares de autores de toda clase social y condición. En muchos casos el estudio de dichos textos queda obstaculizado por un sinfín de problemas de autoría, atribución, interpretación, etc. Quizás sea por esto que a menudo los estudiosos han preferido ocuparse de la publicación de cancioneros enteros sin intentar estudios monográficos sobre algunos de sus poetas. Aparte de los pocos poetas considerados "grandes" (Santillana, Mena, Jorge Manrique, etc...), la personalidad de la mayoría de ellos queda todavía en la obscuridad; además, lo que es peor, sus poemas siguen conociéndose sólo a través de las transcripciones, a veces incorrectas, de los distintos cancioneros, sin que se llegue a producir una edición crítica[1]. Este enfoque particular de los estudios ha producido hasta hoy, además de un juicio sustancialmente negativo sobre la lírica cortesana, un estado de incertidumbre y confusión sobre aquellos datos (biografías, atribuciones de textos) que, si fueran aclarados, facilitarían el estudio y la comprensión de un momento histórico importante para el desarrollo de la lírica española.

El caso que quisiera presentar en este artículo[2] es precisamente el de un poeta "menor" del siglo XV cuya biografía es conocida sólo en parte y de cuyos poemas, de los que hay muestras en varios códices, no existe ninguna edición crítica: Juan de Tapia.

[1] Entre las pocas ediciones críticas de poetas "menores" existentes hay que recordar las de Carvajal (*Carvajal: poesie*, ed. Emma Scoles, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1967), Suero de Ribera ("Las poesías de Suero de Ribera" en *Miscellanea di studi ispanici,* Pisa, 1968, pp. 5-138).

[2] El presente artículo es un extracto de mi tesis de licenciatura *Juan de Tapia: dati biografici e edizione critica dei testi poetici* que defendí en la Universidad "La Sapienza" de Roma en 1988 bajo la dirección de la catedrática Emma Scoles y la doctora Patrizia Botta.

Juan de Tapia es el poeta que, después de Carvajal, presenta el mayor número de textos en el llamado *Cancionero de Estúñiga,* que recoge la producción poética de la corte de Alfonso V el Magnánimo en Nápoles.

1 — ¿Un caso de homonimia?

El primer problema con que topamos al empezar el estudio de nuestro autor es la presencia de textos de otro poeta llamado simplemente "Tapia" en los manuscritos e impresos de los siglos XV y XVI. Se trata, como veremos, de un caso de homonimia: Juan de Tapia pasó gran parte de su vida en Italia al servicio de Alfonso V y sus poemas se encuentran en los cancioneros[3] de *Estúñiga (M), Roma (R)* y *Palacio (S)*; el otro Tapia vivió en el tiempo de los Reyes Católicos y presenta textos en los cancioneros del *British Museum (L),* de *Venecia (V),* en el impreso *Cancionero de Fernández de Constantina (F),* y en el *Cancionero general* de Hernán del Castillo de 1511 *(C1),* en el de 1514 *(C2)* y en sus posteriores ediciones. Esto ha causado a menudo confusiones entre Juan de Tapia y su homónimo[4]. Vamos a ver qué soluciones nos han proporcionado los estudiosos sobre el asunto.

---

[3] He aquí una rápida descripción de los códices e impresos mencionados:
L: Cancionero del British Museum
Londres, Brit. Mus. Add: 10431; s. XV, ff.121.
Edición: **H.A. RENNERT**, "Der Spanische Cancionero des British Museum, zum Erstenmal herausgegeben mit Einleitung und Ammerkungen von —", en *Romanische Forschungen,* X, Erlangen, 1895, pp. 1-176.

M: Cancionero de Estúñiga
Madrid, Bibl. Nac. Vitr. 17-7; s. XV, ff.175.
Ediciones: **J. FUENSANTA DEL VALLE y S.RAYÓN**, *Cancionero de Lope de Estúñiga, códice del siglo XV ahora por primera vez publicado,* Madrid, 1872; **M. ALVAR y E. ALVAR**, *Cancionero de Estúñiga, edición paleográfica por —,* Zaragoza, 1981; **N. SALVADOR MIGUEL**, *El cancionero de Estúñiga,* Madrid, 1986.

R: Cancionero de Roma
Roma, Bibl. Casanatense 1098; s. XV, ff. 270
Edición: **M. CANAL GÓMEZ**, *El cancionero de Roma,* Firenze, 1935.

S: Cancionero de Palacio
Salamanca, Bibl. Univ. 2653 (*olim* Palacio Real 594, VII-A-3, 2-F-5); s. XV, ff. 270
Ediciones: **A. PÉREZ GÓMEZ NIEVA**, *Colección de poesía de un cancionero inédito del s.XV existente en la biblioteca de S.M. el Rey D.Alfonso XII,* Madrid, 1884; **F. VENDRELL DE MILLÁS**, *Cancionero de Palacio (ms.594), estudio preliminar y notas por —,* Barcelona, 1945.

V: Cancionero Marciano
Venecia, Bibl. Marciana 268 (mss. Francesi App. 25); s. XV, ff. 40
Edición: **A. CAVALIERE**, *Il cancionero marciano (Str. App. XXV),* Venezia, 1943

C1: Cancionero general de muchas y diversas obras de todos y de los más principales trovadores (...) ordenado por Hernando del Castillo, Valencia, Cristóbal Kofman, 1511, 15 de enero, ff. 234
Edición facsímil: **A. RODRÍGUEZ MOÑINO**, *Cancionero general (...), introducción bibliográfica y apéndices por —,* Madrid, 1958.

F: Cancionero llamado guirnalda esmaltada de galanes (...) copilado y recogido por Juan Fernández de Constantina, (s.l.), (s.a.), f. 88
Edición: **R. FOULCHÉ-DELBOSC**, *El cancionero de Juan Fernández de Constantina,* Madrid, 1914.

[4] En realidad en C1 aparece otro poeta llamado Gabriel de Tapia. Debemos admitir la posibilidad de que bajo el simple apellido Tapia se escondan distintos poetas con ese nombre. De todas forman esto no altera nuestro razonamiento sobre la separación de los poemas de Juan de Tapia de los de sus homónimos.

2 — Historia de una equivocación

El primero en ocuparse de Juan de Tapia fue Amador de los Ríos quien, en 1865, relataba las hazañas de guerrero y cortesano de nuestro poeta en la corte de Alfonso V y describía con brevedad su obra poética. Sobre la existencia de otro Tapia escribía:

> También se encuentran (otras poesías) con nombre de Tapia en el impreso de 1511 (*L*), f.173 en adelante; pero estudiadas estas detenidamente, y considerando que hay algunas de fecha muy posterior, tales como *A un amigo suyo que partía a la guerra del Ampurdán,* la que dedicó a D. Antonio de Mendoza, que fue primer virrey de Méjico y la que dirige a Diego López de Ayala, estando en Alhama (Granada) como soldado, no pasaríamos plaza de antojadizos si aseguráramos que el Tapia del cancionero impreso no es el Juan de Tapia de los manuscritos[5].

En su edición de *L* (1872), también Fuensanta y Rayón apoyaron la hipótesis de la existencia de dos poetas distintos:

> (...) si bien no podemos decir sea el mismo poeta que aparece en el *Cancionero general* de 1511, pues habiendo estado, ya hombre, en la batalla de Ponza en 1435, es difícil que en 1491 dirija composiciones a un amigo suyo que partía a la guerra del Ampurdán[6].

En 1876 Mussafia recogió las afirmaciones de Amador de los Ríos con fórmula dubitativa[7]. En 1884 también Pérez Gómez Nieva, en su edición de *S,* afirmó la existencia de dos Tapia distintos[8]. Sin embargo, la confusión entre los dos homónimos volvió a producirse en los escritos de Ametller y Viñas[9], de Puymagre[10] y de Rennert[11]. Son muchos los estudiosos que, a falta de una aclaración definitiva del problema, a la hora de nombrar uno de los dos Tapia *en passant,* incurren en error[12]. Por otra parte, los de-

---

[5] **J. AMADOR DE LOS RÍOS**, *Historia crítica de la literatura española,* Madrid, 1861-65, VI, pp. 442-447.

[6] **FUENSANTA Y RAYÓN**, *Cancionero de Lope de Estúñiga...* cit., p. 441.

[7] **A. MUSSAFIA**, "Ein Beitrag zur Bibliographie der Cancioneros der Marcus-Bibliothek in Venedig", en *Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften,* Phil. hist. Classe, LIV, 1867, p.133.

[8] **PÉREZ GÓMEZ NIEVA**, *Colección de poesía...* cit., p.242

[9] **J. AMETLLER Y VIÑAS**, "D. Alfonso de Aragón y Lucrezia D'Alagno", en *Revista de Gerona,* XII, 1888, pp. 257-303.

[10] *"Juan de Tapia, autre tranfuge de la cour de* D. JUAN II, *l'un des combattants de Ponça, ne dédaigna pas plus de servir de sa plume les amours de son maître (...). Il y a de la grâce et un sentiment vrai dans ce couplet d'une chanson de Juan de Tapia que nous a conservée la même recueil (el Cancionero general): Yo passé por vuestra casa / donde amor tuve en extremo."* (**T. J. BOUDET**, comte de **PUYMAGE**, *La cour littéraire de D. Juan II, roi de Castille,* Paris, 1873.

[11] **RENNERT**, *Der Spanische Cancionero...* cit., p. 7.

[12] Aquí podemos citar a **E. TEZA**, *El Cancionero...,* cit., p. 71; **A.MUSSAFIA**, "Per la bibliografia dei Cancioneros spagnuoli" en *Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaft in Wien,* 1900, p. 11; **B. CROCE**, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza,* Bari, 1949, 4ª ed., pp. 51, 84 e indice; **P. LE GENTIL**, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge,* Rennes, 1949-1953, vol. I, p. 182; **M. R. LIDA DE MALKIEL**, "La hipérbole sagrada en la poesía castellana del s.XV", en *RFH,* VIII (1946), p. 123.

más estudiosos que se han ocupado de la homonimia Juan de Tapia/Tapia se han mostrado propensos a individuar, bajo el nombre Tapia, a dos personas distintas. Así lo han hecho Menéndez y Pelayo[13], Asensio[14] y Salvador Miguel[15]. Curiosamente, Francisca Vendrell, única en bosquejar un estudio monográfico sobre Juan de Tapia[16], no ha tratado el problema de homonimia.

Resumiendo, parece que la tendencia general entre los estudiosos es la de avalar la hipótesis que Amador de los Ríos formuló en 1865. Dicha hipótesis parece sufragada por datos que, hasta ahora, no han sido comprobados a través del análisis de la tradición textual de los poemas de los dos Tapia. Podríamos afirmar, con Onrubia de Mendoza, que

> a nuestro parecer pudiera tratarse perfectamente de dos personas diferentes, ya que en caso contrario el tal Juan de Tapia hubiera vivido muchos años, sin que creamos que el asunto esté completamente resuelto.[17]

Vamos a examinar la cuestión desde el punto de vista de la tradición textual y de las referencias a hechos históricos presentes en los poemas.

3.1 — Las referencias históricas: Juan de Tapia

Por razones de espacio examinaré aquí brevemente algunas de las referencias a hechos y personas contenidas en los textos de los dos Tapias.

Por lo que se refiere a Juan de Tapia, sus poemas parecen fecharse entre 1429 y 1463. Muchos de ellos hacen referencia a personajes y hechos de los reinados de Alfonso V y de su hijo Ferrante[18].

a) En *S* (fols. 24r-24v) se puede leer una serie de poemas de distintos autores, entre los que se encuentra Juan de Tapia, escritos en respuesta a un poema-pregunta que no nos ha llegado por una laguna del códice. De los poetas que participaron en la disputa poética (Juan de Villalpando, Mossén Moncayo, Juan de Tapia, Alfonso Enríquez, Mossén Marmolexo) se conoce muy bien la biografía de Alfonso Enríquez, político y militar de la corte de Castilla, quien murió en 1429[19]. El poema de Juan de Tapia *Devodo a Dios si llegado* (anexo A, nº 19) debió ser escrito cuando Enríquez todavía vivía, o sea antes de 1429, probablemente en la corte castellana.

b) El *decir Ya yo vi gente vencida* (nº 21) fue *fecho en la Malapagua, prisión de Génova,* según recita la rúbrica de *S*. En él se hace referencia a una batalla perdida por "mal regida". La crítica siempre ha considerado que Juan de Tapia estuvo en la prisión de Génova después de ser preso en la derrota naval de Ponza de 1435, en la que el poeta estaría con las tropas de Alfonso V. Hay que decir que nuestro poeta no aparece en la lista de prisioneros de Ponza redactada por Benito Ruano[20]. Desde la cárcel, Juan de Tapia escribió a Biancamaría Visconti[21] el poema *Muy alta y muy excelente* (nº 3).

c) Las canciones *A unque estó en reino extrangero* (nº 4) y *Dama de tan buen semblante* (nº 5) están dirigidas respectivamente a la reina María de Castilla y a la amante de Alfonso V, Lucrezia D'Alagno. En sendos poemas Juan de Tapia hace alarde de sus dotes de cortesano.

d) El texto nº 2 (*Doncella italiana*) es una reprimenda contra Maria Caracciolo, noble calabresa cuyo padre, Cola, participó en la rebelión de los barones (1458-1463) contra el hijo de Alfonso V, Ferrante. A este mismo suceso parecen hacer referencia los textos nº 14 (*Fermosa gentil deesa,* dirigido a Catarinella Orsini, que se mantuvo fiel a la corona aragonesa) y nº 6 (*Montaña de diamantes,* alabanza de las virtudes del nuevo rey).

3.2 — Las referencias históricas: Tapia

Veamos ahora qué datos podemos extraer de los textos atribuidos al poeta llamado simplemente Tapia.

a) El texto nº 1 del anexo B, *Dexáis con vuestra partida,* presenta en *C1* la siguiente rúbrica: *Otra obra suya (de Tapia) a una partida que hizo de la corte doña Mencía de Sandoval, y él, viendo quán tristes quedavan sus servidores, habla en persona de cada uno dellos y dize lo que ellos podían decir.* Es una canción de diez coplas, cada una precedida por el nombre de un galán. Doña Mencía de Sandoval es probablemente "doña Mencía de la Vega, señora de Tordehumos y de Guardo y Castrillo, hija de don Diego Sandoval y de doña Leonor de la Vega (...), que fue mala mujer y fue casada muchas veces", según nos dice el cronista Alonso de Santa Cruz.[22]

b) La primera copla está precedida por el nombre de D. Fadrique de Toledo, duque de Alba, al que Tapia dedica también el poema nº 56, *Tome vuestra señoría.* D. Fadri-

---

[13] **M. MENÉNDEZ Y PELAYO**, *Historia de la poesía castellana en la Edad Media*, Madrid, 1911-1913, III, p. 158.

[14] **E. ASENSIO**, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, 1970, 2ª ed., p. 275, nota 38.

[15] **N. SALVADOR MIGUEL**, *La poesía cancioneril. El Cancionero de Estúñiga*, Madrid, 1977, p. 201, nota 1.

[16] **F. VENDRELL DE MILLÁS**, *La corte literaria de Alfonso V de Aragón en Nápoles y tres poetas de la misma*, Madrid, 1933.

[17] **J. ONRUBIA DE MENDOZA**, *Poetas cortesanos del siglo XV*, edición de —, Barcelona, 1975, p. 85.

[18] Además de los datos que presento muy escuetamente a continuación, existen varios documentos de archivo, que examiné y comenté en mi tesis de licenciatura, que nos proporcionan más información sobre la vida del poeta.

[19] **N. SALVADOR MIGUEL**, *La poesía cancioneril. El Cancionero de Estúñiga*, Madrid, 1977, p. 99.

[20] **E. BENITO RUANO**, "La liberación de los prisioneros de Ponza" en *Hispania*, XXIV (1964), pp. 265-272.

[21] Salvador Miguel (*La poesía... cit.*, p. 229) cree que se trata de Diana Visconti. Sin embargo, no parece que el duque Filippo tuviera una hija de ese nombre.

[22] **A. ALONSO DE SANTA CRUZ**, *Crónica de los Reyes Católicos*, edición y estudio crítico por J. Mata Carriazo, Sevilla, 1951, II, cap. LIV, p. 255.

que participó en la guerra de Granada[23]. Todavía vivía a la muerte de Fernando el Católico (1516), en cuyo testamento es repetidamente mencionado[24].

En las demás coplas el poeta habla en nombre de otros galanes de la corte de los Reyes Católicos: D. Fadrique Enríquez, Almirante de Castilla, D. Pedro de Toledo (no sabemos si es el hermano de D. Fadrique, señor de Ávila, o si se trata de su hijo, el marqués de Villafranca), D. Diego de Castilla, Comendador de Calatrava, D. Álvaro de Bazán, D. Diego Osorio.

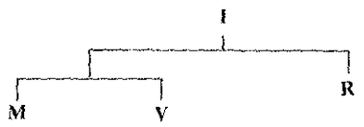
c) El texto nº 47, *Capitán, gentil señor,* está dedicado a Diego López de Ayala y escrito en Alhama durante la guerra contra los moros.

d) En las rúbricas de los textos 46 y 63 se nombra a D. Antonio y D. Pedro de Mendoza. El primero quizás no sea, como creyó Amador de los Ríos[25], el primer virrey de Méjico, cuyas fechas de nacimiento y muerte (1490-1552) no se ajustan a los datos hasta aquí examinados, sino Antonio de Mendoza, sobrino del poderoso cardenal, quien en 1484 participó en el cerco de Álora[26].

Como puede verse, los textos del anexo A y del B parecen pertenecer a personas que vivieron en épocas y lugares diferentes: respectivamente en la Italia aragonesa de la primera mitad del s. XV el primero, y en la España de los Reyes Católicos el segundo. Veamos si la tradición textual confirma esta hipótesis.

4.1 — La tradición textual

Los poemas atribuidos por sus rúbricas a Juan de Tapia se encuentran en los códices *M, R* y *S* (véase anexo A). Los tres primeros pertenecen a la llamada *familia napolitana* de cancioneros, que nos ha transmitido la producción poética de la corte de Alfonso V. La relación de parentesco entre ellos fue sugerida por Mussafia[27] y confirmada por Varvaro[28]. El *stemma* resultante es:



[23] **HERNANDO DEL PULGAR**, *Crónica de los Reyes Católicos*, edición y estudio por J. Mata Carriazo, II, cap. CXLVIII, p. 74 y cap. CCXLII, p. 399.

[24] **A. DE SANTA CRUZ, II**, caps. LXXXI-LXXXII, págs. 340-351.

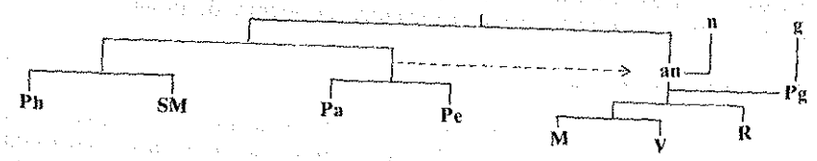
[25] **AMADOR DE LOS RIOS**, *Historia... cit.*, VI, p.442, nº 1.

[26] **H. DEL PULGAR**, *Crónica... cit.*, I, cap. XLII, p. 133.

[27] **A. MUSSAFIA**, *Ein beitrag... cit.*, pp. 81-88 y Idem, *Per la bibliografia... cit.*, pp. 11 y ss.

[28] **A. VARVARO**, *Premesse ad un'edizione critica delle poesie minori di Juan de Mena*, Napoli, 1964, pp. 55-60.

A su vez la *familia napolitana* se relaciona con otros cancioneros del s. XV, según el siguiente *stemma* de Varvaro:



SIGLAS: **Pa:** París; Bibl. Nat. 226; **Pe:** París, Bibl. Nat. 230; **Pg:** París, Bibl. Nat. esp. 233; **Ph:** París, Bibl. Nat. esp. 313; **SM:** Palermo, San Martino delle Scale, II-B-II

Como se puede observar cotejando el *stemma* de Varvaro con las láminas de los textos de Tapia (anexo B), ningún testimonio de la tradición de los poemas atribuidos al poeta llamado solamente Tapia (o sea, *L, E, V, C1* y sus posteriores ediciones) tiene relación de parentesco con los códices de la familia napolitana, a excepción de *V*.

Veamos ahora las fechas de los códices.

Cancioneros con poemas de Juan de Tapia:
M y *R:* entre 1460 y 1465[29];
S: entre 1460 y 1470[30].

Cancioneros con poemas de Tapia:
L: a finales del siglo XV[31];
E: post 1514[32];
V: entre 1475 y 1480[33];
C1: 1511.

[29] Datación de Varvaro *(Premesse...cit.)*

[30] Datación de Vendrell *(Cancionero de Palacio... cit*, p. 108).

[31] Datación de Rennert (*Der Barische...cit*, p. 2). Sin embargo existe una larga polémica sobre esta datación. Según C. Michaëlis de Vasconcellos, (reseña de la edición de Rennert en *Litteraturblatt.*, 1897, n. 4) sería posterior a 1498. Menéndez Pidal lo fecha en "fines del s. XV o principios del XVI" (*Obras completas*, XI, Madrid, 1973, p. 182). R.O. Jones (*Encina y el Cancionero del British Museum* in *Hispanófila*, II, IV, n. 2, 19, 61, pp. 1-21) cree que es una antología personal autógrafa de Juan del Encina redactada entre 1498 y 1502. P. Gallagher cree que es posterior a 1511 (*The life and works of Garci Sánchez de Badajoz*), London, 1968, pp. 3-5).

[32] **Varvaro**, *Premesse...cit*, p. 21.

[33] Datación de T. De Marinis *(La biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, Milano 1947-1952, I. p. 42.

SIGLAS: **Pa:** París; Bibl. Nat. 226; **Pe:** París, Bibl. Nat. 230; **Pg:** Paris, Bibl. Nat. esp. 233; **Ph:** París, Bibl. Nat. esp. 313; **SM:** Palermo, San Martino delle Scale, II-B-II

Observando la fecha de composición de *V*, surge espontánea una pregunta: si bajo el común apellido "Tapia" se esconden dos poetas distintos, que vivieron en épocas diferentes y cuyos poemas nos han llegado a través de dos tradiciones textuales separadas, ?cómo es posible que un texto de Tapia (*Corona de las mejores* — anexo B, nº 3) sea transmitido por la *familia napolitana?* ?Se trata, acaso, de un poema de Juan de Tapia en cuya rúbrica el copista de *V* olvidó escribir el nombre del autor? Y si esto sucedió, ? dicho poema puede haberse infiltrado entre los poemas de Tapia?

4.2 — Oyga tu merced y crea

Oyga tu merced y crea es una canción de Juan de Mena que en *C1* es precedida por una copla *esparsa* de Tapia (anexo B, nº 37, *Gran señor muy más real)* y es seguida por la glosa *Corona de las mejores* (texto nº 3). En *L* y *V* falta la copla *esparsa* introductoria. Podemos resumir visiblemente así:

	L	C1	V
Copla esparsa de Tapia *Gran señor muy más real*	/	19r-20r	/
Canción de Juan de Mena *Oyga tu merced y crea*	97r	20r	40v
Glosa de Tapia *Corona de las mejores*	97r	20r	40v

La transcripción paleográfica de los tres poemas así como aparecen en *C1* y *V* se puede leer en el anexo C. Cotejando estas dos copias podemos observar que el copista de *V* (además de presentar ciertos italianismos gráficos), no solamente no transcribió la glosa completa, sino que cerró el poema con los vv. 79-83 (en cursiva en el anexo C), que en *C1* están al final de la composición. Todo parece indicar entonces que *Oyga tu merced y crea* y su glosa, que hallamos en el *verso* del último folio de *V* (f. 40v), fueron transcritos para rellenar la última hoja en blanco: terminado el espacio a disposición para la copia, el copista prefirió "saltarse" las coplas centrales de la glosa y terminar con los versos finales del *cabo*. O sea, nos hallamos ante un texto que fue copiado para "rellenar" un hueco. La misma impresión tuvo Varvaro cuando escribió: "pare impossibile che *Oyga tu merced y crea*, che occupa l'ultimo posto in *V* e manca in *R*, *M* e nei parigini, fosse anch'esso tratto dalla stessa fonte da cui proviene il resto"[34]. Siendo *V* escrito por una sola mano (como comprobé examinando el microfilm del códice), debemos descartar la posibilidad de que la canción de Mena y la glosa de Tapia fueran introducidas en época muy posterior a la fecha de copilación del cancionero (cf. nota 29). Una explicación a esta aparente paradoja puede ser la de rechazar la datación de *V* y atrasarla. Dicha datación se debe a Tammaro de Marinis, quien afirmó:

[34] **VARVARO**, *Premesse...cit.* p. 59

> Il codice Marciano, anch'esso membranaceo, a giudicare dal facsimile della prima pagina offerta dal Teza, sembra scrito intorno agli anni 1475-80; la decorazione è di arte veneta e lo stemma ha l'aquila coronata rossa in campo d'oro messa sopra una croce d'oro in campo rosso"[35]

Sin embargo, si damos crédito a lo que dice la rúbrica de la *copla esparsa* que aparece en *C1*, la glosa fue escrita por encargo del duque de Medinaceli. A ver quién es este nuevo personaje. Luis de la Cerda, conde de Medinaceli, fue fiel al bando de los Reyes Católicos en las guerras civiles y combatió en la guerra de Granada[36]. Fue nombrado duque el 31 de octubre de 1479[37] y murió el 25 de noviembre de 1501[38]. Si, como indica la rúbrica de *C1*, Luis de la Cerda ya era duque cuando encargó al poeta la composición del poema, quiere decir que la glosa fue compuesta entre 1479 y 1501. De todo esto podemos sacar dos conclusiones:

a) el cancionero *V* no fue copilado antes de los años 80 del s.XV (lo mismo puede decirse de *L*);

b) la glosa *Corona de las mejores* está "cronológicamente lejos" de los demás textos que aparecen en los cancioneros de la *familia napolitana:* no pertenece, entonces, a Juan de Tapia sino al poeta conocido simplemente como Tapia.

5 — Conclusiones

Como resulta evidente, nos encontramos ante dos poetas distintos que vivieron uno en la primera mitad y el otro a finales del siglo XV. El hecho de que la tradición textual que nos ha trasmitido los poemas atribuidos a Juan de Tapia, que contiene referencias a sucesos comprendidos entre 1429 y 1463, no se contamine con la tradición textual de los poemas de Tapia, que contiene referencias a personas y acontecimientos del reinado de los Reyes Católicos, hace harto improbable que algún texto de Juan de Tapia haya podido ser confundido con los de Tapia. Al examinar la glosa *Oiga tu merced y crea,* pienso haber aclarado el único caso en que esto hubiera podido pasar.

Luigi Giuliani
Barcelona

[35] **T. DE MARINIS**, *La biblioteca...op. cit.*, I, p. 42.

[36] **F. DEL PULGAR**, op. cit., I, p. 45; I, p. 133. **A. DE LA SANTA CRUZ**, I, p. 194.

[37] **A. CANELLAS** "Las luchas del siglo XV" en *Historia de España* dirigida por Menéndez Pidal, Madrid, 1947, XVII, I, p. 271

[38] **A. DE LA SANTA CRUZ**, op. cit., I, p. 247.

ANEXO A - POEMAS ATRIBUIDOS A JUAN DE TAPIA

INCIPIT	M	R	S
1 Trabajos que me matáis	85r-85v		
2 Donzella italiana	86r-87v	80r-81v	
3 Muy alta y muy excelente	88r-88v	82r-82v	
4 Aunque estoy en reino extrangero	89r-89v		
5 Dama de tan buen semblante	89v-90r	82v-83r	
6 Montaña de diamantes	90r-90v	83r-83v	
7 Sanctus, sanctus, sanctus Deo	90v		
8 Bien veo que fago mal	91r	83v-84r	
9 Fortuna sobre la tierra	91r	84r	
10 Laida por nombre garrida	91v		
11 Mi alma encomiendo a Dios	91v-92r		
12 Mal haya quien su secreto	92r-92v	84r-84v	
13 Muchas veces llamo a Dios	92v-93r	84v-85r	
14 Fermosa gentil deesa	93v-94r	85v-86r	
15 Yo soy aquel que nací	94r	86r	
16 Siendo enemiga la tierra	94v-96v		
*17 Non es humana la lumbre	103r-104r	91r-91v	
**18 Señora, mi bien e amor	104r-105r		157r-158r
19 Devodo a Dios, si llegado			64v-24v
20 Deseredado se vea			27r
21 Ya yo vi gente vencida			27v-28v
22 De casa deste señor			29r
23 Sobre negro no hay tintura			29r-29v
24 Más triste me siento agora			63r-63v
25 Después de la vida mía			63v
26 Yo non quiro maldezir			124r

El texto 17 aparece atribuido al marqués de Santillana en el *Cancionero de Gallardo* (Madrid, Real Aca*
demia de la Historia 2-7-2, ms.2; inédito) en los ff.85r-85v y en el *Cancionero de Palacio II* (Salamanca, Bibl. Univ. 2763 - *olim* Pal. Real 593, VII-D-4, 2-F-5; inédito) en los ff.161r-161v.
El texto 18 es atribuido a Villasandino en *S*. **

ANEXO B - POEMAS ATRIBUIDOS A TAPIA

INCIPIT	L	C1	C4*	F	V
1 Dexáis con vuestra partida	33r-33-v	176r-177v	146r-146v		
2 Ved mis coplas sin amores	97r				
3 Corona de las mejores	97r	20r	12r	7v	40v
4 Tal gesto para donzella	97v-98r	122r	98r		
5 Antes vuestras hermosuras	98r	177v	16v-147r		
6 Temor y dolor se combaten	98r				
7 Veros, damas, en risión	98r-98v	177v			
8 Estando yo descuidado	98v-99v	173v-174r	144v-145r		
9 Vencedor de mi porfía	99v	174r	145r-145v		
10 Mientras más de vos me acuerdo	100r	176r			
11 Allá en la guerra Aníbal	100r-100v	176r-176v			
12 Mi Dios, mi bien, mi salud	100v	174v-175r			
13 Yo partí de vuestra tierra	100v				
14 Si fuese vuestra presencia	100v-101r	176r			
15 Id, mis coplas desdichadas	101r	174v	145v		
16 Andando con triste vida	101v	113v	108r-108v	113r-113v	
17 Las voces y lágrimas tristes	101v				
18 No consuela desventura	101v-102r				
19 Es amor una visión	102r	174r	145v		
20 Las ansias enamoradas	102r	174r-175v	145v		
21 Vista esta perfeción	102r				
22 Amor, de amor es tu nombre	102r-102v				
23 Tened por fe mi quereros	102v				
24 Ninguno tenga esperanza	102v	124v	100r	50v	
25 Quando amor vence de grado	102v	122r-122v	98r		
26 No queréis que viva, no	102v	122v	98r		
27 De gloria de miraros	102v-103r	128r			
28 Sin deziros mi querella	102v				
29 Amor, temor no consiente	103v				
30 Abscencia puede mudar	103r	122v	98r-98v		
31 Yo he encubierto mi gran mal	103r				
32 Presente pido ventura	103v				
33 Pues con vos con la beldad	103v				
34 Pues que vuestro desamor	103v				
35 Por vos en valla mi gloria	103v	152r			
36 Quien de nuestra fe es sello		17r			
37 Gran señor muy más real		19v-20r	12r		
38 Contemplandos, no os mirando		122v		48v	
39 Gran congoxa es esperar		123v	99r	49v	
40 A tan alta perfección		124v	100r		
41 Si pesar o pena os diera		128r			
42 Descuidad ese cuidado		146v	121r	69r	
43 Anoche me despedí		174v			
44 Hermosura tan hermosa		174v	145v		
45 Mis ojos llenos de amor		175r			
46 Si querés que vuelva acá		175r-175v			
47 Capitán gentil señor		175v	145v-146r		

*C4: *Cancionero general... por Hernando del Castillo*, Toledo, 1520

INCIPIT	L	C1	C4	F	V
48 Tomadvos, dama en estrenas		175v			
49 Una fe que yo os tenía		175v			
50 Yo estaba por mi ventura		175v	146r		
51 Gentil dama muy hermosa		175v-176r			
52 Yo passé por vuestra casa		176r			
53 Si con mi triste cuidado		177r	146r		
54 Vos midios por mi ventura		177r			
55 Sabed vos dama y señora		177r	146v		
56 Doncella de aquel dios mío		177r-177v			
57 Tome vuestra señoría		177v-178r			
58 Por vuestra gran excelencia		178r			
59 Señor Peña, yo presumo		178r			
60 Si de mi triste pasión		178r			
61 Grandes gracias, señor Peña		178r			
62 Madre d'aquestos señores		178r-178v			
63 Los nudos de la pasión		178v	147r		
64 Quien desconcierta lo cierto		178v			
65 Quien d'amor y de mugeres		178v-179v	147r-147v		
66 Veis aquí, dama hermosa		179v	147v		
67 Di, ventura, que te he fecho		199v	165r		

ANEXO C - "OYGA TU MERCED Y CREA"

C1

Copla esparsa de ta
pia al duque de medinaceli
porque le mando glosar esta can
cion siguiente

Gran señor muy más real
que los reyes mas reales
cuya virtud da señal
que el loor deve ser tal
pues que sus obras son tales
mando vuestra señoria
que glosase esta cancion
hecha a la virgen maria
a quien teneys cada dia
por amparo y defension
por vuestra gran devocion

La canción dize

Oyga tu merced y crea
ay de quien nunca te vido
ombre que tu gesto vea
nunca puede ser perdido

Pues tu vista me salvo
cesse tu saña tan fuerte
pues que señora de muerte
tu figura me libro
bien dira cualquier que sea
sin temor de ser vencido
ombre que tu gesto vea
nunca puede ser perdido

La glosa

Corona de las mejores
de quien el cielo se arrea
esfuerço de mis temores
a la boz de mis dolores
oyga tu merced y crea
que dira con amargura
cualquier que fuere nascido
no viendo tu hermosura
con dolor lloro y tristura
ay de quien nunca te vido

V

Tapia

Oya tu merçed y crea
ay de quien nunca te vido
ombre que tu gesto uea
nunca puede ser perdido

Pues tu vista me salvo
cesse tu sanna tan fuerte
se que sennora de muerte
tu figura me libro
bien dura cualquier que sea
sin temor de ser vençido
ombre que tu gesto uea
nunca puede ser perdido

Glosa

Corona de las meiores
de quien el çielo sarea
esfuerzo de mis temores
alabos de mis dolores
oyga tu merced y crea
che dira con amargura
cualquier que fuere nasçido
non uiendo tu fermosura
con dolor lloro y tristura
ay de quien nunca te vido

Pues crea quien ta mirado
y sepa quien lo dessea
que no sera condennado
lastimado ni penado
ombre que tu gesto vea
porque viendo la presencia
de tu ser tan infinido
y esperando la clemencia
del rayo de su excellencia
nunca puede ser perdido

Pues alta reyna del cielo
madre de quien te crio
de mi tristeza consuelo
ninguna cosa recelo
pues tu vista me salvo
pues para mi pecador
que alcançe de poder verte
piedad te pido amor
cal tiempo de mi dolor
cesse tu saña tan fuerte

Virgen despues de parida
parida sin corromperte
madre de dios escogida
reparadora de vida
pues que señora de muerte
plegate ser piadosa
del triste que no te vio
pues por mi dicha gozosa
de la muerte peligrosa
tu figura me libro

Pues casa santificada
do mi espiritu recrea
de manos de dios labrada
llamandote consagrada
bien dira cualquier que sea
y pues eres por quien fue
todol mundo soccorrido
tu eres a quien dire
reparo de nuestra fe
sin temor de ser vencido

Cabo

Luz que nos lleua a salvar
carro que nos acarrea
ymagen para adorar
bendito se ha de llamar
ombre que tu gesto vea
por quen la cativa hora
de su fin mas dolorido
siendo tu virgen señora
su abogada y defensora
nunca puede ser perdido

Pves sepa quien tamirado
y oya quien lo desea
que non puede ser condennado
lastimado ni penado
ombre que tu gesto uea
porque en la postrera hora
de su fin mas dolorido
siendo tu virgen sennora
su abogada y defensora
nunca puede ser perdido

El placer de la dificultad (En torno a la creación de la lengua poética en la Edad de Oro)

Rosa Navarro

Antonio de Nebrija emprendió una batalla personal contra los "bárbaros" que nos proporcionaría frutos insospechados. La educación escolástica medieval se apoyaba en las discusiones aparatosas en torno a asuntos minúsculos (*quaestiones*). Nebrija, dispuesto a "desarraigar la barbaria de los hombres de nuestra nación", ordena un material que considera básico para una nueva forma de cultura: unas normas para aprender latín. Son sus *Introductiones latinae,* que permitieron volver a los *studia humanitatis* porque proporcionaban "el mínimo utillaje teórico imprescindible para leer a los grandes maestros de las letras antiguas, cuya frecuentación era esencial en el designio educativo del Nebrisense"[1]. La reina Isabel le pidió en 1488 a Nebrija que las tradujese al romance, labor que llevó a cabo en seguida. La dedicatoria a la Reina Católica de estas *Introducciones* se convierte, en palabras de Francisco Rico, en "un verdadero prólogo al Renacimiento español"[2]. Nebrija, tras unas *laudes Hispaniae,* se pregunta: "Mas¿ a qué fin avemos traydo tantas cosas en alabança de nuestra España?", y su respuesta pone de manifiesto su propósito y el planteamiento de una nueva forma de educación:

> Para demostrar lo que en el comienço diximos, que para el colmo de nuestra felicidad i complimiento de todos los bienes *ninguna otra cosa nos falta sino el conocimiento de la lengua*, en que está no solamente fundada nuestra religión i repú-

[1] Francisco Rico, "Lección y herencia de Elio Antonio de Nebrija 1481-1981", *Nebrija y la introducción del Renacimiento en España,* Actas de la III Academia Literaria Renacentista (1981), Universidad de Salamanca, 1983, p. 11.

[2] "Un prólogo al Renacimiento español", en *Seis lecciones sobre la España de los siglos de oro,* Homenaje a Marcel Bataillon, Universidad de Sevilla, p. 85.

> blica christiana, mas aun el derecho civil i canónico, por el qual los ombres viven igualmente en esta gran compañía que llamamos ciudad; la medicina, por la qual se contiene nuestra salud i vida; el conocimiento de todas las artes que dizen "de humanidad", porque son proprias del ombre en quanto ombre. Y como este sea el primer principio i entrada para todas ellas, todo lo que cerca dél se yerra, aunque parece que es poco negocio, después nos lleva a grand labyrintho de confusión.[3]

Sólo con el conocimiento correcto de la lengua latina se pueden leer los grandes autores latinos que permiten el estudio de la Santa Escritura, de las leyes o de la medicina. Se ve, pues, en este prólogo "la convicción de que cambiar la enseñanza, cimentándola en la *eloquentia,* en las letras antiguas, era etapa primera e imprescindible de toda andadura valiosa"[4], idea central del humanismo.

Pero el propio Nebrija, que tiene como objetivo la enseñanza del latín que permita el acceso a los grandes autores clásicos como único camino de la nueva educación en todos los ámbitos, confiesa la pobreza del romance. Ante el mandato de la Reina de que volviese las *Introductiones* "en lengua castellana, contrapuesto al latín el romance", afirma:

> Quiero agora confessar mi error, que, luego en el comienço, no me pareció materia en que yo pudiesse ganar mucha honra, por ser *nuestra lengua tan pobre de palabras, que por ventura no podría representar todo lo que contiene el artificio del latín.*[5]

En la dedicatoria de su *Gramática castellana* (1492), que dirige también a la reina Isabel, manifiesta ya otra actitud, va a "reducir en artificio" el castellano en el momento en que éste está en su cumbre. No habla entonces de su pobreza y lo ve, por tanto, capaz de reducirse a reglas:

> I por que mi pensamiento i gana siempre fue engrandecer las cosas de nuestra nación, i dar a los ombres de mi lengua obras en que mejor puedan emplear su ocio, que agora lo gastan leiendo novelas o istorias embueltas en mil mentiras i errores, acordé ante todas las otras cosas *reduzir en artificio este nuestro lenguaje castellano,* para que lo que agora i de aqui adelante enel se escriviere pueda quedar en un tenor, i entender se en toda la duración delos tiempos que estan por venir.[6]

Y si el griego y el latín le sirven de ejemplo, en última instancia, el estudio de la gramática del latín saldrá también beneficiado de esta labor, porque el conocimiento del

[3] Ibid., p. 93.

[4] Francisco Rico, *Nebrija frente a los bárbaros,* Universidad de Salamanca, 1978, p. 73.

[5] "Un prólogo al Renacimiento español", pp. 93-94.

[6] Cito por el texto reproducido en *Las apologías de la lengua castellana en el siglo de oro,* selección de José Francisco Pastor, Madrid, Los Clásicos olvidados, 1929, p. 7.

arte del castellano favorecerá el del latín. Nebrija sigue viendo, por tanto, esta labor como secundaria frente a la emprendida en las *Introducciones latinas.* No deja, sin embargo, de reconocer la cima alcanzada por la lengua castellana:

> Lo cual hezimos enel tiempo mas oportuno que nunca fue hasta aqui, por estar *ia nuestra lengua tanto enla cumbre,* que mas se puede temer el decendimiento della que esperar la subida.[7]

La lengua, que veía "pobre de palabras", queda encumbrada porque quiere verla capaz de ser reducida a normas. Esta paradójica actitud de Nebrija ante el castellano nos lleva a mencionar la polémica que surgirá en torno a su origen en un intento, precisamente, de dignificarlo.

Juan de Valdés — que no desaprovecha ocasión para despreciar al andaluz Nebrija — aceptará que el castellano proceda del latín corrupto, pero en su descargo añadirá el origen griego de muchas palabras por ser esa lengua, tan prestigiosa, la que primero se habló en España: "soy venido en esta opinión: que la lengua que en España se hablava antiguamente era assí griega como la que agora se habla es latina"[8]. En ese trayecto de dignificación del romance a través de su origen hay que situar las peregrinas teorías defendidas por López Madera y después por Correas, Ximénez Patón y Pellicer de Ossau, de que el castellano era una de las 72 lenguas primitivas surgidas a raíz de la confusión de la torre de Babel. Los curiosos *Discursos de la certidumbre de las reliquias descubiertas en Granada desde el año 1588 hasta el de 1598* (Granada, 1601) de López Madera apoyaban la dignificación del castellano con supuestos manuscritos de San Cecilio, discípulo de Santiago, escritos en castellano, hecho que corroboraba sin discusión su antigüedad.[9]

Pero la lengua en sí no necesitaba defensa según Ambrosio de Morales, sus cualidades la avalaban. El problema era otro. El sobrino de Fernán Pérez de Oliva en su cuidado *Discurso sobre la lengua castellana* (1546) comparte la inquietud que ya manifiesta Juan de Valdés ante la inexistencia de autoridades que enriquezcan la lengua y que le den capacidad expresiva al mismo tiempo que se conviertan en guías a quienes imitar. Valdés va a rechazar como modelo para el estilo a *Amadís de Gaula* por sus "frías afetaciones" y, en cambio, se apoyará en la "puridad" de los refranes. La ausencia de *auctoritas* es manifiesta: "si no tenéis libros en castellano con cuya autoridad nos podáis satisfazer a lo que de vuestras *cartas* os preguntaremos ...".[10]

[7] Ibid, p. 8.

[8] Vid. M. Bataillon, *Erasmo y España,* trad. de A. Alatorre, México, 1950 p. 303, nota 10, quien señala los precedentes de tal idea. Cito por la edición de Cristina Barbolani, Madrid, Cátedra, 1982, p. 132.

[9] Vid. Werner Bahner, *La lingüística española del siglo de oro,* Madrid, Ed. Ciencia nueva, 1966, pp. 101-117.

[10] Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua,* edic. cit., p. 126.

Ambrosio de Morales va a dolerse ya del descuido en que está el castellano a pesar de las cualidades que como lengua tiene:

> Por esto me duelo yo siempre de la mala suerte de nuestra lengua castellana, que siendo igual con todas las buenas en abundancia, en propriedad, variedad i lindeza, i haciendo en algo desto a muchas ventaja, por culpa o negligencia de nuestros naturales está tan oluidada i tenida en poco, que ha perdido mucho de su valor.[11]

Y analiza las "fuentes de do mana todo este descuido", dos errores comunes en los españoles. Uno es creer que la naturaleza enseña la lengua — no hay que olvidar la afirmación valdesiana de que "el estilo que tengo me es natural" — y, por consiguiente — y es el segundo error —, que es "vicioso i afectado todo lo que sale de lo común i ordinario"[12]. Así "piensan que todo lo que es *eloquencia i estudio i cuidado de bien decir* es para la lengua latina o griega". Ambrosio de Morales arremete contra esta postura y con una interrogación retórica da fuerza a su argumento:

> ¿Cómo es possible que sola naturaleza con el uso la enseñe? ¿Cómo sin buenos exemplos de hombres, que hablen propriamente, i sin mucha advertencia de imitarlos, se puede aprender esta propriedad? [13]

El equilibrio está en no caer en la afectación, pero sí en huir del descuido. No hay que vestir la lengua "de bordados ni recamos", pero tampoco negarle "un buen atavío de vestido que aderece con gravedad".

La lengua debe ser limada, pulida, para conseguir poner de manifiesto su belleza. Y para ello debe aplicársele el *arte de la eloquencia.* El arte llega donde no lo hace el uso y sólo a través de él se consigue "la elegancia y la fuerza".

Pero junto al arte, el escritor debe recurrir a la imitación; sólo a través de la lectura e imitación de los buenos escritores se puede alcanzar la elegancia del bien decir. La necesidad de la existencia de autoridades a quienes seguir vuelve a destacarse como argumento. Si la *lectio poetarum* era indispensable para el aprendizaje del latín, también lo será para el arte de escribir en castellano la lectura de los buenos escritores. El problema es la ausencia de estos buenos ejemplos:

> Junto con esto faltan en nuestra lengua buenos exemplos del bien hablar en los libros, que es la mayor ayuda que puede aver para perfecionarse un lenguage: i donde falta el arte, la imitación con los buenos dechados alcanza mucho. [14]

El Maestro Francisco de Medina, en su carta a los lectores, que precede a las *Obras de Garci Lasso de la Vega con Anotaciones* de Fernando de Herrera (Sevilla, Alonso de la Barrera, 1580), parte de semejantes presupuestos: la belleza de nuestra lengua y

[11] Cito por *Las apologías de la lengua castellana en el siglo de oro,* p. 78.

[12] Ibid., p. 79.

[13] Ibid.

[14] Ibid., p. 86.

su pobreza por el descuido de los escritores. La manifiesta opinión de estos autores va configurando la conciencia colectiva de los escritores de la necesidad del enriquecimiento de una lengua en sí muy bella, con capacidad para alcanzar dignidad y competencia equiparables a la latina. Ya veremos cómo Herrera se siente partícipe de esa labor y sabe que va dando sus frutos. Asistimos a una empresa colectiva de creación consciente: ellos están forjando un instrumento de expresión con sus obras.

Antonio Alatorre, al analizar la "Fama española de un soneto de Sannazaro", comenta la queja de Lomas Cantoral en 1578 de que "siendo los españoles tales" que aventajan a las demás naciones en cuanto emprenden y "siendo también la lengua española tan capaz de poesía", la producción poética de España siguiera tan por debajo de la de Italia.

> No pocas deploraciones como ésta se escucharon en el siglo XVI. Los poetas italianos "acomplejaron" a los españoles durante largos decenios. La deploración de Lomas Cantoral es una de las últimas expresiones de ese "complejo" que muy pronto desaparecerá (o se disimulará por lo menos), y tiene la virtud de completarse con un análisis de las causas del atraso de España. Lo que pasa, según Lomas, es que las naciones extranjeras, y en particular Italia, han cultivado asiduamente la *imitación* de los poetas griegos y latinos, cosa que España ha descuidado, pues "¿quién hay de nuestros españoles que *con verdadera imitación* haya seguido las pisadas de aquellos primeros y divinos poetas? Cierto que, si decimos verdad, pocos o ninguno". [15]

Francisco de Medina analiza también las razones de tal atraso. Si Nebrija decía — parafraseando a Lorenzo el Magnífico — que "siempre la lengua fue compañera del imperio", Francisco de Medina comienza la citada carta afirmando: "Siempre fue natural pretensión de las gentes vitoriosas procurar estender no menos el uso de sus lenguas que los términos de sus imperios". Pero en nuestra nación no hay esfuerzo en las letras paralelo al de las armas. Las cualidades de la lengua son innegables: "aviendo nos cabido en suerte una habla tan propria en la sinificación, tan copiosa en los vocablos, tan suave en la pronunciación, tan blanda para doblalla a la parte..." [16]. Pero no han sabido los escritores darle el ornamento que se merecía. Hasta cuatro o cinco escritores andaluces "muy esclarecidos" cayeron en defectos; así, indica los descuidos de fray Luis de Granada, "divino orador". Si Ambrosio de Morales hablaba de "sucios amores o fábulas vanas", Francisco de Medina menciona "los libros fabulosos" que leyó la generación precedente y señala su pobreza de elocución y su invención disforme. No hay, por tanto, tampoco modelos a quienes imitar: "porque no son menos defetuosos en la elocución que disformes i mostrosos en la invención i en la traça de las cosas que tratan" (fol. 4). Ni poetas ni predicadores — de quienes pudiera esperarse aciertos — consiguen el término medio adecuado para el ornato de la lengua. Unos predicadores escriben con demasiada sobriedad, y otros se exceden en el adorno. Los poetas se dejan arrastrar por su ímpetu natural en lugar de sujetarse al artificio "que piden las leyes de su profesión". Adviértase cómo se configura ya el perfil del poeta culto, conocedor del arte de la elocuencia.

[15] *NRFH*, XXXVI, p. 969. Cita que procede de los extractos de Gallardo, t. 3, cols. 402-404.

[16] *Obras de Garci Lasso de la Vega con Anotaciones* de Fernando de Herrera, Sevilla, Alonso de la Barrera, 1580, f. 12.

Medina analizará las causas que han impedido obtener la perfección en el castellano, lengua que en sí tenía capacidad para alcanzarla. Enumera cuatro. La primera es el escaso tiempo transcurrido desde la liberación de España de "los bárbaros", hecho que impedía dedicarse al estudio de las ciencias liberales, y al que se une la poca protección que príncipes y repúblicas han dispensado a las artes. La segunda es la ignorancia del arte de la elocuencia:

> El otro impedimento a sido la inorancia particular de aquellas dotrinas cuyo oficio es ilustrar la lumbre i discurso del entendimiento, i adornar concertada i polidamente las razones con que declaramos los pensamientos del alma. (fol.6)

Precisamente aquellos sabios que tenían tales conocimientos se dedicaron a otras lenguas al parecerles bajeza escribir en la lengua común, vulgar, y ésta sería la tercera razón que explica el estado de descuido de la lengua. La última será la expuesta ya por Ambrosio de Morales, la queja común de todos: no hay escritores a quienes imitar. Si rechazan las obras anteriores, la falta de autoridades es obvia. El Maestro Medina aceptará excepciones[17]: precisamente Garcilaso de la Vega y Fernando de Herrera. Su carta iba dirigida a los lectores de la obra que comentaba al poeta toledano como un clásico. Las alabanzas a Garcilaso culminarán en el subrayado del ornato de sus versos y en el de la imitación a latinos y toscanos que se ve en ellos:

> El arreo de toda la oración está retocado de lumbres i matices que despiden un resplandor antes nunca visto; los versos son tersos i fáciles, todos ilustrados de claridad i terneza, virtudes mui loadas en los poetas de su género. En las imitaciones sigue los passos de los más celebrados autores latinos i toscanos, i trabajando alcançallos, se esfuerça con tan dichosa osadía que no pocas vezes se les adelanta. (fol.8)

Se apuntan, pues, con nitidez esas dos características del lenguaje literario: el *ornato de la elocución* y la *imitatio*.

Al alabar a Fernando de Herrera y proponerlo como modelo, Francisco de Medina esboza la educación del poeta: sus lecturas de libros en romance y en "lenguas estrangeras assí antiguas como modernas", y el estudio de las letras humanas le llevan al dominio del arte de la elocuencia. Con él enriquece la pobreza de la lengua vulgar. La labor que Herrera lleva a cabo es, pues, la que necesita el castellano para alcanzar su dignificación. Uno de sus trabajos es anotar a Garcilaso como si fuese un clásico, convertirlo en suma en autoridad, en ejemplo al que imitar, y con ello poner ante los escritores una guía en la que apoyarse para el aprendizaje del ornato.

Los estudios son indispensables para el escritor, y la lectura de los clásicos greco-latinos y de los escritores en lenguas romances. Lo decía ya Castiglione en su *Cortesano*: "Así que lo que más importa y es más necesario al Cortesano para hablar y escribir bien es *saber mucho*. Pórque el que no sabe, ni en su espíritu tiene cosa que merezca ser entendida, mal puede decilla o escribilla"[18]. O como afirma Gracián: "Vívese con el entendimiento, y tanto se vive cuanto se sabe"[19]. Nos alejamos, pues, de la imagen del poeta que "derrama palabras vertidas con ímpetu natural" para perfilar al escritor docto. Fadrique, interlocutor del Pinciano, unirá a la poesía todas las ciencias:

> La poesía comprehende y trata de toda cosa que cabe debajo de imitación, y, por el consiguiente, todas las sciencias especulativas, prácticas, activas y efectivas. ¿Y no veis a Homero cuán lleno *está de todas las artes* generalmente, y a Virgilio también, y, en suma, a todos los épico-heroicos por otro nombre, junto con la política que es su principal intento? ¿No enseñan la astrología, la medicina, la economía y otras muchas facultades?[20]

El escritor debe ser, pues, docto. Sólo a ellos se dirigirán los teóricos y lo repetirán hasta la saciedad. Pero además esa sabiduría, esos conocimientos, deben mostrarse. Sobre esta base se asentará la creación y la lectura poéticas como juego entre cultos, como desafío compartido basado en un alarde de conocimientos.

En *El cortesano* se formula ya de modo sucinto lo que va a convertirse en esencia de la creación poética en este proceso consciente de dignificación de la lengua.

Micer Federico Fregoso, dirigiéndose al Conde Ludovico de Canossa, va a admitir que escribir es una forma de hablar, pero va a poner de relieve una diferencia esencial: no se entiende el hablar oscuro, pero en cambio la dificultad en el escrito le da mayor autoridad:

> Yo, señor, os confieso, dijo entonces micer Federico, que el escribir es un modo de hablar. Mas hase de considerar esta diferencia: que si las palabras habladas traen consigo alguna escuridad, la habla no penetra en el corazón del que oye; y así, haciendo su camino sin ser entendida, queda vana. Pero si en el escribir las palabras escritas alcanzan una *poca de dificultad* (o por mejor decir) *una cierta agudeza sustancial y secreta*, y no son así tan comunes como aquellas que se usan en el hablar ordinario, dan ciertamente mayor autoridad a lo que se escribe, y hacen que quien lee, no sólo está más atento y más sobre sí, pero aun mejor considera y con mayor hervor *gusta del ingenio y dotrina* del que escribe; y trabajando un poco con su buen juicio, *recibe aquel deleite que hay en entender las cosas difíciles*. Y, si la inorancia del que leyere fuere tanta que no pueda valerse con la dificultad, será culpa suya y no del autor que aquello escribió, y no habrá de juzgar por esto que aquella lengua en que aquello está escrito no merezca ser aprobada.[21]

El escritor debe, pues, aplicar sus conocimientos y su agudeza para cifrar su mensaje de forma que se aleje de la manera común de expresarse. La dificultad — con límites —

[17] Ambrosio de Morales admite ya que algunos escritores han escrito en castellano materias que lo dignifican, "cosas de buena doctrina", y las han adornado "con el cuidado del bien decir", abriendo así la puerta a los doctos para que sigan ese camino. Junto a Pedro Mejía, Florián de Ocampo, Hernando del Pulgar, Boscán, Fray Luis de Granada o el maestro Pérez de Oliva, cita también a Garcilaso, a quien ve como competente de lo toscano y lo latino y de quien alaba la imitación de Horacio y de Virgilio.

[18] Traducción de Juan Boscán, Madrid, Ed. Saturnino Calleja, s.a., p. 73.

[19] *Agudeza y arte de ingenio*, ed. de E.Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, II, p. 217; discurso LVIII.

[20] López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, ed. de A.Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1973, p. 216.

[21] Edic. cit., p. 66.

no es vicio, sino virtud. Con ella consigue autoridad el escrito. El lector u oyente se ve obligado, por tanto, a poseer semejantes conocimientos a los del escritor para poder descodificar su mensaje, para poder entenderlo. El receptor de la obra literaria debía ser también docto. Sólo para él se escribe. Al descifrar la obra literaria, al superar la dificultad que entraña, lleva a cabo un ejercicio mental que le conduce al placer de gozar plenamente del texto literario. Si la dificultad no puede ser superada debido a la ignorancia del lector, no debe tacharse de oscuro el texto. El juego literario es imposible por la falta de conocimientos del lector o su falta de ingenio.

En la *Epístola Segunda* de la *Philosofía antigua poética* de López Pinciano, Fadrique afirma: "Ninguna arte que la Poética es de las gentes más frecuentada y ninguna menos entendida por su mucha dificultad". Y un poco más adelante el propio Pinciano aporta la autoridad de Platón, que sanciona la fusión de dificultad y hermosura: "Que en lo dificultoso está lo hermoso, como dice Platón"[22]. La dignificación de la lengua se convertía en tarea de cultos, de doctos que ponían de manifiesto su acervo cultural, su ingenio al escribir y precisaban de un público que compartiera sus conocimientos y gustara del difícil ejercicio en que se convertía la creación.

En 1651 se imprime en Zaragoza *Genio de la historia* de fray Jerónimo de San José. En esta obra su autor afirma que se ha superado ya la desigualdad entre las metas alcanzadas por las armas y las letras. Todos los textos que se hacían eco de la pobreza de la lengua partían de la antítesis que se creaba frente al esplendor de las conquistas de las armas. Francisco de Medina se maravillaba de que "aviendo domado con singular fortaleza y prudencia casi divina el orgullo de tan poderosas naciones, i levantado la magestad del reino de España a la mayor alteza que jamás alcançaron fuerças umanas", no se consiguieran paralelas glorias con la lengua (fol. 2). Y su esperanza se cifraba en que alcanzasen iguales metas: "i veremos estenderse la magestad del lenguage español, adornada de nueva i admirable pompa hasta las últimas provincias, donde vitoriosamente penetraron las vanderas de nuestros exércitos".[23]

Jerónimo de San José lo presenta ya como un hecho: se ha conseguido alzar la lengua, llevarla a las cumbres de belleza y artificio. Su censura se centra no en la pobreza, sino en los excesos en los que se cae en esa búsqueda de la perfección:

> Han levantado nuestros españoles tanto el estilo que casi han igualado con el valor la elocuencia, como emparejado las letras con las armas, sobre todas las naciones del mundo. I esto de tal suerte que ya nuestra España, tenida un tiempo por grosera i bárbara en el lenguage, viene oi a esceder a toda la más florida cultura de los griegos i latinos. I aun anda tan por los estremos que casi escede aora por sobra de lo que antes se notaba por falta; huyendo la moderación, no la calumnia. Ha subido su hablar tan de punto el artificio que no le alcanzan ya las comunes leyes del bien decir, i cada día se las inventa nuevas el arte.[24]

Ahora no nos interesa tanto la crítica a la desmesura en el artificio de la lengua cuanto la conciencia muy clara de haber conseguido convertir el castellano en una lengua

[22] López Pinciano, *Philosofía antigua poética*, pp. 152 y 154.

[23] *Anotaciones*, fol. 2.

[24] *Las apologías de la lengua castellana en el siglo de oro*, p. 139.

equiparable al latín gracias al arte de la elocuencia practicada por los escritores. El proceso parece haberse cerrado.

Fernando de Herrera en sus *Anotaciones* a Garcilaso era ya consciente de pertenecer a una generación distinta a la de Garcilaso, que había conseguido avanzar en el proceso de dignificación de la lengua:

> Ya osamos navegar el anchísimo océano y descubrir los tesoros de que estuvieron ajenos nuestros padres y sin conocimiento alguno de ellos.[25]

Se siente con fuerzas para superar todo tipo de dificultades en su tarea. Sigue con la metáfora náutica: "Enderezando el curso al clarísimo Septentrión, podemos pasar y vencer dichosamente mayores peligros y tempestades que los antiguos argonautas."[26]

Sus *Anotaciones* comienzan con el mismo discurso sobre la lengua, su belleza y su desamparo, que Ambrosio de Morales o Francisco de Medina llevan a cabo. La lengua está "llena y abundante de todos los ornamentos y joyas que la pueden hacer ilustre y estimada", pero los que podían darle "gloria y reputación' la desampararon[27]. Su pretensión presentada con las tópicas fórmulas de *captatio benevolentiae* será mostrar "alguna parte de la riqueza que contiene el lenguaje español con la noticia de la poesía" (p.307). Sus anotaciones se ordenan según los géneros de poemas creados por Garcilaso. Las inicia teorizando sobre el soneto[28], que ve con agudeza dentro de sus límites, "encerrado en un perpetuo y pequeño espacio". Y va a señalar, al hablar de su estructura, " uno de los caminos principales para alcanzar la alteza y hermosura del estilo": *el encabalgamiento*. Lo describe con precisión y lo avala con la autoridad del latín:

> No dejaré de traer esta adversión, pues se ofrece lugar para ello, que cortar el verso en el soneto, como,
>
> Quién me dijera, cuando en las pasadas
> horas ...
>
> no es vicio sino virtud, y uno de los caminos principales para alcanzar la alteza y hermosura del estilo; como en el heroico latino, que romper el verso es grandeza del modo de decir. Refiero esto porque se persuaden algunos que nunca dicen mejor que cuando siempre acaban la sentencia con la rima. Y oso afirmar que ninguna mayor falta se puede casi hallar en el soneto que terminar los versos de este modo, porque aunque sean compuestos de letras sonantes, y de sílabas llenas casi todas, parecen de muy humilde estilo y simplicidad, no por flaqueza y desmayo de letras, sino por sola esta igual manera de paso, no apartando algún verso; que yendo todo entero a acabarse en su fin, no puede tener alguna cumplida gravedad, ni alteza, ni hermosura de estilo, si bien concurriesen todas las otras partes. Pero cuando quiere alguno acompañar el estilo conforme con la celsitud y belleza del pensamiento procura desatar los versos, y muestra con este deslazamiento y partición cuánta grandeza tiene y hermosura en el sujeto, en las voces y en el estilo, porque

[25] Cito por Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y su comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 522-23.

[26] Ibid., p. 523.

[27] Ibid., p. 307.

[28] Ya ha mostrado Lázaro Carreter su deuda con Lorenzo de Médicis y cómo Herrera practica la imitación compuesta, y a veces el plagio directo, sin rebozo. Vid. "Dos notas sobre la poética del soneto en los *Comentarios* de Herrera", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, VIII (1980), pp. 315-321.

> lo hace levantado, compuesto y bellísimo en la forma y figura del decir esta división, y lo aparta de la vulgaridad de los otros, mas este rompimiento no ha de ser contino, porque engendra fastidio la perpetua semejanza. [29]

Valga la extensión de la cita por la exactitud con que dibuja un criterio estético que opone el encadenamiento de endecasílabos a la sucesión cortante de versos en esticomitia que nos lleva a la poesía de cancionero.

Otro *rechazo* — que también manifiesta Herrera — se unirá al de la esticomitia en ese apartarse de la configuración de la poesía cancioneril: el *del verso agudo,* que Francisco Rico ha analizado con su consabida erudición. [30]

La *imitación* y el *artificio* eran el camino y el procedimiento para que la creación literaria embellecíera la lengua. Herrera defiende con ímpetu un tipo de imitación: la compuesta. Rechaza con indignación al que siga sólo a Petrarca sin cuidar lo que dice: "porque me enciende en justa ira la ceguedad de los nuestros y la ignorancia en que se han sepultado que, procurando seguir sólo al Petrarca y a los toscanos, desnudan sus intentos sin escogimiento de palabras y sin copia de cosas[31]. Lo que deben hacer los escritores es imitar a los antiguos y a los italianos, sólo así pueden alcanzar autoridad con sus obras. La metáfora aristofanesca de la abeja — que resuena en tantos textos — ilustra este método. Tienen que saber coger lo mejor de todos los escritores y darles nueva forma. No todo se ha dicho sobre el amor, todavía hay materia para recrearlo:

> Y sé decir que por esta vía se abre lugar para descubrir muchas cosas; porque no todos los pensamientos y consideraciones de amor, y de las demás cosas que toda la poesía, cayeron en la mente de Petrarca y del Bembo y de los antiguos; porque es tan derramado y abundante el argumento de amor, y tan acrecentado en sí mismo, que ningunos ingenios pueden abrazallo todo, antes queda a los sucedientes ocasión para alcanzar lo que parece imposible haber ellos dejado. [32]

Sus anotaciones a Garcilaso pondrán de manifiesto que el poeta toledano sigue el camino de la imitación compuesta y que, en efecto, sabe cómo decir nuevas cosas en torno al amor. En un luminoso ensayo sobre la "Ode ad florem Gnidi", Fernando Lázaro Carreter desvela los modelos que sigue Garcilaso y a la vez el inteligente artificio que crea. Tras calificarlo de "fundador de nuestra lírica", de "descubridor de lo que, en el primer tercio del quinientos, era la modernidad europea, y su adaptador a la cultura española, en cuanto parte de la entonces dominante cultura mediterránea", insiste en que la novedad, la originalidad, limitan "con dos fuertes muros intraspasables":

> Por un lado, el precepto firmísimo de que sólo imitando puede alcanzarse el arte; por otro, la conservación dogmática de los clásicos grecolatinos, y, más tarde, de algunos modernos — Dante y, sobre todo, Petrarca — como modelos. [33]

[29] *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, p. 309.

[30] "El destierro del verso agudo", *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 525-551.

[31] *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, p. 311.

[32] Ibid.

[33] "La 'Ode ad florem Gnidi' de Garcilaso de la Vega", *IV Academia Literaria Renacentista*, Universidad de Salamanca, 1986, p. 111.

Su análisis lo demuestra.

El poeta tiene que imitar y embellecer, por tanto, su lengua. Herrera afirma que "es clarísima cosa que *toda la excelencia de la poesía consista en el ornato de la elocución,* que es en la variedad de la lengua y términos de hablar y grandeza y propiedad de los vocablos escogidos y significantes con que las cosas comunes se hacen nuevas, y las humildes se levantan, y las altas se tiemplan, para no exceder según la economía y decoro de las cosas que se tratan"[34].

El poeta, según Herrera, debe "hermosear sus escritos variamente con flores y figuras"[35]. Tiene que conseguir tal belleza en la elocución que los versos desprendan armonía, suavidad deleitosa. Pero el sevillano insistirá en que junto a la dulzura tiene el poema que mostrar fuerza:

> Y no sólo mostrar en ellos carne y sangre, pero niervos, para que se juzgue la fuerza con el color que tiene, y no satisfacerse diciendo comúnmente conceptos comunes para agradar a la rudeza de la multitud. [36]

El poeta debe escoger las palabras y su conveniente colocación o composición. Debe elegir buenos colores y situarlos convenientemente[37]. Herrera nos da continuas lecciones sobre el artificio de la lengua literaria en su afán por conseguir esa perfección de la que — según él — estaban tan faltos los escritores anteriores a Garcilaso.

El conocimiento del escritor — aunque sea por el uso de Calepinos y Poliantas — debe ponerse de manifiesto en su obra. Así se crea la oscuridad — la dificultad — por las alusiones al acervo cultural, por la imitación. El cuidado de la elocución debe ser tal que ésta no contribuya a ella.

El gran reto de la lengua poética va a ser, en efecto, perfeccionar el ornato de la elocución sin que se cree un código esotérico. El camino para llevar a la lengua al máximo de sus posibilidades se encuentra en el desafío que es para el poeta el estilo sublime.

Tanto Carrillo y Sotomayor en su *Fábula de Acis y Galatea* como Góngora en su *Polifemo* están creando poemas heroicos. Alonso Carrillo, el hermano del poeta y su primer editor, da a la *Fábula* el lugar preferente en su obra poética porque a ella le corresponde el estilo sublime: "De la dignidad de la poesía épica como la *Fábula de Acis y Galatea*"[38]. Sólo en este tipo de obras, el poeta puede llevar a sus límites el ornato: el estilo sublime se lo permite. Y así la lengua literaria llega a su máximo esplendor y puede competir con la latina. Góngora tiene conciencia de ello. Lo manifesta en carta fechada el 30 de septiembre de 1615 que responde a otra de un anónimo censor madrileño; en ella se defiende de los ataques a las *Soledades*. Parte de la utilidad y del placer que significa desentrañar el texto poético y se apoya en la dificultad de las *Metamorfosis* ovidianas:

[34] *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, p. 418.

[35] Ibid., p. 458.

[36] Ibid.

[37] Cfr. pp. 418-419.

[38] Luis Carrillo y Sotomayor, *Obras*, edic. de Rosa Navarro, Madrid, Castalia, 1990, p. 142.

> ... y si la obscuridad y estilo entrincado de Ovidio (que en lo de *Ponto* y en lo de *Tristibus* fue tan claro como se ve, y tan obscuro en las *Transformaciones*), da causa a que, vacilando el entendimiento en fuerza de discurso, trabajándole (pues crece con cualquier acto de valor), alcance lo que así en la lectura superficial de sus versos no pudo entender, luego hase de confesar que tiene utilidad avivar el ingenio, y eso nació de la obscuridad del poeta[39].

La dificultad del poeta obliga a avivar el ingenio, al trabajo intelectual del que se beneficia el lector al mismo tiempo que goza en el reto en el que el poeta le coloca. Y las *Metamorfosis* le sirven de apoyo para trasladar a su propia obra la misma afirmación equiparándose al poeta latino:

> Eso mismo hallará V. m. en mis *Soledades*, si tiene capacidad para quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubren. De honroso, en dos maneras considero me ha sido honrosa esta poesía; si entendida para los doctos, causarme ha autoridad, siendo lance forzoso venerar que nuestra lengua a costa de mi trabajo haya llegado a la perfección y alteza de la latina.[40]

No hay ambigüedad en la afirmación de Góngora: gracias a él el castellano puede equipararse al latín. Si se asumen las palabras del cordobés, ya no puede repetirse la queja que resonaba en los escritores. El ornato del *Polifemo* está dentro del decoro del género al que pertenece, el épico, que exige el estilo sublime.

Luis Carrillo y Sotomayor en su *Libro de la erudición poética* demostraría cómo sólo los doctos pueden "ayudados con natural" ser poetas. Y lo hace "con ejemplos de los príncipes de la poesía y argumentos del arte y autoridad de los maestros", como dice su hermano Alonso en los preliminares de la edición de sus *Obras*[41]. El centro de su ensayo lo constituyen estas palabras:

> Así yo esa manera de escribir alabo, ésa seguiré, si, como fuere razón escribir, escribo. Horacio, príncipe en su género, ¿quién se le opone?, ¿quién le nota? Pues se atreve Dionisio Lambino a sacalle por competidor de la gloria de Virgilio. ¿No usó elocuciones? Díganlo sus libros. ¿No de historias? Díganlo sus comentadores. Esta manera, pues, de escribir defiendo, ésta estimo. La claridad, ¿quién no la apeteció? ¿O quién tan enemigo del parecer humano que osase preferir la noche al día, las tinieblas a la luz? Ésa se debe a los buenos versos, deuda suya es conocida; mas

[39] Transcrita por E. Orozco, en *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973, p. 181. El erudito atribuye a Lope las dos cartas contra Góngora.

[40] Ibid., Antonio Vilanova dice: "Reproduce casi literalmente una frase de las *Advertencias de Andrés de Almansa y Mendoza para inteligencia de las "Soledades" de don Luis de Góngora*, en la que este primer comentarista y exegeta gongorino afirma elogiosamente: "ha subido nuestra lengua por el Sr. don Luis a la alteza de la latina" ("Góngora y su defensa de la oscuridad como factor estético", *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, p. 660, nota 3). En este artículo, Vilanova analiza la Carta de Góngora, "verdadera apología de la oscuridad como uno de los elementos constitutivos de su creación poética" (pp. 657-8) e indica sus fuentes. Destaca la coincidencia con el "Parecer acerca de las *Soledades* del Abad de Rute, quien cita un pasaje de san Jerónimo sobre la oscuridad justificada de las profecías y el versículo de san Mateo que Góngora recrea ("no se han de dar las piedras preciosas a animales de cerda").

[41] *Obras*, ed. cit., p. 141.

> ha de ser tal como la que los padres desta ciencia han deseado, como los que tan ilustre nombre merecieron. ¿Cuánto más derecho camino será olvide el ignorante su ignorancia, que el poeta que lo fuere, aquella suerte de hablar que ha ocupado oídos tan discretos, en que se han esmerado tan diestras manos? No es bueno le ofenda la escuridad del poeta, siendo su saber o su entendimiento el escuro. ¿Qué milagro si, envuelto en la noche de su ignorancia misma, le parezcan tales las obras de los que leyere?[42]

Carrillo dirige, como hemos visto, su discurso a demostrar la importancia del ornato en la poesía, que lleva a dificultar su compresión a aquel que no tenga unos vastos conocimientos. Su oponente es el vulgo, despreciado por su ignorancia en toda una larga tradición, incapaz de juzgar derechamente.

Carrillo no defiende la oscuridad por sí misma, sino la poesía como imitación de la de los clásicos (habla sólo de la épica), hecho que lleva consigo utilizar una lengua distinta a la usual, que será difícil y oscura para aquel que no dedique el mismo cuidado en entenderla que el que el poeta ha puesto en crearla. Sólo los doctos la entenderán[43], de ahí que demuestre cuán necesarias son las "buenas letras" en los poetas.

Vemos, pues, que el artificio de la lengua — camino que emprenden los poetas en su propósito de dignificarla — puede desembocar en la incomunicación con el lector o en la hojarasca vacía. Pero puede también llevar a la acumulación de fosilizaciones, al amaneramiento, a un lenguaje reiterativo al que sólo el genio pueda dignificar.

El poeta consigue la dificultad mesurada con dos procedimientos: la expresión de su saber a través de la exhibición de sus lecturas (citas de poetas clásicos e italianos) y de contenidos que suponen un estudio (que van desde datos geográficos a alusiones mitológicas), y la puesta en práctica de un dominio de técnicas retóricas que incluye el de las fórmulas existentes en el lenguaje poético. Como dice de Góngora R. Menéndez Pidal en su memorable "Oscuridad, dificultad entre culteranos y conceptistas":

> Además de la latinización en vocabulario, hipérbaton, fraseología, adopta una expresión indirecta que se mueve continuamente entre metáforas y alusiones eruditas, y lo hace siempre consciente del valor de la obscuridad como factor estético, que promueve el placer intelectual de la especulación, a la vez que actúa como incitante sugestivo, pidiendo al lector, no la simple recepción pasiva de la belleza poetizada, sino la cooperación con el poeta, escrutando, bajo las sombras, ocultas posibilidades de hermosura.[44]

Le lengua poética que se ha creado a lo largo de la Edad de Oro sólo puede ser gozada por unos pocos, aquellos que comparten los conocimientos de sus creadores y que son, por tanto, capaces de gozar del placer de la dificultad. En palabras de Menéndez Pidal:

[42] Ibid., p. 368.

[43] Siempre se dirigen a ellos los preceptistas, "mas yo hablo con los doctos y buenos juicios (...) y no hago caso de gente vulgar" dice Morales, op. cit., p. 381.

[44] *Castilla. La tradición, el idioma*, Madrid, Espasa-Calpe, 1955, p. 225.

> Como el autor se proponía, el ánimo del lector se siente atraído hacia las emociones de la emboscada y del salir con bien, por entre las asechanzas del decir encubierto: se engolfa en el placer descubridor.[45]

Hemos asistido, por tanto, a un auténtico proceso creador y teorizador. Desde la conciencia manifestada de la inexistencia de escritores que den lustre a la lengua, que muestren la riqueza que ella guarda, a la creación de una lengua literaria que se va alejando de la usual al ahondar en el camino seguido: la imitación y el uso de los recursos retóricos. A pesar de los ataques de los censores — se criticaba primero la ausencia, ahora el exceso —, la dificultad de desentrañar este lenguaje aumenta el placer de su lectura. Como dice Vilanova:

> Si en un primer estadio, la oscuridad actúa como incitación y estímulo de una afanosa actividad especulativa, que aviva el ingenio del lector y aguza su entendimiento para desentrañar el oculto sentido del poema, en una segunda fase, al placer de la dificultad vencida, se añade el goce intelectual que produce el descubrimiento y la aprehensión de la belleza que se convierte en una pura fruición estética.[46]

El lector sabe que comparte esa lengua para pocos y es testigo de la altura en belleza y dificultad a la que ha llegado. Es también una conquista: las letras han alcanzado el esplendor de las armas alzándose hasta tan altas cimas por el juego intelectual en el que no todos pueden participar.

Todo poeta podía acceder a él con enciclopedias de citas al uso y el conocimiento de metáforas siempre repetidas, pero el resultado podía ser un mal poema. Sólo el genio asimila citas, diseños retóricos, recursos estilísticos fosilizados y llega a las altas cimas de belleza que borran el camino que le ha llevado hasta ellas. Y sólo el conocedor de tan difícil senda puede acceder al placer de la lectura.

Rosa Navarro Durán
Universidad de Barcelona.

[45] "Oscuridad, dificultad entre culteranos y conceptistas", p. 226.

[46] "Góngora y su defensa de la oscuridad como factor estético", p. 661.

O problema das lexias complexas e textuais na edição de um auto sacramental de Calderón

Mª de Lourdes Martini

Em 1677, quatro anos antes de sua morte, Calderón edita, por primeira vez, doze de entre tantos autos que havia escrito. Uns setenta, segundo Valbuena Prat[1]. Os motivos que o levaram à edição, quando alguns desses autos já tinham sido representados há mais de trinta anos atrás, nos são fornecidos pelo próprio dramaturgo nas suas "anticipadas disculpas a las objecciones que pueden ofrecerse à la impression destos Autos":

> /.../ siendo como son tan escrupulosos sus assumptos, que por vn termino errado, ò por la pluma ò por la prensa, puede passar de lo sensible del ingenio à lo intolerable de la reputacion, me ha mouido (mejor dixera me ha forçado) a que ya que ayan de salir, salgan por lo menos corregidos, y cabales, que para defectos bastan los mios, sin que entren à la parte los agenos.[2]

Referia-se Calderón a edições de comédias feitas sem sua permissão ou a edições de peças teatrais cuja autoria lhe atribuíam. O zelo do poeta em evitar que o mesmo acontecesse aos autos sacramentais não impediu que grande parte dessas peças teatrais ficasse sem edição idônea. Entre esses autos sacramentais não editados pelo poeta figura aquele considerado, pela maioria da crítica, a obra-prima do gênero, *El gran teatro del mundo,* que, no entanto, tinha tido uma edição, em 1655, numa coleção onde se incluíam autos sacramentais, comédias, loas e entremezes de vários autores.

[1] No *Prólogo* a sua edição dos *Autos sacramentales* de Calderón, Valbuena Prat apresenta um competente estudo sobre o tema; o único a contestar seria o comentário feito à edição de *Autos sacramentales con quatro comedias nuevas, y sus loas, y entremeses,* quando diz que é um texto igual ao de Pando, no século XVIII.

[2] "Prólogo" de Calderón a sua edição de *Autos sacramentales, alegóricos y historiales.*

Tal publicação nunca mereceu crédito por parte de Valbuena Prat, o grande editor dos autos sacramentais de Calderón, por, dizia ele, apresentar várias confusões de atribuição de autoria e por, quanto a *El gran teatro del mundo,* ser este um texto cheio de evidentes erratas.

Quando, em 1973, a Editora Retorno, de Madri, publicou *El gran teatro del mundo,* na edição de Domingo Ynduráin, apresentou o trabalho dizendo que a primeira impressão que se poderia ter é de que tal publicação fosse ociosa, e que isso seria verdade se aquele texto não fosse um exemplo de rigor no cotejo e na utilização de edições anteriores.

A edição de Domingo Ynduráin debruçou-se, na verdade, sobre aquela mais antiga edição do auto, a publicação de 1655. Mas Ynduráin fê-lo com timidez, apesar de, em notas de pé de página, observar, com freqüência, a superioridade da leitura daquela primeira edição sobre a de Pando, no século XVIII, texto-base de várias edições modernas de Calderón, inclusive a de Valbuena Prat. Prefere, no entanto, na maioria das vezes, seguir a tradição da leitura de Pando. Mas foi graças à edição de Domingo Ynduráin que resolvemos trabalhar com a edição de 1655. Juntou-se a isso o conhecimento que tivemos da versão do auto em língua náuatle, no estudo realizado por William A. Hunter[3].

Hunter observa que a adaptação, e não uma simples tradução do auto em náuatle, pressupõe, como texto-base, a edição de 1655. A versão náuatle, feita com evidentes intenções catequistas pelo Padre Bartolomé de Alva, não poderia ter tomado por base, por esse fato, um texto não fidedigno.

Se o estudo da edição de 1655 confirmou o grande número de erratas específicas de uma obra editada sem intenção filológica, mas preparada para a leitura de comendiantes, como parecem revelar a pontuação e a organização dos vários textos numa programação características da época, tal leitura abriu perspectivas novas e nos levou ao cotejo daquela edição com outras duas edições antigas, a de Pando, de 1717, já mencionada, e a de Fernández Apontes, de 1756.

Do cotejo dessas três edições antigas e dos *errores significatiui* que elas apresentam, chegamos ao estabelecimento de uma nova edição de *El gran teatro del mundo*. Para isso, contamos, também, com o estudo de manuscritos autógrafos de outros autos sacramentais do poeta e com a leitura da versão náuatle a que já nos referimos e que vem acompanhada da tradução em espanhol.

O cotejo das três edições antigas, que chamaremos de A (a de 1655), de B (a de 1717) e de C (a de 1756), evidenciou:

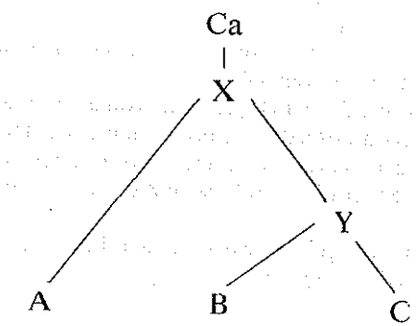
1) a coincidência das três em *errores coniunctiui:* falta de versos demonstrável pela ruptura da estrutura estrófica;

2) a conexão entre B e C contra A, o que significa *errores coniunctiui,* em relação a B e C, e *errores separatiui* de B e C contra A.

Com base nessas observações, podemos concluir que os três textos partiram, pelos *errores coniunctiui,* de versões que incidiam naqueles erros. Não seria, portanto, o manuscrito autógrafo de Calderón: entre este e as edições antigas medeiam lições já corrompidas, usadas como texto-base.

[3] *The Calderonian Auto Sacramental* El Gran Teatro del Mundo. *An Edition and Translation of a Nahuatl Version.*

O estema das três edições antigas seria o seguinte:

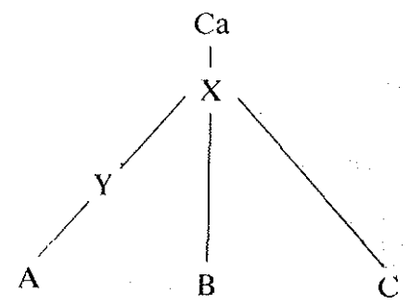


onde Ca é o manuscrito autógrafo desconhecido, X o antecedente de A e de Y e este, o antecedente comum exclusivo de B e C. X e Y são o que Hunter, em *Métodos de crítica textual,* classifica de

> /.../ copias *inferidas,* ya que su existencia en el pasado se infiere de las semejanzas y diferencias que descubrimos en las versiones que han llegado a nosotros.[4]

Com essa hipótese de trabalho estabelecemos nossa edição do auto, contrariando o estema que se pressupõe para a edição de três versões modernas publicadas na Espanha: a de Valbuena, de 1942, a de Domingo Ynduráin, de 1973, e a de Eugenio Frutos, de 1974, herdeiras de B.

O estema que negamos é o seguinte:



Vê-se, nesse estema, contrariando o anterior, que a versão por nós priorizada, A, provém de Y e não de X, o que faz B e C serem edições mais próximas do texto-base.

Mas o elemento importante para o estabelecimento do texto foi o estudo das lexias complexas e textuais, segundo a classificação de Pottier, que se atualizam no auto ou que são base para a estruturação do texto.

[4] *Métodos de crítica textual,* p. 16.

Se tomamos um repertório paremiológico organizado em data próxima à da elaboração do auto, como é o *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de Correas, assombra-nos a freqüência com que reconhecemos as lexias complexas e textuais, muitas vezes em processo de estranhamento, quando o poeta transforma o lugar-comum em evocações barrocas de sentido existencial.

O reconhecimento, pois, do papel que Calderón atribui ao discurso repetido na construção de seu texto levou-nos a decidir por variantes das três edições cotejadas, as de 1655, 1717 e 1756, que evidenciassem essa relação com o *já dito*. Tal linha de análise privilegiou a edição de 1655, confirmando-se, então, nossa hipótese de trabalho para a nova edição do auto.

Comparemos, assim, as seguintes variantes e indiquemos por que tomamos, como lição preferida, as da edição de 1655 .

Vejamos:

1. v. 436
   A: como en lenguas de la fama
   B: como en lengua de la fama
   C: cómo en lengua de la fama

A forma em plural está documentada em Covarrubias:

> ... Hazerse lenguas, hablar con gran fervor de alguna persona, con abundancia de palabras.[5]

E, num emprego mais próximo ao exemplo de Calderón, em Cervantes:

> ... porque no hay cosa que más presto rinda y allane las encastilladas torres de la vanidad de las hermosas que la misma vanidad, puesta en las lenguas de la adulación.[6]

2. v. 452
   A: pata para la pareja
   B: pata par à la pareja
   C: = B

Diz Corominas em seu *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana* que o

> it. *patta* pasó también al castellano en la frase *pata es la traviesa,* dicha cuando dos personas se hacen mutuamente un daño igual, y empleada por Cervantes en *La Ilustre Fregona* y *El Casamiento Engañoso* (Cl. C. I, 245; II, 197), *pata es para la traviesa* en Quiñones de Benavente (NBAE, XVIII, 809a).[7]

Documenta, também, usos atuais, como *y pata* 'estamos iguales', em Andaluzia, ou *estar patas* 'estar iguales', em Costa Rica, em que observamos o uso indistinto no singular e no plural, e, até mesmo, a lexicalização da forma de singular com referente plural.

[5] *Tesoro,* verbete *lengua.*

[6] *Quijote,* I, v. 3, cap. 34, p. 64.

[7] Verbete *empatar,* v. 2, CH-K.

Com o apoio dado pelo registro de Corominas, escolhemos, como melhor lição, a variante da edição de 1655:

a) por ser adequada à fala do personagem LABRADOR, que, com freqüência, se atualiza em lexias complexas ou textuais;

b) por se ajustar ao modelo *pata es para la traviesa,* documentado no *Entremés famoso de la antojadiza,* de Quiñones de Benavente.

Assim, como em *pata es para la traviesa,* construiria Calderón *pata* /son/ *para la pareja,* cuja simetria se vê, também, ao nível da rima toante (e-a). Há, também, que se observar a lexicalização da expressão, comprovada literária e coloquialmente, lexicalização que já poderia existir em tempos de Calderón.

No século XVIII, que é o das edições de Paulo e de Fernández Apontes, uma corrente purista pode ter emendado o verso para uma expressão que não trouxesse a ressonância popular:

> [...] as variantes "textuais" podem, eventualmente (é presunção do autor destas linhas), muitas vêzes, se não quase sempre, traduzir uma progressiva adaptação do "texto" — ainda que de criação individual — à linha de preferências ou necessidades sociais, entrando assim cada vez mais a refletir o gosto ou incorporação de elementos que mais se ajustem à expressão dêsse gosto e dessas idéias.[8]

3. v. 565
   A: mas como amante nouel
   B: mas como amante cruel
   C: mas como amante cruel

Trata-se, outra vez, da fala do LABRADOR, personagem que se reveste, no auto, de traços do personagem-tipo "gracioso". A leitura *novel* e, não, *cruel,* se ajusta ao personagem pela paródia à lexia complexa *caballero novel:*

> Caballero *novél.* En lo antiguo se entendia por el Caballero que aun no tenia divisa, por no haberla ganado con las armas.[9]

Acreditamos, assim, que a relevância que demos às lexias complexas e textuais na elaboração do auto calderoniano nos permitiu considerar, como melhor lição, as variantes da edição de 1655, base do estabelecimento do texto de nossa edição.

Mª de Lourdes Martini
Universidade Federal do Rio de Janeiro

[8] Houaiss, *Elementos de bibliologia,* v. 1, p. 224.

[9] *Autoridades,* verbete *novel.*

BIBLIOGRAFIA

1 — *Autos sacramentales con quatro comedias nuevas, y sus loas, y entremeses. Primera parte.* Madrid, Juan de Valdés, 1655.

2 Calderón de la Barca. *Autos sacramentales.* Prólogo, edición y notas de Ángel Valbuena Prat. Madrid, Espasa-Calpe, 1957. 2 v.

3 —. Pedro. *Autos sacramentales, alegóricos y historiales.* Parte primera. Ed. Pando y Mier. Madrid. Manuel Ruiz de Murga, 1717. 6 v.

4 —. *Autos sacramentales, alegóricos y historiales.* Ed. Y. Fernández y Apontes. Madrid, 1756-9. 6 v.

5 —. *El gran teatro del mundo.* Edición y estudio de Domingo Ynduráin. Madrid. Retorno, 1973.

6 —. *El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo.* Edición de Eugenio Frutos Cortés. Madrid, Cátedra, 1974.

7 Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha.* Nueva edición crítica dispuesta por Francisco Rodríguez Marín. Madrid, Atlas, 1947. 10 v.

8 Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española.* Madrid, Turner, 1977.

9 Corominas, J. *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana.* Madrid, Gredos, 1954. 4 v.

10 Correas, Gonzalo. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales;* 1627. Texte établi, annoté et présenté par Louis Combet. Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1967.

11 Houais, Antonio. *Elementos de bibliologia.* Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro/Ministério de Educação, 1967. 2 v.

12 Hunter, W. A. Métodos de crítica textual. *Hacia Calderón.* Exeter, 1969. Berlin, Walter de Gruyter, 1970, p. 13-28.

13 —. *The Calderonian Auto Sacramental El Gran Teatro del mundo.* An Edition and Translation of a Nahuatl Version. Middle American Research Institute, Tulane University, New Orleans, 1960. Publication 27, p. 105-202.

14 Pottier, Bernard. *Gramática del español.* 2ª edición reestructurada. Versión española de Antonio Quilis. Madrid, Alcalá, 1970.

15 Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades.* Edición facsímil. Madrid, Gredos, 1969. 3 v.

Héroes y antihéroes en los orígenes de la novela moderna*

Mario M. González

Es sabido que la Península Ibérica tiene como peculiar marca histórica su carácter de espacio en el que, durante varios siglos, oscila lo que podría llamarse la frontera entre Oriente y Occidente. Esta situación — que tan profundas consecuencias habría de significar para las naciones que la ocuparon y ocupan — puede caracterizarse como un largo enfrentamiento de dos conjuntos ideológicos. Estos, cristianos y musulmanes, de manera intermitente y diferenciada pero también predominante, chocan militarmente a lo largo de casi ocho siglos, entre 711 y 1492. Esa lucha se concentra, entre los siglos VIII y XIII, en dos etapas que cabría llamar "Reconquista" — hasta el siglo XI — y "Cruzada", en adelante[1]. La etapa final, la toma de Granada en el s. XV, por su discontinuidad cronológica y sentido estrictamente político, puede ser vista como apenas un acto de agresión a un reino peninsular. Entre el siglo XII y el final del siglo XV no faltarán episodios bélicos, motivados ahora principalmente por las luchas por el poder en los diversos reinos cristianos y por la disputa de la hegemonía peninsular entre esos reinos.

Sin embargo, lo que importa aquí es que el enfrentamiento inicial, el que da lugar a la formación de las modernas nacionalidades peninsulares, es el espacio para la formación de los héroes nacionales que rápidamente pasan a definirse míticamente al ser verbalizadas sus hazañas. Inicialmente de forma oral, los relatos se caracterizan por ser compuestos ya no en la lengua de la cultura erudita de la época, sino en el romance en que el pueblo se comunicaba.

---

* La redacción inicial de este texto, en portugués, constituyó la conferencia pronunciada por el autor en la 41ª Reunión Anual de la "Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência", en Fortaleza, en julio de 1989.

1 Véase Piñero Valverde, Mª de la C.: "Cristianos y moros en el *Poema de mio Cid*: la frontera vista por el poeta y su relación con las crónicas medievales". Tesis de Doctorado. FFLCH/USP, 1987 (inédita).

Un segundo paso, la fragmentación de dichos relatos épicos en el llamado "Romancero Viejo", coincidirá todavía con los acontecimientos históricos de lo que denominamos la "Cruzada". Estos hechos, a su vez, engendrarán nuevos relatos tradicionales, a imitación de los anteriores, los "romances nuevos", cuyas últimas manifestaciones serán contemporáneas del ataque a Granada, cuyas circunstancias y personajes inclusive sobreviven en algunos de ellos.

O sea, la historia peninsular y, particularmente, la historia de Castilla abundan en episodios donde el espacio para lo heroico está claramente determinado y que dan así lugar a la consagración verbal de sus protagonistas. Estos son exaltados en la medida en que son capaces de acciones extraordinarias en las que el interés común lleva a arriesgar los intereses individuales, inclusive la propia vida. El modelo del caballero se establece así en un universo en el que la fantasía tiene profundas raíces en la realidad. No se olvide que este modelo, por otro lado, significa la síntesis del modo feudal de acumulación de riquezas que, de esa manera, sobrevive y es exaltado en la Península cuando ya iba siendo superado y sustituido en el resto de Europa por un modo especulativo y precapitalista.

Por otro lado, precisamente cuando los cristianos ya han dominado la casi totalidad del territorio, otras temáticas derivadas de la corrupción de los poemas épicos del resto de Europa — particularmente franceses — invaden la Península. Estos temas, como Carlomagno o la Materia de Bretaña, no sólo penetran el Romancero, sino que desencadenan la producción de una serie de narraciones que, en prosa, significan la retomada española del relato caballeresco. Son los "Libros de Caballerías", que giran de manera uniforme en torno a la secuencia de aventuras del héroe modelo, el caballero andante, defensor de los débiles, de las doncellas y de la cristiandad, pero, sobre todo, abanderado del modo feudal de conquista y garantía de la preservación de la sociedad estamentaria de la Edad Media. La absoluta vaguedad cronológica y geográfica de los relatos instala a estos héroes fuera de la Historia y esto los hace víctimas de la condena de los eclesiásticos que ven delinearse a través de ellos un universo fuera del alcance de las normas morales que desean preservar como forma de poder.

Pero los caballeros andantes estaban llamados a sobrevivir largamente a esa represión. Porque entre sus lectores estaban muchos de los miembros de mayor relieve de la sociedad de la época. El emperador Carlos V, Santa Teresa de Jesús y San Ignacio de Loyola, entre otros, sin duda se sentían atraídos por esas aventuras cuyos relatos, en el fondo, coincidían plenamente con las ideologías latentes en sus propias empresas de conquista. De todas ellas, la que más se aproximó a las ficciones caballerescas, fue, sin duda, la fase inicial de la conquista de América. El hecho de que América fuese a los ojos de los colonizadores la maravilla que hasta entonces sólo existía en la ficción dio a estos relatos el estatuto de verdad que les faltaba. Y las razones para leerlos se multiplicaron e hicieron que se multiplicasen las ediciones y más ediciones de las aventuras de estos héroes condenados a vencer siempre y a ser perfectos.

Éste era el universo ficcional en que navegaban los lectores españoles a comienzos del s. XVI. Si quisiesen salir hacia otros rumbos (además de aquellos de las narraciones donde los sentimientos presidían la falsificación de otros tipos, como pastores y moros), cabía la recién inventada lírica italianizante de Garcilaso. En ésta, una nueva sensibilidad, el refinamiento de la metáfora y la incorporación de la mitología clásica grecorromana abrían espacio para la introspección sentimental. Y ésta se distanciaba

hacia pasiones donde el individuo podía ser la víctima, y nunca el agente de la Historia, caballero lacrimoso y no muy distante de los andantes.

Todo esto venía a significar la existencia de un imaginario poblado de héroes, modelos todos ellos de una forma de ascensión social en que la fuerza y la habilidad llevaban a unos pocos al tope de la escala. El resto, los demás, debían conformarse con el lugar que les estaba reservado. Sólo la muerte podría nivelar esas desigualdades. Mientras tanto, a la mayoría correspondía servir a los señores naturales.

¿Dónde quedaba, entonces, la posibilidad ascensional mediante la acumulación de riquezas por la otra vía, la especulativa? ¿Cuál el espacio reservado al trabajo? El asunto es, sin duda, polémico. Pero es posible entender que en una sociedad donde se condenaban o premiaban las apariencias, donde el no depender del trabajo era requisito para alcanzar las capas sociales superiores, donde la aventura estaba consagrada como el ejemplo, donde la conquista producía frutos dorados que permitían comprar lo que otros fabricaban, no hubiese mayor espacio para el trabajo o para la industria, muy poco para el comercio, y que se destruyese el de las finanzas. O sea, los caminos ascensionales que en el resto de Europa empezaban a definir el ideario de la naciente burguesía estaban interrumpidos en la Península. En ella, si los modelos ficcionales eran héroes aventureros, la realidad se encargaba de suprimir la vigencia de otros tipos sociales como no fuese el de los siervos.

Cualquier otro camino ascensional ajeno a la aventura caballeresca (a no ser los dos en que ésta encontraba apoyo: la carrera burocrática o eclesiástica) era imposible dentro del modelo establecido. Por eso, tal vez, fueron naciendo los caminos marginales. El menos heroico de todos se apoyaba en el parecer que regía sobre toda aquella sociedad. Bastaba ver que el "hombre de bien" de aquellos años estaba definido por una apariencia que se iniciaba con la ropa. Ésta evidenciaba la riqueza. Y la riqueza era privilegio de los que ya habían llegado a la cumbre. Y que, si estaban allí, nadie podía dudar que era por sus grandes méritos. Un "hombre de bien" era — o parecía siempre, al menos — un "hombre de bienes". Este círculo vicioso tenía una puerta accesible por la astucia: parecer.

Parecer un "hombre de bien", dejando a un lado el trabajo y también los riesgos más serios de los aventureros heroicos es el camino descubierto por muchos para salvar el abismo que separa los dos segmentos de la sociedad picaresco-señorial[2] consolidada en la España del siglo XVI. Es necesario, ante todo, vencer el hambre que se imponía como el primer obstáculo y amenazaba la sobrevivencia de muchos desde su nacimiento cuando este nacimiento no se rodeaba de las garantías inherentes al universo de los hombres definidos por su "honra".

Porque la "honra" era el primer peldaño imprescindible. Por estos años, "honra" había dejado de ser el buen nombre que el individuo merece por sus actos, para reducirse apenas al buen nombre. Y el punto de partida del buen nombre lo eran las garantías que pudiesen darse de tener la sangre "limpia", o sea, no "manchada" por antepasados moros o judíos, grupos expulsos de la sociedad a partir de la concretización de la España cristiana en 1492.

[2] Véase Maravall, J.A.: *Estado moderno y mentalidad social*. Madrid, Revista de Occidente, 1972, tomo II.

Se suponía — aunque así no fuese muchas veces — que los que estaban en el tope de esa España cristianísima nada tenían que ver racialmente con aquellos excluidos porque sus apariencias y ejecutorias negaban toda "contaminación" de ideologías extrañas al ser nacional ahora establecido. Por lo tanto, ese "estigma" sobraba para aquellos, los que, allá abajo, debían trabajar (cosa de infieles) para sobrevivir; para los que no tenían con qué comprar un documento que fuese garantía de un árbol genealógico exento de "impurezas"; para los que no tenían cómo ganarse el pan sin ejercer profesiones impropias de cristianos. Allá abajo, entonces, la miseria y la deshonra vivían juntas hasta poder llegar a ser sinónimos. Por eso el hambre era el primer obstáculo que se oponía a la sobrevivencia de los deshonrados.

Matar el hambre no era algo que se resolviese trabajando, porque los salarios de miseria no subían al ritmo de los precios del pan y del aceite.[3] El asunto era servir; y así establecer una especie de sociedad con el amo poderoso, al que podría robársele lo que no diera porque se acababa descubriendo que él también robaba.

Hallar amo que valiese no era fácil. Los había ciegos que veían más que el diablo. Y clérigos que negaban en las obras el amor que predicaban de palabra. U "hombres de bien" cuya hidalguía no era más que porte, ropa y un orgullo en demasía. Mas con ellos se aprendía. Hasta que sucesivas esclavitudes permitiesen adquirir el saber de aquellos amos y reunir con qué comprarse ropa vieja y una espada. Y así ya ser "hombre de bien" distante del trabajo. Porque trabajar era afirmar la pertenencia a ese mundo de la sangre deshonrada y negarse los caminos posibles para una mínima salida del inframundo de los siervos. Lejos del universo del trabajo y mínimamente adscrito al del Estado mediante un oficio real, ya se tenía los pies en el mundo de la clase dominante. Aunque para mantenerse allí fuese necesario cerrar los ojos a la propia corrupción tanto cuanto se los había conservado abiertos antes a la ajena mordazmente denunciada.

Hacia 1553, posiblemente, un escritor castellano decidió poner por escrito esa historia que acabo de resumir y que podía ser la historia de muchos españoles. Mas no tenía sentido que la íntima historia de un ser íntimo que sólo sabía actuar en provecho propio fuese contada por un tercero, por uno de aquellos "historiadores" cuya autoridad se reservaba a los heroicos caballeros andantes. Sólo cabía que el propio protagonista se diese el trabajo de narrarla. Y así, la historia de Lázaro González Pérez fue impresa sin que se dijese el nombre de su autor, porque no cabía otro autor que el propio protagonista que la narraba[4].

Claro está que cabe suponer que, gracias a eso, también el autor real se libraba de tener que declarar su nombre; lo que hubiera sido peligroso en esos años en que el Santo Oficio castigaba duramente deslices mucho menores que la denuncia que Lázaro hacía de la corrupción de sus amos, casi todos clérigos.

Mas, dejando de lado esos aspectos que siglos después serían uno de los rompecabezas preferidos de los historiadores de la literatura, lo importante, para nosotros, era, sin duda, que ese pequeño libro llamado *Lazarillo de Tormes* significaba la ruptura con el modelo vigente de narrativa: no sólo porque se rompía con el narrador omnisciente

[3] Véase Vicens Vives, J. (Dir.): *Historia social y económica de América y España*. Barcelona, Vicens Vives, 1977.

[4] Véase Rico, F.: "Prólogo". *Lazarillo de Tormes* (Ed. de Francisco Rico). Madrid, Cátedra, 1988, p. 31-32.

— y de ese modo se nos colocaba en el interior de la experiencia del protagonista[5] — sino porque dicho protagonista era la antítesis del héroe, modelo ejemplar de conducta[6]. Lázaro es todo lo contrario de los caballeros a lo Amadís: actúa exclusivamente en función de sus intereses personales; no está en busca de enemigos que vencer sino de aliados que lo favorezcan a cambio de su servicio; empieza por declarar su carencia del bien mayor del caballero: la honra; no busca la aventura, sino que se limita a superar como puede los obstáculos que encuentra en su camino; no posee un proyecto transcendental: su mínimo proyecto de ascensión social es algo que va construyendo a partir de la necesidad de sobrevivir y a medida que descubre el universo de corrupción en que se apoyan los poderosos. No tiene inquietudes más allá de lo material; no ama a nadie: cuando mucho, tiene pena de uno de sus amos, el escudero, caricatura que él acabará de algún modo reproduciendo; no arriesga un pelo por los demás y sólo se aventura en beneficio propio cuando no cabe otra salida. No pretende proteger a nadie fuera de sí mismo ni imponer ley alguna a no ser la que le dictan sus intereses personales; nacido en la deshonra, no se detiene ante la posibilidad de ser usado para cohonestar una situación desvergonzada: sólo le basta que los demás no tengan qué decir y que de todo ello se derive su provecho. Así, con Lázaro, había nacido el antihéroe.

El éxito de la nueva narrativa — que no era entendida como literatura[7], sino como documento, como algo parecido a una confesión o a una carta[8] — fue inmediato: ya en 1554 el librito veía tres ediciones en diferentes ciudades de los dominios de Carlos V, las tres primeras que llegaron hasta nuestros días. Y no tardó mucho el Santo Oficio en entender que debía impedir la propagación de tanta denuncia: en 1559 el pobre Lázaro veía su historia incluida en el *Index* de las prohibiciones. Mas la popularidad de Lázaro era tanta que en 1573 tuvo que permitírsele que saliera de nuevo por ahí, sólo que "castigado", esto es, brutalmente mutilado de todo aquello que se juzgaba pernicioso.

La historia así falsificada dejó de interesar; no tanto como para que no saliese alguien dispuesto a continuarla, aunque con pluma mucho menos hábil y con claras concesiones al sistema. Eso de continuar historias era moda fácil con relación a los caballeros andantes que eran esencialmente inmortales y estaban condenados a repetir siempre hazañas parecidas que se vendían fácilmente a sus pasivos lectores viciados en su intrascendencia.

Ya hacia el fin del siglo, un descendiente de conversos iría a escribir la larga historia

[5] Véase Castro, A.: *Hacia Cervantes*. Madrid, Taurus, 1957, p. 107.

[6] Véase mi librito *O romance picaresco* (São Paulo, Ática, 1988) donde analizo ese asunto a partir del estudio de Gilda de Mello e Souza en el capítulo III de su obra *O tupi e o alaúde* (São Paulo, Duas Cidades, 1979, p. 73-107).

[7] El profesor Antonio Cândido, en una conferencia pronunciada el 22/9/83 en la FFLCH/USP, analiza de qué modo las teorías del italiano Cinthio — contemporáneo del *Lazarillo de Tormes* — impidieron que las narraciones picarescas españolas fuesen vistas como novelas cuando — decía Antonio Cândido — en ellas está el verdadero origen de la novela.

[8] Claudio Guillén — ya en 1957 y retomando conceptos enunciados en su Tesis de Doctorado, de 1953, *The Anatomies of Roguery* — definió el *Lazarillo* como "una epístola hablada" y como "la confesión dirigida por Lázaro al amigo de su protector". Véase también Lázaro Carreter, F.: *"Lazarillo de Tormes" en la picaresca*. Barcelona, Ariel, 1972, p. 41-46 (el *Lazarillo* como carta) y Gómez-Moriana, A.: "La subversión del discurso ritual". *Imprévue*, 1980, 1 (p. 63-89) y 2 (p. 37-67) (el *Lazarillo* como confesión).

de un tal Guzmán, por sobrenombre de Alfarache. Guzmán es la versión ampliada de Lázaro, que, tal vez para evitar los "castigos" que se le impusieran a aquél, se reviste de moralismo mediante infinitas digresiones sermonoides. No discutiremos aquí si, en verdad, Mateo Alemán, su autor, no disfrazó de servil sermonario una colección de paródicas burlas doctrinarias. Lo que nos importa es que los lectores del *Guzmán*, de inmediato, percibieron la analogía posible con la historia de Lázaro. Al punto que ésta, ya tal vez medio olvidada en su deforme mutilación, fue de inmediato reeditada.[9] Y los lectores, que identificaban a Guzmán como un pícaro de los que pululaban en todas la ciudades, pudieron entender que una nueva categoría narrativa estaba apareciendo para arrebatar la popularidad de los héroes caballerescos ya en declive. Esa categoría, de inmediato, ganó nuevos miembros que imprimían variantes al modelo: así *La pícara Justina* incorporaba la mujer como protagonista de una historia picaresca. Y comenzaba a circular el manuscrito de un aristócrata, don Francisco de Quevedo, que despojaba de sermones la historia de Pablos de Segovia, *El Buscón,* para mostrar que era imposible subir y confundirse con los hombres de bien cuando se había nacido en la ralea del submundo de conversos, por más que se intentara.

Una veintena de historias compondrían, hasta mediados del siglo XVII, lo que se vendría a llamar, posteriormente, novela picaresca.

Mas, por los mismos años del *Guzmán,* otro escritor percibía el anacronismo de las historias caballerescas. Y no tanto y no sólo de las historias ficcionales. Mas captaba que la España de su tiempo se había embarcado durante años en aventuras tan fuera de lugar como las de los caballeros andantes que habían poblado las cabezas de medio mundo. Y decidió mostrar la insensatez de tanta empresa mostrando la locura de dejarse llevar por ese universo ficcional confundiéndolo con la realidad. Así, don Miguel de Cervantes pudo denunciar la enajenación nacional transfiriéndola a un único personaje enloquecido en la lectura de las aventuras de caballeros andantes. Nacía *Don Quijote,* libro que su autor comenzaba dirigiéndolo a un "desocupado lector".

Con razón "desocupado", porque hasta entonces el lector de caballerías, de historias de pastores y de moros, tenía poco que hacer: debía dejarse llevar por la sarta de acontecimientos en los que sólo le cabía imaginar y emocionarse. No había dudas en ese universo de verdades defendidas y mentiras condenadas.

Cervantes quería algo más para los lectores del *Quijote*. Ese algo más era la necesidad de que se definiesen entre las dos perspectivas de la realidad ficcional que les eran colocadas: la de don Quijote, que, a todas luces, estaba loco, y la de Sancho Panza, hombre cuerdo al parecer, ya que tenía como único bagaje cultural un secular saber en forma de refranes. Con ello, nacía un nuevo lector, el lector ocupado en la lectura, o sea en la decodificación de los diversos planos de una narración ficcional, cuyo resultado ya no sería el mismo para todos los lectores y ni siquiera para todas las lecturas de un mismo texto por un mismo lector.

Con esta invención del lector en la función que hoy le conocemos nacía algo más: nacía eso que denominamos novela moderna, precisamente para separarla del universo monocorde de las narraciones anteriores. Porque, si el lector debía descifrar, era porque ahora había ambigüedades que resolver en lugar de las certezas de hasta entonces.

[9] Véase Guillén, C.: "Genre and Countergenre: the Discovery of the Picaresque" in *Literatures as System: Essays toward the theory of literary history*. Princenton, Princenton Univ. Press, 1971.

Con todo, nos parece, la inauguración del lector no es absoluto privilegio cervantino. En esa serie de textos que, aparentemente, los lectores menos que como ficción debían ver como documentos, o sea, en las novelas picarescas, ya hay un papel para el lector. En efecto, si el narrador de éstas resulta ser el pícaro protagonista que cuenta desde el final de sus aventuras, hay un espacio para la duda entre la verdad de los acontecimentos y la versión que nos es dada por ese pícaro que, lejos de haber dejado de ser un tramposo, solamente ha conseguido (en algunos casos) dejar de ser tenido como tal por sus vecinos y engañosamente por sí mismo.

O sea que, si Cervantes coloca al lector ante el abanico de posibilidades significativas de su texto, la novela picaresca, en su forma autobiográfica, obliga a leer con desconfianza la narración de un personaje que se interpone él mismo entre el lector y los hechos que narra. En ambos casos, el lector pasa a tener de qué ocuparse gracias a la pluralidad significacional del texto narrativo.

Volviendo a Cervantes, la invención explícita del lector forma parte de la creación de la novela moderna, creación que ha sido implícitamente negada por aquella crítica de carácter formalista que, de tan limitada a lo funcional (los árboles), perdió de vista la novela moderna (el bosque) que tenía ante sí. El *Quijote* no puede ser reducido a una serie de historias ensartadas que podrían ser aumentadas o disminuidas o continuadas sin más. La estructura del *Quijote* se apoya en la parodia de la novela de caballerías (Primera Parte) a la que sucede la lectura paródica de dicha Primera Parte en la Segunda. Y ésta se desdobla en un caminar hacia la desilusión (la derrota en Barcelona) y un volver recuperando realidades hasta que don Quijote se declara sano y por eso mismo muere al faltarle definitivamente la utopía.

Mucho menos es posible confundir la fórmula del *Quijote* con la de la novela picaresca entendiendo que ambas no pasan de series de aventuras unidas por la figura de su protagonista. La observación es pertinente, ya que ha habido críticos cuyo afán nacionalista, tal vez, los llevó a englobar bajo el rótulo común de "picaresque novel" todo aquello escrito antes del siglo XVIII y fuera de su isla.[10]

La forma cervantina de la novela moderna, al igual que la picaresca, se apoya en la visión paródica del héroe clásico. Sólo que, en este caso, el personaje creado por Cervantes, al contrario del pícaro, tiene todas las cualidades del caballero. Sólo que las posee sin límites, las ejerce muchas veces sin razones más profundas y dentro de un anacronismo que lo hace derivar hacia el ridículo. Don Quijote ha aprendido a la perfección en sus lecturas el código de la caballería. E intenta ponerlo en práctica asumiéndolo con todas sus consecuencias. De ese modo, resulta una hipertrofia del caballero andante que choca con la realidad histórica y que ejerce la caballería por sí misma[11].

De este modo, queda claro que *Don Quijote* y la picaresca se oponen mucho más que por el diverso foco narrativo adoptado en uno y otra. Ambos textos construyen la novela moderna en torno al héroe clásico parodiado desde la historia. Pero ambas for-

[10] Lenrow, Elbert: *Reader's Guide to Prose Fiction* (New York and London, 1940); Allen, Walter: *The English Novel* (Peguin Books, 1958, p. 32); McCombie, F. in *"Count Fathom* and *El Buscón"* in *Notes and Queries*, New Series, VII, 1960, p. 297. Apud Parker, A.A.: *Los pícaros en la literatura*. Madrid, Gredos, 1975, p. 35. También: Muir, Edwin: *The Structure of the Novel*, London, 1949; Frohock, W.M.: "The Idea of the Picaresque. *Yearbook of Comparative and General Literature*, 16, 1967. Apud Alfaro, G.A.: *La estructura de la novela picaresca*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977, p. 21.

[11] Véase Mello e Souza, G. de: *O tupi e o alaúde*. São Paulo, Duas Cidades, 1979, p. 73-105.

mas marcharían separadas en su evolución. El propio Cervantes en su *Quijote* dejaría ver las objeciones formales que la picaresca le merecía[12]. Y, aunque no podamos aceptar modernas colocaciones que quieren ver en la picaresca una antinovela-moderna[13], sin duda ambas formas significan dos procesos narrativos diferentes y dos maneras de estructurar el universo creado en la novela.

Sin embargo, es curioso que, cuando en el siglo XX nos ocupamos en el análisis de la retomada de la narrativa picaresca en el Tercer Mundo, un grupo de novelas escritas en el Brasil y que, en un primer momento, parecían ser simplemente ejemplos válidos de esa retomada dejaron entrever un cruce de elementos propios del *Quijote* que era imposible ignorar.

El punto de partida de esa comprobación fue *Macunaíma,* de Mário de Andrade, de 1928[14]. Macunaíma, el protagonista, guarda muchas analogías con el pícaro clásico[15]. Pero, curiosamente, es portador de un proyecto utópico, a lo don Quijote, que acaba destrozado cuando debe prevalecer su lado picaresco para sobrevivir en medio de la sociedad industrial. Y si bien Macunaíma acaba derrotado, como Don Quijote, su transformación en la Osa Mayor lo convierte en estrella, o sea en brillo nada inútil, porque guía.

En las décadas de los 70 y los 80 registramos un buen número de novelas brasileñas que, al recuperar el malandro literario que en *Macunaíma* está elevado a la condición de símbolo[16], de una u otra manera incorporan la utopía quijotesca. Así, ya en *A pedra do reino,* de Ariano Suassuna[17], Pedro Quaderna, a todas luces un antihéroe digno de la mejor picaresca, se define dentro de un proyecto novelesco apoyado en la recuperación de los mitos de la caballería.

Y en *Galvez, imperador do Acre,* de Márcio Souza[18], el pícaro Galvez disfraza de empresa patriótica su tentativa de recuperar su papel de miembro de la clase dominante. A ello se contrapone el idealismo de Joana, la monja que, seducida por Galvez, cree ciegamente en el idealismo de la empresa, ve en él la posibilidad de interferir en la sociedad, se hace revolucionaria y acaba muriendo en defensa de sus ideales.

---

12 Cf. Cervantes, M. de: *Don Quijote de la Mancha*, I, cap. XXII.

13 Véase Blanco Aguinaga, C.: "Cervantes y la picaresca: notas sobre dos formas de realismo". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XI, 1957, p. 313-342.

14 La mejor edición crítica de *Macunaíma* es la de Telê Porto Ancona Lopes. Paris/São Paulo, UNESCO/CNPq, 1988 (Col. Archivos). Existe traducción de *Macunaíma* al castellano, publicada por Seix Barral.

15 Véase la Tesina de Maestría (inédita) de Heloísa Costa Milton (Universidade de São Paulo, 1987), "A picaresca espanhola e *Macunaíma* de Mário de Andrade", estudio cuidadoso y muy válido sobre el tema, que, sin embargo, no coincide completamente con mi punto de vista.

16 Véase Cândido, Antonio: "Dialética da malandragem (Caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*)". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* (Universidade de São Paulo) nº 8, 1970, p. 71.

17 Suassuna, Ariano: *A pedra do reino*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1971.

18 Souza, Márcio: *Galvez, imperador do Acre*. Manaus, Fundação Cultural do Amazonas, 1976. La proximidad de la novela de Márcio Souza con la picaresca fue objeto de excelente análisis por parte de Rúbia Prates Goldoni en su Tesina de Maestría "Galvez, o pícaro nos trópicos", Universidade de São Paulo, 1989, inédita.

En *Meu tio Atahualpa,* de Paulo de Carvalho Neto[19], al pícaro que es, sin duda, Atahualpa-tío se oponen, por un lado su sobrino y por otro lado Píter/Pedro. Aquél es el indígena que se salva de traicionar a su raza y éste el blanco que escapa del universo de corrupción de su familia. Ambos se tornan revolucionarios en pos de la utopía, a lo don Quijote.

Os voluntários, de Moacyr Scliar[20], nos pone ante la confluencia de varias existencias picarescas que acaban siendo superadas por un muy quijotesco proyecto común. El literal naufragio del mismo cierra las posibilidades de realización del sueño quijotesco y devuelve a los pícaros que escapan de la tragedia a la más mediocre realidad.

Fernando Sabino, en *O grande mentecapto*[21], nos coloca ante la transformación del protagonista, cuyos fuertes trazos picarescos iniciales son superados a través de la locura. Y de ella nace un típico quijote cuya rebelión tiene como epílogo la muerte trágica del héroe.

Travessias, de Edward Lopes[21], es una novela escrita con la receta de la picaresca clásica en la mano. Sobre todo, parece haberse tenido en cuenta el *Lazarillo* de los primeros amos. Porque son los amos los verdaderos pícaros de la novela. Una novela que desemboca en la perspectiva explícita del comienzo de otra cosa. Esa "otra cosa" tal vez pueda entenderse como la novela siguiente del mismo autor, *Lobos e cordeiros*[22], cuya dimensión es plenamente quijotesca.

En 1982 apareció *O tetraneto del-rei*, de Haroldo Maranhão[23], novela que es la parodia de la conquista del Brasil por los portugueses desde el punto de vista de Torto, uno de sus protagonistas. El proceso de mutua antropofagia cultural de indígenas y conquistadores, en el que Torto sobrevive gracias a su astucia, culmina en la integración de ambos segmentos, integración que apunta hacia la construcción de una nueva sociedad.

Por último, *O cogitário*, de Napoleão Sabóia[24], nos coloca ante el antihéroe tercermundista Amphilóphio das Queimadas Canabrava y su experiencia de sobrevivir como becario en Europa, lo que provoca reiterados retornos narrativos a sus orígenes bra-

---

19 Carvalho Neto, Paulo de: *Meu tio Atahualpa*. Trad. de Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro, Salamandra, 1978. La edición mexicana original es de Siglo XXI y apareció en 1972. La novela fue objeto de la Tesina de Maestría de Maria Teresa Cristófani de Souza Barreto, "*Mi tío Atahualpa*: a sagração do herói na terra do carnaval" (inédita), presentada en la Universidad de São Paulo, en 1987.

20 Scliar, Moacyr: *Os voluntários*. Porto Alegre, L&MP, 1979.

21 Sabino, Fernando: *O grande mentecapto*. Rio de Janeiro, Record, 1979.

21 Lopes, Edward: *Travessias*. São Paulo, Moderna, 1980.

22 Lopes, Edward: *Lobos e cordeiros*. São Paulo, Moderna, 1983.

23 Maranhão, Haroldo: *O tetraneto del-rei*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1982.

24 Sabóia, Napoleão: *O cogitário*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1984. Esta novela de Napoleão Sabóia fue objeto de análisis por parte de la Profª Maria Eunice Furtado Arruda en su Tesina de Maestría (inédita) "Amphilóphio das Queimadas Canabrava: um pícaro caboclo?" presentada en la Universidad de São Paulo en junio de 1990.

sileños y, más aún, nordestinos. La astucia de "Phipha" deja espacio para la denuncia del proceso colonizador al que el narrador-protagonista opone un conjunto formado por la literatura de marginalizados y la música popular brasileña formando una base de resistencia.

De manera más que sintomática, este conjunto de novelas brasileñas no se limitan a recuperar la fórmula básica de la picaresca. Funden en sí mismas, de uno y otro modo, las dos formas básicas de parodia del héroe clásico. Y así, el *Quijote* aparece ahora amarrado a la Historia por la presencia de pícaros que, lejos de permanecer en la alienación de sus antepasados clásicos, toman de aquél la formulación de un proyecto político alternativo apoyado en la libertad, trazo común de la base anarquista de pícaros y quijotes.

Mario M. González
Profesor-Doctor de la Universidad de São Paulo

A b
e h
1 9 9 1

Cosas de España en Machado de Assis*

María de la Concepción Piñero Valverde

La contribución de las grandes culturas europeas a la formación intelectual de Machado de Assis y la influencia que ejercieron sobre su obra han llamado la atención de importantes críticos. Basta recordar, por ejemplo, las investigaciones llevadas a cabo por Eugênio Gomes. En cuanto a la presencia española en la formación y en la obra de Machado de Assis no tengo noticias de estudio sistemático. Me gustaría hacerlo algún día, pero ahora no es posible intentarlo. Tal vez lo que pueda es resaltar aquí algunos datos y presentar algunas consideraciones que posteriores investigaciones podrán desenvolver, completar y, si fuera preciso, corregir.

Conocedor de las principales lenguas europeas, Machado de Assis las aprendió en circunstancias difíciles, durante su juventud oscura y pobre. Como autodidacto, o con la ayuda de extranjeros residentes en Río de Janeiro, llegó poco a poco a dominar el francés y el italiano. De forma semejante debe haber aprendido también la lengua que, al lado de la portuguesa, calificaba de "formosa e sonora": el español.

Es posible que en esto le ayudaran amigos como Quintino Bocaiúva, cuya madre era argentina. Hay quien piensa en los poetas Carlos Guido y Spano, también argentino, y Guillermo Blest-Gana, diplomático chileno, ambos más tarde amigos de Machado de Assis y de quienes tradujo algunos versos. Es muy posible que recibiera ayuda de conocidos, aunque don Juan Valera (que estuvo en Brasil algunos años antes de que el escritor brasileño publicase sus primeros trabajos literarios) afirmaba que era difícil

*Las citas de Machado de Assis se refieren a la *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1986. 3 vols. Esta edición se indica con las iniciales *O.C.*, seguidas del número romano correspondiente al volumen.

parte: de los clásicos, como Corneille, en su *Cid*, tantas veces citado por el escritor brasileño[10], y de los románticos, como Victor Hugo, sobre todo.

En cuanto a Victor Hugo, basta recordar que el mismo Machado de Assis confiesa que el poeta francés y Espronceda le evocan una España fantástica y rebelde: "Entrai pela Espanha, é ainda a terra da imaginação de Hugo [...] ouvireis Espronceda dizer outra canção de pirata[11]". Incluso los escritores clásicos españoles — Cervantes y Calderón —, recordados con admiración en los versos de Machado de Assis, aparecen justamente en una poesía en homenaje a Victor Hugo y en la condición de genios celebrados por el poeta francés[12]. La influencia de Victor Hugo explica, en gran parte, la España romántica que tantas veces asoma en las páginas machadianas.

Mas tanto en el caso de las fuentes literarias como de las demás, es necesario recordar desde ahora que la tradición portuguesa debe haber contribuido decisivamente en la configuración de la España del novelista brasileño. Lector, desde muy pronto, del "Gabinete Português de Leitura" de Río de Janeiro, Machado fue a buscar en la literatura de Portugal importantes perspectivas para su visión de España. Se sabe, por ejemplo, que el escritor admiró en Castilho el traductor del "gênio de Cervantes, seu conterrâneo da península, que ele ia sagrar português, a quem fazia falar outra língua, não menos formosa e sonora que a do Guadalquivir"[13]. Algunos rasgos anticastellanos y, por otro lado, el iberismo también presente en Machado (obsérvese la expresión "seu conterrâneo da península") parecen remontar a la tradición portuguesa. Además de esto, casado con su querida Carolina, portuguesa y hermana del poeta Faustino Xavier de Novais, es probable que el escritor recibiera en la familia impresiones sobre la vida española desde la perspectiva de otro pueblo peninsular. Los tiempos del casamiento de Machado (1869) son tiempos en que se vuelve a hablar, en Madrid y en Lisboa, de la unión de la Península. En Portugal prevalecían voces contrarias, alimentadas por los partidos conservadores, asustados con la república proclamada en la España posterior a la caída de Isabel II. Había, además, la histórica oposición entre Portugal y España. Para mayor exactitud, es necesario añadir que la oposición, sobre todo en sus reflejos literarios, era propiamente contra una Castilla, rival política y lingüística de los portugueses, más que contra España como un todo. Esta distinción deja huellas en Machado de Assis. De cualquier forma, es preciso reconocer que las figuras españolas de las novelas machadianas parecen indicar en el escritor una actitud compleja, hecha de atracción y rechazo, de admiración y reserva.

El principal personaje español de las novelas de Machado de Assis es Marcela, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). Su papel es importante: representa, para Brás Cubas, el primer beso y el primer gran desengaño. Será la iniciadora de las terribles "negativas" a que se reduce la vida humana, según la conclusión de la novela. Figura ambigua, tal vez pariente ideal de la brasileña Capitu, de "olhos oblíquos e dissimulados" (ésta presente en otra gran novela machadiana, *Don Casmurro*), la asturiana Marcela es personaje fundamental en *Brás Cubas*. Asturiana, he dicho. ¿Pero sería éste su verdadero origen? Es difícil averiguarlo en una figura tan llena de secretos. Vale releer la página en que ella aparece codiciada por los jóvenes brasileños y, entre ellos, por Brás Cubas, que así la presenta:

> A que me cativou foi uma dama espanhola, Marcela, a "linda Marcela", como lhe chamavam os rapazes do tempo. E tinham razão os rapazes. Era filha de um hortelão das Astúrias; disse-me ela mesma, num dia de sinceridade, porque a opinião aceita é que nascera de um letrado de Madri, vítima da invasão francesa, ferido, encarcerado, espingardeado, quando ela tinha apenas doze anos[14].

De cierto, Machado sonríe aquí ante todos los europeos que, llegados a América, procuran esconder el origen humilde con pretensiones de elevada posición social. Mas parece que hay también en la figura de Marcela aquella altivez convencionalmente atribuida a los españoles, incluso por el mismo escritor, como se ha visto, por ejemplo, en el artículo en que se comentaba la noticia de los hidalgos que resisten a la prisión. En el caso de Marcela, ¿qué explicación proponer para noticias tan divergentes? La respuesta aparece en la secuencia del fragmento que acabé de citar. Viene en la lengua de Marcela y es ésta: *Cosas de España*[15].

Asturiana o madrileña, hija de labrador o de abogado, lo cierto es que la bella española hace con Brás Cubas lo que había hecho con tantos otros admiradores. Les conquista el corazón y les va tomando las joyas. Cualquier nube de desconfianza del enamorado es disipada con suaves palabras:

> — Não percebeste que era mentira, que eu dizia isso para te não molestar? Vem cá, *chiquito*, não sejas assim desconfiado comigo... Amei a outro; que importa, se acabou?[16]

Mas, al final, la realidad se impone. Brás Cubas tiene que embarcar para Europa, por mandato del padre que, irritado con los despilfarros del hijo enamorado, decide mandarlo a estudiar a Coimbra. El muchacho le suplica a Marcela que lo acompañe:

> — Não posso, disse ela com ar dolente; não posso ir respirar aqueles ares, enquanto me lembrar de meu pobre pai, morto por Napoleão...
> — Qual deles: o hortelão ou o advogado?
> Marcela franziu a testa, cantarolou uma seguidilha entre dentes [...][17].

Es el inicio de la ruptura. El desesperado Brás Cubas embarca con lágrimas en los ojos "repetindo o nome de Marcela"[18].

---

[10] *Notas Semanais*, 11-8-1878, *O.C.*, III, p. 402; op. cit., 1-9-1878, p. 406 y *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *O.C.*, I, p. 518.

[11] "Canção de Piratas", en *Páginas Recolhidas*, julho 1894, O.C., II, p. 652.

[12] "1802-1885", en *Ocidentais*, O.C. III, p. 166.

[13] "O Visconde de Castilho", 4-7-1875, O.C., III, p. 979.

[14] *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, O.C., I, p. 533.

[15] Ibidem.

[16] Op. cit., p. 535.

[17] Op. cit., p. 537.

[18] Op. cit., p. 539.

La serenidad vuelve en seguida. Los años de estudio en Coimbra traen el olvido. Antes de volver a Brasil, el joven pasa por España, pues vive aventuras "em Lisboa, na península e em outros lugares da Europa"[19]. Nuevos lances de la fortuna lo esperan en Río de Janeiro. Uno de ellos es el encuentro con una extraña comerciante en la Rua do Ourives, dueña de una tienda de relojes y joyas. Envejecida, marcada por la viruela, Brás Cubas la reconoce por un diamante que lleva en el dedo: "essa mulher era Marcela"[20]. Del pasado sólo le sobraba en la mirada "a flama a cobiça"[21].

Mas una nota de compasión viene a suavizar la decadencia de Marcela. Es el amor puro de Maricota, una niña de cuatro años, hija de un relojero vecino. El rigor con que Marcela trata a la niña (llega a darle una bofetada) ante los ojos del padre, y el cariño con que después la festeja besándola, pueden hacer ver en Maricota el fruto de una relación ilegítima de Marcela y del relojero. La madre, según dice el relojero, hablando de su propia mujer, era persona religiosa, que enseñaba a la niña a rezar. Por consiguiente, tal vez hubiera aceptado como hija, en un gesto de caridad, el fruto de la unión del marido y de Marcela. La hipótesis está reforzada por el "olhar interrogativo e suspeitoso" que el relojero lanza a Brás Cubas al salir de la tienda[22]. ¿Entrevería en él a un antiguo rival? Sea como fuere, el cariño de Maricota parece redimir el final melancólico de Marcela.

Participación secundaria en el enredo de la novela tiene otra figura española de Machado de Assis: el criado, de *Quincas Borba* (1898). A él competía tratar con cuidado del perro entregado al personaje central, Rubião, por un amigo, Quincas Borba, que al morir le deja su animal de compañía (que lleva su propio nombre, Quincas Borba) y la inmensa fortuna que había acumulado. Rubião, que de este modo sale de la miseria, agradece al amigo muerto y confía el perro a la guarda del criado indicado por Cristiano Palha, que ambiciona la fortuna del ingenuo heredero. El criado es así descrito:

> Era espanhol; e não foi sem resistência que Rubião o aceitou das mãos de Cristiano: por mais que lhe dissesse que estava acostumado aos seus crioulos de Minas, e não queria línguas estrangeiras em casa, o amigo Palha insistiu, demonstrando-lhe a necessidade de ter criados brancos[23].

El servidor anónimo repite el disimulo de Marcela (está en la casa no al servicio de Rubião, sino de Palha). Y si Marcela realzaba su posición social fingiéndose hija de la alta burguesía, el criado se destaca de los servidores negros y mulatos hablando siempre en su lengua, incluso cuando se dirige a Rubião. Léase este breve diálogo:

[19] Op. cit., p. 543.

[20] Op. cit., p. 557.

[21] Op. cit., p. 558

[22] Ibidem.

[23] *Quincas Borba*, O.C., I, p. 643.

> — Quincas Borba está muito impaciente? perguntou Rubião, bebendo o último golo de café, e lançando um último olhar à bandeja.
> — *Me parece que sí.*
> — Lá vou soltá-lo[24].

Nótese que a Rubião no le gustaban "línguas estrangeiras em casa". Y, sin embargo, él y el criado se entienden sin dejar de hablar cada cual en su propia lengua. Hay tal vez aquí un indicio más de otro aspecto de la visión de España en Machado de Assis: el reconocimiento de la estrecha afinidad de los mundos de lengua española y portuguesa, a pesar de sus rivalidades históricas. Pero este punto quedará más claro un poco más adelante, después de otras observaciones. Por ahora, sobresale la enigmática figura del criado, que aparece en otra página de la novela, revelando su hostilidad contra el perro. El animal encuentra acogida en el otro criado europeo, el francés Jean. El español sólo finge tratarlo bien ante la vista de Rubião:

> Jean, o cozinheiro, gosta do cão, o criado espanhol não gosta nada. [...] Se chegam visitas de alguma cerimônia, [Rubião] manda-o levar para dentro ou para baixo e, resistindo ele sempre, o espanhol toma-o a princípio com muita delicadeza, mas vinga-se daí a pouco, arrastando-o por uma orelha ou por uma perna, atira-o ao longe, e fecha-lhe todas as comunicações com a casa:
> — *¡Perro del infierno!*[25]

Aún volveré a hablar de *Quincas Borba*, que contiene otro dato importante sobre la imagen de España. Antes, sin embargo, convendrá recordar la figura de una española que quedó grabada para siempre en el corazón de un simpático personaje machadiano: el viejo Conselheiro Aires. Es Carmen, sevillana hermosa y alegre, que asoma por un momento en las páginas de *Esaú e Jacó* (1904). Aires la encuentra en su juventud, de paso por Venezuela, donde él servía como diplomático brasileño, y donde la española se presentaba como actriz. Pasados muchos años, el viejo aún la recuerda con emoción y cariño:

> [...] Aires parou na calçada. Parou, tornou a si e continuou a andar com os olhos no chão e a alma em Caracas. Foi em Caracas, onde ele servira na qualidade de adido da legação. Estava em casa, de palestra com uma atriz da moda, pessoa chistosa e garrida. De repente, ouviram um clamor grande, vozes tumultuosas, vibrantes, crescentes...
> — Que rumor é este, Cármen? perguntou ele entre duas carícias.
> — Não se assuste, amigo meu; é o governo que cai.
> — Mas eu ouço aclamações...
> — Então é o governo que sobe. Não se assuste. Amanhã é tempo de ir cumprimentá-lo[26].

[24] Op. cit., p. 644.

[25] Op. cit., p. 662.

[26] *Esaú e Jacó*, O.C., I, p. 997.

El episodio de Carmen puede haberse inspirado en un hecho ocurrido en 1893 y comentado en otra página de Machado de Assis. Fue la denuncia de un diplomático venezolano contra un tratado que, favoreciendo a las compañías teatrales inglesas y norteamericanas, perjudicaba a los actores de lengua española que se exhibían en Caracas[27]. Además de esto, la inestabilidad política presente en el encuentro con Carmen parece también inspirarse en episodios descritos en otro artículo de Machado de Assis, de 1893. En él, comenta con buen humor las agitaciones políticas de la nueva república brasileña, comparándolas a la "revolução espanhola" y atribuyéndolas en parte a la efímera constitución, revocada un día después de entrar en vigor "não por ser constituição [...] mas naturalmente por ser espanhola". Y concluye con estas palabras: "De Espanha só mulheres, guitarras e pintores"[28]. Pues Carmen es justamente una de esas mujeres que, para Machado y para Aires, están entre los más precioso que ofrece España al mundo. Por esto mismo, el viejo diplomático brasileño vuelve con la memoria y con el alma a la Caracas de su juventud, y procura establecer con exactitud su encuentro con la bella actriz:

> Recompôs a hora, o lugar e a pessoa da sevilhana. Cármen era de Sevilha. O ex-rapaz ainda agora recordava a cantiga popular que lhe ouvia, à despedida, depois de retificar as ligas, compor as saias, e cravar o pente no cabelo, — no momento em que ia deitar a mantilha, meneando o corpo com graça:
>
> *Tienen las sevillanas,*
> *En la mantilla,*
> *Un letrero que dice:*
> *¡Viva Sevilla!*
>
> Não posso dar a toada, mas Aires ainda a trazia de cor, e vinha a repeti-la consigo, vagarosamente, como ia andando[29].

La "cantiga popular" de Carmen es, de hecho, una sevillana del siglo XVIII. Hoy es muy conocida en la versión musical de Federico García Lorca. La "toada" oída por Aires debió ser una de las versiones tradicionales, divulgadas por las compañías de operetas y zarzuelas que en aquel tiempo se presentaban a los brasileños. No se olvide que el músico español Don José Amat, fundador de la Ópera Nacional brasileña, como recuerda Machado de Assis, era también compositor de zarzuelas[30].

Marcela, la asturiana amada por Brás Cubas, fingía al prometer dedicación total al amado; Carmen finge también, pero sólo en el escenario, pues es actriz; en el amor no promete mayor estabilidad que la de los gobiernos cuya caída presencia. Y es sincera en lo que ofrece: algunos momentos de alegría al joven y solitario brasileño desterrado en Caracas. Momentos evocados después de muchos años por el viejo Aires, a quien traen el suave y nostálgico sentimiento que, en su lengua portuguesa, él llamaría "saudade".

[27] *A Semana*, 13-12-1896, O.C., III, p. 750.

[28] Op. cit., 23-4-1893, p. 583.

[29] *Esaú e Jacó*, O.C., I, p. 997-998.

[30] *A Semana*, 20-9-1896, O.C., III, p. 732.

Con su música alegre y su vivacidad despreocupada, Carmen representa la España que Machado de Assis pudo haber conocido en las compañías teatrales extranjeras de Río de Janeiro. Representa también la España romántica y algo convencional que encontró en lecturas como las de Victor Hugo. Mas hay en las páginas machadianas otra imagen de España. Es la España de don Quijote, "alma generosa e nobre, mas ridícula nos atos, embora sublime nas intenções"[31]. Se verá claramente "a ingenuidade sublime, que caracteriza o tipo de Cervantes"[32], en las figuras del filósofo Quincas Borba y de su amigo Rubião.

En *Quincas Borba*, donde es central el estudio de la locura, surge, efectivamente, la presencia del *Quijote*. Y ocurre en un contexto muy significativo. Se halla en un diálogo en el que el filósofo, acompañado de su perro tocayo, expone al nuevo discípulo, Rubião, su sistema de ideas, cuyo concepto central es Humanitas. Releamos algunos fragmentos de las palabras del pensador:

> Humanitas é o princípio. Há nas cousas todas certa substância recôndita e idêntica, um princípio único, universal, eterno, comum, indivisível e indestrutível, — ou, para usar a linguagem do grande Camões:
>
> Uma verdade que nas cousas anda,
> Que mora no visíbil e invisíbil.
>
> [...]
> Nada se perde, tudo é ganho. [...] Vês este livro? É *D. Quixote*. Se eu destruir o meu exemplar, não elimino a obra que continua eterna nos exemplares subsistentes e nas edições posteriores. Eterna e bela, belamente eterna, como este mundo divino e supradivino[33].

Quincas Borba, el desvariado maestro, es lector de Camões y de Cervantes, su "conterrâneo da península", como en otro momento decía Machado de Assis. A Camões y Cervantes recurre Quincas Borba en el instante sublime en que expone al único discípulo las ideas que guarda al llegar al final de su vida. En la figura del patético maestro, Machado de Assis presta un notable homenaje a la cultura de los pueblos ibéricos y a la España creadora de *Don Quijote*, obra "eterna e bela, belamente eterna".

Esta página de Machado nos trae de vuelta a las lecturas de donde derivó su imagen de España. Su Quijote es sin duda el de Cervantes. Pero es también el Quijote de la *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, del luso-brasileño António José da Silva (cuya obra teatral Machado analiza en uno de sus artículos)[34]. Es también el Quijote de Castilho, el poeta traductor de la obra de Cervantes. Si en la formación del escritor brasileño hay elementos que le permiten salir de lo convencional y de lo folklórico en su visión de España, esos elementos se deben, en gran parte, a

[31] "Aquiles, Enéias, Dom Quixote, Rocambole", en *História de Quinze Dias*, 15-1-1877, O.C., III, p. 358.

[32] "Antônio José", en *Relíquias de Casa Velha*, O.C., II, p. 731.

[33] *Quincas Borba*, O.C., I, p. 648-649.

[34] "Antônio José", en *Relíquias de Casa Velha*, O.C., II, p. 726-733.

la lectura de los clásicos portugueses. De ellos el novelista recibió, a pesar de eventuales reservas anticastellanas, el impulso para aproximarse a la tradición cultural española. La noción de conterraneidad peninsular que, para Machado, une Cervantes a un portugués, como es su traductor Castilho, no sería posible sin la lección de la literatura portuguesa. Éste es un punto que merece algunas consideraciones finales.

De hecho, además de las imágenes de España anteriormente presentadas, se puede encontrar en Machado una visión de España que desarrolla la idea de la conterraneidad entre los pueblos ibéricos. Y que la extiende a los pueblos americanos de lenguas española y portuguesa. Este iberismo de Machado de Assis, por llamarlo así, tiene muchos antecedentes literarios en Portugal. Mas el mismo escritor brasileño deja claro cómo se aproximó a este concepto de España. Fue por João de Barros, gran historiador portugués del siglo XVI. Haciendo suyas las palabras del antiguo maestro, Machado incluye entre los hispánicos, también, a los brasileños. Dice Machado:

> Um velho autor da nossa língua — creio que João de Barros; não posso ir verificá-lo agora; ponhamos João de Barros. Este velho autor fala de um provérbio que dizia: "os italianos governam-se pelo passado, os espanhóis pelo presente e os franceses pelo que há de vir". E em seguida dava "uma repreensão de pena à nossa Espanha", considerando que Espanha é toda a península, e só Castela é Castela. A nossa gente, que dali veio, tem de receber a mesma repreensão de pena [...][35].

La página es de 1893. Las palabras, efectivamente de João de Barros (del prólogo de la tercera de sus *Décadas*), vuelven a ser recordadas más tarde por Machado de Assis[36]. Es necesario tener en mente tales palabras para identificar esta imagen de España presente en el escritor brasileño: España como Hispania, como la evocaba Camões al llamar a los portugueses "uma gente fortíssima de Espanha"[37].

Compleja, por tanto, la configuración de España en Machado de Assis. Ninguna de las imágenes anula las demás; todas coexisten en la obra del escritor, prevaleciendo ora ésta, ora aquélla. Hidalgos rebeldes, amigos de corridas de toros, la belleza eterna del *Quijote*, la conterraneidad de Hispania, todos estos elementos se alternan en las páginas machadianas. Son visiones contrastantes, pero sin esta pluralidad de imágenes no se entienden las ambigüedades de las figuras españolas de las novelas de Machado, ni la reserva y la atracción con que el escritor se aproxima a las "cosas de España".

Son consideraciones que, como decía al principio, podrán ser ampliadas y corregidas. Mas que espero despierten la atención de los hispanistas hacia un campo que merece ser más explorado bajo sus perspectivas: el de la vasta y espléndida obra de Machado de Assis.

María de la Concepción Piñero Valverde
USP - Universidade de São Paulo

[35] *A Semana*, 14-5-1893, O.C., III, p. 584.

[36] Op. cit., 9-8-1896, p. 722.

[37] *Os Lusíadas*, I, 31.

Charlot: la ópera de Ramón Gómez de la Serna

Agustín Muñoz-Alonso López

En un reciente coloquio sobre la situación de la ópera en España, Luis de Pablo señalaba: "En nuestro país no se ha tenido en cuenta la evolución operística desde hace muchísimo tiempo, probablemente, desde el siglo XVIII. Y estamos pagando las consecuencias de ser un país marginal. Si ahora, aquí, estamos asistiendo a un curioso resurgir de la ópera en nuestra lengua — fenómeno que se presta a todo tipo de reflexiones sociológicas —, esto obedece, me atrevería a decir, a una cierta normalización cultural, en donde comienzan a presentarse muy por primera vez, propuestas originales."[1] Al mismo Luis de Pablo se debe una de las más brillantes realizaciones en el resurgir de la ópera contemporánea española: *El viajero indiscreto*.[2]

Pero sería injusto relegar al olvido otros proyectos que, al igual que los actuales, intentaron vivificar un género que, en muchas ocasiones, se había convertido en una simple excusa social. Y uno de los más interesantes fue el que reunió en los años 30 a Ramón Gómez de la Serna y a Salvador Bacarisse con el propósito de componer una ópera que se iba a titular *Charlot*.

Hasta hace muy poco tiempo, el recuerdo de la obra sólo se conservaba en algunas páginas autobiográficas del propio Ramón. Así, en *Automoribundia*, Ramón alude a su frustrado intento por estrenar en Buenos Aires, en 1933, una ópera titulada *Charlot* con libreto propio y música de Salvador Bacarisse.[3] Algunos años más tarde, en *Nuevas páginas de mi vida (Lo que no dije en mi Automoribundia)*, dedicará el capítulo ti-

[1] *Ópera contemporánea*, Separata de *Primer Acto*, nº 236 (Noviembre-Diciembre 1990), pág. 8.

[2] Con libreto de Vicente Molina Foix, se representó en el *Teatro de la Zarzuela* en 1990.

[3] Gómez de la Serna, Ramón: *Automoribundia* (Buenos Aires, Edit. Sudamericana, 1948), pág. 561. Escribe Ramón al referirse a su viaje a Argentina en 1933: "Como Victoria Ocampo era la directora del Colón metí en mi maleta las partituras de Bacarisse de mi ópera *Charlot*, algo que hubiera sido un buen escándalo lírico, pero que no se atrevieron a estrenar".

tulado "Una ópera malograda" a explicar más detenidamente las circunstancias que dieron lugar a la realización del proyecto y los fracasados intentos por llevar a la escena una obra que Ramón considera irremediablemente perdida en los avatares de la guerra civil: "En 1932 me insinuó Salvador Bacarisse que hiciese una ópera en tres actos, a a la que él pondría música. Entonces en versos de Opera Libre, inventé la ópera "Charlot" (...) Bacarisse compuso la música sobre mi arbitrario libreto, y cuando en 1933, en breve viaje a Buenos Aires para asistir a la inauguración del Libro Español, me embarqué con nuestra ópera debajo del brazo, lo hice con el sueño de que la estrenase el Colón de esa capital, ya que Victoria Ocampo era entonces su directora. Recuerdo la lectura en casa de la ilustre escritora argentina, tarareándola los tres actos y entregando las partituras al joven y destacado músico Juan José Castro. Yo proponía que para el estreno se contratase al propio Charlot, pero no sé qué peripecias ocurrieron que me volví a España con la ópera en el baúl. Bacarisse la guardó en la gaveta de la paciencia y esperamos hasta que llegó la hora de la separación por la guerra y yo me vine a Argentina a los quince días de su comienzo. Después de largo interregno, recibí un día una carta de mi hermano José diciéndome que si yo firmaba no sé qué cosa, se estrenaría en el Liceo de Barcelona. Yo le contesté que no firmaba y la Ópera "Charlot" se perdió en la noche de los tiempos nocturnizados que vinieron y no sé si la tendrá Bacarisse en Méjico. Fue una ensoñación con gran marco de oro, una esperanza más."[4]

Que hubo tal intento de estreno durante la guerra lo prueba la referencia de Casal Chapí a las dificultades de su posible representación[5]; pero, como destaca Julio Álvarez, la desconexión entre músico y escritor fue total ya que Ramón cree a Bacarisse en Méjico cuando éste se exilió realmente en Francia[6]. Lo que resulta al menos curioso es que Ramón no aluda en ningún momento al hecho de que la obra formaba parte de los proyectos, subvencionados institucionalmente, de la *Junta Nacional de Música*. Criticada por lo que algunos consideraban excesivo favoritismo en la concesión de esas subvenciones[7], en mayo de 1933 anunció las obras que iban a ser estrenadas en la siguiente temporada y, entre ellas, se encontraba *Charlot*.[8]

Afortunadamente, entre los papeles que el hijo de Salvador Bacarisse donó al "Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea" de la Fundación Juan March en 1987, se encontraba tanto la partitura como el libreto de *Charlot*. Al año siguiente, en el centenario de Ramón, la Fundación Juan March publicó una edición facsímil de la partitura junto con el libreto en edición de Antonio Gallego.[9]

---

[4] Gómez de la Serna, Ramón: *Nuevas páginas de mi vida* (Madrid, Alianza, 1970), págs. 59 y 60.

[5] Según precisa Enrique Franco en "La ópera *Charlot* tras medio siglo", *El País*, 7 de octubre de 1988, pág. 40, Enrique Casal Chapí publicó en la revista *Música* en febrero de 1938, el facsímil de la primera página de *Charlot* refiriéndose a las dificultades que presentaría una puesta en escena.

[6] Álvarez, Julio: "Recóndito Ramón", en *Alfoz* (nº 60, 1989), pág. 5.

[7] Por ejemplo en *La Nación*, el 19 de Junio de 1934, se afirmaba: "Sus desaciertos, sus favoritismos, sus absurdos y sus personalismos la hicieron granjearse la antipatía, el odio de todo el mundo" (pág. 11).

[8] En el teatro *Calderón*, se pensaban estrenar obras como *Triste Puerto* de Rivas Cherif y J. Gómez, *La Montaraza* de Espresati, Pérez Dola y Facundo de la Viña, *La Bella Durmiente* de Hernández Catá y Oscar Esplá, *Fígaro* de Tomás Borrás y Conrado del Campo, y *Charlot*.
La referencia se puede encontrar en *ABC* (20 de Mayo de 1933), pág. 43, o en *El Liberal* (21 de Mayo de 1933), pág. 4.

El 5 de Octubre tuvo lugar en el salón de actos de dicha Fundación la primera audición pública de varios fragmentos de la ópera[10] con amplio eco de la prensa.[11]

Como acabamos de ver, Ramón acepta inmediatamente la propuesta de Bacarisse de escribir el libreto para una ópera y lo tiene preparado a los pocos meses, muestra de su interés por acercarse de nuevo a un escenario después de la insatisfactoria experiencia de *Los medios seres*[12].

Lo que supone una novedad en la actividad creadora de Ramón es esta intensa relación con el mundo de la música. Durante su primera producción dramática es posible encontrar referencias aisladas, como la dedicada a Beethoven al final de la segunda *Utopía*; el "scherzo" de la escena pantomímica de *Cuento de Calleja* o las imprecisas indicaciones que acompañan algunas pantomimas[13]. Soldevila-Durante, aludiendo a ellas recalca esa carencia en la percepción ramoniana de la realidad: "Ramón ha sabido identificar sus deficiencias — el aspecto acústico de las manifestaciones de lo real es la que tiene más clara — y decide concentrarse en otras cosas. Incapaz de captar los acentos, no ya de la música clásica, sino los más elementales acentos y tonalidades de los idiomas a cuyo contacto estuvo sometido y que parece haber renunciado pronto a dominar, pocos son los párrafos de su obra dedicados a la captación de lo musical (...) todo lo más, en una ocasión intenta utilizar la terminología musical de medición de tiempo para describir los cambios de ritmo en la actividad corporal de sus personajes."[14]

---

[9] Salvador Bacarisse: *Charlot. Ópera en tres actos, Op. 15* (*Libreto de Ramón Gómez de la Serna*), (Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, Fundación Juan March, Madrid, 1988). Edición al cuidado de Antonio Gallego. El catálogo de las obras de Salvador Bacarisse lo ha realizado Christiane Heine.

[10] Los intérpretes de la audición fueron: María José Sánchez (Margarita); Juan Cabero (Charlot); Luis Álvarez (El Burgués) y Juan Pedro García Marqués (El Padre). El acompañamiento pianístico estuvo a cargo de Sebastián Mariné.

[11] Referencias a esta audición aparecieron al día siguiente, 7-Oct. -88, en *El País* (Enrique Franco, "La ópera *Charlot* tras medio siglo", p. 40); *Diario 16* (Tomás Marco, "Charlot", pág. 35); *ABC* (Antonio Fernández-Cid, "Charlot, en ópera de Gómez de la Serna y Bacarisse", pág. 95) y *Ya* (Anóm. "Se estrenan algunos fragmentos de la ópera *Charlot* de Gómez de la Serna y Bacarisse", pág. 51).

[12] La obra dramática la he estudiado en mi tesis doctoral: *El teatro de Ramón Gómez de la Serna*, (Universidad Complutense de Madrid, 1991).

[13] La segunda *Utopía* termina con las siguientes palabras: "De pronto, cuando ya cae el telón lentamente, se escucha la fluidez de una flauta lejana e inconsolable en el "descrescendo" de la sinfonía en do menor de Beethoven." En *Cuento de Calleja*, la escena quinta es una pantomima acompañada por un "scherzo" que comienza siendo "histérico, inquieto, vivacísimo pero con sordina, sutil, violinesco" para terminar "en una nota desolada y pálida".
En algunas pantomimas hay inconcretas alusiones musicales, como en *Revelación* ("Había música, esa música que no se sabe qué es lo que toca") o en *El garrotín* en la que describe las sugerencias de un "pizzicatto", que "suena con deliquio", el "scherzo", "como un calambre", el "grave", "de un color crudo".
Para resaltar la frenética *Danza de los Apaches* escribe: "la guía temática de este baile es en diez líneas de pentagrama, un contrapunto en el que lo que duele y espanta, y parece irrevocable, fenece en otra nota sin presagios... Todo sin paso de color..." Y matiza más adelante: "este es el contratiempo, cruzado de un adagio lento y lleno de sorna que hace más paradójica la danza." El momento culminante de la danza es cuando suena "esa nota como de bordón, grave, compacta, llena de ecos mates, que queda vibrando como en muchas formas."
Remito a mi tesis doctoral anteriormente citada.

[14] Soldevila-Durante, Ignacio: "El gato encerrado", en *Revista de Occidente*, nº 80 (Madrid, Enero de 1988), pág. 37 y 38.

Se podría citar también otro texto posterior, *Jazzbandismo*, pero se limita a exponer las ingeniosas sugerencias y las greguerías que le inspiran el origen de los instrumentos, los bailes de la nueva música y su representatividad como muestra de lo "nuevo", en constante renovación: "El jazz, sin embargo, no puede ser lo último; habrá nuevas generaciones de sonidos..."[15]

Incluso cuando en los *Retratos contemporáneos* se acerca a Falla y Amadeo Vives elude la profundización en los aspectos específicamente artísticos de la obra de estos grandes músicos.[16]

Por eso, cuando en *Nuevas páginas de mi vida* recuerda la lectura del libreto en casa de Victoria Ocampo, "tarareándola los tres actos", y su preocupación por dar a conocer la partitura a Juan José Castro, revela un aspecto casi inédito de su afán creador, la unión entre música y palabra en un proyecto que le atrajo vivamente aunque no pudiera verlo realizado sobre un escenario.

Ramón escoge como tema para su libreto una de las figuras más representativas del nuevo arte del cine, que tanta importancia e influencia habrá de tener en los distintos ámbitos de la literatura. Pero está más interesado en desentrañar las múltiples facetas de la personalidad de Charlot que en acercarse realmente a la nueva visión de la realidad que el cine traía consigo.

No voy a extenderme en destacar su importancia en la literatura española de esta época ya que sólo pretendo enmarcar la concreta circunstancia en la que Ramón escogió el tema para su libreto operístico, pero al menos voy a señalar los importantes trabajos que al cine dedicaron escritores como Francisco Ayala, Antonio Espina o Corpus Barga, o el revelador título del artículo de Guillermo de Torre: "El cinema y la novísima literatura: sus conexiones."[17]

José-Carlos Mainer recuerda que "influyó en las técnicas presentativas de la novela, del teatro y hasta de la poesía, a las que dotó de la inmediatez y la intencionalidad que descubrimientos como el montaje o el primer plano hicieron posible en el cinematógrafo"[18]. Ejemplos poéticos que muestran este deslumbramiento por la maravilla misma del cine se pueden encontrar en *Cinemática* de Aleixandre, *Cinematógrafo* de Salinas o *En el cinema* de Guillermo de Torre.[19]

En resumen, como señala Guillermo Díaz-Plaja, "en España el cine aparece en los tratadistas de vanguardia, en relación con el fenómeno literario"[20]. Sus mutuas implicaciones están cuidadosamente estudiadas en la obra de C. B. Morris, *This Loving Darkness. The Cinema and Spanish Writters (1920-1936)*.[21]

Fundamental en el conocimiento y la difusión de lo mejor del nuevo arte será el Cineclub de *La Gaceta Literaria* de Giménez Caballero, fundado en el otoño de 1928.[22] Ese mismo año, la revista publicará un importante número monográfico dedicado al cine, coordinado por Luis Buñuel, quien estrenará al año siguiente *Un perro andaluz*.[23]

Ramón no será ajeno a estas actividades: en la segunda sesión del Cineclub, a principios de 1929, presentó, disfrazado de negro, la primera película sonora, *El cantante de Jazz*, con su texto *Jazzbandismo*, hecho que rememora en *Automoribundia*[24] y participará incluso en las películas de Giménez Caballero, *Esencia de verbena* y *El orador*, estrenadas en noviembre de 1930.[25]

Agustín Sánchez Vidal ha puesto de relieve recientemente que Buñuel tenía en el más alto concepto las potencialidades cinematográficas de Gómez de la Serna y que incluso llegó a escribir en un artículo: "No sé de qué fecha datan los primeros artículos greguerísticos de Ramón; pero si son anteriores a 1913 y Griffith los conocía, sería innegable la influencia de la literatura sobre el cine".[26]

Buñuel quiso, además, iniciarse en el cine de la mano de Ramón. En 1927 llegó a un acuerdo con él para que le escribiera un guión que primero se iba a titular "El mundo por diez céntimos" y más tarde "Caprichos"[27]. En una carta a José Bello desde París el 8 de Noviembre de 1927, parece dolerse de su despreocupación: "Recomienzo con Epstein próximamente esperando que Ramón me envíe su obra. El muy... me prometió que la tendría aquí para el 15 del pasado, y hasta ahora sin noticias. ¡He puesto ahí todas mis esperanzas de debutar!"[28]. En otra carta fechada al año siguiente, Buñuel parece ya contar con la colaboración auténtica de Ramón: "Estoy haciendo el 'decoupage' de mi próximo film *Caprichos*, sobre un escenario de Ramón"[29]. Lo que más tarde confirmará el propio Ramón en su retrato de Buñuel: "Yo compuse para él un escenario que se tituló *Chiffres* y cuyo guión se publicó en una revista de París."[30]

Según parece, fue la influencia de Dalí la que impidió que finalmente el debut cine-

---

[15] "Jazzbandismo" se encuentra en *Ismos* (Madrid, Guadarrama, 1975), págs. 178-197.

[16] Gómez de la Serna, Ramón: *Retratos contemporáneos* (Buenos Aires, Edit. Sudamericana), 1941.

[17] Las referencias a estos trabajos se pueden encontrar en: Díaz-Plaja, Guillermo, *Estructura y sentido del novecentismo español* (Madrid, Alianza, 1975), págs. 178-186; Mainer, José-Carlos: *La edad de plata* (Madrid, Cátedra, 1981), págs. 184-185.
El artículo de Guillermo de Torre se publicó en *Cosmópolis*, IX (1921), págs. 98-107.
Una selección de textos acerca del cine se puede encontrar en *Los vanguardistas españoles (1925-1935)* (Madrid, Alianza, 1973), Selección de Ramón Buckley y John Crispin, págs. 205-262.

[18] Mainer, José-Carlos: *La edad de plata*, ed. cit., pág. 184.

[19] Pertenecientes a las obras *Ámbito, Seguro azar* y *Hélices*.

[20] Díaz-Plaja, Guillermo: *Estructura y sentido del novecentismo español*, ed. cit., pág. 181.

[21] Morris, C.B.: *This Loving Darkness. The Cinema and Spanish Writters (1920-1936)* (Oxford University Press), 1980.

[22] Lo referente a las actividades del "Cineclub" de *La Gaceta Literaria* se puede encontrar en: Pérez Merinero, Carlos y David: *En pos del cinema* (Madrid, Anagrama, 1974). Referencias de las sesiones así como los programas, en la revista *Poesía* (Madrid, Ministerio de Cultura), nº 22, 1978.

[23] "Cinema, 1928", 1-x-1928.

[24] El texto "Jazzbandismo" se encuentra en *Ismos*, ed. cit., págs. 178-197.
El relato del estreno de *El cantante de Jazz*, en *Automoribundia*, ed. cit., págs. 389-390.

[25] En la 15 sesión del "Cineclub" de *La Gaceta Literaria*.

[26] Sánchez Vidal, Agustín: *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin* (Barcelona, Planeta, 1988), pág. 108.
El artículo de Buñuel, "Del plano fotogénico" apareció en *La Gaceta Literaria*, nº 7 (Abril de 1927).

[27] En Sánchez Vidal: op. cit., pág. 351.

[28] Cito por Sánchez Vidal: op. cit., pág. 166.

[29] Sánchez Vidal: op. cit., pág. 176. Se trata de una carta a José Bello del 1-Agosto-1928.

[30] Sánchez Vidal, op. cit. pág. 107. Originalmente en *Retratos completos* (Madrid, Aguilar, 1961), pág. 1105.

matográfico de Buñuel estuviera unido a Ramón[31], pero pienso que también habría que recalcar su falta de insistencia en rematar ese proyecto, lo que contrasta con el interés con el que abordó la escritura del libreto de la ópera de Bacarisse. Tal vez, para Ramón era más interesante la colaboración con un músico que ya había recibido el Premio Nacional de Música en 1923 y 1930 que con un Buñuel que iniciaba su carrera, pero, seguramente, la razón principal fue su desconfianza ante un medio al que no podía doblegar hacia su personal visión de la realidad.

En 1922, en su novela *El Incongruente*, había destacado su importancia como arte revelador de la realidad que se esconde tras la "apariencia" cuando Gustavo, el protagonista, se descubre a sí mismo en la pantalla de un cine[32]. Pero en *Cinelandia* (1925) se limita a recrear irónicamente la falsedad de ese mundo en el que se fabrican las películas, poblado por los prófugos del mundo y en los que se nota "un punto de melancolía inevitable, el punto intrascendible de su vida."[33]

Ramón es posible que sintiera como imposible el "congelar" en imágenes su poética visión de la relación entre los seres y las cosas, su particular mundo creativo. Tras el estreno de *Un perro andaluz* quedaba claro que la provocativa crueldad de Buñuel y Dalí difícilmente podía congeniar con la irónica inocencia con la que Ramón se acerca a las cosas y los seres, aunque no por ello dejara de valorar su importante significación: "cuando se dio en España *El perro andaluz*, yo interpreté aquello como venganza y realización en la vida de los deseos incumplidos, y ahora Buñuel, en París me ha cerciorado de que esa fue su intención: dar satisfacción a esa tragedia en el mismo hecho del vivir, y de ningún modo en la atmósfera de los sueños"[34]. Esa atmósfera, sólo expresable en palabras, tal vez fuera la que definía el mundo de Ramón, muy distinto al camino que habría de seguir la creatividad de Buñuel.

Como he señalado anteriormente, Ramón se acerca a Charlot con la intención de desvelar las múltiplas facetas que se entremezclan en esa figura en la que se borraban los límites entre el hombre y el artista.

Ese acercamiento entre Ramón y Charlot ya había sido apuntado por Colombine años atrás, en un texto incluido en el *Libro nuevo*, de 1920: "Nada hay que resulte tan divertido y que reduzca más el mundo a nuestro tamaño que los libros de este escritor. Hay en ellos algo que podría llamarse "charlotismo", en una acepción mucho más amplia de la que esta frase sugiere en el primer momento. El gran artista de "cine" Charlot, con su modo de tratar las cosas, sus gestos, sus desplantes, sus miradas, es algo más que una "cosa" cinematográfica, y quizás se ha implantado porque es el tipo representativo de la época. El "Charlotismo", bajo toda esa exageración cinematográfica que es lo que da cierta falsedad y teatricidad a ese modo de conducirse, es, quizás, el medio de burlarse de la especie de todo lo que era insosteniblemente afectado y de rúbrica. "El "Charlotismo", lleno de movilidad, de audacia, de fantasía, de gestos definidores, de aspavientos que revelan irónicamente la estructura expresiva de las cosas y su novedad, es, tal vez, el fondo de algunas páginas de Gómez de la Serna."[35]

El "Charlotismo" de Ramón también lo volvió a destacar José Bergamín en unas palabras que no debieron disgustar al escritor ya que formaron parte de *Automoribundia:* "como Charlot, parece triste a fuerza de alegría. Como Charlot, Ramón es razonable, el más razonable de todos: el que ha encontrado el secreto último, el último refugio de la razón en la incongruencia (...) Ramón parece un *clown,* como Charlot, sin serlo".[36]

Ruiz-Castillo recuerda en sus *Memorias* cómo por los años 20, Ramón, en compañía de Ortega, asistía complacido a cada nuevo estreno de Chaplin.[37]

En esa época el mito de Charlot adquiere trascendente simbología, pasa de "monigote circense a continuador de la línea dickensiana del "humor" británico, incorporando la figura del humúnculo sentimental víctima de la máquina, del fuerte, del poderoso, del cínico, simbolizando así a toda la humanidad débil y perseguida"[38]. En 1924, Gerardo Diego resaltaba su mensaje poético trascendente al comentar el libro de Ivann Goll sobre Charlot[39]. Y Alfonso Reyes, en su sección cinematográfica de la revista *España,* escribía: "Señálese la hora en que Charlot aparece, primera influencia palmaria del cinematógrafo en la vida, imprimiendo un nuevo diminuto temblor en el desarrollo de las cosas humanas."[40]

Pero a finales de los años 20, la figura de Charlot ya había perdido gran parte de su atractivo para los jóvenes creadores y precisamente por lo que ellos consideran excesiva pretenciosidad, por haber traicionado su inicial inocencia poética.

En la presentación del ciclo de Cineclub de *La Gaceta Literaria,* "Lo cómico en el cinema", en 1929, declaraba Buñuel: "El Charlot de hace diez años podía proporcionarnos una gran alegría poética. Hoy, ya no puede competir con Harry Langdon."[41] Y no sólo no puede competir con Harry Langdon sino que tampoco puede hacerlo con otros grandes cómicos como Buster Keaton. En otro texto, también de 1929, contesta a Dalí sobre la disyuntiva entre ambos: "Pregunta oficiosa, Charlot ya no hace reír más que a los intelectuales. Los niños se aburren con él. Los campesinos no lo comprenden (...) Aún hay algún viejo putrefacto, que se mantiene puro y habla del corazón

[31] En Sánchez Vidal: op. cit., pág. 107.

[32] Gómez de la Serna, Ramón: *El Incongruente* (Buenos Aires, Losada), pág. 185.

[33] Gómez de la Serna, Ramón: *Cinelandia* (Madrid, Nostromo, 1974), pág. 69.

[34] En *Ismos*, ed. cit., pág. 285.

[35] Incluido en el *Libro Nuevo,* (Madrid, 1920), pág. 213.
Carmen de Burgos firma con el seudónimo de "Perico el de los palotes".

[36] En *Automoribundia,* ed. cit., pág. 782.

[37] Ruiz-Castillo Basala, José: *El apasionante mundo del libro. Memorias de un editor* (Barcelona, Agrupación Nacional del Comercio del Libro, 1972), pág. 241.

[38] Díaz-Plaja, Guillermo: *Estructura y sentido del novecentismo español,* ed. cit., págs. 180 y 181.

[39] En *Revista de Occidente* (Marzo de 1924). Ver Díaz-Plaja: op. cit., pág. 185.

[40] Cito por Díaz-Plaja: op. cit., pág. 179. Es un texto de 1916 recogido en la obra *Simpatías y diferencias* (Madrid, 1922), pág. 177.

[41] Aparecido en *La Gaceta Literaria* (Abril de 1929). Sirvió de texto de presentación a la 6ª Sesión del "Cineclub". De Charlot sólo se proyectó *Charlot emigrante* (1917).

amable de Charlot (...) en recuerdo de los tiempos en que no pretendía ser más que un payaso, tengamos para él un piadoso *merde.* Y no volvamos ya nunca a verle."[42]

Ese rechazo era patente en el ambiente de la "Residencia de Estudiantes", como señala Ian Gibson en su biografía de Lorca: "Dalí y Lorca, así como Buñuel, Alberti y otros amigos suyos vinculados a la Residencia de Estudiantes, eran férvidos aficionados al cine, y admiraban profundamente a Buster Keaton (...) Chaplin, por el contrario, le parecía a Dalí cada vez más sentimental ... y por ello, más *putrefacto*".[43]

Sin embargo, para Alberti y Lorca, Charlot aún seguía conservando parte de su poética significación. Los poemas que Alberti dedicó a los grandes cómicos del cine mudo se inician con la *Cita triste de Charlot,* emotiva interpretación de una escena de *La quimera del oro,* como ha estudiado C. B. Morris.[44]

Lorca compuso un diálogo dramático, *El paseo de Buster Keaton,* e incluso un guión cinematográfico, *El viaje a la Luna*[45], pero lo que ahora nos interesa es la significación de un texto escrito por el poeta en 1928 y recientemente recuperado: *La muerte de la madre de Charlot*[46]. En él, como señala en su presentación Chistopher Maurer, destaca la identificación de Lorca con la crisis amorosa y estética que estaba atravesando también Chaplin. Añade Maurer: "En su defensa del *pathos* y de la ternura del arte de Chaplin, Lorca se distancia notablemente de otros miembros de su grupo intelectual (Buñuel, Dalí, Sebastián Gasch), que tachan a Chaplin de sentimental y que abogan por la asepsia y la belleza plástica del anti-Charlot, Buster Keaton."[47]

En este contexto en el que Charlot ya no es la indiscutible estrella del cine, que está entrando en el nuevo camino del sonoro, y Chaplin es objeto de críticas por su vida privada, Ramón pretende desentrañar su secreto eligiéndolo como tema para el proyecto de Bacarisse.

Tal vez, el libreto fuera el resultado de una necesidad de expresar artísticamente lo que acababa de exponer en su ensayo "Charlotismo", incluido en *Ismos* (1931).[48]

Ramón alude a Charlot en pasado, como un fenómeno que ya puede presentarse en toda su amplitud: "Yo diría que el charlotismo ha sido una especie de patosidad de la época, cansada de la compostura solemne a la par que graciosa y de la formalidad en la ironía. El infantilismo desgarrado a que se decidió la vida hace años, como nueva crisis de niñez de sus vejeces, lo encarnó Charlot como otros muchos pollos y horteras, que correteaban por la vida"[49]. Para Ramón, Charlot ha conseguido él solo "una revolución que comienza ahora a ser interpretada y que se reanudará y seguirá su obra en los cuadros de un nuevo pintor, en las obras de un autor menos cazurro que casi todos los que nos rodean; en las pantomimas de una compañía inédita"[50]. El humor de Charlot, según Ramón, parte de su observación de la absurda seriedad de los seres humanos. "Charlot ha destapado la botella que ha llenado de espuma el mundo, y el pobre azarado, verdaderamente azarado, sigue con su botella entre las manos viendo cómo se sale de todas las copas y cómo todos ríen y siguen riendo"[51]. Charlot pone de manifiesto el absurdo de la vida a través de la ridícula representación de "la seriedad que hace burla seria a espaldas de la risa, cuando generalmente lo que suele pasar es que la risa hace ademanes a la espalda de la seriedad."[52]

Ese absurdo existencial alcanza incluso al propio Charlot, espejismo de luz que tal vez ni siquiera haya existido: "Se puede sospechar de la existencia del héroe cinematográfico. Se puede sostener más fácilmente que nada que Charlot no ha existido. Charlot, por eso de que no ha existido, no desaparecerá, no se notará cuando haya desaparecido, no señalará ese día nada, y sus mismas películas serán largas lombrices de tierra que buscarán el misterioso y anonimado centro de la tierra."[53] Y Ramón termina su explicación del "Charlotismo" con estas palabras: "Charlot no ha existido".[54]

En el libreto de la ópera, Ramón pretenderá encontrar entre las múltiples facetas de ese hombre "Chaplin", imagen de cine, vagabundo, buscador del amor, su auténtica verdad. Para ello elige, no un guión cinematográfico, fuera de la "realidad", sino la representación auténtica de la vida encarnada en un escenario y a través de la música, sublimación de la palabra que Charlot se negaba a utilizar en sus películas. En su pretensión de verdad, intentó que fuera el propio Chaplin quien interpretara su propio papel, como recuerda en *Nuevas páginas de mi vida*[55]. Tal vez contaba para ello con su común pertenencia a la "Academia Francesa del Humor", a cuyas reuniones asistía Ramón en París en los meses siguientes al estreno de *Los medios seres.* Lo relata él mismo en *Automoribundia:* "De los treinta miembros de que constaba la Academia sólo asistían quince o dieciséis, figurando entre ellos cuando estábamos en París alguno de los cuatro extranjeros que habíamos sido honrados con el nombramiento, Carlos Chaplin, Bontempelli, Pitigrilli y yo".[56]

Al comprometerse a escribir el libreto para una ópera, Ramón era, por supuesto, consciente de que la colaboración con otro artista le obligaba a respetar ciertas convenciones formales y la estructura "teatral" de la obra está cuidadosamente trazada en tres actos divididos en ocho, seis y cuatro escenas.

---

42 Entrevista de Dalí a Buñuel en el nº especial de *L'Amic de les Arts* preparado por el pintor en Abril de 1929 con motivo del rodaje de *Un perro andaluz.* Cito por Sánchez Vidal: op. cit., pág. 121.

43 Gibson, Ian: *Federico García Lorca* (Barcelona, Grijalbo, 1985), tomo I, pág. 420.

44 Morris, C. Brian: Introducción y edición a *Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (Madrid, Cátedra, 1988).
Señala Morris que "En ella el poeta interpreta la tristeza que sentía Charlot en *La quimera del oro (The gold Rush,* 1924) cuando esperaba, hasta dormirse, a la coquetona Georgina y a sus amigas, quienes tomaron a la ligera su promesa de cenar con él durante la Nochevieja.", pág. 161.

45 García Lorca, Federico: *Viaje a la luna* (Braad éditions, 1980). Edición e introducción de Marie Laffranque.

46 Publicado en *El País* (3-Dic.-1989), págs. 14 y 15.

47 Maurer, Christopher: "Millonario de lágrimas", en ídem, pág. 15.

48 "Charlotismo" está incluido en *Ismos,* ed. cit., págs. 256-263.

49 Ídem, pág. 256.

50 Ibídem.

51 Ídem, pág. 261.

52 Ídem, pág. 258.

53 Ídem, pág. 263.

54 Ibídem.

55 En *Nuevas páginas de mi vida,* ed. cit., pág. 59.

56 En *Automoribundia,* ed. cit., pág. 525.

El primer acto se desarrolla en el interior de una cabaña oscura y destartalada que recuerda aquella en la que Charlot y Big Jim pasan penalidades en *La quimera del oro.*

El decorado está formado por prendas de mujer tendidas de una cuerda y una sábana en la que se proyectan, durante la primera escena, retazos de una película de Charlot. Aunque no es seguro que Ramón conociera o tuviera en cuenta el precedente, hay que recordar que en 1930 se había estrenado en Berlín la ópera *Cristobal Colón* de Milhaud, con libreto de Paul Claudel, en la que también aparecían escenas filmadas.

La joven Margarita expresa su amor a la borrosa imagen de la sábana. Es la primera aparición de un Charlot, aún irreal, que perturba a la joven: "sábana fantasmal, / no engañes mi vida, / no me hagas delirar..." (p. 10)[57].

La imagen se desvanece cuando aparece el Burgués, personaje emblemático de tantas películas de Charlot como oponente amoroso del protagonista, y la corteja ofreciéndole fortuna y posición a cambio de su amor, pero ella lo rechaza: "la riqueza no llena / el vacío del querer..." (p. 11).

Para Margarita sólo el amor puede proporcionarle la felicidad tras haber sentido su llamada en la visión del Charlot de la pantalla: "Sentí la muerte nacer / y hoy vuelvo a esa sensación, / esperando que el amor / logre mi resurrección" (p. 11).

Llega el Padre de Margarita, alarmado porque ha sentido su angustia y teme perderla. Ella le confirma sus temores: es el día en que deben separarse ya que se acerca el hombre a quien se ha prometido. El Burgués, que intenta inútilmente que el Padre interceda en su favor, ha sido sólo el mensajero de ese otro a quien siempre ha esperado. Personaje de melodrama cinematográfico, el Burgués introduce en la fantasía de Margarita al que será el protagonista de su mundo de ilusión: "espero un caballero / que vencido de la luna / trae el alma desolada, / viene en auto de carreras / guiado con mi perfume / y abraza todas las curvas / como si a mí me abrazara" (p. 12).

Se escucha el ruido de un automóvil y entra Charlot, tocando un chiflo de afilador y seguido de los patos de la granja. Podemos recordar que en *Cinelandia* (1923) aparecía un cómico llamado Josué, propietario de un gran parque de patos a los que se califica como "los antecesores de Charlot"[58].

Frente a la burla del Burgués y la indignación de su Padre, Margarita reconoce en él al ideal que esperaba. Charlot, siempre en silencio, le ofrece una rosa de papel y la corteja con una mímica apasionada y expresiva. Es una escena que recuerda a *Luces de la ciudad,* estrenada poco antes de la composición del libreto, pero en esta ocasión es de papel la rosa que en la película Charlot compra a la florista de la que está enamorado. Es el Charlot de las películas, el "caballero sin edad, / joven a perpetuidad" (p. 12), el que representa su papel ante Margarita.

Aparece el Coro de admiradores que sigue siempre a Charlot, lo que acentúa esa impresión de que Margarita sólo ha encontrado los falsos sentimientos que se reflejan en el mundo del espectáculo. El Coro justifica su silencio como una suprema muestra de amor, Charlot no es aún más que el mudo reflejo de su propio papel y necesita esa reafirmación porque ahora está frente a la verdad del amor de Margarita: "su gesto lo dice todo / desesperado de amor / y vale más su silencio / que el dinero del burgués" (p. 13).

[57] Las páginas de las citas remiten a la edición citada de Antonio Gallego.

[58] En *Cinelandia,* ed. cit., pág. 204.

Irrumpe en escena el Falso Charlot, que se proclama "veraz vagabundo" y acusa al otro de farsante por no conocer realmente la vida trashumante y libre que representa en sus papeles. Todos se revuelven contra este Falso Charlot: "Plagiaria realidad, / falso Charlot, / vete sin tardar" (p. 13), hasta que un guardia avisado por el Padre de Margarita se lo lleva.

Su intervención ha puesto de relieve que la realidad que en verdad encarna el Falso Charlot, "un vagabundo peor vestido que Charlot" (p. 13), es ya algo distante a lo que Charlot ha pasado a significar. La magia del cine la ha suplantado y ha hecho imposible distinguir la verdad de la ficción: "imita al gran artista, / es una falsificación" (p. 14).

En verdad hubo numerosos imitadores que se aprovecharon de su popularidad, como Billy Reeves, Billy Ritchie o Billy West, pero lo que Ramón introduce en su obra es el modelo original, un vagabundo auténtico que termina siendo acusado de plagiario.

La joven pide a Charlot que deje oír su voz para demostrarle su amor: "quita de tus labios / el negro candado" (p. 14). El Burgués y su Padre la advierten de que con él sólo conseguirá ser desgraciada, entrará en su mundo de falsedad: "Defiéndete, mi bien, / del desierto de luz, / perdida como las otras / que como a ti engañó" (p. 14). Charlot promete con gestos que hablará y el Coro confirma que cumplirá su promesa: "¿Cómo? ¿Con qué voz? / Mañana se sabrá" (p. 14).

El segundo acto tiene lugar en el mismo escenario que el anterior. Margarita y el Coro esperan con expectación poder escuchar la voz de Charlot.

Mientras para Margarita será el cumplimiento de la promesa de su amado, el Coro expresa que sólo significará otro aspecto de su carrera de actor: "el mundo espera / la anunciación de tu voz / para confirmar al cine / su privilegio de hablar" (p. 16).

Entra Charlot, con "un caballero detrás vestido a la moda de un Des Grieux", el Bis, que hablará por él, ya que Charlot sólo hará los ademanes que se correspondan con las palabras de este personaje que será a partir de ahora como su sombra. Margarita cree que al fin ha podido escuchar la declaración de amor de Charlot.

Ramón explicará en *Nuevas páginas de mi vida* lo que pretendía con esta introducción de un doble que hablara por Charlot: "me propuse que el gran cómico de la pantalla, que a la sazón no quería ni hablar ni cantar en las películas, apareciese con un sosias o personaje cantor que, siempre detrás de él — como su sombra —, cantase como si fuese el propio Carlitos"[59].

Efectivamente, Chaplin se opuso a la introducción del cine sonoro y llegó a declarar: "¿El cine sonoro? Puede usted decir que me repugna. Viene y destruye el más antiguo arte del mundo, el arte de la pantomima. Destruye la gran belleza del silencio"[60]. Y no sólo Chaplin, otros grandes artistas del cine como Eisenstein pensaban también que se trataba de "una forma transitoria y una falsa forma"[61].

Según Julio Álvarez, "Es curioso comprobar cómo Ramón con su rara clarividencia intuyó a estos sosias o dobles cantantes como figuras que el propio Charles Chaplin utilizó años más tarde en sus películas habladas. También es una invitación a que Charlot hable, cosa que iniciará tímidamente con una canción en *Tiempos modernos* el año

[59] En *Nuevas páginas de mi vida,* ed. cit., pág. 59.

[60] Tichy, Wolfram: *Chaplin* (Barcelona, Salvat, 1988), pág. 122.

[61] Escalera, Manuel de la: *Cuando el cine rompió a hablar* (Madrid, Taurus, 1971), pág. 46.

1936. Finalmente, en 1940, doce años después del nacimiento del cine sonoro, claudica y se decide a hablar. Rueda *El gran dictador*".[62]

En la obra, este Bis parlante de Charlot, que en su indumentaria y conceptuosa declaración amorosa remite al Manon Lescaut operístico, no sólo cumple la función de recordar la mudez intrínseca al personaje cinematográfico. Es también la expresión de la búsqueda de comunicación de un Charlot que intenta escapar de la ficción de la pantalla, alcanzar la realidad del amor que le ofrece esa Margarita que le puede salvar de su "naufragio de luz" (p. 16).

El Coro confirma que "Por fin va a ser amado / el hombre sin amor, / amado sin piedad, / amado con amor" (p. 17).

Surge un grupo de "bailarinas clásicas, con traje blanco, alas y faldillas de crinolina danzando una danza de amor cadenciosa y pura" (p. 17), mientras Charlot, con el Bis tras él, se muestra amoroso con Margarita. Parece de nuevo una referencia a otro film de Charlot, *Al sol*, de 1919, en el que sueña que un grupo de ninfas de los bosques, vestidas a la griega, lo rodean bailando. El Coro continúa con su adulación, explicando que se trata de una nueva actuación de su ídolo: "feraz en estratagemas, / con secretario de canto / por ser perezoso nato / y sólo rico en silencio" (p. 17). Mas en las palabras del Bis aparecen los primeros síntomas de sinceridad. A diferencia del frustrado enamorado que Charlot representa en sus películas, confiesa la auténtica inconstancia amorosa del artista en su vida real y lo que para él comienza a significar la inocente entrega de Margarita: "Perdí el sabor de mujeres / de tener tanta mujer, / pero tú eres la soñada / que el universo renuevas" (p. 17).

Aparece el Burgués e intenta de nuevo apartar a Margarita de su ideal de amor: "Loca mujer / ¿la farsa no ves? / La voz no es de él, / es voz de alquiler" (p. 18). Pero para ella no tiene ninguna importancia: "Canta el alma de Charlot / coronado de laurel" (p. 18).

Incluso el Coro de admiradores parece haber comprendido que Charlot no puede alcanzar la felicidad del amor por la presión del mundo del espectáculo que le impide escapar de un continuo vaivén: "Somos nosotros / los que pedimos / otras novias, / otros asuntos, / otras rivales, / otras películas, / nuevos trucos, / variaciones, / originalidad, / desdoblamientos, / viajes sin fin, / bodas y divorcios, / niños perdidos" (p. 18). El Padre de Margarita irrumpe amenazando con denunciar a Charlot por intentar robar el honor de su hija y éste toma muy en serio la amenaza, hasta el punto de retraerse hacia su mundo de ficción: "He cantado para ti / como no canté jamás, / pero me debo al silencio / fraguando trágicos sinos. / Tengo en la cabeza un film / y me debo a su metraje" (p. 19).

Ramón alude, a través del temor del Padre de Margarita, a la auténtica fama de donjuán irresponsable que había adquirido Chaplin. Como señala Wolfram Tichy, "El matrimonio de Chaplin con Mildred Harris fue el comienzo de una serie de desafortunadas relaciones con las mujeres, quienes al principio le parecían atractivas, luego, cada vez más desilusionado, una plaga, y, por último, una amenaza. La extraordinaria publicidad que se da a tales aventuras acabaría contribuyendo decisivamente a formar un estado público de opinión que en última instancia no veía en Chaplin más que un monstruo lascivo" [63].

[62] Álvarez, Julio: "Recóndito Ramón", art. cit., pág. 6.

[63] Tichy, Wolfram: *Chaplin*, ed. cit., pág. 88.

Ruido de bocinas y automóviles anuncian la llegada de gentes del cine que buscan a Charlot. Se trata de "payasos, elegantes, mujeres con traje de noche, operadores con visera verde" (p. 19). Entre ellos está la Estrella, su prometida de las películas, que se presenta como "Fotogénica y vampira / virgen de las luces potentes, / rubia de oro y platino" (p. 19). Es el contraste más absoluto con la inocencia de Margarita, que sabe que Charlot necesita "la crueldad / como acicate del genio" (p. 19) y le aconseja que le olvide. Pero Margarita no se arredra porque está segura de que finalmente su amado volverá "pues los que soñaron juntos / se volverán a encontrar (sólo desandando sueños)" (p. 20).

Durante una fiesta en casa de Chaplin se desarrolla el tercer acto. Ya no es Charlot puesto que las prendas que lo caracterizan como tal cuelgan de una percha: el hongo, el chaquet, los pantalones claros y el bastón.

El actor, de smoking, bebe sin medida sentado en un sofá junto al Bis.

Galanes y Estrellas, medio bebidos también, coquetean y se burlan del anfitrión, de cuyo dinero intentan aprovecharse.

El Bis anuncia a los presentes: "Mi señor ordena y manda / que no le llamen Charlot, / que aquí sólo es Chaplín, / elegante, calavera y borrachín" (p. 22).

La superficialidad en la que transcurre la vida de las gentes del cine también es la norma de quien en sus películas encarna la ingenuidad infantil ante la existencia.

En la vida real esa ingenuidad pierde toda su poética trascendencia y se convierte en ceguera que atrae a vividores y provoca falsas e interesadas declaraciones de amor, muy diferentes a las de Margarita, que ha creído que la imagen de Charlot no era sólo una simple interpretación que escondía una falsedad vital.

La Estrella, tras una caricia fingida, expresa lo que para todos ellos significa Charlot: "Mi tímido pollito, / tu libro de cheques / puede con el spleen, / inunda de sedas, / constela de joyas..." (p. 22) y continúa coqueteando con un Galán para el que esa frívola relación y su bigote son su "único ideal" (p. 22). Tal vez, ese Galán caracterizado por un bigote elegante y cuidado, tan distinto al de Charlot, esconda una referencia al actor Adolphe Menjou cuya actitud de despreocupación y displicencia había atraído a Dalí y Buñel, que escribieron sobre él en *La Gaceta Literaria* [64]. Chaplin lo había convertido en 1923 en uno de los protagonistas de *Una mujer de París,* la primera película en la que él no aparecía como actor, y alcanzó fama de conquistador irresistible precisamente por el atractivo de su bigote. Alberti le dedicó uno de los poemas recogidos en *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos:* "Falso homenaje a Adolphe Menjou".[65]

Continúan las muestras de desprecio por parte de los Galanes y las Estrellas, mientras Charlot sigue emborrachándose junto a su Bis, que intenta protegerle: "Os estáis burlando de él / mientras le bebéis el alma. / Le estáis haciendo traición / y abusáis de su hospedaje / pero yo le avisaré" (p. 24).

[64] El texto de Buñuel se titula "Variaciones sobre el bigote de Menjou" y se publicó en junio de 1928. El de Dalí, "La gran duquesa y el camarero", había aparecido en marzo del mismo año. Ambos textos se encuentran reproducidos en la revista *Poesía,* ed. cit., págs. 46 y 47.

[65] El poema de Alberti se titula "Falso homenaje a Adolphe Menjou" y es el último de *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos,* ed. cit. de C.B. Morris, pág. 200.

El Bis ha dejado de ser la simple sombra de Charlot, para convertirse en un consejero que intenta salvarle del proceso de autodestrucción al que le ha llevado el haber traicionado la autenticidad vital que encarnaba en la pantalla y que desmiente su insustancial vida real: "No desmientas tu vida, / no pierdas indulgencias, / no seas tu asesino, / no seas juez de día / y criminal de noche" (p. 23).

El Bis comprende que la única salvación para el hombre atrapado en la falsedad de "Cinelandia" es asumir definitivamente un único papel que le permita reconocerse a sí mismo: "Sé vagabundo siempre, / vive como filmando / y así viviendo en farsa / te salvarás farsante" (p. 23), convertir ese papel en su propia vida: "Para curar tu cáncer / tienes que ser actor / de un solo papel" (p. 24).

Se abre la puerta y aparecen las cuatro Divorciadas de Charlot que le reprochan su abandono y el que sus hijos se comporten ya como él, intentando emular sus gestos y actitudes, alusión, sin duda, al film *El chico,* de 1921, en el que Charlot está acompañado de un niño que repite sus movimientos, y es como su calco en miniatura.

El Bis sabe arreglar esta situación que ha espantado a Charlot: "Todas serán indemnizadas, / el abogado pagará, / que si es seria la boda, / el divorcio lo es más" (p. 24).

Ramón alude de nuevo a las azarosas relaciones de Chaplin con las mujeres. En esta época ya se había divorciado de Mildred Harris, en 1920, y de Lita Grey en 1924, con la que se había casado por la presión de su madre, ya que estaba embarazada a los 16 años, situación que explica en el contexto de la obra la actitud de recelo del Padre de Margarita.

A través de este personaje, Ramón funde a Charlot y a Chaplin como si fueran las dos caras de una única existencia que tendrá que elegir finalmente un solo camino al enfrentarse con la verdad del amor que representa Margarita.

De nuevo se abre la puerta y entran Margarita, el Coro de admiradores y un policía que busca a Charlot porque ha sido acusado de seducción.

Margarita le reclama su promesa de amor, aunque desengañada por su conducta: "Engañas con tu pobreza, / con tu traje de mendigo, / y después eres un dandy / que vive ciego de lujo" (p. 25). El Bis se apiada de ella y le confiesa que fue su voz la que realmente la enamoró y que está dispuesto a ser él quien le entregue su amor. Sin embargo, el amor de Margarita no ha nacido de la falsa voz de Charlot: "No me engañó con palabras, / sólo a sus ojos miré / sin escuchar tus romanzas / de gramófono servil" (p. 25).

El policía pregunta a Charlot si conoce a Margarita y tras un momento de duda responde afirmativamente. Cambia el smoking por su característica indumentaria de vagabundo, incluido el bigote que arranca al Bis, y esposado sale de escena del brazo de Margarita. El Bis queda desolado oliendo la rosa que Charlot le ha dejado y los demás muestran su asombro mientras cae el telón.

Al componer el libreto para una ópera, Ramón acepta de nuevo una invitación para acercarse a la escena, desmintiendo sus declaraciones de no volver a enfrentarse al público desde un escenario tras la experiencia de *Los medios seres.*

Era también una novedad en el sentido de que no se trataba exactamente de otro intento por encontrar la "fórmula teatral" adecuada para conectar con el público, sino de afrontar un doble reto.

Por un lado, la colaboración con un artista perteneciente al campo de la música, que como ya vimos era para él casi desconocido. Por otro, encauzar su creatividad en la forma poética, tras los frustrados tanteos de su primera época.

En *Charlot,* la elección de la forma versificada se traduce en una contención expresiva que, aunque no impide aislados destellos, concentradas greguerías, sorprendentes asociaciones, revela que, en esta ocasión, Ramón puso su creatividad al servicio de un proyecto artístico al que se adaptó renunciando a su exuberancia expresiva. Sin duda, al declarar que compuso la obra en "versos de Ópera Libre" no se refería a que contaba con una total independencia creativa y así lo prueban las correcciones y apuntes rítmicos que en el libreto introdujo Bacarisse.[66]

En el aspecto temático sí se evidencian las preocupaciones ramonianas. *Charlot* es esencialmente una reelaboración del motivo principal de *Los medios seres.*

La búsqueda de la plenitud que para Ramón está indisolublemente unida al amor, al encuentro con el otro medio ser complementario de la existencia, aparece en el libreto encarnada en la figura de Charlot.

Respecto a la obra teatral supone el haber enriquecido tal planteamiento con la introducción del conflicto entre la apariencia y la realidad, que tenía evidente y actual expresión en el nuevo mundo del cine.

En la obra de Ramón, el drama de Charlot ya no es, como en sus películas, el desarraigo, sino su incapacidad para reconocerse a sí mismo.

Ya en *El Incongruente* había escrito Ramón: "¿Qué fue Charlot sino un fenómeno del siglo, el caso de cien Charlots más auténticos que el que era, por decirlo así; el Charlot mecánico, el representante de los Charlots perdidos por el mundo en existencias mediocres, pero con sincero sentimiento de Charlots, con desinteresado charlotismo, incapaz de la especulación, ni en el gran mercado de Charlots, que son los Carnavales?"[67].

Perdido entre el halago de sus admiradores, el interés de los que se aprovechan de su fama y dinero y una doble existencia como personaje de la pantalla y frívolo artista, sólo conseguirá salvarse cuando acepte la intrusión en su vida real de la inocencia y sinceridad del personaje de ficción que él mismo interpreta.

Como ya hemos señalado, *Charlot* nunca se representó. La crítica únicamente ha podido enjuiciar la ópera a través de los fragmentos que se interpretaron, como audición simplemente, en la Fundación Juan March, para celebrar la recuperación del libreto y la partitura.

Tanto Enrique Franco como Tomás Marco destacan la repercusión que hubiera podido tener en su época, pero que el paso del tiempo ha despojado de sus referencias culturales a una obra que en gran medida debe su valor a lo que podría haber significado como revulsivo artístico.

En palabras de Enrique Franco, "Cuando se entra en contacto con la ópera del talante de *Charlot*, de Ramón y Bacarisse, a 50 años vista, la gran tragedia es suponer la efectividad que habría podido tener en su tiempo, condición que la presenta ahora como un globo perdido en el espacio de otro mundo"[68]. Una opinión similar sostiene Tomás Marco: "es una tragedia que no se representara en su tiempo, pues en cualquier

[66] En la actualidad estoy preparando una edición del libreto teniendo en cuenta tales variantes.

[67] Ed. cit. pág. 184.

[68] Franco, Enrique: "La ópera *Charlot* tras medio siglo" en *El País,* (7-Oct.-1988), pág. 40.

país civilizado hubiera podido ser parte del repertorio nacional. Cincuenta y cinco años más tarde es muy difícil que una obra recupere su puesto si no es verdaderamente excepcional. No creo que ésta lo sea, pero eso no quiere decir que no tenga un puesto, una función y un valor en su época."[69]

Una época que continúa siendo la nuestra y que es heredera en los aspectos más ricos de su cultura de artistas como Ramón y Bacarisse.

Agustín Muñoz-Alonso López
Universidad de Castilla - La Macha

[69] Marco, Tomás: "Charlot", en *Diario 16* (7-Oct-1988), pág. 35.

Alberti en *Sobre los ángeles* y la expresión de una crisis

Francisco Javier Díez de Revenga

Cuando en el año 1929 Rafael Alberti publica *Sobre los ángeles,* sin proponérselo o proponiéndoselo, daba a conocer el libro más complicado y más difícil de todos los suyos, tanto respecto a la obra publicada, compuesta por libros muy valiosos y de indudable riqueza poética, pero de escasa complicación formal o argumental, como son *Marinero en tierra, El alba del alhelí* e incluso *Cal y canto*, como en lo que se refiere a su obra posterior, que aún hoy continúa, en la que se recogen libros tan extraordinarios como *A la pintura*. Rafael Alberti consigue, sin embargo, una de sus obras más perfectas y representativas de la lírica más avanzada del momento, y puede asegurarse que si, entre toda su producción, hubiérase de escoger tres libros destacados por su originalidad y por su peculiar visión de la poesía, acorde con su momento, al mismo tiempo que realizada con autenticidad personal, *Sobre los ángeles* habría de considerarse, junto a los ya citados *Marinero en tierra* y *A la pintura,* lo más representativo de una obra poética que abarca casi setenta años de actividad y plena producción. Como ha señalado con mucho rigor Geist, "*Sobre los ángeles* es uno de los textos más ricos y enigmáticos que se han publicado en España en un siglo notable por su producción poética. Ocupa un lugar central en la poética de Alberti y en la historia de la poesía española moderna" [1].

Y en conexión con esa obra total, la crítica especializada se ha ocupado de *Sobre los ángeles*. Como ya señalábamos en el *Panorama crítico de la generación del 27* [2], antes de llegar al libro, ya hay ángeles que pueblan la poesía albertiana, tales como los

[1] A. Leo Geist, "Los ángeles del infierno: una lectura de *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti", *Surrealismo. El ojo soluble,* edición de Jesús García Gallego, *Litoral*, 174-175-176, 1987, p. 224.

[2] Francisco Javier Díez de Revenga, *Panorama crítico de la generación del 27,* Castalia, Madrid, 1987, p. 253.

que aparecen en *Cal y canto*. Justamente, en Murcia, en la revista *Verso y Prosa*, y en su número 7, de julio de 1927, aparecería el primer poema de Alberti dedicado a los ángeles. Se trata de la composición dedicada a don Luis de Góngora, titulada "Los ángeles albañiles", que luego sería incluida por Alberti en *Cal y canto*. Ya aquí se perciben los caracteres de los ángeles surrealistas. Ángeles que bajan, en este poema, de sus andamios a sorber las sienes del poeta como mina de yeso, para luego encalar astros y hoteles, como ya señalábamos en otro libro nuestro de 1975[3].

Ha habido, incluso, quien ha señalado la vinculación de estas criaturas celestiales con el temperamento andaluz, ya desde el propio lenguaje coloquial, como en las frases "tener ángel" o "tener mal ángel", que representan mucho en la expresión cotidiana de aquella zona de España[4]. La temática angélica, en efecto, no es nueva en la literatura española. Ángeles malvas hay en Juan Ramón Jiménez y ángeles con grandes alas de navajas de Albacete los hay en García Lorca. Un poeta coetáneo, que tuvo mucha influencia en las líneas vanguardistas de su generación, Juan Larrea, también nos ofrece la presencia enigmática de algún ángel obeso. Y, como ha señalado Pablo González Martín, los de Alberti, más que ángeles en el sentido católico, en el buen sentido de la palabra buenos, son ángeles crueles, bien distintos de los ángeles de Murillo que el niño Rafael recuerda haber visto en las estampas de la época[5]. Ricardo Gullón, por su cuenta, ha recordado los ángeles del libro de Gerardo Diego, aparecido en 1941, *Ángeles de Compostela*, y ha destacado las diferencias entre los de uno y otro poeta. "El contraste puede ser aleccionador. Los de Compostela pertenecen a un mundo claro, conocido y radiante, a un cielo forjado por la esperanza; los albertianos fueron habitantes de un paraíso perdido, inaccesible, y se incriben en un orbe desesperado. Hijos de la ira y sombras del paraíso, podríamos decir recordando los títulos de otros libros contemporáneos (de Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre). Los de Compostela viven para el futuro y en la eternidad; estos otros para recordarnos el pasado irrecuperable."[6]

En *Cal y canto*, con la presencia de estos ángeles albertianos, se acentúa el enriquecimiento temático y estilístico que va experimentando la poesía albertiana y, como ha advertido Emilia de Zuleta, en este libro "la poesía de Alberti se prepara para un cambio más profundo, que va más allá de la renovación temática y expresiva [...] El libro siguiente, *Sobre los ángeles*, no representa ya una evolución y cambio, sino un verdadero viraje dentro de su poesía y, además, del movimiento poético de esos años"[7]. El propio Alberti, en *La arboleda perdida*, había señalado algo parecido, cuando al referir-

[3] Francisco Javier Díez de Revenga, *Revistas murcianas relacionadas con la generación del 27*, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 2ª edición, 1979, p. 167.

[4] Vittorio Bodini, *Los poetas surrealistas españoles*, Tusquets, Barcelona, 2ª edición, 1982, p. 61.

[5] G. Pablo González Martín, *Rafael Alberti*, Júcar, Gijón, 1980, p. 91.

[6] Ricardo Gullón, "Alegrías y sombras de Rafael Alberti. Primer momento.", *Rafael Alberti*, edición de Manuel Durán, El escritor y la crítica, Taurus, Madrid, 1975, p. 73.

[7] Emilia de Zuleta, *Cinco poetas españoles (Salinas, Guillén, Lorca, Alberti y Cernuda)*, Gredos, Madrid, 1971, p. 322.

se al final de su breve gongorismo, y cuando ya daba por terminada la "Tercera Soledad" en honor de don Luis, "ya relampagueaban en el cielo nocturno de mi alcoba las alas de los primeros poemas de *Sobre los ángeles*"[8].

La repercusión crítica de *Sobre los ángeles* ha sido, en consecuencia, muy grande, quizá la mayor en relación con cualquier otra obra de Alberti, desde los juicios iniciales — y, por cierto, muy discutidos — de Pedro Salinas[9] y Enrique Díez-Canedo[10] hasta la edición crítica de C.B. Morris[11]. Por el interés que han despertado algunos aspectos concretos en determinados estudiosos podemos darnos idea de lo atractivo del libro y de las preocupaciones e inquietudes que suscita. Ya González Muela se acercó a la obra en 1952 y trató de precisar su significado real dentro de la biografía del poeta[12], mientras que en 1971 Luis Felipe Vivanco se planteaba tres posibilidades de explicación del libro que deben ser tenidas en cuenta y debatidas a la hora de realizar una lectura directa del mismo: la cuestión amorosa, con desengaño incluido; la insatisfacción con la obra anterior — muy típica de los poetas de su tiempo y especialmente de Federico García Lorca, que experimenta también en esa misma fecha similar reacción —; y la pérdida de la fe religiosa — en la que coincide también con el Federico García Lorca que abraza el surrealismo en 1929 y produce *Poeta en Nueva York*[13]. Parece ser que, de las tres posibilidades planteadas, la que tiene más visos de realidad es la cuestión amorosa, aunque las otras dos son comunes a otros escritores de la época como Emilio Prados, y así lo ha visto en este último caso, en un estudio interesante, Joaquín Marco[14].

Es, en todo caso, la cuestión autobiográfica la que ha despertado más interés, y en ella se ha querido ver la explicación del viraje a que ha aludido Emilia de Zuleta. Los textos de *La arboleda perdida* relacionados con *Sobre los ángeles* son muy significativos y aclaradores en este sentido, como más adelante veremos.

Otro capítulo importante se desarrolla en el campo de la expresión y su enunciado parece previo a cualquier acercamiento: se trata de la relación de *Sobre los ángeles* con el surrealismo. Alberti conocía en parte la revolución que suponía en la lírica europea de su tiempo la instauración de la escritura automática que había puesto de moda el surrealismo francés. Los especialistas en el movimiento surrealista en España han

[8] Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1976, p. 229.

[9] Referencia a esta conferencia de Salinas en George W. Connell, "Los elementos autobiográficos en *Sobre los ángeles*", en *Rafael Alberti*, ed. cit., p. 156.

[10] Referencia en G. W. Connell, *op. cit.*, p. 156.

[11] C. Brian Morris, edición de *Sobre los ángeles* y *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, Cátedra, Madrid, 1981.

[12] Joaquín González Muela, "¿Poesía amorosa en *Sobre los ángeles?*", *Ínsula*, 80, 1952, p. 5.

[13] Luis Felipe Vivanco, "Rafael Alberti en su palabra acelerada y vestida de luces", *Introducción a la poesía española contemporánea*, 2ª edición, Guadarrama, Madrid, 1971. Y en *Rafael Alberti*, edición citada, pp. 181-204.

[14] Joaquín Marco, "La poesía de R. Alberti y E. Prados entre 1929 y 1934", *Homenaje a José Manuel Blecua*, Gredos, Madrid, 1983, pp. 405-414.

puesto en duda — como en efecto han hecho Bodini[15], Ilie[16], Carlos Marcial de Onís[17]— que en nuestro país se practicase la escritura automática total con el radicalismo con que se había empleado en el surrealismo francés. Nuestros poetas "surrealistas" más representativos — Alberti, Aleixandre, Cernuda y García Lorca — demostraron en otros momentos de su obra su gran humanidad, su sentido humano de la poesía como comunicación, y de hecho, aunque confusos en algunos momentos, cuando en 1932 escriben sus "poéticas" para la *Antología* de Gerardo Diego[18], ninguno de ellos apuesta por la escritura automática. Antes bien, definen la poesía con diferentes posiciones, pero en su lado más humano y comprometido. Rafael Alberti, en concreto, ya habrá entrado en su concepción revolucionaria de la poesía, y tan sólo habían trascurrido tres años desde que apareció *Sobre los ángeles*. Se ha hablado entonces de una escritura seudoautomática no desprovista de un cierto sentido, y por ello los estudiosos, en el análisis de imágenes y de símbolos, han buscado — y encontrado en algunos casos — explicaciones al complejo mundo poético que trazó Alberti en *Sobre los ángeles*. Quizá, de todos los estudiosos, el que mejor ha resumido la relación Alberti-surrealismo haya sido Ricardo Gullón, quien tras un análisis detenido, asegura que "del surrealismo contemporáneo recibió un efluvio, un susurro y lo interpretó a su manera, poniéndolo al servicio de lo que necesitaba interpretar entonces. De Bécquer vienen, y no de Breton, el ritmo y la evocación, y con ellos las palabras que engendran imágenes y configuran la invención."[19] Volveremos sobre este importante aspecto de *Sobre los ángeles*.

Uno de los más fieles seguidores de Alberti y en concreto de esta obra es C.B. Morris, que ha publicado numerosos artículos y ha editado, generosamente, su edición de Cátedra[20] que publica con un amplio prólogo. También él explica los gestos y las formas adoptados por Alberti como una consecuencia de la biografía y, aunque relaciona las imágenes albertianas con Quevedo, se preocupa por la cuestión de la pérdida de la fe en relación con las vivencias infantiles en el colegio de los jesuitas de San Luis Gonzaga. En concreto, son cuatro los grandes temas que podemos percibir en *Sobre los ángeles*, según Morris: amor, ira, fracaso y desconcierto. Lo que recoge, casi literalmente, un texto de Alberti, recordado por Ricardo Gullón, que figura en la primera edición de sus *Poesías completas*, y aclara muy bien la situación del poeta y su estado de ánimo: "1928. Amor. Ira. Cólera. Rabia. Fracaso. Desconcierto. *Sobre los ángeles*."[21]

La relación del poemario con la propia biografía del poeta debe ser muy tenida en cuenta para poder entender el sentido último del libro. Y nada hay mejor para ello que el testimonio del propio Alberti, que, como era de esperar — y natural y lógico en cierto sentido —, no ha explicado sus poemas en ningún momento, a pesar de lo habitual que es en él la reflexión sobre su propia obra. Una cosa es explicar un estado de ánimo, y otra cosa muy distinta, que jamás hará — ni ha hecho nunca — un gran poeta, es poner en palabras sencillas y cotidianas lo que su poesía ya dice con la beldad del lenguaje poético. Y lo cierto es que Alberti da buenas pruebas de que ésta y no otra es su actitud. En la primera parte de su libro de memorias *La arboleda perdida*, donde Alberti habla poco de *Sobre los ángeles* y nada sobre poemas concretos, sí nos deja, sin embargo, una clara versión de su situación anímica, en un texto que podríamos considerar básico para comprender el libro poético, por lo menos para comprender cómo se produjo.

Y comienza el poeta preguntándose en su exilio argentino lo que tantos críticos se han preguntado y hoy mismo, aún, nos preguntamos nosotros: "¿Qué espadazo de sombras me separó casi insensiblemente de la luz, de la forma marmórea de mis poemas inmediatos, del canto aún no lejano de las fuentes populares, de mis barcos, esteros y salinas, para arrojarme en aquel pozo de tinieblas, aquel agujero de oscuridad, en el que bracearía casi en estado agónico, pero violentamente por encontrar una salida a las superficies habitadas, al puro aire de la vida?"[22]. Pregunta que tiene tan sólo — no podíamos esperar otra cosa — una respuesta vaga, aunque muy amplia y detallada, lo que nos permite ir estableciendo algunos datos concretos:

"Yo no podía dormir, me dolían las raíces del pelo y de las uñas, derramándose en bilis amarilla, mordiendo de punzantes dolores la almohada. ¡Cuántas cosas reales, en claroscuro, me habían ido empujando hasta caer, como un rayo crujiente, en aquel hondo precipicio! El amor imposible, el golpeado y traicionado en las mejores horas de entrega y confianza; los celos más rabiosos, capaces de tramar en el desvelo de la noche el frío crimen calculado; la triste sombra del amigo suicida, como un badajo mudo repicando en mi frente; la envidia y el odio inconfesados, luchando por salir, por reventar como una bomba subterránea sin escape; los bolsillos vacíos, inservibles ni para calentarse las manos; las caminatas infinitas, sin rumbo fijo, bajo el viento, la lluvia y los calores; la familia indiferente o silenciosa ante esta tremenda batalla que asomaba a mi rostro, a todo mi ser, que se caía, sonámbulo, por los pasillos de la casa, por los bancos de los paseos; los miedos infantiles que me invadían en ráfagas que me traían aún, remordimientos, dudas, temores del infierno, ecos umbríos de aquel colegio jesuita que amé y sufrí en mi bahía gaditana; el descontento de mi obra anterior, mi prisa, algo que me impelía incesantemente a no pararme en nada, a no darme un instante de respiro; todo esto, y muchas cosas más, contradictorias, inexplicables, laberínticas. ¿Qué hacer, cómo hablar, cómo gritar, cómo dar forma a esa maraña en que me debatía, cómo erguirme de nuevo de aquella sima de catástrofes en que estaba sumido? Sumergiéndome, enterrándome cada vez más en mis propias ruinas, tapándome con mis escombros, con las entrañas rotas, astillados los huesos."[23]

Hasta aquí la situación personal y la búsqueda de un cauce expresivo. Alberti ha planteado muy claramente cuestiones que debieron de producir *Sobre los ángeles*, o por lo menos ser su causa más o menos remota, y ha aludido a hechos muy concretos

[15] Vittorio Bodini, *op. cit.*

[16] Paul Ilie, *Los surrealistas españoles*, Taurus, Madrid, 1972.

[17] Carlos Marcial de Onís, *El surrealismo y cuatro poetas españoles de la generación del 27*, Porrúa, Madrid, 1974.

[18] Gerardo Diego, *Poesía española contemporánea (Antología)*, Taurus, Madrid, 4ª edición, 1968.

[19] Ricardo Gullón, *op. cit.*, p. 70.

[20] C. B. Morris, *op. cit.*, bibliografía propia en pp. 57-58.

[21] Ricardo Gullón, *op. cit.*, p. 71.

[22] Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, p. 239.

[23] Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, pp. 239-240.

que trataremos de explicar con el testimonio del propio poeta. Para Connell, el texto resulta fundamental, ya que cuando se publica da la razón a algunos críticos que habían aventurado opiniones sobre la génesis de *Sobre los ángeles*, tales como aquellos que afirmaron la cuestión biográfica, el problema amoroso, el desengaño ante el acabamiento de la primera juventud — el paraíso perdido a que se alude frecuentemente en el libro desde su mismo comienzo — e incluso las apreturas económicas, aunque la imagen de los bolsillos vacíos puede tener un significado aún más amplio, incluso aún más sublime. El poeta, desengañado de todo, ya sin esperanza, no tiene nada que ofrecer. Para el mismo Connell, quedan descartadas las preocupaciones de tipo social, ya que "el poeta se preocupa excesivamente por sus propios problemas" y "su actitud hacia los demás es misantrópica"[24]. El poeta, en ningún momento hace referencia a otros aspectos ya señalados: la necesidad de escribir un libro de más empuje o altura y la pérdida de la fe religiosa.

Lo que sí queda claro, por lo que llevamos recogido, es que ante todo la poesía es la única solución capaz de amortiguar esta crisis, al darle rienda suelta a su expresión. Y así lo señala a continuación el propio poeta en la primera *Arboleda perdida*, respondiendo a la pregunta que dejó hecha: "Y se me revelaron entonces los ángeles, no como los cristianos, corpóreos, de los bellos cuadros o estampas, sino como irresistibles fuerzas del espíritu, moldeables a los estados más turbios y secretos de mi naturaleza. Y los solté en bandadas por el mundo, ciegas reencarnaciones de todo lo cruento, lo desolado, lo agónico, lo terrible y a veces lo bueno que había en mí y me cercaba."[25]

No hay duda alguna. Las precisiones de Alberti son muy notables y el libro *Sobre los ángeles* nació y fue creciendo. El espíritu que en él se respira no es ficticio, sino auténtico y real, lo que concede a la obra un indudable y personalísimo lirismo. La imagen del "paraíso perdido" surge inmediatamente en los recuerdos de Alberti y en su *Arboleda* quedan palabras que son intención, pero que también son resultado a la vista de la obra que logró: "Yo había perdido un paraíso, tal vez el de mis años recientes, mi clara y primerísima juventud, alegre y sin problemas. Me encontraba de pronto como sin nada, sin azules detrás, quebrantada de nuevo la salud, estropeado, roto, en mis centros más íntimos. Me empecé a aislar de todo: de amigos, de tertulias, de la Residencia, de la ciudad misma que habitaba. Huésped de las tinieblas, llegué a escribir a tientas, sin encender la luz, a cualquier hora de la noche, con un automatismo no buscado, un empuje espontáneo, tembloroso, febril, que hacía que los versos se taparan los unos a los otros, siéndome a veces imposible descifrarlo en el día."[26] Y, tras esto, muy interesantes referencias al lenguaje poético: "El idioma se me hizo tajante, peligroso, como punta de espada. Los ritmos se partieron en pedazos, remontándose en chispas cada ángel, en columnas de humos, trombas de ceniza, nubes de polvo. Pero mi canto no era oscuro, la nebulosa más confusa se concretaba, serpeante, como una víbora encendida."[27]

[24] G. W. Connell, *op. cit.*, p. 158.

[25] Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, p. 240.

[26] Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, p. 240.

[27] Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, pp. 240-241.

Las referencias que siguen a continuación expresan el aislamiento que llegó a sufrir Alberti, por causa exclusivamente suya, entre sus compañeros de generación, a los que — según confesión propia — llegó a odiar y a envidiar, dada su mejor situación profesional. Fue entonces cuando surgió la invitación de José María de Cossío a pasar unos días en su Casona de Tudanca. Era la primavera del 1928 y la pequeña localidad cántabra le recibió, muy en consonancia con su estado de ánimo, con mal tiempo, tinieblas, frío y ventisca, lo que le valió para aumentar y continuar *Sobre los ángeles*: "Las tinieblas de los montes, las luchas de los vientos — el ábrego y el gallego —, unidas a aquellas soledades, me dieron nuevos ángeles para él. Fue allí, en Tudanca, donde el verso corto, frenado, castigado, pasó insensiblemente a otro más largo, más moldeable al movimiento de mi imaginación aquellos días."[28] Fue entonces cuando escribió una de sus obras maestras, "Tres recuerdos del cielo", homenaje a Bécquer, una de sus obras más conseguidas, sobre la que merece la pena que nos detengamos.

Nos referimos antes a una opinión de Ricardo Gullón que ahora debemos recordar: "De Bécquer vienen y no de Breton, el ritmo y la evocación, y con ellos palabras que engendran imágenes y configuran la invención"[29]. En definitiva, y en esto Alberti se convierte en una excepción que luego otros seguirían, nuestro poeta encuentra, desde mucho antes de *Sobre los ángeles*, en Bécquer un espíritu selecto, ideal, misterioso, que se corresponde adecuadamente con su estado de ánimo tantas veces comentado. Si revisamos *La arboleda perdida* en su primera parte encontraremos una explicación a esta preferencia, que luego veremos más ampliada en la última entrega de este libro de memorias. Son recuerdos ya escritos en España, en los años ochenta, cuando el poeta, instalado en Madrid, contempla una espesa niebla que le trae el recuerdo de Bécquer y de *Sobre los ángeles* y, con él, algunas notas de interés para comprender el libro que nos ocupa: "Conozco casi nada la niebla de Londres, algo más la de París, mucho más la de Milán y la muy peligrosa del aeropuerto de Praga. Ahora me encuentro sumergido en ella, pero en la niebla de Madrid. No veo nada desde mi torre. Estoy como si hubiese perdido los ojos. Es ya casi de noche. No se distinguen las luces de las calles, las de las ventanas y balcones. No existe el parpadeo de los semáforos. No sé dónde me encuentro. Los sonidos se han amortiguado. Tal vez me halle en los horizontes verticales, o abisales, en donde habitan, inmóviles, los grandes peces ciegos, la flora misteriosa de las hondas profundidades marinas. Hacia lo alto han desaparecido las estrellas de los más bellos nombres: Altaír, Aldebarán, Antares, Sirio, Arturo... Es verdad que no sé dónde me hallo. Podría tal vez nadar, lanzarme a los espacios, pero no escucharía ni vería el rumor de mis brazos abriéndose camino. Me siento, soy, huésped de las nieblas. Como cuando *Sobre los ángeles*, como cuando en la santanderina Casona de Tudanca escuchaba el combate, lo sentía chocar contra los muros, de aquellos dos enfurecidos vientos enemigos, el ábrego y el gallego, caídos desde las cumbres de las montañas. Huésped de las nieblas. Allí estuve con Bécquer, con aquel Gustavo Adolfo sevillano, que soñaba envuelto, diluido en las brumas escandinavas. Porque Gustavo Adolfo Bécquer no podía dormir. Se había abierto en la piel, barrenándoselas, esas hondas heridas, como cinco largos corredores oscuros, donde los pasos y ruidos más leves despiertan en sus bóvedas los ecos más tristes y recónditos. Y era en ese estado de

[28] Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, p. 241.

[29] Ricardo Gullón, *op. cit.*, p. 70.

duermevela cuando las almohadas de su lecho se le llenaban de rumores desconocidos, oyendo voces lejanas y delgadas que le llamaban por su nombre, como desde el otro lado del mundo. Entonces tiene miedo. No sabe lo que sucede. Cierra por un instante los ojos pero para llorar desesperado y a ciegas abrirlos. Acaba de saber que ha muerto alguno que él quería. ¿Cómo? ¿Por dónde? ¿Qué huésped de las nieblas le ha visitado durante ese corto olvido de su sueño para traerle la noticia? No lo sé con certeza. Y él, menos que nadie lo sabía, huésped de las nieblas, como yo entonces, también andaluz, algo cansado de lo andalusí, dije que era noruego por simpatía personal hacia la musa neblinosa de aquel tan afligido poeta sevillano. Y bajo su sola influencia me sumergí en las nieblas de Tudanca, dividiendo mi naciente libro *Sobre los ángeles* en tres partes tituladas "Huésped de las nieblas", en verso escalofriado de sus *Rimas* cuando habla del sueño. Y escribí entonces, en su honor, "Tres recuerdos del cielo", el primer y espontáneo homenaje de mi generación al poeta sevillano"[30].

"Y bajo su sola influencia me sumergí en las tinieblas de Tudanca". El poeta lo ha confesado, últimamente, con meridiana claridad. Los espacios de misterio, las sombras, el ruidoso batir de alas, las madreselvas escalando el balcón, Bécquer presente en *Sobre los ángeles* y no sólo en los "Tres recuerdos del cielo", en el que el poeta casi realiza una glosa del Bécquer más sobrenatural o metafísico, el Bécquer de los espacios imaginarios, fuera de la corpórea realidad[31]:

Los invisibles átomos del aire
en derredor palpitan y se inflaman,
el cielo se deshace en rayos de oro,
la tierra se estremece alborozada.
Oigo flotando en olas de armonías
rumor de besos y batir de alas;
mis párpados se cierran... ¿Qué sucede?
¿Dime?... ¡Silencio! ¡Es el amor que pasa!

...

También antes,
mucho antes de la rebelión de las sombras,
de que al mundo cayeran plumas incendiadas
y un pájaro pudiera ser muerto por un lirio.
Antes, antes que tú me preguntaras
el número y el sitio de mi cuerpo...
Mucho antes del cuerpo.
En la época del alma.
Cuando tú abriste la frente sin corona, del cielo,
la primera dinastía del sueño.
Cuando tú, al mirarme en la nada,
inventaste la primera palabra.

Entonces, nuestro encuentro.

[30] Rafael Alberti, *La arboleda perdida (Segunda parte) Memorias*, Seix Barral, Barcelona, 1987, pp. 242-243.

[31] Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas*, edición de José Carlos de Torres, Clásicos Castalia, Madrid, 1976, Rima X, p. 46.

"Tres recuerdos del cielo"[32] y Bécquer al fondo. Cuando el poeta se ha referido a esta influencia, ha puesto de relieve el contenido profundamente español de su libro, en el que, junto a Quevedo, a Larra, e incluso, como señaló Morris, a viejos recuerdos de lecturas de San Ignacio de Loyola[33], es el gran poeta sevillano el que sugirió a Alberti la posibilidad de imaginar un mundo sobrenatural en el que los "invisibles átomos del aire", las sombras vagando por los espacios, los páramos fríos, el abandono del arpa, donde habite el olvido, constituyesen posibilidades de expresión de un estado de ánimo especial, de una situación psicológica compleja, o, como querría el propio Bécquer, de un "espíritu sin nombre/indefinible esencia". Muy recientemente, Geist ha puesto punto final a la cuestión de la influencia de Bécquer, situando perfectamente la relación entre el poeta sevillano y Alberti: "Sin duda se identificaba con el anhelo becqueriano de "unirse con lo ideal". Pero su reinscripción de Bécquer también reconoce un parentesco entre el romanticismo y el surrealismo. En último caso, la afinidad se encuentra en la *subjetividad radical* del discurso romántico y surrealista. Los dos toman como objeto de estudio la psique individual, percibida como única y excepcionalmente sensible. El yo poético funciona a la vez como el origen y la destinación de la expresión romántica y surrealista. Pero Alberti y Bécquer se sitúan en dos polos opuestos de la subjetividad: las *Rimas* marcan el surgimiento, *Sobre los ángeles*, el ocaso"[34].

Señalados estos aspectos indispensables para un acercamiento a *Sobre los ángeles*, vamos a centrarnos a partir de ahora en otros puntos que nos permitan entender la escritura poética utilizada por Alberti. Dado que no vamos a realizar, por considerarlo totalmente improcedente, interpretación de poema alguno, ya que ni el propio poeta lo ha hecho salvo en muy contadas excepciones, debemos, sin embargo, atender a la comprensión del lenguaje poético del libro. Y para ello hay que hacer alusión a algo que la crítica ha venido señalando desde Soledad Salinas[35] y Vittorio Bodini[36] a Sarriá[37] o Geist[38]. Se trata de la presencia dentro del propio libro de diferentes escrituras, por mejor decirlo, de una evolución del lenguaje y de los medios expresivos que va desde una sencillez relativa inicial, vinculada aún al neogongorismo y más remotamente a la lírica de tipo tradicional de los primeros libros, a una complejidad muy acusada, con imágenes y procedimientos surrealistas bastante notorios. Geist ha sido el último que lo ha advertido, cuando ha señalado que "varios críticos han comentado que *Sobre los ángeles* pasa de una moderación verbal al principio, hacia una suerte de exuberancia lingüística en la segunda parte del libro. Un paso del orden al desorden acompaña esta progresión del silencio al barullo. Las convenciones de la métrica, el ritmo y la rima que tradicionalmente restringen el lenguaje poético se retiran poco a poco cediendo an-

[32] Para los textos de *Sobre los ángeles* seguimos la edición de Morris, citada.

[33] C. B. Morris, *op. cit.*, p. 18.

[34] A. Leo Geist, *op. cit.*, p. 233.

[35] Soledad Salinas de Marichal, *El mundo poético de Rafael Alberti*, Gredos, Madrid, 1968, p. 195 y ss.

[36] Vittorio Bodini, *op. cit.*, p. 64.

[37] F. G. Sarriá, "*Sobre los ángeles* de Rafael Alberti y el surrealismo", *Papeles de Son Armadans*, 271, 1978, p. 29.

[38] A. Leo Geist, *op. cit.*, p. 231.

te un tumulto de palabras. Rebosa el lenguaje en su intento de superar al silencio y llenar los vacíos. Los verbos se hacen más largos y alborotados, las imágenes más densas y arbitrarias."[39] En efecto, se produce un ensanchamiento o un engrandecimiento de ese lenguaje que se revela en la realidad física del verso, pero más aún en la extensión de los campos del contenido. Es decir, la reflexión poética se hace si no más arbitraria, por lo menos más amplia, más abierta a mundos diversos. Todo revela, qué duda cabe, una ascensión en el clima de la crisis. Podríamos decir, incluso, que a partir de los "Tres recuerdos del cielo" el lenguaje se hace más vivo y más fuerte. Lo que podemos hacer coincidir sin demasiada dificultad con la estancia en Tudanca, que hemos de considerar fundamental para el desarrollo del libro y, sobre todo, para entender el cambio que se va experimentando, la evolución a que hacemos referencia. Es muy difícil, y posiblemente inútil e infructuoso, desvincular el libro de la propia biografía del poeta. Y es que su lirismo radica precisamente en su autenticidad. Y podemos advertir sin mucha dificultad que tal lirismo, tal tono de verdad, aumenta conforme avanza el libro y conforme va recibiendo el calor de las imágenes más atrevidas, más aparentemente arbitrarias.

Con este libro de Alberti ocurre lo mismo que con *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca, que se escribe prácticamente en las mismas fechas, tan sólo unos meses después, cuando García Lorca ya está en Norteamérica. Toda la crítica que ha interpretado *Poeta en Nueva York* lo ha explicado como consecuencia de la propia biografía. Y por esta misma razón se ha ido advirtiendo, descubriendo paulatinamente, y confirmando cuánto hay de personal y por ende cuánto hay de humano en *Poeta en Nueva York*. Ésta es la gran diferencia que los especialistas en surrealismo han advertido entre el surrealismo radical francés, de escritura automática total, desvinculado de una coherencia racional, y la escritura surrealista de los españoles, y en especial de los poetas del 27. García Lorca con *Poeta en Nueva York* y Alberti con *Sobre los ángeles* estarían a la cabeza. Y en el caso de García Lorca, como he podido demostrar en un artículo reciente, es notorio que las imágenes más atrevidas que podríamos considerar surrealistas, luego están presentes en los "Sonetos del amor oscuro", conjunto particularmente angustiado y humano del poeta de Granada[40].

Alberti comienza *Sobre los ángeles* cuidando con exquisitez la forma y utilizando imágenes con cierta cautela. Los versos son breves y todavía mantienen el espíritu característico, por lo menos en lo formal, de los libros anteriores. En los poemas finales se libera en una escritura distendida. Los versos sobrepasan la línea habitual y continúan en la siguiente. Las imágenes adquieren una cierta descomposición y producen rupturas en los sistemas lógicos provocando situaciones de aparente incomprensión, que revelan, como hemos adelantado, acentuación de la crisis. Veamos dos ejemplos, uno del principio del libro y otro del final. El primero es un poema particularmente breve, "El ángel ángel", una composición amorosa, según ha asegurado Connell[41], un poema presidido por un cierto hermetismo que produce, sin lugar a dudas, la concisión del poema. Sin embargo, su estructura anafórica, su forma breve en el verso y tenue

[39] A. L. Geist, *op. cit.*, p. 231.

[40] Francisco Javier Díez de Revenga, "Federico García Lorca: de los poemas neoyorquinos a los sonetos oscuros", *Revista Hispánica Moderna*, XLI, 1988, pp. 105-114.

[41] W. G. Connell, *op. cit.*, p. 159.

en el ritmo, responden a la estética precedente. Y aun así, el poema está totalmente integrado en el conjunto al que pertenece, en el conjunto de *Sobre los ángeles*, bien diferente, como ya sabemos, del conjunto de *Cal y canto* o de cualquier otro libro anterior:

Y el mar fue y le dio un nombre,
y un apellido el viento
y las nubes un cuerpo
y un alma el fuego.

La tierra, nada.

Ese reino movible,
colgado de las águilas,
no la conoce.

Nunca escribió su sombra
la figura de un hombre.

Estamos ante un poema que pertenece a la segunda parte del libro, de las tres de que se compone, pero desde nuestro punto de vista, al núcleo primero en el que el verso breve y las estructuras paralelísticas nos recuerdan la poesía albertiana inmediatamente anterior. Aun así, el poema es muy del libro. Nos representa a la figura femenina revelada solamente en el pronombre "la" del verso "no la conoce", figura que se ha construido en relación cósmica con elementos de la naturaleza como son el mar, el viento, las nubes y el fuego, con negación absoluta para la tierra. Geist[42] ha visto en ello una relación muy clara con otros poemas de *Sobre los ángeles* y especialmente con el homenaje a Bécquer "Tres recuerdos del cielo": la presencia del cielo-paraíso, anterior a la Creación, el viento, el fuego, el agua, que van trazando la imagen de la Creación, que se confunde o se simultanea con el retrato de una mujer. Y en el retrato de esa mujer son los elementos los que, excepción hecha de la tierra, construyen su imagen:

Cuando el viento soñaba melenas que peinar
y claveles el fuego que encender y mejillas
y el agua unos labios parados donde beber.

Son versos del "Prólogo" de "Tres recuerdos del cielo" y Bécquer está en ellos presente, como lo está en "El ángel ángel" y como lo está en todo el libro. En "El ángel ángel", al final, el enigma, muy becquerianamente, está en la sombra y en la indefinición de la figura femenina: "Nunca escribió su sombra / la figura de un hombre".

Con este poema, por forma y por contenido, se relaciona otro que es característico de la manera inicial de *Sobre los ángeles* y que nos sirve para observar las características del estilo aún más iniciales. Nos referimos ahora al poema, también amoroso,

[42] A. L. Geist, *op. cit.*, p. 237.

"El ángel bueno" (I), el tercer poema de todo el libro, cuyas formas y estructuras rítmicas se corresponden aún más con la lírica anterior albertiana:

Un año, ya dormido,
alguien que no esperaba
se paró en mi ventana.

—¡Levántate! Y mis ojos
vieron plumas y espadas.

Atrás, montes y mares,
nubes, picos y alas,
los ocasos, las albas.

— ¡Mírala ahí! Su sueño,
pendiente de la nada.

—¡Oh anhelo, fijo mármol,
fija luz, fijas aguas
móviles de mi alma!

Alguien dijo: ¡Levántate!
Y me encontré en tu estancia.

Hay que observar que las cláusulas exclamativas, dialogales, de este poema se corresponden con formas anteriores muy utilizadas en *Marinero en tierra, La amante* y *El alba del alhelí*, así como el verso breve, el ritmo de canción popular o de tipo tradicional, con restos de mudanza y estribillo, restos dialogales que aún sobreviven en estos primeros poemas de *Sobre los ángeles*. Pero hay que destacar también que el mundo poético es nuevo y se halla en consonancia con cuanto llevamos dicho. La presencia del "la" del "mírala ahí" alude, como ha señalado Morris, a esa figura femenina que vemos incorpórea, misteriosa, en tantos poemas amorosos de *Sobre los ángeles*: Morris, en efecto, ha señalado que "la" es la primera alusión enigmática a una mujer, cuya presencia espectral se intuye en "El ángel ángel" y en "El alba denominadora"[43], poema este último también muy interesante, que ha sido puesto en relación por Geist, con el magnífico de Jorge Guillén, en *Cántico*, "Los nombres", justamente de Jorge Guillén, a quien Alberti, muy admirador suyo, dedica *Sobre los ángeles*[44].

Para observar ya finalmente el resultado definitivo de la evolución de *Sobre los ángeles*, hemos escogido el poema que cierra el libro, que, como tantos otros, es muy interesante. Su título, "El ángel superviviente":

[43] C. B. Morris, ed. cit., p. 80.

[44] A. L. Geist, *op. cit.*, p. 229.

Acordaos.
La nieve traía gotas de lacre, de plomo derretido
y disimulos de niña que ha dado muerte a un cisne.
Una mano enguantada, la dispersión de la luz y el
lento asesinato.
La derrota del cielo, un amigo.

Acordaos de aquel día, acordaos
y no olvidéis que la sorpresa paralizó el pulso y el
color de los astros.
En el frío, murieron dos fantasmas.
Por un ave, tres anillos de oro
fueron hallados y enterrados en la escarcha.
La última voz de un hombre ensangrentó el viento.
Todos los ángeles perdieron la vida.
Menos uno, herido, alicortado.

El poema no es de los más extensos del libro en su parte final, pero adopta, en su relativa brevedad, las características propias de esta parte del libro. El verso se ha hecho, como ya hemos anunciado, mucho más amplio, más extenso, y ha acogido un lenguaje poético más libre e imaginativo, ya totalmente desvinculado de la estética anterior. Todos los poemas finales de *Sobre los ángeles*, y éste entre ellos, son algo apocalípticos. El que nos ocupa parece una continuación de otro anterior, "Los ángeles muertos", que es uno de los poemas más valiosos del libro. En este final, es la existencia de un ángel superviviente de la muerte de los demás ángeles, la que motiva el poema. El ambiente es duro, violento, y el poeta con ese imperativo inicial parece hacer sonar la trompeta del Apocalipsis.

Las imágenes son muy de la estética de vanguardia, con rupturas de sistemas coherentes constantes. Las gotas de lacre, rojo como la sangre y calientes por naturaleza, cayendo derretidas en la nieve, como plomo derretido, nos integran en un contexto de particular violencia. La muerte del cisne, el asesinato, la derrota del cielo confirman lo que en principio son imágenes muy negativas. Confirman, en efecto, que estamos ante un contexto muy adverso, y que, como en el poema "Los ángeles muertos", revelan la angustia, el caos, la incoherencia de una situación personal, anímica, que se pone de relieve en la presencia de ese hombre cuya voz ensangrienta el viento. Los elementos cósmicos acuden a esta situación de crisis final con su impotencia ante la angustia y el fracaso. Esos elementos que tan presentes están en todo *Sobre los ángeles* son los que ahora, con esos mismos ángeles sufren los resultados de una lucha desigual: el cielo ha sido derrotado, los astros ven paralizado su color, el viento se cubre de sangre y todos los ángeles mueren. Pero uno sobrevive. El día después de la gran batalla final, un ángel surge, herido, alicortado, como un símbolo final de que la crisis no ha acabado, aunque sí han acabado las ilusiones juveniles. Como ha señalado Ricardo Gullón, "cuando la nieve trae 'plomo derretido'; cuando el hombre es expulsado de su ilusión juvenil, debe enfrentarse sin alas a la vida y, presionado por ella, aceptar una realidad distinta de las invenciones elaboradas por la fantasía"[45].

[45] Ricardo Gullón, *op. cit.*, p. 74.

Sobre los ángeles permanece con su lección de poesía vital e inquietante, reveladora no ya de una crisis personal sino de la crisis de todo un tiempo de España. Alberti, intérprete seguro como en ningún otro momento de un clima angustiado, el suyo personal, fue capaz de crear una estética peculiar para un momento difícil, fue capaz de formular un lenguaje complejo para expresar, con acentos de indudable autenticidad, la verdad de un sentimiento, en un momento en que la poesía alcanzó en nuestra lengua cumbres aún no rebasadas.

Francisco Javier Díez de Revenga.
Universidad de Murcia (España)

Manuel Scorza e a tradição espanhola da picaresca

Suely Reis Pinheiro

A realidade latino-americana de desemprego, de pobreza, de massas marginais de índios e camponeses, num confronto do indivíduo com a sociedade, foi o nosso ponto de partida. A orfandade social em que se encontram as populações carentes da América Latina nos levou até as raízes da picaresca espanhola, até um livro anônimo de mais de quatro séculos de existência: *El Lazarillo de Tormes y sus fortunas y adversidades.*[1]

Percorremos o caminho da picaresca, porque acreditamos que a picaresca espanhola persiste até hoje, como um processo de desalienação do homem, e também por acreditarmos que a picaresca não derrubou a fidalguia e o heroismo espanhóis, nem na literatura, nem na pintura. A crítica à Espanha, contida nos romances picarescos e disformada em telas de pintores famosos, não foi um ato de anti-patriotismo. Constituiu-se, sim, numa luta de honra em favor das minorias.

A narrativa picaresca sempre apresenta o homem em choque com a vida, adquirindo uma experiência às custas do sofrimento. E o personagem picaresco é uma espécie mais ampla de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores, inclusive ao do Brasil. Colômbia, Paraguai, Peru, não importa qual seja o país, é o ser latino-americano, na sua eterna luta, entre opressores e oprimidos, tentando conquistar o seu espaço sócio-cultural.

O autor escolhido foi Manuel Scorza e o romance, *Garabombo, o invisível*[2]. Nele Scorza faz uma transposição poética da realidade e apresenta um personagem que possui toda uma gama de questionamento do homem latino-americano e seu conflito so-

[1] LA VIDA *de Lazarillo de Tormes y sus fortunas y adversidades.* Madrid, Aguilar, 1956, 422p.

[2] SCORZA, Manuel, *Garabombo, o invisível.* São Paulo, Círculo do Livro, 1975, 252p.

cial. Percebemos todo um processo de aprendizado do personagem e a tentativa de desvendamento da opressão.

A dor e o desengano aguardam Garabombo, e ele, assim como o Lazarilho, vai-se deparando com muitos *cegos mesquinhos e sovinas,* muitos *padres avarentos* e muitos *escudeiros famélicos,* encondidos na pele de fazendeiros e políticos.

Garabombo, enquanto personagem picaresco, vem de uma dificuldade econômico-social de maneira pressionante e imediata, não em termos absolutos, mas em termos relativos e contemporâneos. De origem humilde, largado como o pícaro, mas não abandonado como ele, Garabombo, o índio, se choca com a realidade da sociedade branca que não consegue assimilar o ser americano com toda a sua angústia mestiça, pois os brancos, como diz um dos personagens, *enxergam coisas que nós não enxergamos e ao contrário.*

Embora não esteja explícito seu caráter de orfandade, Garabombo está nas mãos dos donos das terras, dos ricos, dos senhores feudais do século XX. Como personagem picaresco, ele não está preparado para enfrentar leis e poderosos, é um órfão social: lê mal, escreve mal, estudou pouco e quase nada lhe foi ensinado. A família, aqui, simbolicamente representada pelo Estado, não cumpriu sua função primária que é de amparar e de ensinar.

Enfrenta cedo as desonras e as necessidades, conhece a solidão e o *buscarse la vida.* E luta por ele mesmo, em um ambiente para o qual não está preparado. Sente-se isolado e assim começa o conflito entre o individual e o ambiente, entre a vida e a experiência de um índio que é um homem entre homens, um contra todo um conjunto econômico-social. Pela primeira vez, Garabombo se apresenta ao advogado de assuntos comunais para uma queixa:

> *Nós representamos os colonos da fazenda de Chinche, da província de Yanauanca, doutor. O dono quer expulsar todas as bocas inúteis. Este ano não distribuiu terras aos velhos, às mulheres e aos rebeldes. Sofremos uma tirania muito dura.* (G.p.68)

Indefeso em sua saída para o mundo, a vida lhe ensina o que é viver. De dor em dor, a vida o desperta e abre seus olhos para que contemple as baixezas e as velhacarias humanas. A ignorância inicial do órfão chega a um final de dissimulação, competência e ambição. Aparece em Garabombo o traço básico do pícaro: o choque áspero com a realidade que o leva à mentira, à dissimulação, ao roubo e passa a ser a maior desculpa de suas picardias. Aproveitando-se de sua invisibilidade, Garabombo se apodera dos títulos da comunidade, documentos que, ao serem revalidados, devolverão aos colonos as suas antigas propriedades. É também usando sua *carne transparente* (G.p.12) que ele rouba os planos secretos da Guarda de Assalto e faz com que sejam conhecidas as instruções, os segredos da Operação Despejo e os nomes dos conspiradores. Nem mesmo o rigoroso estado de sítio implantado em Cerro de Pasco o impediu, nem mesmo as metralhadoras ostensivas o amedrontaram. Não precisou de salvo-conduto:

> *Gelaram enquanto se arrastava o tempo que Garabombo empregou para emergir outra vez à porta. Por fim saiu do Posto. Parou na beira da praça, olhou para os chinchinos e levantou os testículos com orgulho. Era valentíssimo, mas fanfarrão. O sol poente poliu-lhe o rosto ossudo, os lábios grossos, o bigode pobre, o cabelo espetado. (G.p.12)*

A mola que move Garabombo é o problema da subsistência, da fome, do dinheiro, dos maus tratos que o ensinam a ser matreiro e velhaco, sem, contudo, incorrer no crime, nem perder o gênio alegre e travesso, sempre com sua aparência bonita e sorridente. É pela fome que ele se utiliza de suas armas ofensivas, a fraude e a astúcia. Vivendo numa região onde o pão era artigo de luxo, diante das humilhações e fadigas, na troca constante de patrões, Garabombo torna-se, sem o saber, um elemento sem respeito à propriedade alheia, um censor da estrutura e das funções sociais, pessimista, porém, de bom humor, paciente, embora sofrido:

> *No gelo daquela noite resolveu tornar-se invisível, ou melhor propagar a heresia de sua invisibilidade. Outrora havia sido transparente para as autoridades, hoje seria invisível para todos os homens!* (G.p.162)

No meio da fome, emerge uma narrativa picaresca de maus odores, do repugnante e do desagradável, no episódio dos cachorros que saciam a fome com a carne dos cavalos mortos em combate. Amontoa-se o negativo e o anti-vital. Os colonos comem uma batata ruim, vinda de uma semente ruim. Só comiam infelicidade numa terra em que a fome tinha mais espinho que as esporas e onde os grandes não se lembram dos pequenos. Tudo o que os colonos queriam era provar que *não os movia a ambição, mas, a imprescindível necessidade de viver* (G.p.172). O mundo torna-se sério, enrugado e repulsivo. Tudo o que se ouve é perverso e triste.

A visão do pícaro é reflexiva, filosofal e de crítica religiosa e moral. Garabombo tira conclusões, é um constante descobridor. Está sempre experimentando e duvidando. Nunca pára de aprender. Cada poderoso é um exemplo para seu caráter crédulo. Sempre de sobreaviso , a polícia vai enganá-lo e vice-versa.

Por causa da orfandade e da prematura exposição ao mundo, Garabombo prossegue no seu estado de ignorância natural, descobrindo todos os valores. Ele é corrompido pela sociedade e, seguro de si, rouba, dissimula e endurece o coração diante das emoções. A visão filosófica picaresca da fome apresenta, segundo Joaquín Casalduero[3], um contraste barroco onde o homem conhece o bem e pratica o mal, apresentando um homem pequeno e vil. Da prisão saiu um Garabombo *mais intratável que o pior novembro recordado* (G.p.16).

Garabombo choca-se com a vida de miséria a adquire experência às custas da dor. Depois de ter sofrido e ter sido enganado, ele se convence de que não lhe resta outra saída senão enganar e fazer sofrer. Combate a maldade com a maldade e a crueldade com a crueldade. Como ser picaresco, contempla a vida exatamente do ponto de vista oposto ao do aristocrata e do religioso, pois, através dos seus atos, mostra o bem, pintando o mal, apresentando um homem desamparado da graça divina. O leitor contempla uma sociedade que se distancia de Deus, através do caráter de vingança de Garabombo, carregado de pessimismo diante da existência sofrida dos índios chinchinos, seus compatriotas, e de sua própria vida.

A família, ou seja, o Estado, não cumpre sua função primária de ensinar, e a sociedade branca não o assimila. Garabombo começa a aprender pelo choque da experiên-

[3] CASALDUERO, Joaquín, *Sentido y forma de las novelas ejemplares,* 2ª ed. Madrid, Gredos, 1969, 272p.

cia, da amargura e da inospitalidade. Todos os valores devem ser redescobertos. Quando ele se volta para outras pessoas, descobre que não é amado nem bem-vindo. Sente-se ferido, amadurece e envelhece precocemente.

A fome proverbial, a necessidade de subsistência, a orfandade e a carência afetiva fazem com que Garabombo empreenda sua viagem. Começa o seu processo de evolução: em sua odisséia move-se hori zontalmente no espaço em suas peregrinações por terras estranhas, adquirindo experiências na convivência com outras pessoas e verticalmente, através da frustração de ascensão na sociedade, quando conhece o desprezo, a avareza e a injustiça. Assim como o Lazarilho, acha-se privado do seu próprio ambiente. Como ele, possui o senso do espaço físico e social, pois anda em diversos lugares e entra em contato com vários grupos e camadas, mas não chega a atingir o plano internacional. É expulso da fazenda Chinche, sai em busca da justiça, passa pela prisão, vai de cidade em cidade, passa pelo *pampa lento, hipócrita e nublado* (G.p.177) e termina morto num campo de guerra.

Garabombo é aderente aos fatos que o vão rolando pela vida e que o submetem a uma causalidade externa — o herói mostra o drama de ser homem entre homens, ser um entre tantos, porque ele representa o grupo contra todo um conjunto econômico-social. Daí seu caráter de solidão e sua constante peregrinação.

Garabombo torna-se um aventureiro, o que é traduzido pelas idas e vindas. Vai, assim, percorrendo a sociedade cujos tipos vão surgindo e se completando e onde as classes inferiores contemplam, de maneira satírica, as classes superiores. Garabombo e os colonos vão encontrar a perfídia, o engano, a miséria, a avareza e a crueldade brutal no meio em que vivem. Os comuneiros são vítimas de violências, de castigos e de confiscos. E estão sempre sujeitos a situações degradantes.

Garabombo não é servil como o Lazarilho, embora seja ingênuo na origem e aprenda com a experiência. Ele e os seus são maltratados pelos fazendeiros, em cujas mãos conhecem o desprezo, a avareza e a injustiça. Os colonos são insultados e suas casas derrubadas. O governo é consciente apenas do direito de expressão. Seus avós foram expulsos de suas terras pelo arbítrio dos fazendeiros.

A brutalidade da vida, aos poucos, o vai tornando esperto e sem escrúpulos como uma defesa. Com o advogado dos Assuntos Comunais ele recebe uma de suas primeiras lições: depois de tomar dos colonos uma grande soma em dinheiro para defendê-los e de lhes dar esperança, o Sr. Basurto passa para o lado dos fazendeiros.

Deste modo, Garabombo, como pícaro, vai-se adestrando brutalmente nos reveses da vida. Continua amável e espontâneo nos atos, mas não está mais ao sabor da sorte. Resolve ser invisível, dominado por um poder que derrotava até a natureza:

> *Sentiu que se desmanchava. E riu com uma gargalhada tão formidável que os bichos da noite interromperam seus amores, seus trabalhos, suas fadigas.* (G.p.71)

Começa a luta da dureza do coração, dos ressentimentos e do desejo de vingança. Na descoberta prematura da injustiça e da submissão aos vários senhores, Garambombo aprende o mal, o desfalecimento da vontade e a mediocridade da inteligência que atua através do engano, da astúcia e da armadilha. Aproxima-se do pragmatismo do pícaro:

> *Blindado por sua armadura de cristal atravessaria cercas proibidas, penetraria em aldeias resguardadas, convenceria os tímidos, aliciaria os prudentes. O erro de sua ignorância seria a arma de sua lucidez* (G.p.162)

A narrativa de *Garabombo, o invísivel* apresenta uma linguagem, instrumento de dissimulação picaresca, onde a história é filtrada por um narrador onisciente. O ponto de vista não caminha sempre em terceira pessoa, pois, a cada momento, cruzam-se outros discursos onde o papel do narrador e moralista aparece na boca de vários personagens.

Sabemos que a visão do mundo pertence ao autor, por isso não existe fidelidade à primeira pessoa e, como observa Francisco Rico[4], o uso da primeira pessoa é supérfluo, é um simples tributo à tradição.

Quase nada é invenção do narrador picaresco. Os personagens existem na realidade e a figura do herói Garabombo confunde-se algumas vezes com a do próprio narrador. Scorza escreve suas memórias de guerra, como narrador-participante, como uma forma de inserir o romance na dupla perspectiva de auto-disfarce e de auto-revelação.

A tradição picaresca da autobiografia aparece, desde logo, no tom invocativo da carta narrativa do Lazarilho: *Pues sepa Vuestra Merced...*[4]. Recorrendo ao molde picaresco, Scorza franqueia ao Menino Remígio, sem a mediação do narrador, verdades e denúncias, através das cartas insultuosas enviadas às mais diversas autoridades, desde o tom irônico das apóstrofes: *ilustríssimo, respeitadíssimo, queridíssimo, boníssimo, rapidíssimo senhor subprefeito de Yanahuanca* (G.p.43), *desprezado sargento* (G.p.97), *querido cu-de-fole* (G.p.98) até o contexto mesclado de lembranças, sentimentos, impressões sonhos, tornando públicas as atrocidades, os maus tratos e a corrupção, numa intercalação de imagens do real e do imaginário.

A vida é recriada, julgada, apresentada e recordada através das múltiplas vozes que assumem a primeira pessoa: Garabombo, Melecio Cuéllar, cavalos e o próprio autor protagonista. Esta variedade da fala aparece como uma reinterpretação da narrativa picaresca de autobiografia. Os acontecimentos, o testemunho do poder, da opressão, as expulsões, a ânsia de justiça nos são revelados assumindo o discurso de Garabombo. E, paralelamente a este discurso, anda com o ponto de vista em primeira pessoa, aparece a crítica à fraqueza e à falsidade dos homens, instaurada nas vozes dos cavalos.

E a linha da narração vai-se afastando da narrativa picaresca feita de episódios soltos. Não há uma ordenação de fatos e os acontecimentos não assumem uma cronologia horizontal. O autor inicia o relato, entrega-o a outros personagens, numa total ambigüidade do *yo narrativo*.

A forma pseudo-autobiográfica apresenta a dicotomia do ser e do parecer. Enquanto o herói Garabombo intenta ser socializado, isto é, enquanto intenta assumir lucidamente um papel social, um processo de interiorização está tomando lugar. Um homem interno, com toda a riqueza e a sutileza de pensamento, afirma sua independência de

---

[4] RICO, Francisco *La novela picaresca y el punto de vista*. 3ª ed. Barcelona, Seix Barral, Biblioteca Breve, 145p.

homem externo através do comportamento de um papel social. Esta profunda divisão do herói, sua separação da unidade de um homem duplo é a grande conquista da picaresca e talvez a maior contribuição à temática moderna, conforme afirma Claudio Guillén [5].

No romance analisado, o crescimento e a alienação de um homem-interior demonstra a habilidade em considerar, com interminável ambigüidade, a carreira de um homem-exterior. Garabombo, socialmente falando, é a dissimulação do pobre quando obrigado a dar conta dele mesmo ao rico e ao poderoso: *dar entera noticia de mi persona,* como diz o Lazarilho.

Tematicamente falando, Garabombo nos mostra o uso, não da visão mas da penetração dos fatos externos no interior da alma humana. Ele aprende com o advogado trapaceiro, que o frustrou várias vezes, que não é a capa visível do homem que importa. O advogado vai iniciá-lo no caminho do picarismo quando, ao passar por honesto, toma o dinheiro dos crédulos colonos. O juiz Montenegro, apesar da aparência austera, trazida pelo traje negro, ostenta vaidade, prende inocentes e se faz dono da província. É ele, o mediador, o juiz, a autoridade máxima do lugar, quem propõe a fraude do casamento do menino Remígio, para *divertimento dos ilustres.* (G.p. 215)

Multiplicando os exemplos, temos ainda: o procurador Remígio Sanches, escolhido porque usava gravata, fazia parar todas as reivindicações dos comuneiros, o cavalo Rabão não tinha rabo, Pássaro Bobo era o cavalo mais importante. Flor de Romero era um valente pateador, Estrelinha era um belo potro de testa gaspeada e o local de trabalho do advogado Basurto *Era, de fato um escritório pobre onde estavam na sala de espera pessoas humildes, cujo aspecto os tranqüilizou.* (G.p.67).

A temática de vida licenciosa, inspirada na miséria e no desengano da realidade, uniu Garabombo ao Lazarilho. Do homem ingênuo com seu viver espontâneo, num esforço para sair das dificuldades do dia-a-dia, surgiu o anti-herói. Lázaro começou sua aventura com a simplicidade de um menino e acabou com a consciência despertada para o resto de seus dias, como afirma Oswaldo Maya Cortes [6]. E o despertar de Lázaro teve eco no romance de Scorza: Garabombo é um herói picaresco, sua trajetória passou por três etapas inerentes à evolução do pícaro — abandonou o mundo em que vivia, evoluiu com a aquisição de experiências e com o conhecimento apreendido já tem uma mensagem a transmitir. Em sua verdadeira viagem, a evolução, superou com êxito as dificuldades internas e externas e teve, como o Lazarilho, uma vida antitética, cheia de *fortunas y adversidades.*

Suely Reis Pinheiro
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

[5] GUILLÉN, Claudio. Toward a definition on the picaresque. In: — *Literature as system.* Princeton, Princeton Univ. Press, 1971. p.71-106.

[6] MAYA CORTES, Oswaldo. La aventura del héroe en la novela picaresca. In: — *Cuadernos de filología,* (12), Universidad de Chile, Antofagasta, 1980.

La obra narrativa de Carmen Martín Gaite

Diego Martínez Torrón

1. CARACTERÍSTICAS NARRATIVAS

Destacaremos en primer lugar algunas características de la narrativa de Carmen Martín Gaite, documentándola con los textos de su propia obra.

1.1. EL SIMBOLISMO DE LOS TÍTULOS

Son importantes los títulos en la obra de Martín Gaite. Generalmente el título de una novela posee siempre un carácter simbólico, que es desvelado a lo largo de la narración. Es un indicio que se aporta al lector para la mejor comprensión del mensaje del autor. Obviamente, el título posee además una función identificadora de la novela en cuestión.

Aunque estos aspectos sean válidos para cualquier novela debemos destacar que los títulos de la obra de Martín Gaite poseen una especial carga simbólica. Suelen resumir perfectamente el mensaje que se quiere transmitir, están, diríamos, más sobrecargados de significado simbólico, más de lo usual en estos casos. Aportan la idea central de la obra, resumen el tema. Así ocurre por ejemplo con la enorme variedad de cuentos con que nos regala Martín Gaite. Los títulos poseen una capacidad de sugerencia mayor de lo habitual en el mensaje narrativo.

Entre visillos por ejemplo alude a ese andar por la vida de sus personajes, enredados en lances de amor, la juventud provinciana preocupada por la pareja. Los protagonistas principales de ese conglomerado o multitud de personajes que circulan por la obra, escapan de esta preocupación por la pareja: Pablo Klein y su alumna de 7º El título posee una capacidad evocadora de todo un ambiente, de todo un ámbito.

Fragmentos de interior se adentra en las intimidades de una familia burguesa ciudadana, a la que va a servir la protagonista, una chica de pueblo que espera encontrar una mayor unión con la persona que le prometió amor, sufriendo posteriormente una decepción. Lo que se nos muestra son las intimidades de estos protagonistas, justamente lo que la novela no suele enseñarnos. Probablemente la historia central, y las que giran en derredor de la misma -hay varios puntos de vista-, posea una cierta carga de convención, que es el tributo que Martín Gaite paga a sus influencias en esta obra. Pero por encima de ello está el retrato de una familia desde dos prismas distintos: la visión de la clase social inferior, y la visión de la clase alta. Hay también un reflejo social de una época: por ejemplo en el carácter ambiguo del adolescente Jaime, o en el grupo de amigos que rodean a Gonzalo, el falso amor de Luisa.

El balneario alude en el título obviamente al ambiente mágico y misterioso de un balneario, posiblemente recuerdos del lugar que visitó Martín Gaite con su padre, como descubre ella misma en *El cuarto de atrás*, p. 48, el balneario de Cabreiroá, en Verín, a donde llegó para que curaran a su padre del riñón, siendo una señorita de provincias (*Ca*, 48-49). Desde esa realidad elabora la autora todo un proceso narrativo.

Ritmo lento alude al ritmo efectivamente demorado de esta narración lírica, pausada, que recoge el proceso de la locura de David, con toda la problemática personal que se relaciona con el cariño e influencia absorbente de su padre, y la imposibilidad del amor/amistad entre hombre-mujer — la amistad sin interés sexual entre una pareja-.

Retahílas la define en nota al principio de la obra. Por una parte la mención al Diccionario de la Real Academia ("serie de muchas cosas que están, suceden o se mencionar por su orden"), y del diccionario de Corominas. Luego la escritora indica: "Yo debo añadir a tan acreditados testimonios el sentido figurado de 'perorata', 'monserga' o 'rollo' -como ahora se suele decir-con que he oído emplear esta palabra desde niña en Salamanca." (*Ret*, 9). Sobre esta definición del término, la autora plantea una novela a partir de las conversaciones que mantienen los dos personajes mientras esperan que en la noche la muerte se lleve a la anciana señora. En pp. 89-93 vuelve a explicar el título.

El cuarto de atrás alude de modo bello e inconcreto a la fantasía, probablemente el cuarto de los juegos de niño, o el cuarto de la intimidad en una casa, aquél que nunca se enseña, el que guarda secretos y recuerdos con mayor intensidad.

La búsqueda de interlocutor se refiere al afán de la autora por comunicarse con el lector de modo no académico.

El cuento de nunca acabar es probablemente en sí una broma acerca de las teorizaciones sobre la obra literaria, juego en el que Martín Gaite entra con dignidad. *Desde la ventana* se refiere a las mujeres "ventaneras": "Lo he titulado *Desde la ventana*, como homenaje a todas las mujeres ventaneras que en el mundo han sido" (*Vent*, 17), mujeres curiosas y soñadoras que pasan la vida contemplando el mundo a través de la ventana; este libro es una aproximación a la historia de la literatura española escrita por mujeres.

1.2. SENCILLEZ DE ESTILO

Martín Gaite es una escritora que tiene muy claras las ideas que quiere transmitir. Odia la afectación, la pedantería, el barroquismo. Quiere ante todo comunicar. Y lo hace a través de una historia, con un arte magistral para mantener el interés, para relatar. Quizás ese arte le provenga del aprendizaje en el terreno del cuento. La autora confiesa en sus

textos autobiográficos su afición a la literatura oral, a la conversación: la literatura es búsqueda de interlocutor, no discurso baldío que se encierra sobre sí mismo a la manera narcisista. Y también alude, lo veremos luego, a cómo el grupo generacional al que pertenece comenzó escribiendo cuentos:

> Al principiar la década de los cincuenta, cuando un grupo de amigos (Aldecoa, Fernández Santos, Ferlosio, Sastre, Medardo Fraile, Josefina Rodríguez, De Quinto y yo, entre otros) nos acogimos al mecenazgo del difunto hispanista Rodríguez Moñino para fundar, aquí en Madrid, aquella *Revista Española* de vida tan efímera, donde aparecieron nuestro primeros cuentos, el ejercicio de la literatura, como el de la mayoría de los oficios, estaba jalonado por graduales etapas de aprendizaje. Y, de la misma manera que un carpintero o un fumista, antes de soñar con llegar a maestro, pasaba por aprendiz y oficial, casi nadie que se sintiera picado por la vocación de las letras se atrevía a meterse con una novela, sin haberse templado antes en las lides del cuento. Aprendimos a escribir ensayando un género que tenía entidad por sí mismo, que a muchos nos marcó para siempre y que requería, antes que otras pretensiones, una mirada atenta y unos oídos finos para incorporar las conversaciones y escenas de nuestro entorno y registrarlas.
>
> (*CC*, 7)

Esta sencillez de estilo es en un principio de un cierto puntillismo en las descripciones, como veremos. El estilo demora el ritmo de la narración, que se entretiene en las consideraciones anímicas y psicológicas de los protagonistas, especialmente cuando es el alma de una mujer hipersensible — pero que nunca hace gala de esta cualidad — y soñadora. Poco a poco Martín Gaite, de acuerdo con los cánones de la narrativa moderna y por el principio de depuración de estilo que es corriente en todo escritor que progrese dentro de su línea personal de creación, abandona el gusto por la descripción. Las historias son entonces aún más nítidas, aún más diáfanas. El relato surge y fluye claro y terso, como una historia que se cuenta, como un cuento que se habla.

Probablemente en la génesis de la narrativa de Martín Gaite, que se encuentra en el cuento, como hemos señalado, se halle la clave de su exquisita sencillez de estilo. El cuento es la narración quintaesenciada, en él no caben por lo general tantos barroquismos y complejidades como en una narración extensa. La vocación de Martín Gaite por el cuento nos aporta la explicación de su peculiar estilo.

1.3. AMBIGÜEDAD INICIAL DEL RELATO

Creo que hay un recurso que Martín Gaite repite con frecuencia, y en el que merece la pena detenernos. Me refiero a una ambigüedad inicial — que en el caso de *Entre visillos* afecta hasta al sexo del protagonista que habla, que sólo gramaticalmente se descubre ya avanzado su discurso — que aparece en la mayor parte de sus relatos. Ello proporciona una considerable dosis de misterio y acrecienta el interés del lector, sumido en la incertidumbre hasta que, ya avanzada la narración, se van desvelando los antecedentes de la acción, que ha comenzado in medias res, y se comprende cabalmente, a través de la información que en ese momento se nos proporciona, el núcleo del conflicto que afecta a los protagonistas.

El balneario por ejemplo es una narración llena de misterio, que se basa en el contraste entre el sueño y la realidad. Se mantiene muy bien el interés. No se sabe a ciencia cierta a qué han llegado los protagonistas a aquel lugar, ni el porqué de la hostilidad ambiente que afecta a la chica, por parte de las demás personas que allí residen. Carlos

menciona un misterioso molino cuyo sentido quiere descubrir. El tema quedará luego relegado por el miedo de la protagonista, cuando busca a su pareja en los entresijos kafkianos de aquel auténtico castillo. Hay un corte brusco, y todo resulta ser el sueño de una mujer que ve desaparecer para siempre su juventud.

En esta obra ha habido una ruptura de la línea argumental, que puede separarse en dos partes. Pero la base del relato, recurso que se repetirá con frecuencia, es la misma: ambigüedad inicial de un comienzo in medias res, se van aportando poco a poco datos que proporcionan al lector la clave interpretativa del conflicto, y luego éste se resuelve.

Así ocurre también en el cuento *Un día de libertad* (*Bln*, 125ss). Se nos sumerge en el mundo del protagonista que ha sido despedido de su trabajo. Hasta la p. 133 no se han completado los precedentes de la historia, y se nos explica que el personaje recordó los días felices de su infancia en libertad, insolentándose con el jefe que le echa a la calle. El conflicto se resuelve cuando, por el amor de su esposa, decide pedir excusas: hubiera preferido seguir en libertad, pero hay imperativos sociales, en este caso su mujer.

En *Las ataduras*, que relata la relación afectiva de una mujer con su padre, un maestro de pueblo, y con su marido, un pintor bohemio que vive en París, ocurre algo semejante. Hay una ambigüedad inicial que sólo se disuelve en la p. 132 (*CC*, 132), en la que ya nos hacemos cargo de la problemática de los personajes.

También en *Entre visillos*. Los personajes se van autodefiniendo en esta novela, mientras el punto de vista del narrador va cambiando, saltando de uno a otro protagonista, hasta configurar un mapa de relaciones en ese pequeño mundo provinciano que aquí se evoca, no sin una cierta crítica. De los diálogos deducimos por ejemplo que Julia tiene 27 años, y sigue siendo novia del mismo chico (Miguel) que la reclama en Madrid. Su postura religiosa le impide tener relaciones carnales con este novio, lo que mina y agosta el noviazgo. Vemos el amor de ambos obstaculizado por el mundo provinciano. Hasta el final del capítulo 7 en que se besan los novios.

En la misma novela asistimos a los problemas de la alumna de instituto, que despierta a la vida. Luego el punto de vista que lo completa: el del profesor de alemán (cap. 15). En este capítulo se nos revelan los nombres y apellidos — antes solamente los nombres — de los personajes, en un intento de hacerlos más tangibles y concretos antes de despedirnos de ellos, una vez que se nos han revelado en toda su conflictiva interioridad. Como si hubiera ido levantado los visillos — así comienza la novela, levantando los visillos de una habitación (*Ev*, 13) — del interior de estas figuras.

El recurso se hace particularmente intenso en la novela *Ritmo lento*. Comienza con la conversación entre una pareja, con ambigüedad hasta en los nombres de los protagonistas, que no aparecen desde un principio. Los apellidos también los conoceremos muy tarde.

Esta obra posee un gran valor dentro de la narrativa de nuestra autora. Las afinidades que ella misma encuentra con *Tiempo de silencio* (*RI*, 7) no me parecen creíbles sino por la amistad que la unía a Martín Santos; son dos obras muy distintas, con un mayor intimismo lírico en el caso de Martín Gaite.

La patología de David, en un proceso apenas imperceptible — con la eclosión final un tanto sorprendente e inesperada en la que el protagonista acuchilla el cadáver de su padre, al que tanto había amado, pero que tan fuertemente le había influido en su vida, como una auténtica "atadura" — se va desvelando a lo largo de toda la novela. Hasta la página 243 la narradora no ha dejado de aportarnos datos para comprender el conflicto.

También *Retahílas* comienza in medias res: la llegada del desconocido a una aldea del Norte. Germán, guiado por el niño Odilo, llega a la casa donde va a morir la vieja. A partir de aquí las conversaciones con su tía, la otra persona que espera la muerte de la vieja en la noche — llegará en aquella noche, lo saben —, irán desvelando paulatinamente la intimidad y el conflicto que une y separa a los protagonistas. Es una conversación de amistad, el tema de Martín Gaite de la amistad entre sexos distintos, la relación varón/mujer sin interés sexual. Los protagonistas poseen al principio tan sólo una inicial, y muy tarde conoceremos sus nombres. El conocimiento del nombre del protagonista va en Martín Gaite asociado al de su intimidad.

En *Fragmentos de interior* ocurre lo mismo. Una chica que es llevada en coche, y una mujer que sale violentamente del mismo. Poco a poco comprenderemos la extraña relación entre el señor y la señora de la casa, que se encuentran separados, aunque ella aún le ama de una manera apasionada y romántica que la llevará al suicidio. Hasta la página 25 no se explica el comienzo ambigüo del capítulo 2. En la página 48 se aportan nuevos datos acerca de lo que ocurrió al principio de la novela: Agustina discutió con el padre de Jaime y salió enfadada del coche. Se pone en antecedentes de todo (pp.48-55). Las páginas 75ss. ponen en antecedentes del otro conflicto humano: el de la criada, Luisa: sabemos así que ha venido a la ciudad en busca del hombre que le juró amor, y que la acabará decepcionando.

El cuarto de atrás es una de sus únicas obras en las que no utiliza este recurso. El extraño interlocutor al que la escritora habla, mientras la novela se escribe sola, sigue siendo tan misterioso al principio como al final de la misma.

El castillo de las tres murallas posee asimismo una estructura que carece de la ambigüedad inicial, pues se basa en el esquema clásico de un cuento fantástico. Pero *El pastel del diablo* juega con la ambigüedad de la Casa Grande, en la que va a representarse una obra de teatro, que es vista con los ojos de la fantasía de la protagonista, una niña, Sorpresa.

En líneas generales, por tanto, creemos que debe fijarse este recurso como propio y personal de esta autora. De él extraerá amplias consecuencias para la exposición de los nudos dramáticos que confieren entidad a cada una de sus obras.

1.4. LA DESCRIPCIÓN. DESCRIPCIÓN ANÍMICA

Carmen Martín Gaite utiliza profusamente, en su primera etapa sobre todo, el arte de la descripción, lo que confiere un aspecto clásico a su narrativa, que sin embargo trata sobre problemas muy actuales.

Nótese por ejemplo en *El balneario* esta escena inicial, donde se transmite una imagen nítida, sin exceso de sentimentalismo, pero teñida de elementos subjetivos del protagonista:

> Carlos, como si no me oyera, siguió mirando al río. No muy lejos del puente había una presa y, junto a ella, tres paredes de un viejo molino derruido, con sus ventanas desgarradas, sin mirar, como las cuencas de una calavera. Tres paredes de cantos mal pegados, sin techo, muertas de pie encima del agua, tapizadas de hierbas y flores que se mecían levemente en las junturas. (...)
>
> (*Bln*, 18)

Es un paisaje melancólico y misterioso, que se describe demoradamente, para que el entorno nos haga más creíbles los sentimientos de duda y temor que alberga la protagonista. Luego describirá el balneario (pp. 19-20). El tono se hace demorado, pausado, lento, teñido de los sentimientos del protagonista que contaminan la descripción (ej. tb. pp. 67-69).

Tomemos ahora dos ejemplos de descripción del amanecer en la ciudad. El primero, de *La chica de abajo*:

> ¿Habría pasado tal vez una hora desde que llegó el camión de la mudanza? Había venido muy temprano, cuando por toda la placita soñolienta y aterida apenas circulaba de nuevo, como un jugo, la tibia y vacilante claridad de otro día; cuando sólo sonaba el chorro de la fuente y las primeras campanadas llamando a misa; cuando aún no habían salido los barrenderos a arañar la mañana con sus lentas, enormes escobas (...)
>
> (*Bln*, 105)

> Pero yo me he levantado a las ocho, como de costumbre, he tomado el café con leche, y me he ido a la calle. Por primera vez he visto cómo es la calle a esas horas. Es una inmensa urna vacía, resonante, con parquet de museo. Sobra por todos lados y se ve que es del día anterior, que se aprovecha de un día para otro como una decoración. Da hasta risa tomarse la ciudad tan en serio; a esas horas se ve la preparación que tiene y parece que se va a desteñir o a fallarle algún muelle. (...).
>
> (*Bln*, 126)

La segunda descripción corresponde al cuento *Un día de libertad*. En ambas descripciones se ve la versatilidad narrativa de Martín Gaite, que se adapta como un camaleón al punto de vista del personaje, bien sea hombre o mujer, diferenciándolos bien. Podemos comprender también por estos dos textos que la descripción está en función de la visión del personaje y de su mundo psicológico: en el primer caso, la nostalgia de la hija de la portera, que ve con tristeza la llegada del amanecer, con el camión de la mudanza que se llevará para siempre las cosas de su entrañable amiga, la chica rica que la olvidará, pero a la que sustituirá, en un bello final, dentro de su corazón, por el cariño del chico del zapatero, Adolfo; en el segundo caso la visión casi cínica y despreocupada del personaje que está de vuelta de todo, que se siente renacer a la libertad, y asqueado de la ciudad y del entorno rutinario que ha abandonado despidiéndose de la oficina en que trabajaba, y a la que no obstante tendrá que regresar pidiendo excusas. La descripción, en la narrativa de Martín Gaite, es una apoyatura para los sentimientos de los protagonistas, para que expresen su interiodad. Es una descripción anímica, teñida de subjetividad.

Desde este punto de vista la descripción en nuestra narradora no es la decimonónica, objetiva, detallista, minuciosa. Es una descripción que se encuentra en función de los personajes, a los que arropa fundiendo el entorno externo con la intimidad que nos van desvelando.

La visión lírica y la visión desencantada se ven claramente en los dos textos que he traído aquí, dos modos de describir un mismo hecho: el amanecer en la ciudad.

En los demás cuentos puede observarse este mismo rasgo. La demorada descripción de *Lo que queda enterrado* (*CC*, 63, ej.), un cuento de 1958, con prolijidad narrativa que demora el ritmo de la acción. En *Las ataduras*, ese bello relato breve de 1959,

hay una descripción muy lírica de feria de pueblo (*CC*, 126-130), en una larga escena que probablemente tiene resonancias autobiográficas.

Entre visillos mantiene esta técnica descriptiva, aunque de modo más sucinto que en los primeros cuentos:

> Cuando volvió a arrancar el tren cerré otra vez los ojos. Pensaba que entre el retraso y eso de las fiestas lo más seguro era que no estuviera nadie en la estación a esperarme. Casi me iba a dormir del todo, cuando oí decir a alguien en el pasillo que se veía la Catedral, y salí. Todavía algunas nubes oscuras de la puesta de sol, que había sido violenta y roja, estaban quietas tiznando el cielo como rasgones. Vi el perfil de unas torres y los filos de muchos tejados coloreados, calientes todavía. (...)
>
> (*EV*, 27-28)

También aquí tenemos una descripción en función de los sentimientos de la protagonista, que ayuda a dilucidar. Véase la cotidianidad de un viaje en tren al principio del capítulo 2.

Ritmo lento también nos dibuja sólidamente unos personajes a partir del cuadro demorado y pausado de la descripción. Aquí ésta posee además la función de contener el ritmo de la historia, de prestar a lo que se narra un sentido de intimidad, de confesionalidad, de subjetivismo, con perfecta conciencia por parte del narrador de los objetivos que pretende, ya patentes en el título, como se explicó en un principio.

La ruptura se da con *Fragmentos de interior*, donde la escritura se hace más moderna, menos descriptiva, más sucinta, más sugerente por lo que se dice entre líneas. Se evita la morosidad inicial, los capítulos son más breves, y las descripciones más escuetas (ej. p. 16). Las descripciones externas se han limitado a lo esencial para comprender el ámbito del escenario del protagonista, y se atiende casi exclusivamente ahora a la intimidad de éste: se describen sus gestos, sus actos, para que entendamos su realidad anímica (ej. pp. 96-97); la descripción enlaza así a veces con los pensamientos de la protagonista (ej. pp. 97-98). Los sentimientos se funden ahora con la descripción, que se torna más y más subjetiva (ej. p. 119):

> Estas paredes estaban forradas de madera, no podía forzarse a recordar nada más. Cerró los ojos otra vez porque todo le daba vueltas, así con los ojos cerrados encontraba refugio en una lejana quietud, un ruido de olas a través de la ventana y un cielo azul de verano que luego se puso plomizo, él mismo acunaba a la niña con aquella canción que había aprendido de su madre, un agosto en Cascaes (...)
>
> (*Frg*, 119)

La descripción es ahora escasa y, cuando se da, es emocional, teñida de sentimiento, de la subjetividad de los personajes.

Para terminar quiero señalar, sin embargo, que Martín Gaite nunca abandona el arte de la descripción. En sus cuentos fantásticos — los dos publicados — posee una función distinta, acorde con el ambiente mágico que debe crear en torno: así la maravillosa descripción del castillo de las tres murallas (*Fan*, 11-15).

1.5. EL PUNTO DE VISTA DEL NARRADOR

Una característica interesante en el estilo de Martín Gaite es la movilidad del punto de vista del narrador, que suele enfocar las preocupaciones de uno u otro personaje alter-

nativamente, produciendo un efecto de contraste, y tratando de indagar en las complejas redes de la comunicación humana. Así comprendemos perfectamente lo que piensa y siente el cuadro de personajes, y se nos aporta un auténtico mapa afectivo de todos los sentimientos que tienen relación con el conflicto que se plantea.

Por ejemplo, en *El balneario* el capítulo 2, pag. 49ss, pasa del narrador en primera persona — la protagonista — a un narrador objetivo en tercera persona. De este modo salimos del mundo de sueños del personaje y establecemos un contraste con lo que ocurre fuera de él, el mundo de la realidad. Así se explica la bella cita de Unamuno que encabeza el libro:

> Cuando un hombre, dormido e inerte en la cama, sueña algo, ¿qué es lo que más existe: él como conciencia que sueña, o su sueño?
>
> (*Niebla*)

Salimos del mundo inseguro y angustiado, temeroso y ensoñado de Matilde, y la comprendemos desde fuera, desde la perspectiva de los personajes en torno.

La segunda parte de la historia presenta un cambio radical en el pulso de la narración, con efecto sorpresa. No obstante, era más interesante la primera, con el mundo mágico y ensoñado de la protagonista.

Otro tanto ocurre en *Entre visillos*, donde se alterna la primera persona — ejemplo, el cap. 2 — y la tercera — cap. 3. El narrador es tan pronto una mujer como un hombre. Y la autora sabe adaptarse perfectamente al punto de vista masculino, generalmente posee desde sus primeras obras una perfecta versatilidad que la hace comprender el mundo del hombre y el de la mujer, cambiando de tono de voz según sean sus personajes de uno u otro sexo. Esta versatilidad para el género también afecta al punto de vista del narrador, que alterna la primera y la tercera persona, como hemos visto. De este modo la narración nos va envolviendo, comprendemos el mundo cotidiano de los personajes, y se nos aportan datos para componer nuestra propia visión de conjunto, el mapa afectivo de que hablábamos antes, a través de la alternancia de puntos de vista.

Un ejemplo en esta novela: Federico llama por teléfono (pp. 158-159), y estamos en el ámbito de la casa de Yoni; luego el narrador nos traslada al escenario del otro lado del cable, desde donde habla Julia.

La movilidad de primera a tercera persona se da también con frecuencia en *Ritmo lento*. Después de relatarse demoradamente el mundo afectivo de David, viene la nota fría, la percepción externa, la consideración desde el punto de vista de las convenciones en el epílogo (pp. 281ss), que significa el final de los recuerdos de David: la narración se establece ahora desde el punto de vista del encargado del banco, para explicar el incidente que motivó le encerraran en el hospital psiquiátrico.

El cambio de primera a tercera persona se da asimismo en *Retahílas*, novela que como hemos visto se basa en la conversación de dos personajes en espera de la muerte que afectará a una vieja, al final de la noche. El título de la novela se explica de modo ingenuo en pp. 89-91. Se debe suponer que "tomar el hilo" es atender a lo importante y personal de la vida. El carácter de flujo continuo, a veces sin punto y aparte, perjudica, no obstante — es recurso frecuente en esta época de la novela —, el ritmo narrativo, aunque la autoría sigue buscando un modo de expresión libre y personal.

Fragmentos de interior enfoca asimismo a uno u otro personaje, como una cámara que fuera alternando su objetivo, su punto de mira. De este modo comprendemos el cuadro completo de una familia, que se quiere analizar desde el interior. También con el

recurso ya mencionado de la ambigüedad inicial: el capítulo 2, por ejemplo, se centra en una mujer (Luisa), que luego resulta ser una criadita recién llegada del pueblo (p. 22). Y el capítulo 9 presenta dos ópticas del mismo hecho: el papel de cine que se ofrece a Gloria, desde su punto de vista y desde el de los productores, que vuelve a establecer el contraste.

El cuarto de atrás significa un avance considerable en la narrativa de Martín Gaite. Es una obra impregnada de un subjetivismo extremo, que nos descubre un mundo encantado y encantador, la sensibilidad de la autora. Con elementos autobiográficos, explicando además una parte de su propia narrativa, escrita en primera persona. La novela se va escribiendo sola, mientras charla con el misterioso visitante, cuya personalidad no se desvelará en todo el relato.

Vemos, por tanto, que estos juegos de nuestra autora con el punto de vista narrativo, confieren una peculiar riqueza a sus novelas, aportándonos una pequena sorpresa, aumentando el interés del lector, que participa así en la composición del mapa afectivo de los personajes, y facilitándonos elementos de contraste.

1.6. AUTOBIOGRAFISMO. INTIMISMO

El cuarto de atrás nos ilustra perfectamente acerca del proceso de composición de una novela de Martín Gaite. Allí se nos habla (p. 19) del impacto que causó en ella la lectura de *Introducción a la literatura fantástica* de Todorov. Surge así la idea de escribir una obra fantástica. De este modo nacen los *Dos relatos fantásticos*.

Esta novela nos presenta a la autora viviendo en un mundo de imaginaciones —el hombre que dice su nombre en la playa—. Muy bellamente, todo lo que imagina, todo lo que habla y conversa, se va escribiendo solo en las cuartillas que tiene amontonadas sobre la mesa, y que luego resultan pertenecer a este mismo libro, *El cuarto de atrás*.

Confiesa su amor a las novelas rosa (p. 39), y a las autoras de nombre largo. Esta novela es una autorreflexión de la escritora sobre sí misma, que nos aporta además detalles personales acerca del mundo interior de Martín Gaite y de su proceso de creación.

De esta manera recuerda, con el misterioso visitante que viste de negro y huele a brea, aquella novela que transcurría en un balneario — su primera obra — (*Ca*, 48). Nos relata su llegada al balneario que ya mencionamos, el de Cabreiroá, en Verín, con su padre que padecía del riñón. Aparece un botones — como en la novela —, que le impacta y le da la idea. Hablan de esta obra y de la sensación de extrañeza (*Ca*, 49-50) en que se contiene el germen de lo fantástico. Recuerda una bella escena, probablemente autobiográfica, en la que se enamora del joven indiferente del balneario (*Ca*, 50-55), a partir de un juego magnético de miradas. Entonces el hombre de negro, volviendo de nuevo al plano de lo real, le comenta y critica su obra (*Ca*, 53), y Martín Gaite declara su teoría literaria a través de él:

> — La ambigüedad es la clave de la literatura de misterio — dice el hombre de negro —, no saber si aquello que se ha visto es verdad o mentira, no saberlo nunca. Por esa cuerda floja tendría que haberse atrevido a avanzar hasta el final del relato.
>
> (*Ca*, 53)
>
> — La literatura es un desafío a la lógica — continúa diciendo —, no un refugio contra la incertidumbre.
>
> (*Ca*, 55)

A partir del encuentro de Martín Gaite con un botones que le llama la atención en el balneario, construye el contraste que ocurrirá en la narración: el botones despierta a Matilde de su sueño.

Martín Gaite toma la literatura como refugio (*Ca*, 5(). Y nos cuenta recuerdos de la guerra civil (*Ca* 59-62), cuando tenía diez años. Tendemos a interpretar que el "cuarto de atrás" son los recuerdos de la autora, su intimidad, la zona secreta de la casa que no enseña a las visitas.

Se refiere sin nombrarla a Carmen Laforet (*Ca*, 66), de la que se ocupará por extenso en *Desde la ventana* (pp. 87ss).

Y surge el proyecto de otro libro:

> 'La conversación con este hombre me ha estimulado y ha refrescado mi viejo tema de los usos amorosos de postguerra'.
>
> (*Ca*, 73)

A partir de aquí divaga sobre temas anodinos, sus vivencias de la postguerra — luego publicará el libro (*Usos post*), once años después, en 1987 —. Divaga sobre las modistas, el teatro. Evoca su niñez y juventud, la guerra, etc. (*Ca*, 80ss). El lector se siente suavemente sumergido en el mundo de la autora, en su intimidad. Lo que ella nos cuenta no forma parte de una confesión narcisista, es un mundo mágico, mundo de sentimientos y recuerdos que surge como al azar, como en una conversación — la que mantiene con el hombre de negro, que quizás es el lector, el interlocutor que tanto ha buscado Martín Gaite —. La autora, con sus sueños y recuerdos, se convierte en un personaje entrañable y querido para el lector, en esta obra profundamente original y hermosa.

Recuerda el mundo de Salamanca (*Ca*, 176), que quizás fue germen de *Entre visillos*, mezclándose lirismo e ironía en estos recuerdos (p. 180, p. 183, p. 184). Con alusiones inconcretas al "cuarto de atrás" (*Ca*, 186-189), el de los juegos, el de la intimidad. El cuarto del desorden y la libertad, de su casa de Salamanca, un cuarto para los niños, no sometido a leyes, donde se estudiaba y se jugaba (*Ca*, 187). Después de la guerra se convirtió en despensa (p. 188).

Lo que Martín Gaite nos transmite es su mundo interior, un complejo de afectividades y recuerdos: el pequeño corazón de la escritora, persona humana, que se nos muestra con naturalidad y sencillez.

2. TEMAS

Creemos que la antigua crítica temática puede aún proporcionar juicios de validez, en cuanto indaga en aspectos ideológicos o de contenido. En el caso que nos ocupa tan sólo nos referiremos a los contenidos de la obra de Martín Gaite en cuanto *temas* reiterados. No olvidemos que, aunque no lo vamos a hacer aquí, este estudio temático puede ser extendido a aspectos de ideología: pensamiento, cuestiones sociológicas o políticas, cosmovisión, entorno ideológico en suma. Con un concepto más amplio de *tema* que el de la propia crítica temática francesa — el mismo planteamiento anterior de Pedro Salinas era de una mayor profundidad (véanse mis *Estudios de literatura española*, Barcelona, Anthropos, 1987, pp. 157-178) —, podemos ampliar a cuestiones de ideología la penetración en los contenidos de la obra literaria a través del *tema* reincidente.

Teniendo en cuenta esta limitación metodológica que aquí nos imponemos, debemos señalar que la propia Martín Gaite da pie para una interpretación temática de su obra, en el prólogo a los *Cuentos completos*:

> Lo que más me ha llamado la atención es que pronto empezaron a aparecer en mis tentativas literarias una serie de temas fundamentales, que en estos cuentos van casi siempre combinados, a reserva de que predomine o no uno de ellos: el tema de la rutina, el de la oposición entre pueblo y ciudad, el de las primeras decepciones infantiles, el de la incomunicación, el del desacuerdo entre lo que se hace y lo que se sueña, el del miedo a la libertad. Todos ellos pertenecen a campos muy próximos y remiten en definitiva, al eterno problema del sufrimiento humano, despedazado y perdido en el seno de una sociedad que le es hostil y en la que, por otra parte, se ve obligado a insertarse. Me refiero de preferencia (como en el resto de mi producción literaria) a la huella que esta incapacidad por poner de acuerdo lo que se vive con lo que se anhela deja en las mujeres, más afectadas por la carencia de amor que los hombres, más atormentadas por la búsqueda de una identidad que las haga ser apreciadas por los demás y por sí mismas, hasta el punto de que este conjunto de relatos bien podría titularse 'Cuentos de mujeres'.
>
> (*CC*, 8-9)

Martín Gaite alude en ese mismo texto, cuya longitud espero se excuse ser traída aquí, a que presenta mujeres desvalidas y resignadas, generalmente no son personajes agresivos; el malestar de las protagonistas de sus cuentos, en una época en que no había reivindicaciones feministas en España, echar de menos un poco de amor, "creo que sigue vigente hoy día, a despecho de las protestas emitidas por tantas mujeres 'emancipadas', que reniegan de una condición a la que siguen atenidas y que las encarcela". (*CC* 9). La autora escribe este prólogo en junio de 1978.

2.1. REBELDÍA ANTE LA SOCIEDAD

Los personajes de Martín Gaite suelen ser no integrados e hipersensibles. Tienen un cierto aspecto marginal "ma non troppo", les resulta difícil insertarse en una sociedad que probablemente no está hecha para la felicidad del hombre. Luchan por encontrar esa felicidad, que suele proporcionales algunos momentos de autenticidad vital, pero el resultado — ya lo han señalado otros críticos — es el fracaso: el suicidio, la muerte, la huida...

En *La oficina*, cuento que *CC* fecha en enero de 1954, se plantea, por ejemplo, el ambiente rutinario y alienante de una oficina, con dos chupatintas, Matías Manzano y Mercedes García, que viven en perpetua incomunicación, en un intento siempre frustrado de acercar sus soledades a través del amor. Es una obra de incomunicación, historia entrañable y humana de dos seres perdidos en una sociedad vacía, dos personas alienadas por un trabajo inhumano que les lleva a una vida gris. Matías muere un día, y todo queda en una posibilidad truncada, un amor silencioso, una historia compartida que nunca fue, con un terrible final:

> También ella, la señorita Mercedes García, un día se morirá sin avisar a nadie — de gripe, de soledad, de cualquier cosa —, y para llenar el hueco que deje entre el fichero verde y el clasificador, pondrán un anuncio en el periódico y vendrá otra muchacha cualquiera.
>
> (*Bln*, 104)

En este cuento, como en tantos de la autora, se diseña el mundo psicológico de los personajes en muy pocas páginas, a través de rasgos sugerentes, generalmente basados en la descripción de caracteres.

El tema de la alienación mecánica de la oficina aparece de nuevo en *Un día de libertad*, de julio de 1953, al que ya nos hemos referido. Pero aquí el protagonista cobra autonomía y fuerza frente a ese mundo. Se enfrenta el universo de la infancia — libertad — y el de la rutina del mundo de los adultos. El personaje busca reafirmarse aquí, se rebela, trata de explicar a su mujer que le han despedido de la oficina y que querría vivir con ella en libertad (*Bln*, 134-135). Pero por el amor de su mujer, que así lo desea, retorna a la oficina (p. 138).

Los personajes de Martín Gaite se rebelan contra una sociedad que no está hecha a la medida de sus sueños. Así en *La trastienda de los ojos* (*Bln*, 141ss), de enero de 1954, Francisco protege su mirada para que no se inmiscuyan en su intimidad, y cuando le hablan, mira a los tejados y a las lámparas; tan sólo cuando le sugieren que se case con Margarita sale decidido a mirarla.

El mundo de las criadas ya aparece en *La tata*, de octubre de 1958 (*CC*, 235ss). Es un mundo que se trata siempre con deje de tristeza. Cierto despotismo de los amos para con ellas (p. 261), que responden con abnegación. Las criadas son incomprendidas por sus señores, que hasta confunden su nombre.

La rebeldía ante la sociedad parte generalmente, en la obra de nuestra autora, de protagonistas hipersensibles (*Ev*, 124), como Elvira, que se conmueve ante Emilio porque tiene "los mismos ojos de la infancia".

Ritmo lento es por antonomasia la novela de una rebeldía. El protagonista sufre el cariño absorbente del padre, que se llama también David. Sigue sus consejos y ello le lleva a un hipercriticismo que le impide seguir sus estudios. Se rebela ante el concepto clásico del amor, prefiere la amistad de la chica, y las ayuda a que encuentren un marido, una pareja. Es obra de autoanálisis, en que a través de una muchedumbre de personajes que aparecen asociados a los recuerdos del protagonista, ingresamos en el mundo psicológico de éste, para comprender su actuación final, próxima a la locura — locura desde el punto de vista de las convenciones sociales —. En esta obra la autora ha avanzado considerablemente en la penetración psicológica de los personajes, como por ejemplo puede comprobarse en la definición de Aurora (*Rl*, 78). El personaje, cuya edad se anota como hito de evolución, se rebela primero el padre — aunque sigue sus consejos —, luego contra la sociedad, y el resultado es la locura. Hay también una leve denuncia social en la escena del pastor, que señala las ovejas que no son suyas sino del amo (*Ri*, 189-190), o la mujer que David encuentra desmayada en la calle (*Ri*, 249ss).

Los personajes de Martín Gaite se salen de la norma, y sufren por ello. Ritmo lento, a través de la historia de una subjetividad — a través del protagonista comprendemos su entorno, el de los otros seres que le rodean —, nos plantea el problema de la automarginación de los hipercríticos e hipersensibles, soñadores incapaces de integrarse. Frente a la "normalidad" — el trabajo en un banco, en el que empieza David al final de la novela, pero agrede a una señora y tira su dinero al aire en un ataque —, la marginalidad del soñador/a inofensivo/a. El trabajo rutinario y de provecho, y la relación estable de pareja es lo que no admiten estos personajes.

El final de esta obra es dramático. Se nos ha hecho ingresar en el mundo de David, y por ello nos sonreímos cuando éste dice a la mujer del director del banco que se parece a su hermana — dominante e insoportable —, tomándolo ésta como un cumplido (*Rl*, 285). Se contrastra con la información externa, en las páginas del epílogo: David encuentra muerto a su padre — problema de dependencia con éste, muy intenso — y lo apuñala cadáver, como si intentara — interpretamos — liberarse de la figura del padre para ser él mismo, y luego lo besa. Comprendemos el drama de David, que es internado en un manicomio (p. 291).

También en *Retahílas*, Eulalia (E.) es un personaje que se sale de la normalidad, según manifiesta en sus conversaciones. Personajes que se sienten "bichos raros" (*Ret*, 156), que suelen tener problemas de adaptación psicológica (*Ret*, 159, 161).

Fragmentos de interior nos presenta el punto de vista de la criada, una persona pura que es Luisa, y que no se adaptará a la ciudad, después de un desengaño amoroso. La chica de servir tiene a su cargo los sentimientos inermes de los que habitan la casa (*Frg*, 98). Es muy bella su relación de amistad con el adolescente inconformista e inmaduro, Jaime. Pero el mundo de Luisa se enfrenta a la decadencia burguesa madrileña, que acaba abandonando, aunque retorna a ellos para consolarlos por la muerte de Agustina — que se ha suicidado por soledad —.

Incluso en los relatos fantásticos: en *El castillo de las tres murallas*, el protagonista masculino es un chico del pueblo que destaca por su rebeldía contra el despótico señor del castillo. Amir se convierte en caudillo y se casará con Altalé como premio a su rebeldía. En este sentido tienen gran valor los sueños del personaje ("Ha llegado la hora de que estés bien atenta a tus sueños. Y de que los entiendas tú sola" (*Fan*, 687). Altalé se comunica con su madre, que ha huido del castillo, Serena, a través de los sueños. Incluso con una cierta nota de denuncia social en el cuento: los campesinos, gracias al líder Amir, recobran sus tierras y no pagan los impuestos al señor.

Y en *El pastel del diablo* (*Fan*, 79ss), Sorpresa es una niña rebelde e indomable, fantasiosa y soñadora. El mundo de la Casa Grande a la que va en un determinado momento de la narración, va a ser agrandado por su imaginación, y la representación de una obra de teatro la hará realizar un viaje semejante al de Alicia de Lewis Carroll, convirtiendo en seres fantásticos a los personajes disfrazados para la obra.

2.2. CRÍTICA DE LA SOCIEDAD PROVINCIANA

Se da sobre todo en una novela, *Entre visillos*. Algunos críticos la han asociado a *La Regenta* en este sentido. Quizás es una evocación crítica del ambiente de Salamanca que vivió la autora. Pero hay escenas que además tienen un interés supletorio en cuanto reflejo de la juventud de una época: el capítulo 12, que relata un guateque.

En el capítulo 16 se desvela todo, se recapitula, a través de los comentarios provincianos, el qué dirán, la murmuración (*Ev*, 229-230).

Son personajes obsesionados con la preparación de oposiciones — correos, notarías, etc.—, por labrarse un porvenir. Al final de la obra se ve cómo casi todos se han casado, se han aburguesado, y se asiste a los cotilleos de sus mujeres (*Ev*, 242-244). Efectivamente, a las muchachas de provincias se las educa para casarse (*Ev*, 232-233); la chica pequeña desea disfrutar por el contrario de libertad, como todos los grandes personajes de Martín Gaite, pero su padre "me ha hablado de dinero, de seguridad y de derechos" (*Ev*, 234). La asfixia del ambiente provinciano afecta a esta pequeña protagonista. También Pablo Klein, que se encuentra con esta alumna casualmente en la estación, tiene esta sensación; el final queda abierto, con el personaje Pablo que se marcha y no se sabe si volverá, al fondo la vista de la catedral, como en *La Regenta* — según ha visto bien Sobejano —.

2.3. LA CIUDAD Y EL CAMPO. LA CLASE SOCIAL

En *Las ataduras*, de octubre de 1959, publicado luego en una colección de relatos (Barcelona, Destino, 1960), vimos el contraste entre el mundo del maestro de escuela, que habita en un bello pueblo, y la ciudad, el mundo de la bohemia cosmopolita parisina de su hija, casada con un pintor. Desde el borde del Sena, Alina recuerda su pueblo, un pequeño pueblo gallego.

Ya ni me acuerdo, un cuento de primavera de 1962 (*Bln*, 147ss), plantea la situación de un personaje — que se autodefine progresivamente, como suele ocurrir en nuestra autora — que se mueve en el mundo del cine, de Madrid, y visita su pueblo y sus antiguos amigos a propósito de un rodaje casual. De nuevo los personajes que podían haber sido felices juntos si hubieran tenido la valentía de confesar su amor (*Bln*, 161). Al final el protagonista prosigue su vida apartado de este entorno evocado del pueblo, que le hubiera proporcionado la felicidad, con otra chica.

Variaciones sobre un tema, de febrero de 1978, nos presenta a Madrid como ciudad alienante y vacía.

Ya hemos visto este tema en *Entre visillos*, como crítica de la realidad provinciana. Y en *Fragmentos de interior* se enfrentan claramente el mundo de la clase social elevada, de la familia que se describe, y el de Luisa, la chica de servir que viene del pueblo. A ésta se la califica de persona pura. Lo que la mueve son sus sentimientos: abandona el pueblo para encontrarse con el que cree su amor, y volverá — tal vez momentáneamente, el final es también abierto — a la ciudad para consolar a los familiares de Agustina, la suicida incomprendida en su romántico amor.

2.4. PERSONAJES FEMENINOS

Lo que caracteriza además la narrativa de Martín Gaite, como se ha visto, es su atención hacia el tema femenino. Los sentimientos de la mujer se exponen con detenimiento, tanto en los cuentos que hemos reseñado, como en novelas tales como *Entre visillos*, *Fragmentos de interior*, *El cuarto de atrás* — donde prevalece la intimidad de la autora, expuesta con gracia narrativa —, e incluso en los *Dos relatos fantásticos*. El mundo femenino está siempre presente en la obra de Martín Gaite, también en sus escritos teóricos, los *Usos amorosos del XVIII en España* — la obligada alusión que suele hacerse en este caso al "cortejo" y al "cicisbeo" —, los *Usos amorosos de la postguerra española*.

En *La búsqueda de interlocutor* se habla, por ejemplo, de la influencia de la publicidad en las mujeres (*Bqd*, 113ss), de las mujeres liberadas (*Bqd*, 123-131), "De madame Bovary a Marilyn Monroe" (*Bqd*, 133-146) — cotejo de la muerte y características personales de ambas, tratadas como seres de ficción —. *El cuento de nunca acabar* insiste en las mujeres "noveleras" (*Cna*, 79), como Ana Ozores o Emma Bovary.

Efectivamente, son las mujeres soñadoras, noveleras, fantasiosas — las dos protagonistas de los *Dos relatos fantásticos* también —, las mujeres "ventaneras" como las llama en el libro que analizaremos a continuación, las que se encuentran en el foco de atención de nuestra autora.

Desde la ventana aborda efectivamente la cuestión de si las mujeres tienen un modo peculiar de escribir, a propósito de *A room of one's own* de Virginia Woolf, que leyó en 1980. Se pregunta por las peculiaridades del discurso femenino, en un intento más,

probablemente, de autodefinición de su propia obra. No comparte el término "crítica feminista", ni las teorías al respecto de Fetterley, Bloom, Gilbert y Gubar, pero está de acuerdo con Adrienne Rich en que la obra literaria femenina sirve para entender cómo vive la mujer (*Vent*, 14). La mujer tiene que lidiar con las pautas establecidas por el grupo dominante de los hombres y con las vivencias de un grupo más callado al que pertenece (*Vent*, 15). Martín Gaite parte de una intuición más poética que teórica, sobre el significado de los espacios interiores como espoleta para la fantasía de la mujer recluida en ellos (*Vent*, 17), y dedica el libro a todas las mujeres "ventaneras", siempre asomadas a la ventana de su imaginación y de su observación ensoñada — interpreto — del mundo en torno.

Estas cuatro conferencias, celebradas en la fundación Juan March, versan sobre la literatura femenina española. Deja al arbitrio del lector — sugerente — el cotejo entre los puntos de vista feministas y los que aparecen en sus escritos.

La primera conferencia (*Vent*, 19ss) se refiere al libro de Manuel Serrano Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*, que abarca desde 1404 a 1833, y comenta que casi todas las mujeres que menciona fueron autodidactas. Cita luego a Santa Teresa, Pardo Bazán, María de Zayas — son magníficos los textos que recoge de esta autora —, sor Juana Inés de la Cruz, Gómez de Avellaneda, Concepción Arenal, Rosalía de Castro.

Creemos que hay una nota evidentemente femenina en la obra de Martín Gaite, sobre todo en su introversión lírica, en la actitud soñadora, en la delicadeza de sentimientos. Pero se escribe como persona, no como hombre o como mujer. En la literatura la diferencia es irrelevante, lo importante es la calidad literaria, precisamente porque existe igualdad entre los sexos. Aunque no está de más que una narradora como Martín Gaite enarbole la bandera en defensa del mundo femenino, que efectivamente ha sido postergado, o tratado como mero adorno estético, en otra época. No deja de ser bello el proceso de idealización a que nuestra autora somete a la mujer soñadora y sensible. Pero es obvio que lo importante es el autor y su sentimiento, no su característica sexual.

Tampoco es muy favorable Martín Gaite a la visión de los románticos sobre la mujer.

Se refiere a la condición "ventanera" de la mujer española — mirar sin ser visto —, término que aparece en Guevara, Pedro de Luxán, Gabriel y Galán, Lorca.

En "Buscando el modo" (*Vent*, 41ss) asocia el tema del amor a la mujer. La mujer que sueña en su habitación, que querría escribir las novelas de amor — tantas novelas de amor que tienen por tema el mundo femenino — que lee.

El romanticismo y la mujer enamorada, de la mano de un texto de Carolina Coronado (*Vent*, 44). El despecho de Huarte de San Juan hacia los valores intelectuales de la mujer. La escritura es para ella un desafío, por tanto, y el amor su principal tema (*Vent*, 46). Salpica su estudio de citas de escritoras, como la feminista aragonesa del XVIII Josefa Amar de Borbón (*Vent*, 48). Hace un elogio de Santa Teresa:

> La oscilante historia de la mujer ante la letra escrita tiene entre nosotros su mejor biógrafo, crítico y novelista en la prosa de Teresa de Jesús. Bajo todos los aspectos señalados de aceptación de la soledad, mirada cauta y concreta, búsqueda de interlocutor, pasión incomprendida y desobediencia a los modelos propuestos, la escritura de Santa Teresa ejemplifica ese camino emprendido audazmente partiendo de cero y cuya exploración pone en cuestión y en juego la propia vida.
>
> (*Vent*, 49)

Se refiere a las batallas interiores de Santa Teresa (p. 52), los tormentos de amor (a Dios) (p. 53).

> Desentrañar lo que uno mismo no entiende, lo que no se deja abarcar de puro confuso: nunca ha sido otro el origen de la queja amorosa, que viene a identificarse en toda la literatura que merezca el nombre de tal con la dificultad de traducir mediante ella la misma tensión y oscuridad del sentimento que la provoca.
>
> (*Vent*, 54)

La escritora añade que "no cabe diferencia sustancial entre amores divinos y humanos. Sólo existen amores felices y amores contrariados." (p. 54)

Santa Teresa jamás se sintió inferior a los hombres (p. 61), y sus contradicciones y problemas aparecen en su obra, porque los amores felices jamás tuvieron novela (pp. 61-62). Es una excelente lectura "a lo humano" de Santa Teresa.

El artículo "El hombre musa" (*Vent*, 63ss) versa sobre el romanticismo y Fernán Caballero. Señala cómo Juan Nicolás Böhl de Faber erigió en ideal femenino *La perfecta casada*: la mujer debía mantenerse al margen del giro del pensamiento del XIX, que era dinamismo, debía conservarse en su ser, no en su devenir (p. 67-68), y debe ser llamada a la región de la fe (p. 68).

Calificaba a la prosa de su hija, Fernán Caballero, de ramplona e insípida. Considera que arremete contra el romanticismo por herencia de su padre; es la primera reacción femenina contra este movimento (*Vent*, 68). Piensa que debió tomar partido por su padre, y no por la sangre andaluza de la gaditana Francisca Larrea, que abandonó a un marido que no comprendía la sensibilidad romántica de la mujer (*Vent*, 69-70). De este modo *La Gaviota*, que hubiera podido ser el precedente de *La Regenta*, se quedó en tipos de cartón piedra, propios de novelas rosa (p. 71). Por el contrario cita un texto de Concepción Arenal sobre el amor en la mujer ("La pasión para el hombre es un torrente, para la mujer es un abismo." (*Vent*, 72)).

Se refiere a otros escritores del XVII de corte místico, que entablan un diálogo sin respuesta con la divinidad, como sor Jerónima Asunción, que tiene un desenfreno romántico amoroso. El romanticismo sustituirá los arrebatos divinos por humanos, en la pasión amorosa (p. 74). Aunque el tipo de mujer romántica tenía que desaparecer como ser de carne y hueso, así en Bécquer y Espronceda (*Vent*, 75-77). Rosalía de Castro protestará contra este molde vacío de la mujer musa, cuestionando las normas que relegan a la mujer inteligente a una órbita secundaria e inoperante (*Vent*, 78-79).

En este punto, además de destacar cómo Martín Gaite recorre con sencillez y penetración el tema femenino en la literatura española, debemos hacer constar que en ocasiones está en claro desacuerdo con el feminismo. Destaca cómo Rosalía no es aquejada de "la miopía que suelen acarrear los planteamientos feministas demasiado lineales, muchos de los cuales adolecen de los mismos defectos que dicen querer combatir." (*Vent*, 83). Le parece sumamente interesante en esta autora la "noción del hombre como acicate no sólo amoroso, sino también intelectual de la mujer, aspecto éste poco frecuente en la literatura escrita por mujeres (...)" (*Vent*, 83). Transpone el concepto de musa al hombre, en *El caballero de las botas azules*. No hay en Rosalía, por tanto, y tampoco en Martín Gaite, ninguna animadversión contra el hombre.

Un tema importante, que aparece en novelas como *Ritmo lento* o *El cuarto de atrás*, es lo que aquí denomina como subversión de la amistad entre el hombre y la mujer — no voy a tratar este tema por separado, que daría de por sí lugar a otro interesante epígrafe-:

> (...) (Este caballero enciende) la tentación diabólica de una amistad con persona del sexo contrario. En este sentido, propone una subversión de las relaciones convencionalmente admitidas entre hombre y mujer, mediante la invitación a internarse por un terreno casi inexplorado y que exige otro tipo de compromiso acaso más difícil que el del amor.
>
> (*Vent*, 83-84)

En definitiva, vemos que Martín Gaite enciende la llama de una reivindicación: la validez por sí de la mujer intelectual, pero sin antagonismo dialéctico con el hombre, al que considera amigo.

El último ensayo del libro, "La chica rara" (pp. 87ss), en el que no vamos a entrar, hace un interesante análisis de la novela de Carmen Laforet, *Nada*, como exponente de que algo había cambiado, ya en 1944, en el panorama de la narrativa española de postguerra.

2.5. EL AMOR

El tema del amor ha preocupado siempre a Martín Gaite, aunque su novela no es en absoluto una novela rosa. Lo que le interesa es profundizar en las relaciones entre los sexos. Ya hemos hablado de un aspecto muy querido para ella: la amistad entre hombre y mujer. Pero hay otras cuestiones que aborda sobre la relación de la pareja.

La chica de abajo, un precioso cuento que incluyó en *El balneario* y que está datado en el balneario de Alzola, agosto de 1953, toca de manera lírica el despertar en la mujer del amor. Paca sueña con estrellas y hadas (*Bln*, 106-107), y vive una intensa relación de amistad con la niña rica del piso de arriba, pese a la oposición — la clase social como línea de separación de los padres de ésta. Llega un momento en que la sociedad se interpone entre las dos pequeñas amigas, y la niña rica se marcha a vivir a otro sitio. En realidad el cuento, que ha comenzado in medias res, son los recuerdos de Paca, esperando en la madrugada el camión de la mudanza que se llevará los muebles de Cecilia. Una vez que ésta se va, no tiene ningún recuerdo para ella, la olvida, no la incluye ni siquiera en las postales que manda a otras compañeras de la casa de su misma clase social. Y entonces Paca rompe su retrato, y siente orgullo de ser tan pobre como es, la hija de la portera (*Bln*, 121-122). De repente nota que se ha hecho una mujer, y que Adolfo, el hijo del zapatero, se fija en ella. Suenan las campanas mientras Paca comprende que aquel niño siempre la amó. El sentimiento de amistad hacia su compañera de juegos se torna en presentimiento de amor hacia el chico, cuyo nombre grita desde la terraza de la casa, mientras suenan las campanas de la iglesia. Es un cuento de lirismo inspirado.

Hemos visto la importancia de los personajes femeninos, que podríamos seguir de modo minucioso a través de sus cuentos (cfr. *Bln*, *CC*). En estos personajes suele albergarse una ternura especial, y un sentimiento de amor, a veces limitado por la incomprensión de la otra parte. *Los informes* — la criada —, *El balneario* — la soledad de la protagonista que vive entre sueños para evitar la rutina (*Bln*, 69-70) —, *La oficina* — la historia de amor imposible entre los dos oficinistas, truncada por la muerte de uno y el tedio de la otra —, *Tarde de tedio* — la mujer que se queda sola en casa cuando se van los niños, la cotidianidad del ama de casa, asfixiante —, y *Retirada* — el mismo tema, que se repite de nuevo en *En alto en el camino* (*CC*, 136). Los personajes femeni-

nos de *Entre visillos* ya hemos visto que viven para el amor, aunque a veces de manera inauténtica, no tienen la valentía de atreverse con el verdadero.

Entre visillos trata el tema de la amistad entre chicas, que hablan de sus novios. Lo importante en la vida de éstas son precisamente los hombres a los que tratan, y el decurso de sus vidas hacia ellos o lejos de ellos. Los amores imposibilitados por la sociedad y sus convenciones, por ejemplo en el caso de Elvira y su amigo Emilio al que no ama —, no se atreverá con el amor de Pablo Klein — (cfr. cap. 10). Toda esta novela es una relación de afectos, una historia de sentimientos. Este conflicto es el nudo de la novela, poblada además de numerosos personajes, cada cual con su problemática amorosa.

Entre los cuentos se encuentra *La mujer de cera*, de octubre de 1954 (*CC*, 165ss), que se basa en una alucinación que el protagonista tiene en el metro, lo que le acerca de nuevo a su amada.

En *Ritmo lento* los personajes femeninos suelen ser sensibles y sentimentales, mientras que los masculinos no lloran como éstos (*Rl*, 15); los hombres, por el contrario, suelen ser decididos y un tanto fríos. Esta regla es aplicable a la generalidad de los relatos de Martín Gaite. Un problema que se plantea en esta obra, de nuevo: el casarse con la persona que no se ama — ya lo vimos en *Ev* —, (*Rl*, 24). Se pregunta por el amor, si existe o no:

> (Fue él quien me llevó por primera vez a una casa de prostitución, y me había asegurado que el amor se resumía en aquellas experiencias. Lo demás era literatura(...).)
>
> (*Rl*, 35)

> Me atreví a mirarla. Estaba, realmente, llorando.
>
> — David, te quiero, te quiero — dijo abrazándose contra mí.
>
> Tampoco sabía entonces que decir 'te quiero' es como poner la firma y la rúbrica al pie de una situación accidental para convertirla en contrato de duración indefinida. Por eso le dije también yo, mientras separaba el rostro de mí, y besaba sus ojos salados de llanto:
>
> — Yo también te quiero.
>
> (*Rl*, 39)

El amor y la amistad cruzan con frecuencia por las páginas de nuestra autora. Así la amistad entre Bernardo y David, en *Rl*, que es una forma de dependencia más para éste, que se pone de manifiesto en esta especie de diario narrado que es la novela a que nos referimos.

Pero también hay una cierta incomprensión mutua entre los sexos (*Rl*, 33-34). Esta incomprensión se extiende en la autora también a otros temas: la mujer que lucha por salvar inútilmente la vida de su hija, de nuevo la tragedia de la chica de servir de escasos medios — *La conciencia tranquila* (*CC*, 309ss) —, sin que apenas la ayude el doctor, que pone reparos a asistirla — cuento de enero de 1956—. Y asociada a esta incomprensión, la soledad: ya hemos visto la soledad de la madura y caduca protagonista de *El balneario*, que vive en sueños para evitar la ruina y la rutina (*Bln*, 69-70).

El amor en Martín Gaite no es un tema de novela rosa. Se presentan sus asperezas, las incomprensiones, la soledad: todos los problemas que van anejos a este sentimiento.

David, el protagonista de *Ritmo lento* es un amigo para la mujer. No pretende casarse con ellas, sino ayudarlas a mejorar en inteligencia y redimir su condición postergada. Bernardo no comprende esto y trata a las mujeres como objetos (*Rl*, 163-165).

David reflexiona sobre el amor y la felicidad (*Rl*, 202): la felicidad se entiende sobre todo asociada al amor, es una creencia que se ha imbuido en las mujeres; el amor es panacea de todos los males. Si una mujer siente que el amor no le ha proporcionado la felicidad, echará la culpa a circunstancias adversas en lugar de revisar sus planteamientos, y concluye:

> La felicidad, sobre todo la que proporciona el amor, no puede ser más que atisbada, rozada. Es una sombra movediza, y todo el que no se resigna a admitirla en su condición y pretende fijarla se lleva a casa un cadáver.
>
> (*Rl*, 202)

En esta compleja situación afectiva de los protagonistas vemos la postura de David, que se niega a tener hijos (*Rl*, 203-204).

Retahílas se basa en los recuerdos de los personajes, que se encuentran en esta noche límite, y se confiesan su amor-amistad al calor de la conversación que mantienen, en flujo de memoria, en un ambiente de intimidad. También allí se reflexiona acerca del amor:

> Querer a una persona es quererla en lo que la separa de nosotros, en sus errores y calamidades, es quererla querer, empecinarse, es brega solitaria si lo vas a mirar, una pura pelea a tumba abierta contra las evidencias. Pero yo por Germán he peleado poco, me dejó de irritar hace ya mucho tiempo.
>
> (*Ret*, 131-132)

Allí el tema del amor se asocia al de la dependencia — las "ataduras" a que enseguida nos referiremos —. El problema es la necesaria independencia de los personajes, la soledad que subyace a toda relación, pero la necesidad al mismo tiempo de amor (cfr. *Ret*, 135-137). Páginas más adelante reitera esta preocupación (*Ret*, 148-149): luchar contra el amor para ser libre. Los personajes de esta obra tienen miedo al noviazgo, al compromiso formal, prefieren la amistad varón/mujer (*Ret*, 150-152).

En *Fragmentos de interior* vuelve a plantearse (p. 186) si el amor existe. El amor de la chica de servir, Luisa, por Gonzalo, la lleva a Madrid.

En *El cuarto de atrás* evoca la autora su intensa amistad con compañeros de estudio, el invento de la isla de Bergai, etc. (*Ca*, 179ss, 194, cap. VI).

En *Dos relatos fantásticos*, concretamente en *El castillo de las tres murallas*, el amor es el detonante de la situación: Serena se enamora del profesor de música que le pone su marido, el intransigente y egoísta personaje que acabará convirtiéndose en brunda, los repelentes animales que rodean al castillo, en el foso. Altalé, su hija, se enamora de Amir, el líder del pueblo. Las dos se escapan con sus amantes: la mujer asfixiada por el marido intransigente. Lo interesante de este cuento fantástico que me parece de una gran belleza, es que los personajes tienen sentimientos — cfr. (*Fan*, 53-57), y la conversación entre Cambof y Altalé —, sobre todo los personajes femeninos, en cuya intimidad se adentra a partir de rasgos obligadamente sucintos, como corresponde a una historia fantástica. Serena tiene su drama particular: quiere escapar de los miedos de Lucandro, el señor del castillo, que tiene el alma encogida, no vuela (*Fan*, 32-37); de nuevo el tema de los sueños en el alma femenina (*Fan*, 35).

También en el otro cuento fantástico, *El pastel del diablo*, hay una bella relación de amistad entre Sorpresa y el niño Pizco, a quien fascina con sus cuentos. Si Altalé tenía afición a la música, Sorpresa la tiene a los cuentos; ambas tienen un espíritu hipersensible y soñador.

El cuento de nunca acabar (*Cna*, 225-226) señala ya que una historia de amor es distinta a cualquier otra que pueda contarse: no se puede escuchar impávidamente. El tema del amor es fundamental en la narrativa, pero para contarse adecuadamente ha de haberse vivido alguna vez (*Cna*, 229). Una historia de amor tiene que ser auténtica (*Cna*, 223).

Al final de este libro se habla mucho del amor, incluso se entiende la narración — acto de comunicación con el lector —como un acto amoroso (*Cna*, 351). Y además:

> El ámbito narrativo del amor no suele coincidir con el lapso de su desarrollo argumental. Las buenas historias de amor, ésas que tanto nos emocionan en el cine o en los libros, ponen el acento en dos etapas ajenas a la consecución misma de la unión amorosa. Una, la del camino hacia esa consecución, con sus jalones de obstáculo y avance. Otra, la de su rememoración, a partir de la pérdida de la unión anhelada. Las historias de amor, aunque a veces las vayamos comentando con quien las comparte, no se cuentan cuando están pasando, sino cuando se imaginan — camino ascendente — o cuando se reviven—camino de retroceso—. Y las predilectas para el recuerdo no son las que más duraron, sino las que acabaron peor, las que dejaron, al truncarse, una herida que se quiere mantener abierta.
>
> (*Cna*, 342-343)

Este libro se escribió entre otoño de 1973 y otoño de 1982, y a él se hace alusión — los "cuadernos de todo" en que va escribiendo impresiones dispersas — en *El cuarto de atrás*, cuyo carácter autobiográfico y auténtico — unido a la ficción —se confirma una vez más.

2.6. SOLEDAD. SOLTERÍA

La soledad es una nota común a los personajes de nuestra autora. Suelen refugiarse, sobre todo las mujeres, en sus sueños, para compensarla (*Bln*, 69-70).

También David, el personaje masculino que tiene muchos aspectos del alma femenina, es un solitario. Por falta de seguridad en sí mismo pierde a Gabriela (*Rl*, 135), por culpa de los consejos de su amigo Bernardo, de quien tiene un gran dependencia (*Rl*, 137). También perderá a Lucía. David busca siempre un modelo externo de quien depender, bien sea su padre o su amigo Bernardo. Y empuja a sus amigas — Gabriela, Lucía — hacia otro amor, porque busca en ellas sólo amistad.

Se ha interpretado mal por la crítica probablemente el tema de la soledad en Martín Gaite, reduciéndolo a lo que se ha llamado problema de soltería. Los personajes más valiosos de nuestra autora — no pienso en los provincianos acomodaticios de *Entre visillos*, sino en sus protagonistas de fuste e interés —no buscan el matrimonio, ni el noviazgo. Pretenden tan sólo la comprensión del otro sexo — de aquí la amistad que ya hemos señalado—. A veces obtienen la soledad (*Frg*). Esta incomprensión humana se hace más patente en los cuentos iniciales, de los años cincuenta, de la autora (*Bln*, *CC*).

2.7. LAS ATADURAS

El problema afectivo de los personajes de la escritora viene también definido por el término "ataduras", que da título a un bello relato fechado en octubre de 1959 y publicado al año siguiente. El afecto absorbente de un padre, maestro de pueblo, por su hija, que se independiza y marcha a París con un pintor bohemio, como vimos. El padre ve el matrimonio como un mal para su hija. Frente a ello el abuelo aconseja a Alina:

> Nunca está uno libre; el que no está atado a algo, no vive. Y tu padre lo sabe. Quiere ser él tu atadura, eso es lo que pasa, pero no lo conseguirá.
>
> Sí lo consigue. Yo le quiero más que a nadie.
>
> — Pero no es eso, Alina. Con él puedes romper, y romperás. Las verdaderas ataduras son las que uno escoge, las que se busca y se pone uno solo, pudiendo no tenerlas."
>
> (*CC*, 117)

Alina encontrará en el pintor Philippe, que le insta a que se separe de su padre, su verdadera atadura, y así lo comprenderá éste (*CC*, 130-131).

Tendrá que volver (*CC*, 264ss), de diciembre de 1958, es un cuento que toca de nuevo el tema del marginado a causa de su familia, un niño distinto de los demás, con un final trágico.

La atadura de David es también, obviamente, su padre — simbólicamente posee el mismo nombre — (*Rl*). El padre le aclara las dudas de sus estudios, tienen una bella relación también, como en *Las ataduras* Alina (*Rl*, 110-112). De aquí que cuando llega a la universidad David no toma apuntes, sino dudas, pero la duda le llega a ahogar y le impide estudiar una carrera que todos cursan de modo mimético y aproblemático. Toda la novela gira en torno a la relación de David con su padre:

> Crucé Madrid de punta a cabo, sin mirar la ahora en ningún reloj. Sentía a cada momento crecer y pesar sobre mí aquella preocupación de mi padre, como una mano muerta de la que me quería libertar y que no hacía sino aumentar el nudo de mi angustia. Y el desatender por primera vez la llamada acuciante de mi casa, abierta para mí al otro extremo de la ciudad, me producía — al propio tiempo que una violencia casi física — la extraña sensación mezcla de libertad y desamparo que después he probado tantas veces.
>
> (*Rl*, 129)

La dependencia psicológica de David se prolonga en su amigo Bernardo (p. 130), que ocupa el lugar de su hermana autoritaria Aurora, y del padre liberal y absorbente. Bernardo, por el contrario, hijo de madre soltera que ya murió, es un hombre independiente (*Rl*, 127-128). El padre de David, precisamente por ser un intelectual admirable, tiene sobre éste una influencia grande, es una gran "atadura".

2.8. EL TIEMPO. LOS RECUERDOS

El tema del tiempo está muy presente en la obra entera de Martín Gaite. Ya en *El balneario* es como si se detuviera el tiempo a la llegada del autobús a éste, para dar lugar a los pensamientos de la protagonista (*Bln*, 16).

En *Ritmo lento* se hacen frecuentes reflexiones acerca del tiempo y la felicidad (*Rl*, 15-16, 17). Los recuerdos de David son discontinuos, no mantienen una linealidad cronológica, aunque al final aportan una comprensión global al lector. Vuelve al tema del tiempo (*Rl*, 106). Explica que no busca cronología lineal en sus recuerdos, sino rememorar sin orden sus momentos intensos (*Rl*, 193-194).

El cuarto de atrás explica este hecho:

> — Porque es un poco así, el tiempo transcurre a hurtadillas, disimulando, no le vemos andar. Pero de pronto volvemos la cabeza y encontramos imágenes que se han desplazado a nuestras espaldas, fotos fijas, sin referencia de fecha, como las figuras de los niños del escondite inglés, a los que nunca se pillaba en movimiento. Por eso es tan difícil luego ordenar la memoria, entender lo que estaba antes y lo que estaba después.
>
> (*Ca*, 116)

Toda esta obra son "fugas" de la protagonista al mundo de los recuerdos, desde un punto de vista autobiográfico. Ya en *El cuento de nunca acabar*, excelentes divagaciones dispersas que nos ayudan a comprender el mundo de la autora, se habla del "narrador egocéntrico", al que se define: aquel que parte de una depuración de lo autobiográfico al narrar (*Cna*, 218, 213-214). *El cuarto de atrás* ya vimos que nos proporciona pistas autobiográficas para entender las narraciones de la escritora.

2.9. LA BÚSQUEDA DE INTERLOCUTOR. LA CONVERSACIÓN

Retahílas se basaba en los soliloquios, que se encuentran al final, en conversación, de los dos protagonistas, Eulalia — nieta de la moribunda — y su sobrino Germán. Estos soliloquios apuntan claramente a un intento de comunicación, que es clave para comprender la obra de Martín Gaite. A partir de ellos surgen los recuerdos, un ambiente intimista que dará lugar a un clima de amistad, de comunicación. La palabra interior se convierte, en esta obra, poco a poco en diálogo: del soliloquio a la conversación, cuando los pensamientos coinciden y se entrecruzan, entre Germán y Eulalia. Aquí reside el interés de esta novela (cfr. esta evolución en *Ret*, 97-98; 119-120; 130-131, etc). Se encuentran al final de sus monólogos (*Ret*, 172-184), se refieren uno al otro, entablan un diálogo abierto. La incomunicación se hace sentir a veces: en respuesta a Germán, Eulalia habla de sí misma, de sus problemas (*Ret*, 185ss), dibujando todo un mundo de personajes alrededor del interlocutor de la historia en una labor de introspección a partir de este gran soliloquio compartido. Luchan contra la incomunicación que atenaza al hombre y la mujer. Culmina con la bella escena en que queman sus respectivas cartas de amor en la hoguera de la noche de San Juan (*Ret*, 217-224).

Martín Gaite cree en el poder salvador del lenguaje, como los dos protagonistas de esta historia (*Ret*, 194-195; 185-189; 224-227): poder de curación psicológica de la palabra. La juventud desprecia a veces, se nos dice, la belleza del lenguaje. Aquí los personajes se cruzan y se salvan a través del lenguaje, que los une en mágica conversación en una noche intensa. La muerte se acerca entretanto, como un caballo negro con un jinete desfallecido en la grupa — imagen que Eulalia tenía desde su niñez (*Ret*, 229)-:

> Toda la noche en vela, de espaldas al mundo, aislados en su castillo inexpugnable de palabras, un hilo de palabras fluyendo de Eulalia a Germán, volviendo de Germán a Eulalia, retahílas pertenecientes a un texto ardiente e indescifrable.
>
> (*Ret*, 233)

También es una búsqueda de interlocutor — como la llamará la autora — la curiosa conversación que ésta mantiene en *El cuarto de atrás* con la mujer del misterioso visitante de negro. Se cuentan una a otra historias sin lógica ni sistema, recuerdos inconexos que el lector hila, transmitiéndose sin embargo una nítida sensación. Intento de comunicación (*Ca*, cap. 5). Y recuerdos de la escritora que relata cómo al ver un chalet viejo en la Ciudad Lineal, se le ocurrió escribir *Ritmo lento* (*Ca*, 168-169). *El cuarto de atrás* se ha ido escribiendo solo, al final, a la vez que se ha ido entablando la conversación entre la autora y el visitante (*Ca*, 210). La novela reflexiona así sobre sí misma, como el escorpión que se muerde la cola.

El cuento de nunca acabar nos dice que a la escritora siempre le ha gustado oír hablar a la gente (*Cna*, 13-14). La conversación es importante en su obra, efectivamente, como búsqueda de comunicación para salvar la soledad.

Es así como se escribe *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*. Son artículos publicados en revistas durante diez años, unidos temáticamente en torno a "la necesidad de espejo y de interlocución" (*Bqd*, 7). Siempre está preocupada por la comunicación (*Bqd*, 73-88; 89-97; 131). Y señala las ventajas de la conversación frente a la escritura (*Bqd*, 187), evocando sus conversaciones con Gustavo Fabra — que fue un amigo para ella semejante al que aparece en sus novelas—.

El cuento de nunca acabar está también claramente en contra de los narradores narcisistas que escriben para sí mismos, que se pierden en abstracciones que no atraen el interés del lector, que no consiguen la comunicación.

2.10. LA NOVELA

No vamos a estudiar aquí, por motivos de espacio, la obra de erudición de la autora (*Mac*) (*Guad*), ni sus trabajos sobre las costumbres españolas del XVIII (*Usos XVIII*) y la postguerra ((*Usos post*). Tan sólo destacar la importancia de este último libro para comprender el entorno ideológico de la novela española de postguerra y toda una generación de escritores. En cuanto a *Usos XVIII*, es obra de primordial importancia para entender las costumbres de nuestro XVIII, texto de todos conocido, estudio de erudición a la vez que amenísimo ensayo.

Para terminar nos referiremos brevemente a las reflexiones de Martín Gaite sobre la novela.

La búsqueda de interlocutor (1933) se refiere a un recurso que utiliza en su narración y que aprendió en la novela rosa: el clima alrededor de los protagonistas, desde el momento en que se desconocen, al que se conocen (*Bqd*, 11-12): el encuentro como tema.

En este texto, publicado el artículo que da título al libro en *Revista de Occidente*, 1966, y dedicado "a Juan Benet, cuando no era famoso", indica que lo importante es la búsqueda de interlocutor en una obra literaria, pero el adecuado, el selecto, no cualquiera (*Bqd*, 25) ("Y así es, efectivamente; tiene que aparecer destinatario propicio porque 'nuestras cosas' no se las podemos contar a cualquiera ni de cualquier manera", p. 25). Un recurso es la narración dentro de la narración (p. 27).

Se escribe para romper la soledad:

> (...) nunca habría existido invención literaria alguna si los hombres, saciados totalmente en su sed de comunicación, no hubieran llegado a conocer, con la soledad, el acuciante deseo de romperla.
>
> (*Bqd*, 28)

La narrativa es un juego (p. 29), regodeo y goce del narrador cuando escribe (*Bqd*, 30-31). Aunque no haya nada nuevo bajo el sol, el escritor escribe *lo suyo* (*Bqd*, 32); la fama y el progreso son secundarios (*Bqd*, 33-34).

Indica en este artículo que Cela y Laforet, en 1942 y 1944, no influyeron en ella.

En este libro se refiere también — como en *El cuarto de atrás* — a las costumbres de postguerra — luego *Usos post*—: nos habla de su admiración por las coplas de Concha Piquer y sus letras, auténticas narraciones breves, criticando la recopilación de Vázquez Montalbán de las mismas (*Bqd*, 169-170).

Menciona los cuentos de la infancia, que tendrán importante influencia en *La chica de abajo*, como *Tendrá que volver* de Antoniorrobles. La autora escribe sobre todo, y contagia de su entorno afectivo y humano todo aquello a lo que se refiere.

El cuento de nunca acabar (1983) posee numerosos textos teóricos, impresiones sueltas, sobre la escritura y la novela. No vamos a reseñar todos, sino a destacar los más notables.

Explica el título del libro porque cualquier cuento bien contado no acaba. Son textos fragmentarios (*Cna*, 19) lo que aquí nos ofrece.

Se refiere al sosiego necesario para escribir (*Cna*, 40 y 41), a la utilización de cuadernos de apuntes (*Cna*, 45-47). Nos descubre, en definitiva, su método de trabajo, sus costumbres personales como escritora. Es un libro éste interesantísimo para un escritor joven, y testimonio concreto de una vida y una tarea artística.

Nos cuenta que escribe sin esquema previo, abierta a la sorpresa. Que las novelas se leen para enterarnos de otras vidas, como medio de reflexión, y para adentrarse en el tiempo de la ficción (*Cna*, 74). Cada vez que contamos a otros lo que sucedió, nos afirmamos como seres de excepción (*Cna*, 76). Le parece difícil distinguir la frontera entre lo que llamamos vida y literatura (*Cna*, 77). Nos habla de la necesidad de la intriga en una narración (*Cna*, 111). Y a través de la observación del mundo de la infancia, expone sus ideas sobre la novela. Parece haber aprendido los secretos del narrar en los cuentos que se relatan a un niño (*Cna*, 143) — recordemos sus *Dos relatos fantásticos*—. El texto debe tener capacidad de sugerencia (*Cna*, 173-174). Nos explica cómo rescatar una historia y transformarla (*Cna*, 242-243). La literatura como aspiración de eternidad (*Cna*, 64).

La autora nos confiesa que este libro es una especie de cuaderno de bitácora o diario, que interrumpe, sigue, retoma, etc.: lo empezó en 1973 y lo acabó en 1982. Desde la pág. 261 observamos que toma un carácter más itinerante y digresivo, más de diario.

Nos habla del respeto al lector, de no agobiarle con una "narración avasalladora" (*Cna*, 288), dar libertad al oyente (*Cna*, 286, 289). Contraria al "narrador olímpico" (*Cna*, 291), antipático, que desprecia a sus lectores y también a la "narración tánathos", que produce la muerte del interlocutor, Martín Gaite — ver epígrafe anterior — parece siempre buscar la empatía, la comunicación, la identificación con el lector: ¿su secreto para tener tantos lectores?

No debe escribirse lo que no va a leerse, la "paja" (*Cna*, 306). Y la improvisación es un riesgo que hay que correr (*Cna*, 308). El escribir siempre es artificio (*Cna*, 310). Habla de las diferentes formas de narración: el narrador testigo, el sedentario, el egocéntrico, la narración vacía, la que no tiene proceso, etc. Y lo importante es la voluntad de narrar, de ser creído:

> La narración vale mientras se la cree quien la hace, sólo cuando es un reflejo de su voluntad de convencer, de su fe. La fe es lo único que puede encender fe.
> (*Cna*, 333)

* * *

En definitiva, Martín Gaite es una escritora a la que hay que leer entera. Toda su obra es una misma novela, que hay que comprender para adentrarnos en lo importante: su mundo interior, un universo de sueños femeninos, también de conflictos transcedentes, de interrogantes que escuecen.

Ante todo es, además, una escritora que sabe contar bien una historia, captando nuestro interés. Tal vez su norma de oro y su secreto sea éste:

> Lo que está bien contado es verdad, y lo que está mal contacto es mentira: no hay más regla que ésa para aceptarlo o rebatirlo.
> (*Cna*, 251)

Diego Martínez Torrón
Universidad de Córdoba

BIBLIOGRAFÍA Y ABREVIATURAS UTILIZADAS

— *El balneario*, Madrid, Destino (Áncora y Delfín, 515), 1977. (Se trata de la primera edición en esta editorial. La primera edic. es de 1955, Madrid, Afrodisio Aguado; la 2ª, Madrid, Alianza, 1968 — con otros cuentos posteriores—. Ésta es la edición de Alianza más los dos últimos cuentos): (*Bln*).

— *Cuentos completos*, Madrid, Alianza (Libro de bolsillo, 704), 4ª reimpr. 1986. (1ª ed. en 1978) (Con interesante prólogo y con fecha en que se escribió cada cuento, ordenados por temas y no cronológicamente):(*CC*).

— *Entre visillos*, Barcelona, Destino (Destino libro, 18) 8ª ed., 1988 (1ª ed., Barcelona, Destino, 1958): (*Ev*).

— *Ritmo lento* Barcelona, Destino (Áncora y Delfín, 462), 1974. (1ª ed., Barcelona, Seix Barral, 1963): (*Rl*).

— *Retahílas*, Barcelona, Destino (Destinolibro, 62), 4ª ed., 1987. (1ª ed., Destino, 1973): (*Ret*).

— *Fragmentos de interior*, Barcelona, Destino (Destinolibro, 83), 3ª ed., 1987. (1ª ed., 1976): (*Frg*).

— *El cuarto de atrás*, Barcelona, Destino (Destinolibro, 135), 4ª ed. 1988. (1ª ed. Barcelona, Destino, 1978): (*Ca*).

— *Dos relatos fantásticos*, Barcelona, Lumen, 1986 (*El castillo de las tres murallas*, ibid. 1981; *El pastel del diablo*, ibid., 1985): (*Fan*).

— *Macanaz, otro paciente de la inquisición*, Barcelona, Destino (destinolibro, 163), 1982. (1ª ed., Madrid, Moneda y Crédito, 1969; 2ª ed., Taurus): (*Mac*).

— *Usos amorosos del XVIII en España*, Barcelona, Anagrama, 3ª ed., 1988 (1ª ed., Madrid, Siglo XXI, 1973): (*Usos XVIII*).

— *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino (Destinolibro, 176), 1982. (1ª ed., Madrid, Nostromo, 1973): (*Bqd*).

— *El conde de Guadalhorce. Su época y su labor*, Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos/ Ed. Turner, 1983. (1ª ed., Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, 1976): (*Guad*).

— *El cuento de nunca acabar (apuntes sobre la narración, el amor y la mentira)*, Barcelona, Destino (Destinolibro, 239), 1985. (1ª ed., Triestre, 1983): (*Gna*).

— *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama, 1988, 7ª ed. (1ª ed. 1987): (*Usos post*).

— *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*, Madrid, Espasa Calpe, 1987 (Espasa Mañana): (*Vent*).

El México de Juan Rulfo y Juan José Arreola

Maria Aparecida da Silva

Nacidos ambos en 1918 y en el estado de Jalisco, Juan Rulfo y Juan José Arreola compartieron, ya en sus niñeces, las primeras imágenes de un México alucinante: "el caos provinciano de la Revolución cristera"[1]. Sin embargo, alejados de los conflictos armados, no fueron partícipes; en consecuencia, no heredaron el estilo documental que caracterizó la literatura de ese período. Influenciados por el realismo faulkneriano, buscaron llevar hasta sus límites la construcción hiperdimensional, a través de la cual la Revolución Mexicana se vuelve evocación simbólica de un anhelo colectivo no realizado: recobrar la tierra, madre de los dioses y los hombres. Así, el pretérito se vuelve estigma, el bulto que deben cargar indefinidamente las nuevas generaciones para la expiación de sus mayores.

En 1953, con la publicación de *El llano en llamas*, Rulfo alcanza un tratamiento singular para el tema de la tierra. En esa obra — sin lugar a dudas, el magnífico esbozo de *Pedro Páramo* (1955) —, lo telúrico se aminora frente a su propia desolación:

> De los cerros altos del sur, el de Luvina es el más alto y el más pedregoso. Está plagado de esa piedra gris con la que hacen la cal, pero en Luvina no hacen cal con ella ni le sacan ningún provecho. (...) en Luvina los días son tan fríos como las noches y el rocío se cuaja en el cielo antes que llegue a caer sobre la tierra.[2]

[1] ARREOLA, Juan José, "Yo, señores. Prólogo". In: ---. *Confabulario*, 3ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1962, 300 p., p. 9-12, p. 10 (Colección Popular, 80).

[2] RULFO, Juan, "Luvina", In: ---. *Pedro Páramo y El llano en llamas*, 5ª ed., Planeta, Barcelona, 1979, 256 p., p. 203-212, p. 203 (Colecciones Populares, 10).

Sus obras se caracterizan por crear un paisaje que es a la vez percepción analógica, individual y colectiva. En *Luvina,* "el sonido del río pasando sus crecidas aguas por las ramas de los camichines; el rumor del aire moviendo suavemente las hojas de los almendros, y los gritos de los niños jugando en el pequeño espacio iluminado por la luz" que sale de la tienda son impresiones amenas que contrastan con la desesperada lucha de los comejenes que "entraban y rebotaban contra la lámpara de petróleo, cayendo al suelo con las alas chamuscadas" (p. 204). También en *Pedro Páramo* se pelean dos niveles de realidad opuestos: el uno, la aridez del presente que engendra la descomposición física y moral; el otro, el sueño de la "tierra Prometida", la utopía, manifiestos en la descripción de Comala que le hace la madre a su hijo Juan Preciado:

> Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre; de su nostalgia, entre retazos de suspiros. (...)
>
> "*... Llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con una lluvia de triples rizos. El color de la tierra, el olor de la alfalfa y del pan. El pueblo que huele a miel derramada...*" (p. 7-8; 21)

Y, sin embargo, la visión paradisíaca se trastoca en palpable y cruda realidad: "Ahora estaba allí, en este pueblo sin ruidos. (...) Miré las casas vacías: las puertas desportilladas, invadidas de yerba" (p. 11). Naturaleza y hombre se contaminan recíprocamente. Sería éste un rasgo meramente naturalista, si no fuera por el hecho de que los une — al hombre y a la naturaleza — la condena a la que se ven sometidos: la impotencia frente a la inexorable fatalidad, es decir, deben aceptar a ciegas sus destinos, casi indiferentes el uno al otro.

Lo mismo que Rulfo, Arreola sobrepasa los límites de lo regional a través de una narración angustiosa, lúcidamente recorrida por fino humor. Sus relatos, en general marcados por un tono que oscila entre lo absurdo y lo patético, impresionan por la concisión y precisión irreprochables. Eligió Arreola la narrativa breve. En este género, desarrolló un estilo mùy personal, aunque a veces basado en una intrigante intertextualidad. En cuanto a la temática, logra conciliar lo antiguo y lo moderno en exquisita armonía, mezclando la sagaz crítica social con la más honda indagación existencial.

Escritos y publicados entre 1942 y 1966, sus cuentos emanan resonancias de variadas tendencias. "Autrui" — la incómoda "persecución sistemática" de un desconocido que es "el otro" y "el mismo" — y "El soñado", ambos de *Confabulario,* nos hacen recordar a Kafka y Borges.

> *Sábado.* Ahora desperté dentro de un cartucho hexagonal, no mayor que mi cuerpo. Sin atreverme a atacar los muros, presentí que detrás de ellos nuevos hexágonos me aguardan. (...)[3]
>
> Trabajan largamente mi vida entre sus pensamientos, manos torpes que se empeñan en modelarme, haciéndome y deshaciéndome, siempre insatisfechos.

[3] ARREOLA, J.J., "Autrui", *Confabulario,* p. 102.

> Pero un día, cuando den por azar con mi forma definitiva, escaparé y podré soñarme yo mismo, vibrante de realidad. (...)[4]

Además, son de Kafka el epígrafe y el personaje Harras de "La hora de todos (Juguete cómico en un acto)". Las relaciones analógicas en la observación objetiva e irónica de lo humano — procedimento de autores como Carlos Pellicer y Horacio Quiroga— se manifiestan en "El prodigioso miligramo", de *Confabulario,* y en los veinticuatro brevísimos relatos de *Bestiario.* En varios cuentos, Arreola también anticipa la línea fantástica — entre burlona y metafísica — desarrollada por Julio Cortázar. Bajo la aparentemente disparatada y anacrónica mezcla de *science fiction* y parodia bíblica, la narración de "En verdad os digo" disfraza los mismos juegos conceptuales comunes a las obras del escritor argentino, en especial a los aportes críticos de libros como *Historia de cronopios y de famas:* todas las personas que posean un capital estorboso y estén interesadas en que el camello pase por el ojo de la aguja, a fin de que alcancen la vida eterna, deben inscribir su nombre en la lista de patrocinadores del experimento Niklaus, que se encargará de desintegrar científicamente el camello. En "La mígala", la velada amenaza de la araña que recorre la casa y la certeza de la muerte siempre aplazada reflejan el "infierno personal" en el que vive el narrador, "acorralado" por sueños de un pasado oscuro. "Pueblerina", también de *Confabulario,* sigue la vena satírica de Arreola, al narrarnos la historia de Don Fulgencio, abogado de provincia, que una mañana se despierta con soberbios cuernos en la frente — "blanquecinos en su base, jaspeados a la mitad, y de un negro aguzado en los extremos"; acosado por la curiosidad y burlería del pueblo, "convertido en una bestia feroz", acaba sucumbiendo, con su grueso cuello de Miura, a una congestión que le hace rodar "patas arriba sin puntilla":

> Todo el pueblo acompañó a don Fulgencio en el arrastre, conmovido por el recuerdo de su bravura. Y a pesar del apogeo luctuoso de las ofrendas, las exequias y las tocas de la viuda, el entierro tuvo un no sé qué de jocunda y risueña mascarada. (p.99)

En los relatos de sus *Cantos del mal dolor* — que se nos hacen inusitada versión personal de los *Cantos de Maldoror,* de Lautréamont —, Arreola plantea cuestiones respecto a la realidad cultural de México a través de una construcción metafórica y simbólica que evoca la ficción de su compatriota Carlos Fuentes: en "Kalenda maya", el erotismo revela "A midsummer Night's Dream" con tintes precolombinos; en "Navideña", la visión mordaz señala el sincretismo cultural en la contemporaneidad mexicana:

> La niña fue a la posada con los ojos vendados para romper la piñata, pero la quebraron a ella. Iba con traje de fiesta, en cuerpo de tentación y alma de consentimiento. (...)
>
> Con el palo, en plena posada. Y hubo cubas libres de por medio. (...) (p. 20-21)

[4] Idem, ibidem, p. 80.

Para Arreola, esa amalgama de tendecias no invalida la elección de los temas de la tierra. En 1963 publica él *La Feria,* novela híbrida, verdadera revolución narrativa. La obra se puede leer como una versión bien humorada de "Nos han dado la tierra" y "Es porque somos muy pobres", cuentos de Juan Rulfo, en los que a la inhospitabilidad de la naturaleza se añaden las secuelas de una injusta distribución agraria. Y, parafraseando a Rubén Darío, podemos afirmar que es con voz de la Biblia y verso de Frédéric Mistral — poeta de la celebración alegórica de una tierra natal fecunda y eterna — que Arreola redacta los epígrafes de su obra, aguda percepción de la problemática rural mexicana:

> Él hizo mi lengua como cortante espada; él me guarda a la sombra de su mano; hizo de mí aguda saeta y me guardó en su aljaba.
>
> Yo te formé y te puse por alianza de mi pueblo, para restablecer la tierra y repartir las heredades devastadas.
>
> ISAÍAS, 49-2, 8

> *Amo de moun pais, tu que dardais manifesto*
> *E dins sa lengo e dins sa gesto.*
>
> F. MISTRAL[5]

Sin alejarse del todo de la construcción más bien alegórica de Rulfo, Arreola manifiesta ese conflicto desde una perspectiva incisiva: es la posición del cronista impiadoso la que asume el autor de *La Feria.* En la obra, el espacio geográfico es el de Zapotlán el Grande — "Un pueblo que de tan grande nos lo hicieron Ciudad Guzmán hace cien años", comenta Arreola en el Prólogo de su *Confabulario total* (1966).

Provenientes de distintos personajes, tiempos y espacios, las entrecortadas narraciones de *La Feria* nos revelan un mundo que se agita entre la herencia cultural indígena — la que perpetúa la necesidad del arraigo del individuo a la tierra, mantenedora de la existencia humana — y los valores católico-cristianos que imponen la servidumbre y la abstinencia material. Como un tragicómico monólogo, resuena, al comienzo de la obra, la voz de la comunidad:

> Somos más o menos treinta mil. Unos dicen que más, otros que menos. Somos treinta mil desde siempre. Desde que Fray Juan de Padilla vino a enseñarnos el catecismo, cuando Don Alonso de Ávalos dejó temblando estas tierras. (...)
>
> Antes la tierra era de nosotros los naturales. Ahora es de las gentes de razón. La cosa viene de lejos. Desde que los de la Santa Inquisición se llevaron de aquí a don Francisco de Sayavedra, porque puso su iglesia aparte en la Cofradía del Rosario y dijo que no les quitaran la tierra a los tlayacanques. Unos dicen que le quemaron. Otros que nomás lo vistieron de judas y le dieron azotes. Sea por Dios. Lo cierto es que la tierra ya no es de nosotros y allá cada y cuando nos acordamos. Sacamos los papeles antiguos y seguimos dale y dale. "Señor Oidor, Señor Gobernador del Estado, Señor Obispo, Señor Capitán General, Señor Virrey de la Nueva España, Señor Presidente de la República ... Soy Juan Tepano, el más viejo de los tlayacanques, para servir a usted: nos lo quitaron todo..."[6]

[5] Idem, *La feria,* 3ª ed., Joaquín Mortiz, 1966, 199 p., p. 7. (Serie Del Volador).

[6] Idem, ibidem, p. 7-8.

En *La Feria,* como en *Cien años de soledad,* la intromisión del elemento ajeno establece la desintegración de un estado primordial. Se ve el valle de Zapotlán como la "tierra maldita bajo el patrocinio del Diablo, la yacija fértil y enorme donde Tzaputlatena fornicaba con el Dios del Maíz, bajo el cielo confuso de los Tlaloques" (p. 15). Ansioso por cumplir su promesa — darle al Señor las almas de los habitantes del pueblo —, el catequizador Juan de Padilla había bajado corriendo, feliz, hacia el valle. Pero la palabra de Dios se vuelve semilla de mala hierba:

> Como usted sabe, todos los indígenas de Zapotlán son muy creyentes, ya ve, todo lo que pueden y hasta lo que no, se lo gastan en hacer sus devociones. Pues precisamente por creyentes se quedaron sin tierras. El Rey de España mandó dividir todo esto en cinco comunidades indígenas, cada una con su tlayacanque, y los frailes las convirtieron en Cofradías, cada una su con santo y su capillita. Y a la hora que se vino la Reforma, en vez de que las capillas fueran de las tierras, resultó que las tierras eran de las capillas, y por lo tanto, del clero. Fueron puestas en venta, y ya sabe usted quiénes las compraron. (p. 34-35)

Barberos, herreros, zapateros "y otros hombres viles que no son labradores" pasan a dueños de la tierra, sin saber siquiera trabajarla. La transformación económica y social del pueblo está simbolizada, a lo largo de la obra, en la progresiva descaracterización de la Feria, fiesta popular que acompaña la Función de San José, santo "teológicamente fundamentado", por manos de León XIII, "como patrono de una iglesia socialista". Sin recursos, confundido y descontento, el pueblo ya no "se divierte de deveras". Afronta la pobreza de la Feria el lujo de sus "Ilustrísimas", quienes, al término de la Función, "depositaban humildemente sus mitras recamadas de piedras preciosas y sus báculos de oro a los pies de Señor San José". (p. 192)

El Desfile de los Carros Alegóricos — el Rosario — representa la patética alegoría de un pueblo agonizante. Una entre las voces que narran, como una especie de guía turístico, le presenta al lector esta escena: bajo "la anda" de San José — muy grande y la única que "todavía se lleva en hombros y no sobre ruedas, como todas las demás" (p. 194) — son aplastados cien o doscientos miembros de la Comunidad Indígena, los "que han alcanzado el honor de cargar con el santo y su gloria", circulando "en la sombra sus botellas de tequila para darse ánimos y fuerzas".

En el último día de la Feria, los que iban vestidos de Viejos de la Danza, con máscaras de diablos, prenden fuego a la base de las cuatro torres que sostienen la plataforma desde donde se alzaba el castillo pirotécnico, "orgullo de todos nosotros y símbolo de la fiesta, erigido a un costado de la Parroquia, por más de cincuenta obreros bajo las órdenes de don Atilano el cohetero. Nunca habíamos visto algo más bello y majestuoso" — así dice el último narrador de la novela. A la destrucción física del castillo corresponde la desintegración simbólica de la esperanza y del sueño:

> Una hora después, no quedaba más que un montón de brasas y pavesas, entre las que de vez en cuando tronaba todavía algún cohete retardado...
>
> Yo me quedé hasta el final, solo en la plaza inmensa que forman el parque y el jardín. Solo, porque los demás estaban tirados en el suelo, dormidos y borrachos, aquí y allá, como los muertos de un falso campo de batalla.

> Ya para venirme, me volví por última vez y vi desde lejos el escenario. En el lugar donde estaba el castillo, vi subir al cielo la última columna de humo, recta y delgada.
>
> Dejé de mirar en el momento en que se desprendió de su base de ceniza donde ya no quedaba nada por arder. (p. 198-199)

Según Octavio Paz[7], habiendo México agotado en pocos años todas las formas históricas que había heredado de Europa — el derrumbe general de la Razón y la Fe, de Dios y de la Utopía —, les resta a los mexicanos la desnudez o la mentira. Arrancar a México de su aislamiento, de su soledad, para hacerlo contemporáneo de todos los hombres es lo que han logrado escritores como Rulfo y Arreola.

Maria Aparecida da Silva
Universidade Federal de Rio de Janeiro

[7] PAZ, Octavio, "Nuestros Días", In:---. *El laberinto de la soledad,* Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p. 156-174, p. 174. (Colección Popular, 107)

La postmodernidad y la narrativa de América Latina

Lidia Santos

En el año de 1968, la primera novela de Manuel Puig, *La traición de Rita Hayworth*[1], inauguraba un procedimiento que va a tornarse corriente en la narrativa hispanoamericana de las décadas del 70 y 80: la yuxtaposición de la cultura erudita y de la cultura de masas, resaltados de esta, casi siempre, los aspectos *kitsch*. Ambientado en la provincia, *La traición* se componía de diarios, cuadernos de pensamientos y redacciones escolares intercalados a los monólogos interiores de los personajes que estructuraban la narrativa. Se tornaba explícito el universo *kitsch* de las clases medias. Este procedimiento, que prosigue en *Boquitas pintadas*[2], publicado en el año siguiente, será, durante mucho tiempo, la marca de Manuel Puig y tendrá continuidad en casi una decena de autores de América Latina.

Veinte años después (1988), la novela *La importancia de llamarse Daniel Santos*[3], del escritor puertorriqueño Luis Rafael Sánchez, indica la vitalidad de esta opción formal entre nuestros narradores. El tema central de esta novela es el mito de Daniel Santos, famoso cantante de boleros del Caribe, sobre todo en las décadas del 40 y 50. Cerrando las varias secuencias narrativas hay trechos de letras de conocidos boleros, que surgen también en el interior de las frases.

Partiendo de estos dos autores, buscaremos investigar la significación de esta opción formal, en sus relaciones con la estética de la postmodernidad.

[1] Manuel Puig, *La traición de Rita Hayworth* (1968; reed. Barcelona: Seix Barral, 1982).

[2] *Boquitas pintadas* (1969; reed. Barcelona: Seix Barral, 1972).

[3] Luis Rafael Sánchez, *La importancia de llamarse Daniel Santos.* Fabulación (Hanover: Ediciones del Norte, 1988).

A fines de los 60, Manuel Puig llegaba a la literatura argentina como epígono del *boom* que, además de actualizar la literatura hispanoamericana con las técnicas narrativas internacionales, posibilitando una fruición universal de su texto, había recreado el tema de la identidad cultural latinoamericana, sobre todo a través de su pasado mítico revisitado. Así, al sustituir la crítica del orden social, operada por la narrativa del *boom,* por la cita de las películas norteamericanas de los años 30, Manuel Puig proponía, como mínimo, una forma inusitada de mimetizar la realidad hispanoamericana.

Otra novedad era el hecho de desplazar la acción de las largas construcciones narrativas, atenidas, en la narrativa anterior, a la esfera del mundo público, para la reducida escala del mundo privado. En *La traición de Rita Hayworth* se delinea este mundo en la provincia, o en el suburbio, cuya atmósfera es recreada sobre todo por la parodia. En el capítulo "Diario de Ester" (p. 218-243), compuesto por la parodia de los diarios de las adolescentes, se revela la coexistencia entre una cultura de primera mano, la de la "elegante avenida arbolada" (p. 241), y una de segunda mano, la del suburbio, que sólo ofrece "consuelos" para los pobres. Nótese que Umberto Eco, analizando la cultura organizada por la industria cultural, afirma que su aceptación entusiástica por parte del público deriva del hecho de que los productos de esta industria funcionan, justamente, como "estructuras de consolación"[4]. También de esta forma ellos aparecen en *La traición de Rita Hayworth.* En el capítulo "Mita, Invierno, 1943", los argumentos de las películas norteamericanas "consuelan" al personaje Mita de la muerte de su hijo recién nacido (p. 136-154). En el capítulo "Toto, 1942" (p. 69-96), las mismas películas propician al protagonista la evasión de un ambiente hostil o de indeseables recuerdos.

Además, la programación de la radio permite evidenciar la presencia de distintos gustos y diferenciación en su atendimiento por parte de la industria cultural. Las estaciones comerciales son "tangueras" y tienen su audiencia asegurada en el interior gracias a las inversiones en "antenas fuertes" (p. 270). A la cultura erudita, cuyos consumidores, en Coronel Vallejos, se restringían al protagonista Toto y su profesora de piano, quedaba la transmisión de la Ópera del Teatro Cólon, de Buenos Aires, los domingos, y encima compitiendo con la transmisión, en el mismo horario, de los partidos dominicales de fútbol.

La novela siguiente de Manuel Puig tiene como personajes los oyentes de estas estaciones tangueras. Ambientado también en Coronel Vallejos, su título — *Boquitas pintadas* — es extraído de un tango famoso y también son versos de tangos antológicos los epígrafes de cada capítulo, los cuales reciben el título de *entregas,* marcando la incidencia de la parodia sobre otro producto de la industria cultural — el folletín. Este está presente, también, en la construción arquetípica de los personajes, en la visión maniqueísta de que se reviste la relación entre pobres y ricos y en el lenguaje *kitsch* que constituye, por ejemplo, las cartas de la sección *Correo del corazón.*

La enunciación se encarga de señalar el carácter paródico de la utilización de estos textos, marcando la distancia entre el narrador y lo narrado a través de fechas y horas, además de la "cita" misma de los textos parodiados. La que empieza la "Primera Entrega" hace la presentación del protagonista a través de una "nota aparecida en el número correspondiente a abril de 1947 de la revista mensual "Nuestra vecindad" y que da cuenta del "fallecimiento lamentado" de Juan Carlos con exactitud cronológica: "La desaparición del señor Juan Carlos Etcheparte, acaecida el 18 de abril último, a la temprana edad de veintinueve años.." (p.9). Como ha resaltado Linda Hutcheon[5], la parodia solo se realiza con el proceso de la lectura, exigiendo la decodificación del lector para que sea eficaz. En el caso de *Boquitas pintadas,* este lector debe abandonar la expectativa por las técnicas literarias oriundas de la novela europea, como lo acostumbraron las novelas del *boom.* En *Boquitas* su participación parte de otro principio. En ella, el narrador apuesta por la vivencia de su pasado reciente, o de su presente, que le ofrece en lo cotidiano el repertorio del *kitsch* y del mal gusto, contexto que identifica autor y narrador y que genera personajes tipificados y arquetípicos, componiendo la imagen de una cultura imitada y postiza.

Esta misma imagen recorre la novela *La guaracha del macho Camacho*[6] (1976), del escritor puertorriqueño Luis Rafael Sánchez. La incorporación de anglicismos en el discurso de los personajes, la cita de frases enteras en inglés por parte de la burguesía, indican la idea de la copia, presente en las representaciones de los personajes procedentes de este sector social. Sin embargo, es también muy fuerte la atribución de trazos positivos a este mal gusto, introducido en esta novela, una vez más, a través de la música popular. La apócrifa guaracha del Macho Camacho, último éxito radiofónico, es, en verdad, el protagonista de la obra. Escuchada en todos los sitios, desde los aparatos instalados en los autos que forman el gigantesco embotellamiento de que se ocupa el enunciado de la novela, hasta el departamento donde la amante de Vicente Reinosa lo espera, la guaracha encarna este gusto *kitsch,* consumido por algunas clases sociales (los estratos medios y bajos de la población) y rechazado por otras (la alta burguesía).

Novela autorrefleja, *La guaracha del Macho Camacho* es, en verdad, la historia de la propia narrativa, mucho más que la trama que envuelve a la familia del senador Vicente Reinosa (él mismo, su mujer, Graciela Alcántara y López de Montefrío, y su hijo, el *playboy* Benny) y la de la actual amante de Reinosa. Esta, cuyo nombre no se menciona, solo aparece bajo el epíteto de "la madre", y pertenece a un contexto sociocultural opuesto. La elección temática, centrada en la parodia de un texto modelar de la narrativa del *boom* — el cuento *La autopista del sur,* de Julio Cortázar, según el propio narrador (p. 27-28) — establece un diálogo con la tradición vanguardista de aquella narrativa, manifestado también en la estructura no lineal. Además de esto, la cuestión de la omnipresencia de la radio indica el diálogo del texto con el contexto que circunda a autor y lector, ambos sumergidos en el gusto estético modelado por los medios.

Por lo tanto, en el enunciado, el gusto separa las clases sociales. Si la Madre tiene como ideal el mito de Iris Chacón, vedeta y estrella de la televisión, la señora Graciela frecuenta el Festival Casals y el consultorio del psicoanalista, el Doctor Severo Severino, cuya atendiente lee "la edición trigésima de la novela *La otra mujer de su marido,* de Corín Tellado" (p. 42). Sin embargo, la oposición entre el consumo cultural de la burguesía y el de las clases populares es un hecho, ejemplificado, sobre todo, en la propia guaracha del Macho Camacho. El sentido hedonista del primer verso de su letra:

[4] Umberto Eco, "A estrutura da consolação. Retórica e ideologia em *Os mistérios de Paris* de Eugène Sue" en *Apocalípticos e integrados* (São Paulo: Perspectiva, 1976), pp. 190-204.

[5] Linda Hutcheon, *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art centuries* (London & New York: Methuen, 1985).

[6] Luis Rafael Sánchez, *La guaracha del Macho Camacho,* 8ª. ed. (1976, reed. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1981).

"La vida es cosa fenomenal" (p. 256) es vivido por los personajes pobres a través del canto y de la danza. Se canta la guaracha en la ducha, se contesta en coro, cantando la guaracha, a la denuncia de que el país no funciona, se baila la guaracha en medio del embotellamiento. Lo contrario de esta vivencia puede ser resumido en la descripción de Benny: "Benny no ha cantado nunca en la ducha para olvidar el frío del agua. Ni en la guagua que transporta a Luquillo una clase graduanda ha cantado la plena *Qué bonita bandera,* la plena *Mamita llegó el Obispo"* (p. 127).

La identificación con la guaracha se extiende al propio texto, cuyas rimas (como la del título), aliteraciones, onomatopeyas y demás reiteraciones fónicas, indican la intención de aproximarlo a la sonoridad propia de las letras de la música popular, y hasta de alcanzar la mímesis de los ritmos del Caribe. Se persigue esta imitación, sobre todo, en la sintaxis, con el uso predominante de las oraciones coordinadas, separadas por comas, o de frases nominales en cadena.

Hay en la novela una ambigüedad en el tratamiento de esa guaracha omnipresente. Al utilizar, por ejemplo, las metáforas "himno nacional" (p. 21), "epidemia" y "peste" (p. 220), "sedante" (p. 30), en relación a la guaracha del Macho Camacho, el narrador la delinea como un síntoma de la alienación que caracteriza la vida social de Puerto Rico, hecho corroborado por el dominio de los medios, presente no sólo en la transmisión de la música popular sino también en la política, como lo demuestran las repeticiones "guarachosas" de la propaganda política de Vicente Reinosa: "Vicente es decente y buena gente" (p. 27), "Vicente es decente y con el pobre es condoliente" (p. 29).

Por otro lado, es clara la identificación de la música popular con la cultura legítima del país, cargada, según la letra de la apócrifa guaracha del Macho Camacho transcrita al final de la novela, del mal gusto y del *kitsch.*

Pensamos que ahí reside la fuerza centrífuga de la novela[7]. Desnormatizando el concepto de cultura popular operado por los autores del *boom,* que partían del folklore y del mito, una serie de escritores de la actualidad, además de Luis Rafael Sánchez, vienen alargando el ideologema de la América Mestiza, extendiéndolo a la mezcla entre lo local y lo alienígena, lo erudito y lo popular, el arte y la cultura de masas.

En la novela *La importancia de llamarse Daniel Santos,* este ideologema aparece nombrado como "América en español", "América amarga" y "América descalza", lo que denota el punto de vista cultural de donde parte esta obra. Su definición como "una narración híbrida y fronteriza, exenta de las regulaciones genéricas "(p. 5) por parte del narrador, muestra su filiación al plurilingüismo de Bakhtin[8]. Su tema central es el mito de Daniel Santos, cantante de boleros y guarachas. "Bolerista de victrola", según Leonardo Acosta[9], definición de un estilo de canto que incluía un conjunto musical — en el caso, la famosa orquesta La Sonora Matancera — Daniel Santos procedía de las capas sociales más pobres, como todos los cantantes de este tipo.

[7] Mijaíl Bajtín. *Problemas literarios y estéticos* (Habana: Arte y literatura, 1986), pp. 97-98. Hay dos fuerzas en la vida lingüística: "las fuerzas centrípetas" (...) encarnadas en una lengua "común", actúan en la diversidad lingüística real. (...) Al lado de las fuerzas centrípetas marcha el trabajo continuo de las fuerzas centrífugas del lenguaje. (...) "A par de la descentralización y unificación verbal-ideológica se desarrollan incesantemente los procesos de descentralización y desunión".

[8] *op. cit.*, p. 107-133.

[9] Leonardo Acosta. "El bolero y el *kitsch*", en *Letras cubanas,* 9, jul. ag. set. 1988, p. 62.

Si en *La guaracha del Macho Camacho* predominaba la parodia, aquí es la cita la que estructura el texto. Narrado como una novela picaresca, la mayoría de las secuencias narrativas termina con fragmentos de boleros famosos y hay versos de boleros incluidos en el discurso. Si la primera parte de la novela se ocupa de la investigación del mito de Daniel Santos a través de la "transcripción" de entrevistas grabadas, a modo de trabajo de campo, la segunda trata del tema más común en los boleros, el "complejo de machihembrismo", según Leonardo Acosta[10]. De ahí su título de "vivir en varón". La ficción propiamente dicha sólo surge en la tercera parte, donde el narrador pretende imaginar historias para los personajes que hoy consumen todavía los boleros de Daniel Santos: los vagos, frecuentadores de las bodegas, las mujeres solitarias. Aquí el enunciado se restringe al universo cultural de las clases pobres. La opción por el bolero refuerza tal punto de vista. Según Leonardo Acosta, si nos basamos en los análisis del *kitsch* y de la *midcult* a partir del aparato de la comunicación de masas, vemos que en ellos no se puede incluir el bolero de los años cuarenta, porque este "es una manifestación genuinamente popular, surgida en los estratos populares, y aun en los momentos de su internacionalización y comercialización por las empresas disqueras, cierta corriente bolerística se mantiene al margen de las grandes ventas y tanto autores e intérpretes como el público receptor se encuentran predominantemente en los medios proletarios, subproletarios e incluso marginales"[11].

El mismo sentido que Acosta atribuye al "machismo" y la "guapería", vistos por este ensayista cubano como "productos de una sociedad injusta" cuya música "no debe ruborizarnos porque es también parte de nuestro patrimonio cultural"[12], parece animar *La importancia de llamarse Daniel Santos* y parece ser la marca de su diferencia en relación al estudio de la cuestión cultural por la narrativa del *boom.* La atención a nuestro "patrimonio cultural" por parte de aquellos escritores ha consistido, principalmente, en volverse en dirección de los mitos de la cultura originaria, para solidificar con ellos nuestra identidad cultural en una especie de utopía calcada en el pasado glorioso de la resistencia popular.

Los escritores de esta corriente que estudiamos en los años 70-80, como Luis Rafael Sánchez, parecen haber descartado esta matriz utópica. Zambullidos en el pasado reciente, o en el presente, ambos inglorios, dominados por la injusticia y por la alienación fortalecida por los medios de comunicación, los personajes de estas novelas son, en la mayoría de los casos, más que antihéroes, pícaros aferrados al presente, porque no conocen perspectiva del futuro. En un fragmento de *La importancia de llamarse Daniel Santos,* el hecho es así explicado: "De la América órfica, el Caribe es, sin duda, la nación capital. Entre el folletín a veces heroico, a veces patético, que es la historia del Caribe, entre el acartonamiento de los próceres que no son próceres, entre los ripios de su oratoria filibustera, entre el llanto gritado y la risería que desgonza, entre las interrogaciones de lo mulato a lo apolíneo, sueña la bandera caribeña del bolero y la guaracha" (p. 103).

Linda Hutcheon, al analizar las relaciones entre las ideas de Bakhtin sobre la parodia y la ficción de la postmodernidad, ha concluido que, en ella, las transgresiones a

[10] *op. cit.*, p. 72.

[11] *op. cit.*, p. 72

[12] *op. cit.*, p. 72.

los generos literarios canónicos como, en el caso de Luis Rafael Sánchez, las letras de música popular y la cita del universo del consumo, no significarían exactamente la "utopía" bakhtiniana de la "victoria del pueblo" y de la democratización de la cultura", sino representarían una autocrítica del discurso en relación a la realidad[13].

En *La importancia de llamarse Daniel Santos* esta autocrítica es operada por la enunciación que, sofisticada, utiliza la tradición de la literatura culta y del ensayo como contrapunto al universo del bolero. El resultado es, de nuevo, un texto polifónico, caracterizado por la autorreferencialidad, que exige un lector también sofisticado, cuyo repertorio abarque la información erudita *pari-passu* con el reconocimiento de las letras de boleros famosos. El texto, además, no cesa de dirigirse por medio de vocativos al que lee. En el epílogo de la novela, una *Despedida* al lector, son enumeradas las fuentes de todas las citas, según el orden de su aparición en el texto, desde las letras de los boleros hasta los textos de los autores cultos, citados con profusión.

En este punto, es irrefutable la continuidad de la tradición del *boom* en la obra de Luis Rafael Sánchez. Al contrario de otros autores, que incorporan el melodrama en el enunciado, o prefieren las formas del folletín y el lenguaje del cliché, nuestro autor mantiene la propuesta vanguardista de la novela antecesora, haciendo del melodrama y del *kitsch* sólo una cita. Sin embargo, justo la parodia y la cita proporcionan el instrumental de una reactualización de esa forma vanguardista, descentrándola del autor, pero reinstalando, al gusto postmoderno, el productor de textos que, según Linda Hutcheon, corresponde a una posición que será ocupada dentro de un texto por una persona que, más que escribir una obra original, prefiere reescribir un texto paralelo a los textos preexistentes[14].

El examen de la obra de estos dos autores que representan los extremos cronológicos de esta corriente de la narrativa hispanoamericana de los años 70-80 nos permite concluir que, si hay procesos formales semejantes a los de la postmodernidad del Primer Mundo, hay también, en ellas, un diálogo con la tradición de la ideologia americanista que nuestras culturas no cesan de elaborar. La propia corriente no es un fenómeno homogéneo. Posterior a un momento afirmativo en nuestra historia literaria, responsable por el reconocimiento internacional de la narrativa del Continente, mantiene con aquel momento una relación dialógica: ora como continuidad, ora como oposición. Y, en este movimiento, dos ideologemas parecen estar subyacentes a su discurso. El primero es el de la cultura hispanoamericana como *imitación* o *copia*, que, como vimos, predomina en Manuel Puig. Es interesante notar cómo ese ideologema se agrega fácilmente a las narrativas que se atienen al universo de las clases medias y se caracteriza por la reducción de nuestra cultura a un anacronismo sin remedio. El otro ideologema da continuidad al que ha sido establecido en la estética del *boom* con la *América Mestiza*. Ubicando ese gusto de segunda mano en los barrios pobres de nuestras ciudades, los autores que eligen este segundo ideologema lo interpretan como una opción reformuladora de la cultura genuina de América Latina.

[13] Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 82.

[14] *op. cit.*, p. 85-86.

De todas las formas, la utopía de la latinoamericanización de la cultura del Primer Mundo, que ha sido soñada por los intelectuales latinoamericanos de los años 60, parece haberse agotado. Aun relativizando el *kitsch* y la cultura de masas, la alegoría construida por estas novelas es la de la imposibilidad de autonomía, sólo consolada por la alegría que nos ofrece nuestra música y nuestra danza.

Lidia Santos
Universidade Federal Fluminense

A b e h 1 9 9 1

Comparações plausíveis: uma leitura de *Macunaíma* à luz da picaresca clássica

Heloísa Costa Milton

Dois anti-heróis sedutores: o pícaro espanhol e o malandro brasileiro. Um corpo de obras excepcional: a picaresca clássica[1] e a rapsódia modernista *Macunaíma*. É nosso objetivo provocar entre eles uma aproximação. Uma aproximação possível dentro de um circuito que supõe para as diversas manifestações artísticas, de épocas e tempos diferenciados, um elo genealógico, nos moldes propostos, por exemplo, por Octavio Paz: "En un extremo, el mundo se nos presenta como una colección de heterogeneidades; en el otro, como una superposición de textos, cada uno ligeramente distinto al anterior: traducciones de traducciones de traducciones. Cada texto es único y, simultaneámente, es la traducción de otro texto. Ningún texto es enteramente original porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero, del mundo no verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de otra frase. Pero ese razonamiento puede invertirse sin perder validez: todos los textos son originales porque cada traducción es distinta. Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único."[2]

Efetivamente, no universo das criações artísticas reside impressa uma marca de parentesco — ainda que pela ruptura desse mesmo parentesco — e em cada obra o seu traço de genuinidade. Assim, tendo como base essa cadeia invisível, através da qual se tocam as diferentes produções, é dado ao olhar do presente desbruçar-se sobre o passado, espelhá-lo e com isso espelhar-se também na criação da imagem própria.

[1] Da picaresca tradicional, selecionamos como representativas três obras porque significam momentos fundamentais dessa modalidade literária que, no tocante às suas origens, é histórica, temporal e espacialmente determinada: *El lazarillo de Tormes* (1554), de autor anônimo, que marca o seu nascimento; *Guzmán de Alfarache* (1599), de Mateo Alemán, que consolida o gênero; e *El Buscón* (1626), de Francisco de Quevedo, que encerra o núcleo clássico.

[2] PAZ, Octavio: *El signo y el garabato*. México, Joaquín Mortiz, 1975, p. 59.

Parece-nos necessário, antes de mais nada, esclarecer que *Macunaíma* não se inscreve na tradição picaresca, nem sequer em termos do que poderia ser classificado como neopicaresca, ou seja, uma recriação — interna ou para além as fronteiras histórico-geográficas espanholas — da picaresca clássica. *Macunaíma* é singular. Entretanto, no que diz respeito à construção e percurso do anti-herói brasileiro — cuja origem se encontra no legendário indígena do norte do Brasil, Guianas e Venezuela — e a alguns procedimentos narrativos, é possível flagrar traços conformadores do pícaro literário e da estrutura do relato picaresco na rapsódia brasileira e até afirmar que *Macunaíma* é, dentre outros atributos, também um personagem pícaro, mas com sabor brasileiro e dimensão latino-americana. É plausível a comparação.

Examinemos então o romance picaresco para em seguida observarmos a criação de Mário de Andrade.

A picaresca, enquanto modalidade literária, abarca um conjunto de obras escritas na Espanha, no começo do século XVII e com antecedente no século XVI. Tem como eixo central o personagem pícaro, correlato ficcional de seres históricos, reais, marginalizados socialmente, que abundavam na vida espanhola — e no restante da Europa — daqueles tempos.

No romance, o pícaro empreende façanhas espetaculares contra tudo e contra todos. E torna-se atraente.

Numa sociedade torturada pelos dogmas de moral e honra e que paulatinamente vai tomando consciência da inoperância dos valores que a mantêm, o discurso do pícaro encontra eco justamente por simbolizar a ruptura dos padrões sociais asfixiantes; na medida em que se insurge contra eles, desvela aspectos da realidade, nos quais ninguém ousaria tocar. Os heróis de cavalaria não mais satisfaziam (o *Quixote* bem comprova este fato); de igual modo os romances pastoris. O fato é que ambas as vertentes literárias, assim como outras manifestações de cunho idealista, ao mesmo tempo em que contribuiram para a elevação dos espíritos e o fortalecimento de uma Espanha heróica, fomentaram o escamoteamento da própria realidade.

O pícaro é mais concreto; articula-se em função das relações de poder e só pode ser entendido através de um emblema formado por elementos opostos: a dualidade pícaro/fidalgo, ou a luta entre o que tem status social e domina, e o que é dominado. No entanto, o estar à margem da sociedade confere ao pícaro a oportunidade de expansão rumo à conquista de um espaço e, ao contrário, o engajamento nos esquemas sociais de prestígio traz como conseqüência, para o fidalgo, a sua anulação. O pícaro é uma inexistência que, pouco a pouco, se faz real; o fidalgo é uma sombra cada vez mais diluída que, entretanto, insiste em ser real.

Em sua trajetória histórica, o fidalgo foi perdendo sentido até chegar a ser motivo de escárnio no universo heróico espanhol. Pertencente em geral à pequena nobreza, proprietário de alguma terra, não é, contudo, possuidor de grande fortuna. Na condição de cristão velho engrossará, orgulhoso, as fileiras dos exércitos espanhóis nas grandes campanhas, porém, passada a fase de triunfo e euforia, encontrar-se-á depauperado, carente de força produtiva, vivendo apenas de uma tradição: a da pureza de sua origem. Prótotipo do cavaleiro de capa e espada, ostentando valores já inexistentes, ele será símbolo de fracasso social e, como tal, recriado na literatura. Assim, vemos em nossas obras que o pícaro se descobre sem pudor em sua indignidade, enquanto que o fidalgo tenta esconder a própria decadência no jogo, nada eficaz, de forjar aparências (jogo este que, embora improdutivo, funciona como uma escola para o pícaro).

O escudeiro do Lazarillo, por exemplo, que passa fome mas palita os dentes pelas ruas para fingir abundâncias alimentar, é tão digno de pena que o Lazarillo até passa a exercer a caridade, deixando-se levar por sentimentos altruístas contrários ao pragmatismo picaresco.

Assim, frente ao heroísmo idealizado (fidalgo), o pícaro veio justamente redimensionar o homem, descobrindo-lhe os aspectos mais concretos de sua existência. Ao romper com a harmonia centrada nas qualidades do bem, belo e heróico, tão caras à visão de mundo renascentista, o pícaro traz à tona o feio, o ridículo, o infame. Do baixo de sua experiência pessoal, o pícaro contempla, com olhos críticos e mordazes, as camadas sociais que pairam sobre ele, para desnudar-lhes os falsos valores, a hipocrisia geral que estrutura as relações sociais. Frente à comprovação de que todos na sociedade roubam, de que todos mentem, ele luta com garra e astúcia, usando de todos os meios que as circunstâncias e sua pessoal criatividade lhe conferem para vencer as adversidades e preservar, a qualquer custo, a sua liberdade. Trata-se, em essência, de um rebelde, que se nega a ser devorado pela sociedade, ainda que esta rebeldia aconteça sempre de maneira individualista e alienada.

Justifica-se a última afirmação pelo fato de que o pícaro, embora intuindo que a dignidade humana possa existir em qualquer camada social e sofrendo na pele as conseqüências da usurpação dessa mesma dignidade, não é portador de nenhuma proposta política e acaba camuflando a própria consciência dos problemas que vive na intenção, aparente, de provocar o riso e o deleite.

Efetivamente, parece que nos encontramos, com ele, na esfera do entretenimento. Contudo, é necessário esclarecer que o apelo ao cômico é mais uma dentre as tantas máscaras que usa o pícaro-narrador para consumar a denúncia social e dar à sua existência uma finalidade exemplar. Cabe esclarecer ainda que o objetivo de provocar o riso e o deleite e o afã educativo-moralizante que permeiam o relato não chegam a configurar uma preocupação política capaz de, organizadamente, levar a cabo uma luta de classes. Dentro do gênero, o personagem não é um revolucionário e sim um contestador que, no entanto, tende à acomodação no seu destino final. O grito do pícaro, apesar de sua índole social, acaba sendo válido somente para ele e por ele, em nada alterando os esquemas estabelecidos pelos diversos segmentos detentores do poder.

É certo que o romance picaresco gira ao redor de um anti-herói e sua denúncia, social, no entanto, em última instância, ele é também um porta-voz de ideologia dominante. Ainda que através do recurso paródico da inversão, capaz de revelar, pela ótica do marginalizado, o reverso dos valores sociais. Bem no fundo, o grande desejo latente no personagem é o da integração ao meio em que vive, seja pela aproximação aos que são considerados honrados, como no caso do Lazarillo, seja pela obsessão pelo dinheiro, como em Guzmán de Alfarache, ou pela pretensão de tornar-se cavaleiro, como a de Pablos de Segovia. Trata-se da busca de aceitação social (cerne da denúncia e do grito furioso), objetivo que o pícaro sabe (aprende) que só levará a bom termo se mantiver intatos a sua liberdade e o seu individualismo; liberdade de um vagabundo, resistente a um espaço único e determinado e a qualquer forma de relação pessoal mais duradoura; individualismo de quem consegue apenas pensar em si mesmo e na solução imediata de seus próprios problemas. A preservação destas duas condições parece assegurar ao personagem a sobrevivência, a possibilidade de crítica e luta, assim como a oportunidade de transcendência da posição marginal que ocupa, o que equivale a sua discutível integração social.

Conduzida pelo próprio personagem (no caso, narrador), que seleciona num determinado presente (o da escritura) fatos vividos num passado (que vai da etapa final da infância até a maturidade), a produção textual compõe-se de material variado. Como eixo principal estão as ações do pícaro frente à sociedade, ações estas que são reforçadas por uma galeria de personagens que interagem com o protagonista. Em meio à narração das ações, encontram-se considerações morais, conselhos, advertências, reflexões, todas de natureza crítica e didática; e também as histórias paralelas, fábulas, lendas, contos folclóricos, que são sustentáculos das ações; mais as descrições de costumes de época, hábitos, e valores das classes sociais focalizadas, que alinham as motivações históricas de contexto. É importante assinalar que tão vasto material encontra-se organizado de maneira coesa e que flui no texto formando um todo; as inserções discursivas — ainda que interrompam, retardem ou desacelerem a seqüência narrativa, conforme as disposições do narrador — não alteram o encadeamento lógico das ações. Tal composição, que enlaça um conteúdo determinado (a experiência picaresca) a uma construção formal invariável (a narrativa autobiográfica), é marca distintiva do gênero. E mais: com relação ao aspecto formal, pode-se afirmar que o foco narrativo em primeira pessoa é a grande especificidade estrutural de picaresca, além de constituir solução narrativa ousada e genial.

Detenhamo-nos no narrador: é alguém instalado nos limites da marginalidade. Ressaltamos o conteúdo: façanhas picarescas. Ora, no universo heróico espanhol — que tem na literatura idealista a sua mais significativa expressão — semelhante conteúdo jamais ofereceria qualidade poética, de mesma forma que a um pária estaria vedado ocupar espaço literário com o status de protagonista principal. Frente a este impedimento, que do social atinge o artístico, os criadores dos romances picarescos — principalmente o humanista anônimo do *Lazarillo de Tormes* — rompendo pela primeira vez a barreira do prestígio, lançaram mão da estratégia narrativa, da *autobiografia,* que modela e define o relato. As razões não deixam de ser óbvias: como ninguém se dispusesse a tratar artisticamente da vida de um marginalizado, que se revelasse ele mesmo, por sua própria fala.

Assim, ao pícaro foi dado ser um autor e, como decorrência, praticar o gesto — carregado de rebeldia — de se apossar de um foco narrativo e produzir o texto "crítico" da sua vida.

"La honra crea las artes" escreve o Lazarillo no prólogo do seu relato, tomando uma afirmação de Tulio. Contudo, vinda do personagem, leia-se esta máxima ao revés: as artes criam a honra, formulação mais adequada aos propósitos do nosso herói. Na arte escritural do pícaro — forma elevada de luta — reside a sua dignidade, inconquistável no âmbito social. Já que não pode alcançar a honra através da espada, que ela venha através das letras. Neste sentido, a preocupação com o discurso bem elaborado e com caráter de verdade é uma constante nas obras picarescas. Guzmán de Alfarache, nas colocações iniciais de sua autobiografia, expressa a intenção de que não haja no texto nenhuma brecha por onde possam acusá-lo de "mal latin" e deixa patente que pretende construir "el puro y verdadero texto con que desmentiré las glosas que sobre él se han hecho". Por sua vez, o Buscón exorta o leitor a que aplauda o livro, "que bien lo merece", e aproveita a oportunidade para enfatizar o valor ingenioso da obra. É, portanto, no campo das letras qe o pícaro vai marcar presença, saindo do anonimato social a que está relegado. Evidentemente, para se tornar um "autor", ele terá que penetrar nas esferas de cultura de elite, motivo da sua passagem por uma universidade, por exemplo.

De forma resumida, o gênero picaresco obedece ao seguinte esquema: configura-se um estado de carência no protagonista (origem familiar indigno), que o leva a se tornar um pícaro (estratégia de enfrentamento de obstáculos sociais) e, por fim, dá-se a superação da condição de pícaro (quando o personagem-ator se desfaz para dar origem ao personagem-"autor" quem, circunscrito a uma situação aparentemente menos problemática, deflagará o relato exemplar sobre a vida picaresca).

Com referência à superação da condição vil, é importante notar que o protagonista, ao abandonar pela via que for a picardia e enquadrar-se nos esquemas sociais, sofre dupla de caráter negativo: uma integração duvidosa e uma efetiva perda de autonomia de ação. No que diz respeito à sua transformação em "autor" — e por conseguinte ao gesto vousado da tomada de um foco narrativo — parecem-nos oportunas algumas considerações.

Antes de mais nada, uma autobiografia supõe uma auto-análise, empreendida por alguém na busca de sua própria identidade e em função de um ou vários destinatários; obedece a uma seqüência lógico-temporal, a relações de causa e efeito e tem como lei principal a necessidade de ser verídica. Bem, na picaresca o "herói" constrói uma autobiografia que, já o sabemos de antemão, está impossibilitada de ser verídica (obstáculo imposto à ficção). Entretanto, esta limitação é resolvida no texto de forma bastante astuta: finge-se o verídico através do verossímil habilmente composto. "É preferível escolher o impossível verossímil do que o possível incrível"[3], afirma Aristóteles na *Arte Poética,* a respeito das formas de apresentação do falso na literatura. Se tomarmos as palavras de Aristóteles como base, veremos que a autobiografia picaresca (vale repetir, o fingir com cara de verdade) acaba tornando possivelmente verossímil aquilo que jamais seria possível de crédito: a fala instrutiva de um pícaro. Desta forma, por uma artimanha estrutural, o personagem está revestido não apenas de verossimilhança (inerente aos pactos de leitura mediados pela impressão de realidade) mas também de uma veracidade ficcionalmente elaborada, o que lhe garante aceitação imediata por parte do leitor. Um leitor seqüestrado pela urdidura do relato, que não pode escapar a uma recepção previamente traçada. Vejamos o porquê.

Conforme já dissemos, o personagem-"autor" organiza a narração de sua vida selecionando os fatos que julga importante tornar públicos e dispondo-os, naturalmente, conforme o sentido que quer imprimir à sua história. Contudo, ainda que respeitando as leis lógicas de encadeamento das ações, ele opera livremente com o fio narrativo, guiando com maestria o trajeto do leitor no texto. Assim, ao leitor não resta outra alternativa senão aceitar como verdadeiro o narrado, impossibilitado que está de ter acesso a uma visão diferente da que o conduz. Dá-se no texto uma persuasão absoluta uma vez que não há vozes discordantes e que o "eu", único conhecedor de si mesmo, é também a única segurança para o leitor. Isto que garante os efeitos de identificação e catarse almejados pelo "autor", ao menos nos momentos em que o leitor virtual empreende a sua leitura.

A autobiografia, recurso maior do jogo de máscaras pícaresco, cria uma ilusão de realidade e assegura ao herói o seu espaço de ação, reafirmamos. Apesar da existên-

[3] ARISTÓTELES, *Arte retórica e arte poética.* São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1964, p. 314.

cia explícita de um tu[4] no texto (com quem o personagem-"autor" muitas vezes conversa diretamente), este tu cria uma falsa impressão de diálogo, porque está ali a serviço do eu, é uma invenção do biógrafo necessária à fixação do verossímil com aparência de verídico, ao mesmo tempo em que supre a autobiografia de seu indispensável destinatário. O pícaro finge um diálogo justamente para poder compor com mais liberdade o seu monólogo existencial e se fazer escutar. C. Guillén a propósito da picaresca faz a seguinte colocação: "Su antihéroe es un solitario o un engañador o un hipócrita. Lo mismo, naturalmente, que su narrador. La novela picaresca es, sencillamente, la confesión de un mentiroso."[5] F. Carrillo vai mais além, ao concluir: "Toda la picaresca está montada sobre la usurpación de identidades"[6].

Semelhantemente aos enganos, burlas, furtos e mentiras que se dão no enredo, o pícaro usurpa um foco narrativo, canaliza a percepção do leitor, inventa um destinatário formal que lhe serve de suporte narrativo e confere estatuto de veracidade à sua narração.

Fortalecendo a sucessão de máscaras que, repetimos, envolve a estrutura e a trama das obras picarescas, temos o tratamento dado ao *tempo* e ao *espaço*. Eles funcionam como reforço das ações e, basicamente, do autobiografismo.

O *tempo* cronológico raramente é marcado, embora fique claro que as ações ocorrem num período que vai da infância até a maturidade do personagem. Menos pelas indicações esparsas em termos de dias, meses e anos e mais pelas transformações que vão se operando na vida do "herói", no que se refere ao exercício da picardia. A sucessão temporal vale, pois, como marco psicológico de todo um processo de aprendizagem por que passa o pícaro em potencial, até que ele se reconheça como pícaro efetivo, "usufrua" desta condição para finalmente tentar abandoná-la.

O tempo é, sobretudo, um efeito no personagem; daí a sua imprecisão, em benefício de uma elasticidade subjetiva que permita ao biógrafo escrever a própria vida de acordo com um projeto previamente estabelecido.

Quanto ao *espaço,* este sim é concreto, real, marcado. "El espacio del *Lazarillo, Guzmán* y *Buscón* es real. (...) Lazarillo sale del río Tormes y su carrera itinerante de pícaro pasa por Salamanca, Maqueda, Toledo y termina en Toledo. Guzmán fue engendrado en San Juan de Alfarache, se cría en Sevilla y de allí sale. Su itinerario es muy extenso y basta señalar Madrid, Toledo, Almagro, Génova, Roma, Florencia, Milán, Génova, Barcelona, Zaragoza, Alcalá de Henares, Madrid y Sevilla, volviendo así al

[4] A respeito do destinatário, convém ressaltar que no *Lazarillo,* além do leitor virtual (o que apanha o texto) há um receptor formal, designado por "Vuestra Merced", motivo e justificativa da existência do relato: alguma pessoa de hierarquia superior, que exige que Lázaro lhe preste conta de sua vida ou, mais precisamente, do "caso" (sugestão de um triângulo amoroso) envolvendo a sua mulher e seu protetor. A esta prestação de contas estão submetidos o conteúdo e a estrutura da obra, da mesma forma como no *Guzmán* a compulsão didático-moralizadora gera a narração e determina o tratamento pródigo dado ao leitor no interior do texto. No *Buscón* encontramos, ademais da alusão direta ao leitor, um outro receptor interno denominado "señor" ou "Vuestra Merced", sem que este receptor, diferentemente do de Lázaro, explique ou justifique a realização da autobiografia.

[5] Apud CARRILLO, Francisco — *Semiolingüística de la Novela Picaresca.* Madrid, Cátedra, 1982, p. 78.

[6] *Semiol. Nov. Pic.* p. 98.

lugar de origen, pero saliendo de él a galeras, aunque su deseo era ir a las Indias. Pablos es de Segovia y de aquí sale para Alcalá, Segovia, Madrid, Toledo, Sevilla y las Indias.'[7]

Como podemos ver, o pícaro é sempre urbano. Fenômeno típico das cidades, ele raramente transita pelos meios rurais a não ser de passagem, pelas vendas e hospedarias dos caminhos. Livre, errante, o nosso personagem não se fixa em lugar algum, na procura dos meios que lhe garantam a sobrevivência e na tentativa de preservação da sua individualidade.

Nos centros urbanos, passada a fase de aprendizagem das artimanhas picarescas (quando toma consciência de sua posição vil e se adestra para o enfrentamento com a sociedade), o pícaro põe em prática o aprendido com competência, embora seus sucessos sejam efêmeros e redundem, ao final, em total fracasso. Desgarrado, gradativamente ele vai acionando, nos lugares por onde passa o repertório picaresco que, por sinal cresce na medida em que se somam os espaços.

Ao buscar um teto e maneiras de satisfazer a sua fome (o tema da fome é recorrente no gênero), o personagem dedica-se ao serviço doméstico no papel de criado. Como tal, passando por vários amos — o cego, o dono da pousada, o clérigo, o fidalgo, etc com os quais mantém em geral relações conflitantes — vai exercendo a picardia e até encontra nela um certo prazer (o Guzmán de Alfarache, na condição de "autor", revisa moralmente esse prazer).

Por outro lado, ao mesmo tempo em que se entrega ao ofício de criado (enganando e roubando ao amo que, por sua vez, o explora), o pícaro não abandona a vida de rua. Nesse espaço, vincula-se ou se relaciona por acaso com os mais diversos grupos, que desfilam no texto compondo um quadro bem pintado de tipos da época: vagabundos, delinqüentes, prostitutas; soldados, poetas, atores mambembes, estudantes; membros do corpo eclesiástico, oficiais de justiça e muitos outros. E não raramente o pícaro integra a comunidade dos mendigos profissionais, extraindo do ofício de esmolar — para o qual seus recursos enganosos são perfeitos — não apenas os meios necessários ao sustento como também sólidos dividendos.

O trágico, porém, é que o pícaro, como dissemos só conhece o fracasso. Apesar de exímio estrategista na busca de soluções fáceis, apesar da denúncia social que opera, ele é sempre o "herói" degradado, mesmo quando dá a entender que abondonou a vida picaresca, fato que lhe possibilita alçar-se à condição de "escritor". O desfecho da fase picaresca, ainda que contemple uma evolução material (para o Lazarillo), a tentativa de expiação das próprias culpas (para o Guzmán) e a vontade de buscar nova sorte (para o Buscón) é bastante revelador nesse sentido: Lázaro exerce de marido para, em troca de favores, encobrir o relacionamento amoroso entre o arcipreste, seu protetor, e uma criada deste; o Guzmán é um galeote que, embora arrependido de suas culpas anteriores, salva a própria vida e passa a ter regalias na galera porque delata uma conspiração armada pelos prisioneiros; Pablos decide vir à América tentar nova sorte, mas experimenta aqui uma vida ainda mais desastrosa, um sem-saída existencial. Em última instância, os três padecem de falta de honra "congênita", que redunda na manutenção radical do estigma de pícaro. A única forma de resgate possível é o gesto escritural que, no entanto, não passa de um inventário da própria indignidade picaresca.

[7] *Semiol. Nov. Pic.*, p. 82.

O pícaro é um reflexo da sociedade a que se opõe. Nele podemos flagrar os sintomas de uma crise social iminente: hipocrisia, falsos valores, preconceitos, decadência. Com ele, a Espanha triunfal das grandes conquistas se vê obrigada a encarar o seu avesso.

Saltemos agora no tempo e no espaço, para observarmos a rapsódia de Mário de Andrade em função da picaresca. Nossa aproximação entre os dois *corpus* girará em torno principalmente do foco narrativo e da construção do anti-herói.

Comecemos pelo final de *Macunaíma,* dado que ali se revela uma artimanha narrativa que nos interessa destacar: o narrador em terceira pessoa, despojando-se do distanciamento que lhe é inerente, não apenas cede o foco à multiplicidade de vozes, com prioridade para a do herói, como também assume, ao "atuar", a visão de Macunaíma. Ora, se pensamos na autobiografia como um dos recursos estruturais da picaresca, temos aqui um significativo ponto de contato: a rapsódia modernista faz a biografia do personagem principal, só que através de um narrador que abdica de parte da sua condição de terceira pessoa e enseja a primeira na condução do relato. À maneira de uma auto-briografia.

Analisemos então o Epílogo de *Macunaíma,* que é fundamental à compreensão de sua estrutura narrativa.

Nele, uma grata surpresa para o leitor: a revelação do narrador que nos impele, num movimento circular, à retomada do início do texto. Após o Epílogo, compete-nos reavaliar a nossa leitura, porque um dado novo e significativo nos foi entregue. Ignorá-lo equivale a nos mantermos na superfície do texto.

"Acabou-se a história e morreu a vitória."[8]. Assim principia o Epílogo que, à semelhança de um enxerto final, põe termo às aventuras do herói. No capítulo anterior, Macunaíma, que "ficara defunto sem choro, no abandono completo"[9], sentindo-se só e desamparado, dá por encerrada a sua existência nesta terra. "Não vim no mundo para ser pedra"[10], inscreve ele numa laje, num último ato de resistência. Depois vai para o firmamento, sendo ali transformado por Pauí-Pódoli, o Pai do Mutum, na constelação da Ursa Maior. Conclui-se, desta maneira , a saga do protagonista. Destruído o Uraricoera, encontrada uma nova função para o herói — "ser brilho bonito mas inútil"[11] — assim como um novo espaço — "porém de mais uma constelação"[12] — realmente "acabou-se a história e morreu a vitória".

Entretanto, o inesperado Epílogo vai lançar luz sobre essa saga, ao explicitar a razão da permanência do mito, o modo de preservação da tradição amazônica, e apresentar-nos um novo personagem. Um personagem com o qual já nos relacionamos por certo, mas que só agora nos é introduzido formalmente: o narrador/tocador de violinha que, através do canto, difunde "na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente"[13]. No leitor a sensação de uma descoberta empolgante: *Macunaíma* é um poema musical, um relato cantado dentro da mais genuína tradição popular.

Evidentemente, já na primeira leitura e antes mesmo de chegar ao Epílogo, o leitor mais atento logo capta a presença marcante da música no material poético de que o texto se compõe. Há nele canções folclóricas, cantigas de roda, danças dramáticas, cantos invocadores de divindades, músicas cerimoniais, jogos infantis, etc, presentes num acervo que Mário de Andrade vasculha, enquanto pesquisador da música brasileira, e recria na obra, numa montagem que traduz apurado artesanato textual. Contudo, a utilização desse material disponível na tradição popular não visa somente o enriquecimento do enredo; vai mais além, na medida em que as técnicas de composição musical são reelaboradas, agora como recurso de estruturação do relato.

Macunaíma faz pois a recriação livre, em elaboração erudita, do acervo musical tradicional, tanto no conteúdo como na forma. Além disso, o conjunto do material poético que lhe serve de fonte, e é explorado "rapsodicamente", revela-se também rico e variado. Desta forma, a narrativa das façanhas do herói — calcada principalmente nas lendas indígenas recolhidas por Teodor Koch-Grunberg em Vom Roroima zum Orinoco: Engebnisse einer Reise in Nord-Brasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913, e em Couto de Magalhães, Barbosa Rodrigues e Capistrano de Abreu — é permeada de elementos de diversa procedência: cenas rituais de origem africana; legados das tradições portuguesa e brasileira; fatos extraídos da História do Brasil, de cronistas, etnólogos e do anedotário popular; registros de fenômenos de língua e demais elementos tecem a nossa cultura.

Em face desta convergência de materiais diversos na obra e da fusão do mito popular na literatura erudita, um problema colocou-se para Mário de Andrade no momento de sua apresentação: como definí-la? De acordo com Telê Porto Ancona Lopez, o escritor se debateu entre três possibilidades que não são, na verdade, excludentes:

> Anuncia a obra, em 1928, como 'romance popular'; caracteriza-a no volume como 'rapsódia' e define-a em 1986 como 'poema herói-cômico'. Mas, na realidade, Macunaíma é a fusão dos três, além de poder ser considerado um romance, no sentido culto do gênero. É um romance popular porque faz viver um herói popular como centro dos episódios e das peripécias da obra; uma rapsódia, porque espelha a ética e a psicologia nacional no passado e no presente; é um poema malazartiano porque satiriza a sociedade através da personagem, procurando dar um ritmo narrativo poético: espontaneidade nas palavras, conceituações através de imagens, universo mitológico, dinamismo musical nas enumerações, nas descrições. É um marco no modernismo como prosa experimental[14].

O que importa assinalar é que na configuração da prosa experimental o narrador, onisciente, assume plenamente o seu papel de rapsodo. É ele quem nos traz a epopéia do passado — impossível no presente, contaminado pela industrialização — exaltando o primitivo. Privilegiado, recebeu do "aruaí" que restou do séquito de Macunaí-

[8] ANDRADE, Mário de — *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Ed. Crít. Telê Porto Ancona López. Rio de Janeiro, LCT e São Paulo, SCCT, 1978, p. 147.

[9] *M*, XVII, p. 144.

[10] *M*, XVII, p. 144.

[11] *M*, XVII, p. 144.

[12] *M*, XVII, p. 144.

[13] *M*, Epílogo, p. 148.

[14] LÓPEZ, Telê Porto Ancona — *Macunaíma: a margem e o texto*. São Paulo, Hucitec, SCET, 1974, p. 9.

ma a revelação mágica — o relato das frases e feitos do herói — tornando-se assim porta-voz do mito, responsável pelo seu revivescimento.

Enquanto isso, o aruaí, "o papagaio verde de bico dourado"[15], narrador intermediário, depois de assegurar a preservação da lenda "numa fala mansa, muito nova, muito! que era canto e que era cachiri com mel-de-pau, que era boa e possuía a traição das frutas desconhecidas do mato"[16] e num gesto que reflete uma inversão cultural, voa a Lisboa para deixar consignada ali, na antiga matriz colonial, uma nova sensibilidade: a brasileira, invisível aos olhos do europeu. Como dizer que o Velho Mundo, altamente desenvolvido, é o que necessita desta vez ser conquistado e renovado, justamente pela poesia dos trópicos.

Quanto ao narrador principal, consciente de suas funções, toma a violinha e desencadeia o relato. O seu canto descongela o passado e para mantê-lo ainda mais vivo no presente esse narrador se desloca na direção do protagonista, permitindo que a ótica de Macunaíma se instale diretamente no texto. O dialogismo torna-se assim a marca da narração. E mais, abole-se a exclusividade do discurso e carnavaliza-se a prosa, para que se instaure o canto múltiplo, coerente com a própria ambivalência do herói. O procedimento narrativo não pode ficar alheio à essência do narrado; harmoniza-se com o mito, para melhor poder representá-lo. O narrador é, portanto, especial e indispensável à realização da proposta artística de *Macunaíma*.

Na picaresca clássica, o narrador também é especial e fundamental à configuração dessa modalidade literária: a primeira pessoa conduz o desenvolvimento das ações e a estrutura textual. Sabemos, no entanto, que a autobiografia é fictícia, não passa de uma artimanha que visa conferir à ficção e ao personagem pícaro o caráter de verídicos; é um recurso de convencimento, necessário à imposição da fala do pícaro e à sua afirmação literária. Através da autobiografia, o pícaro outorga-se legitimidade e faz ressoar a sua história.

No caso da rapsódia modernista, a estatura do herói — imperador do mato virgem — demanda a existência de um biógrafo. Entretanto, a artimanha narrativa assinalada alcança resultados significativos, na medida em que projeta no relato o efeito de uma primeira pessoa. E vale repetir, à maneira de uma autobiografia.

Mais ainda: o rapsodo, que vai recuperando para a memória coletiva as frases e os jeitos de Macunaíma, exercita uma das formas mais antigas de difusão de legados culturais, a transmissão oral, que tem na música uma maneira privilegiada de expressão. Assim, ao pôr em ação um instrumento popular, a violinha, e divulgar uma matéria poética que é de todos — Macunaíma é o "herói de nossa gente" — através de uma forma tradicional, o rito oral, o cantador confere maior legitimidade ao narrado, dá-lhe verossimilhança e até mesmo veracidade. Com ressonância semelhante à alcançada pela estratégia narrativa dos romances picarescos, quando o pícaro se apossa do foco narrativo.

O tratamento dado ao narrador, na picaresca e em *Macunaíma*, é básico para a construção e implantação do anti-herói com prestígio literário, signo, nos respectivos contextos da reviravolta de valores sociais e culturais.

[15] *M*, Epílogo, p. 147.

[16] *M*, Epílogo, p. 147.

Focalizemos mais de perto o anti-herói brasileiro e o espanhol. As comparações parecem-nos inevitáveis, pois na maneira de ser e na *performance* ambos os personagens se tocam. Observemos.

Livres e desgarrados, tanto Macunaíma quanto o pícaro não mantêm compromisso de nenhuma natureza, a não ser com a própria sorte. Itinerantes, entregam-se a uma sucessão ininterrupta de aventuras circunstanciais e enfrentam as adversidades com os recursos que a imaginação lhes oferece (com Macunaíma, muitas vezes esses recursos pertencem à esfera do mágico). Astutos, usam da inteligência em seu benefício exclusivo, procurando tirar vantagem das situações que vivem; debatem-se com antagonistas na luta pela sobrevivência e pela consumação de seus objetivos. São avessos ao trabalho, mas desejosos da posse de dinheiro; ao final de suas histórias, de alguma forma estão degradados e diante de um impasse existencial. Veículos de crítica, das injustiças sociais no que se refere ao pícaro e da sociedade industrializada no que diz respeito a Macunaíma, o fato é que literariamente ambos garantem e consagram, em seus domínios, o espaço do anti-herói.

Quanto a Macunaíma, podemos afirmar que é tudo isso e muito mais. Nele se juntam o pícaro tradicional e a figura do malandro histórico, de maneira que é possível interpretá-lo como sendo, em sua condição de malandro, também a realização tropical e mais moderna do pícaro clássico. Aos traços de picardia já vistos, acrescentam-se a mentira e a burla lúdicas (isentas das conotações pragmáticas que caracterizam o apelo à mentira e à burla do pícaro); o dom da palavra e o falar fácil; a sensualidade revitalizada; a preguiça como ócio criador; a exploração do "jeitinho" na solução das dificuldades; a capacidade de improvisação até com recursos mágicos, a cordialidade eventual. Com Macunaíma o pícaro ganha roupa nova, outros traços e um reino diferente. Manterá decerto as suas contradições: será afirmação e negação dos valores que critica, livre e submetido ao mesmo tempo; um inconformista que não hesitará em se acomodar às mais diversas situações. O fato, porém, é que há em Macunaíma uma ampliação das "qualidades" anti-heróicas, configurada pela reunião das características do pícaro e das peculiaridades do malandro.

Para o sociólogo Roberto da Matta, o malandro é "um ser deslocado das regras formais da estrutura social, fatalmente excluído do mercado de trabalho, aliás definido por nós como totalmente avesso ao trabalho e altamente individualizado, seja pelo modo de andar, falar ou vestir-se."[17]

Conseqüentemente, o malandro é o ser instalado fora da ordem que regula as instituições e os mecanismos sociais; é aquele que realiza a carnavalização, da ordem oficial, em benefício da manutenção de sua integridade no plano oposto, no da desordem. Desta forma "criar 'um carnaval' significa basicamente procurar desempenhar o papel de malandro, e assim procurar insinuar-se num universo individualizado e, por isso mesmo, percebido pelo esqueleto hierarquizante da sociedade como muito mais criativo e livre."[18]

Diante deste quadro, que fotografa o malandro histórico em sua especificidade, podemos encontrar para Macunaíma, Lazarillo de Tormes, Guzmán de Alfarache e

[17] DA MATA, Roberto — *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro, 1981, p. 204.

[18] *Carn., mal. e heróis*, p. 204.

Pablos de Segovia um substrato comum, qual seja o de estar à margem; eles são antiheróis que esvaziam de conteúdo o herói inserido no contexto da ordem, conferindo-lhe uma dignidade nova e singular: a sua humanidade, só possível de ser exercida no espaço da desordem.

Semelhantemente ao que ocorre com a narração da vida do pícaro, a história de Macunaíma começa como o relato do seu nascimento, que projeta dois movimentos que no personagem são complementares: elevação e rebaixamento do seu *status:* "No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo da Uraricoera, que a índia Tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma"[19].

Assim tem início o relato da fábula macunaímica. O herói nasce nos recônditos do mato amazônico, como gerado pela própria natureza. O anúncio de sua vinda, conforme com a condição de herói, é portentoso: o silêncio impõe-se, para permitir que se escute apenas o "murmurejo do Uraricoera", o paradisíaco espaço tropical. O murmurejo indica o prodígio, o aparecimento de um ser superior cujo destino é consumar plenamente a identidade e a sensibilidade nacionais. O estilo elevado da narração reafirma esse destino.

Entretanto, como para conferir humanidade ao mito, dá-se a inserção do elemento cômico no elevado e o herói se desmitifica: é parido, é "preto retinto e filho do medo da noite" e, além do mais, uma "criança feia". Desta forma, as origens rebaixam-se satiricamente, em benefício da caracterização do herói bem brasileiro, o incaracterístico, fruto de três raças: a negra, a índia e branca, todas elas presentes já no ato de entrega que é o nascimento. Macunaíma é preto, nascido da índia tapanhumas e, ademais, um herói de corte europeu. Híbrido, soma de traços opostos, ele concentra, como um emblema multirracial, as nossas possibilidades de aquisição de um caráter, que passam necessariamente pelo reconhecimento de nossa pluralidade e contradições.

De uma forma ou de outra, Macunaíma cumpre com os seus desígnios. Ele projeta uma nova ordem e reinventa a emoção, ainda que o faça de maneira irreverente, anarquizando os valores sacralizados. Já na configuração de seu próprio nome, aliada ao atributo que carrega, o de herói, ele encerra as controvérsias de que será porta-voz. Assinala Cavalcanti Proença que o nome Macunaíma "contém como parte essencial a palavra *Maku*, e o sufixo aumentativo *ima*, grande. Assim, significaria o Grande Mau (K. Grumberg, Introdução II). Tipo mitológico, ameríndio, de costumes amorais"[20]. Macunaíma é pois o Grande Mau e é também o nosso herói. Frente a tal contradição, ele só poderia existir se virado do avesso, como o protagonista da picaresca clássica.

O pícaro aparece na literatura num momento de crise social, em que os homens valiam por suas origens, definitivamente puras ou impuras. A honra baseada na linhagem era o crivo que dividia (como herança vitalícia) os espanhóis dos séculos XVI e XVII em homens dignos ou indignos. O pícaro, colocado à margem da sociedade, denuncia esta situação. Macunaíma, por sua vez, nasce num momento de questionamento da

[19] *M*, I, p. 7.

[20] PROENÇA, Cavalcanti M. — *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978, p. 26.

cultura brasileira, de busca das raízes nacionais para além das fronteiras estabelecidas pelas regiões. Na visão de Mário de Andrade, o primeiro passo para a realização da entidade brasileira seria o reconhecimento de que os valores plurais e opostos que nos determinam são plenamente capazes de estruturar o pensamento nacional. Só a partir desta consciência é que poderíamos expandir a cultura, tirá-la da passividade, e integrá-la no contexto latino-americano, ou até universalizá-la. É isto que Macunaíma procura refletir.

Quanto à dimensão latino-americana, é constante na rapsódia a proposta de ruptura de barreiras geográfico-culturais. Nesse sentido, mitos, lendas, costumes e tradições populares de abrangência continental são inseridos, adaptados e transformados na obra para dar conteúdo a ações que se desenvolvem num espaço/tempo fantástico, lendário. O aproveitamento desse material serve como recurso de ampliação de fronteiras e ajuda a promover a síntese americana, pelo efeito que causa de integração. Ampliação e síntese são movimentos que se articulam também através das enumerações espaciais que marcam os caminhos de fuga do herói; neles, os países do continente e os locais brasileiros são misturados, formando um todo que intencionalmente desconhece as especificações geográficas. Por outro lado, a preocupação com a América Latina manifesta-se de forma eloqüente na passagem em que Macunaíma, tendo retornado ao Uraricoera, vai até o Rio Negro em busca da consciência que deixara na ilha de Marapatá, antes da viagem a São Paulo. Ali chegando, não a encontra, o que também não lhe causa nenhum problema. A solução para o que seria um impasse é imediata: "Então o herói pegou na consciência de um hispano-americano, botou na cabeça e se deu bem da mesma forma"[21]. A troca não gera transtorno; há uma aceitação natural da nova consciência, evidenciando-se assim a similaridade existente entre ambas, similaridade que se intensifica na medida em que a consciência diferente não acarreta nenhuma mudança no modo de ser do herói.

Esse aproveitamento do tema da consciência abandonada e trocada em *Macunaíma* serve de reforço às nossas comparações. É curioso notar que o motivo aparece já no *Guzmán de Alfarache* com conotação similar a da rapsódia, embora no romance espanhol seja enfatizado o efeito negativo da troca. Guzmán-narrador está tecendo considerações a respeito dos mendigos profissionais de Gênova e em determinado momento afirma: "cuando los ginoveses ponen sus hijos a la escuela, llevan consigo las conciencias, juegan con ellas, allí se las dejan. Cuando barren la escuela y las hallan, danlas al maestro. El cual con mucho cuidado las guarda en una arca, porque otra vez no se les pierdan. Quien después la ha menester, si se acuerda dónde la puso, acude a buscarla. Como el maestro guardó tantas y las puso juntas, no sabe cuál es de cada uno. Dale la primera que halla y vase con ella, creyendo llevar la suya y lleva la del amigo, la del conocido u deudo. Dello resulta que, no trayendo ninguno la propia, miran y guardan las ajenas."[22]

Na visão de Guzmán, o reiterado abandono da consciência e a conseqüente substituição por qualquer outra é uma das causas do depauperamento moral da Espanha: "¡Ah, ah, España! ¡Amada patria, custodia verdadera de la fe! Téngate Dios de su mano, y como hay en ti mucho desto, también tienes maestros que truecan las concien-

[21] *M*, XVI, p. 130.

[22] *GA*, I, LII, V, p. 300.

cias y hombres que las traen trocadas. Cuántos, olvidados de sí, se desvelan en lo que no les toca: la conciencia del otro reprehenden, solicitan y censuran."[23]

Em seguida o narrador realiza, por meio do mesmo tema, a crítica ao aventureiro que partia de Sevilha para explorar o Novo Mundo: "Donde hay muchas escuelas de niños, y maestros que guardan conciencias (...) es en Sevilla, de los que se enbarcan para pasar la mar, que los más dellos, como si fuera de tanto peso y volumen que se hubiera de hundir el navío con ellas, así las dejan en sus casas o a sus huéspedes, que las guarden hasta la vuelta. Y si después las cobran, que para mí es cosas dificultosa, por ser tierra larga, donde no se tiene tanta cuenta con las cosas, bien. Y si no, tampoco se les da por ellas mucho; y si allá se quedan, menos. Por esto en aquella ciudad anda la conciencia sobrada de los que se la dejaron y no volvieron por ella."[24]

A consciência abandonada no *Guzmán* e em *Macunaíma* é metáfora de desgarro, traço conformador do pícaro e do herói brasileiro, necessário à consumação da aventura: pela sobrevivência, em se tratando do pícaro; pela recuperação do amuleto que lhe assegura a condição de imperador amazônico, no caso de Macunaíma. Num e noutro, o fascínio do anti-herói e a realização do seu destino: andar sempre em sentido contrário e revelar verdades escondidas, apesar de todas as contradições.

Findamos aqui as nossas comparações, cientes da possibilidade de outras mais. Fora dos textos, permitimo-nos apenas recordar que Mário de Andrade foi um leitor atento da picaresca e da literatura que de algum modo recupera a figura do aventureiro astucioso, presente no folclore mundial[25]. Ainda que fora dos textos, tal fato alenta as nossas comparações.

Heloísa Costa Milton
UNESP-ASSIS

[23] *GA*, I, LII, V, p. 301.

[24] *GA*, I, LII, V, p. 301.

[25] Cf. ANDRADE, Mário de — "Introdução" in ALMEIDA, M. Antonio de — *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo, Martins, 1941.

A desconstrução de cubanidade em *"La entrada de Cristo en La Habana"*[1]

Neide T. Maia González

1. De dónde es Severo Sarduy

Em seu excelente artigo "Són de La Habana: la ruta de Severo Sarduy", Roberto González Echevarría (1971) trata de seguir as pegadas e de reconstruir a trajetória desse cubano que classifica sua vida de uma espécie de "viagem" que o levou de sua Camagüey, passando por Havana (as duas: a do batistato e a da euforia da revolução), a Paris (na época do apogeu estruturalista), onde permanece, acabando por tornar-se cidadão francês. Para lá teria ido buscando "en el otro el verbo que nos une: el donde de donde son los cantantes".

Em Paris, entre outras coisas, colabora com o grupo estruturalista da revista *Tel Quel* e assiste aos cursos de Roland Barthes na École Pratique des Hautes Études, os quais vêm "preencher o vazio teórico que a sacudida revolucionária" deixara nele e que servirão de fundamento para sua produção literária posterior.

A reconstituição dessa trajetória tem um objetivo bem específico para o desenvolvimento deste artigo que, até certo ponto, pode-se considerar um obstinado exercício para comprovar uma primeira intuição que tivemos ao ler a obra cujo fragmento nos propomos a analisar; a de que a obra era a realização de um projeto, a *mise-en-scène* de uma proposta estética ou ainda a manifestação estética de uma linha de pensamento teórico, como que a prova dos nove da validez do programa.

Foi assim que nos propusemos a procurar esse onde de onde vinha nossa impressão e foi assim que chegamos ao Sarduy de *Tel Quel* e a algumas das propostas desse grupo.

[1] Parte de la novela de Severo Sarduy *De donde son los cantantes*. México, Joaquin Mortiz, 1967, 10 ed., p. 91-149.

Com a leitura do Sarduy ensaísta, instaurou-se uma espécie de dialética entre o romance e o ensaio que nos levou a descobrir um Sarduy que parece estar entre os dois, como que poetizando o ensaio e ensaiando o romance, e que, na verdade, traz à tona um grande processo de psicanálise da escritura linear (grande preocupação de alguns de seus companheiros de grupo) e, de certa forma, a sua superação pela desconstrução. E foi nessa linha de descobrir esse Sarduy que põe em prática determinados pressupostos do desconstrutivismo, que decidimos proceder à comparação do programa estético do autor com o programa teórico de Jacques Derrida (1978).

2. A proposta estética na trilha da proposta teórica: Sarduy e o programa derridiano.

2.1. O PROGRAMA DERRIDIANO

No número 2 da revista *Mundo Nuevo*, Sarduy declara:

> "La revista *Tel Quel* y los jóvenes agrupados alrededor de Sollers han partido, creo, del hecho de tomarse muy en serio la literatura. Ellos rechazaban la literatura como algo respaldado por 'lo que se dice', lo descrito, el mensaje, etc. Ellos no pensaban, como se piensa con mucha frecuencia entre los narradores de nuestra América, que el mensaje basta para escribir bien. Luego poco a poco se fueron acercando, fueron estudiando lo que constituye la literatura: qué organización particular del lenguaje, qué trabajo sobre el significante, y yo diría, empleando esa palabra en su verdadera acepción, qué retórica... Luego Sollers y sus amigos llegaron a pensar que la escritura, cuando parece decir otra cosa, si es verdaderamente escritura, lo primero que refleja es eso: el acto de escribir, con sus estructuras propias y su dimensión según creo ontológica." (p. 25)

Fica claro nessa afirmação o peso dado por Sarduy à escritura, à sua autonomia e à sua especificidade, e daí ao seu ser, à sua dimensão ontológica, de OUTRO, de exterioridade por excelência, de ausência de sujeito.

É Derrida, no grupo ao qual nos referimos, quem se destaca por suas preocupações com a especificidade do ser na escritura e com a dimensão que esse privilegiar lhe confere. Em "O fim do livro e o começo da escritura", capítulo primeiro de *Da gramatologia*[2], ele penetra no horizonte problemático da linguagem e promove um verdadeiro abalo nas noções de signo, fala e escritura mediante o abalo do arcabouço que as sustenta, que ele considera ser sobretudo a história da filosofia, acabando por provocar um abalo da própria noção de história. Uma época histórico-metafísica, diz Derrida, "deve determinar finalmente como linguagem a totalidade de seu horizonte problemático. Deve fazê-lo não apenas porque tudo o que o desejo quisera arrancar do jogo da linguagem encontra-se retomado nela, mas também porque simultaneamente a linguagem acha-se ameaçada em sua própria vida, desamparada, desamarrada por já não ter limites, remetida à sua própria finitude no exato momento em que deixa de estar afirmada sobre si mesma, contida e delimitada pelo significado infinito que parecia excedê-la." (p. 11)

Em grandes linhas, poderíamos dizer que Derrida se dedica com afinco a refazer percursos, a seguir os rastros do pensamento ocidental para encontrar aquilo que o determina e, desse modo, libertá-lo, talvez, sobretudo pelo abandono de um preconceito fundamental como o "conceito instrumentalista ou tecnicista de escritura, inspirado pelo modelo fonético, com o qual, por outro lado, não concorda mais do que por uma ilusão teleológica."

[2] Usaremos a edição em espanhol da editora Siglo XXI, mas procederemos, ao citar, à tradução dos textos.

Essa noção de escritura como suplemento da fala, que "se deve a um momento da *economia* da história ou do ser em relação consigo", é ponto importante de sustentação da metafísica logocêntrica e essencialista que por três milênios norteou nosso pensamento. Privilegiar a fala — plena e plenamente presente — é privilegiar a identidade, a não exterioridade, é expulsar o outro, é reduzir a diferença.

Pois bem, é essa metafísica logocêntrica que estaria agora se aproximando de seu ponto de sufocamento e anunciando uma mutação na história da escritura e na História como escritura. Pouco a pouco, e de forma quase que imperceptível, tudo aquilo que há séculos se resumia sob o nome de linguagem começa a se resumir sob o nome de escritura, deixando esta de designar apenas uma forma particular, derivada e auxiliar da linguagem em geral para desbordar sua extensão. Neste quadro, significante do significante deixa de definir "uma secundariedade caduca, uma duplicidade acidental" para, ao contrário, descrever o movimento da linguagem na sua origem. Nesta, o significado funciona como um significante desde sempre, mostra-nos Derrida, e haveria sempre um fundo de escritura, notada ou não, sendo as próprias idéias de instituição e de arbitrariedade impensáveis antes e fora do horizonte da escritura. E é desse fundo de escritura, notada ou não — que é a língua — que se extrai a fala e não o contrário.

Nesse contexto, como se define então a linguagem, a não ser como um jogo de referências significantes? O advento da escritura — diz Derrida — é o advento do jogo e este, atualmente, está indo em sua própria direção, "apagando o limite a partir do qual se acreditou poder ordenar a circulação dos signos, arrastando consigo todos os significados tranqüilizadores, reduzindo todas as fortalezas, todos os refúgios fora-de-jogo que vigilavam o campo de linguagem." (p. 12)

Destrói-se, assim, o conceito consagrado de signo e toda a sua lógica. Sem essa exterioridade que é a escritura, a idéia de signo cai em ruínas. Portanto, a escritura pode ser definida como o nome de duas ausências: a do sujeito e a do referente. Ela é — lacanianamente — o lugar do outro, da diferença, da ausência de um significado transcendental; é a metaforicidade em si mesma; é o espaçamento entre desejo e prazer.

A partir dessas reflexões, Derrida nos introduz no pensamento do rastro, do vestígio, do traço, que ele acabará definindo como a "diferença" (articulação, no espaço-tempo) que abre o aparecer e a significação. Este rastro pode ser definido como um percurso de imotivação ou de des-motivação, como o devir imotivado do signo. "A estrutura geral do rastro imotivado faz comunicarem-se, na mesma possibilidade e sem que se possa separá-los a não ser mediante a abstração, a estrutura da relação com o outro, o movimento da temporalização e a linguagem como escritura" (p. 61-62). Esse percurso no espaço-tempo como escritura é o devir ausente e o devir inconsciente do sujeito e, portanto, tanto quanto sua ausência, a ausência do referente ou da coisa. Assim, a significação só se forma "no vazio da diferença: da descontinuidade e da discreção, do desvio e da reserva daquilo que não aparece" (p. 90). A escritura é o outro nome da diferença entre o desejo e o prazer.

"*Por que rastro?*" — pergunta-se retoricamente o próprio autor, que então aproxima o seu conceito de rastro do de E. Levinas em seus últimos escritos, como "a relação com os *illistas* como com a alteridade de um passado que nunca foi nem pode ser vivido sob a forma, originária ou modificada, da presença" (p. 91).

E concluímos este tópico que julgamos importante para empreender o percurso em direção ao Sarduy do ensaio e ao do romance com palavras do próprio Derrida: "Tornar enigmático o que se acredita entender sob os nomes de proximidade, imediatez, presença (o próximo, o próprio e o pre — da presença), tal seria então a intenção última do presente ensaio. Esta desconstrução da presença passa pela desconstrução da consciência, isto é, pela noção irredutível de rastro (Spur), tal como aparece no discurso nietzcheano e no freudiano." (p. 91)

Outro aspecto importante na obra de Derrida, intimamente relacionado ao primeiro, e que julgamos importante para o programa estético de Sarduy, é o da reconstituição e desconstrução da história da escritura até a linearidade, que igualmente passa pela desconstrução da história da metafísica, sem a qual é impossível qualquer liberação epistemológica, e acaba por conduzir a uma revisão da própria História como escritura.

Nesse processo de desconstrução, Derrida vai nos mostrando de que modo a escritura num sentido estrito — sobretudo a fonética — está enraizada num passado de escritura não linear que foi preciso vencer e superar, repelindo tudo aquilo que resistia à linearização. Foi especialmente necessário rechaçar aquilo que Leroi-Gourham chama de "mitograma", "escritura que soletra seus símbolos na pluridimensionalidade", na qual o sentido não está submetido à sucessividade, à ordem do tempo lógico ou à temporalidade irreversível do som. Esta estrutura simbólica pluridimensional tampouco se oferece na categoria do simultâneo, que coordena dois presentes absolutos, dois instantes de presença, e que continua sendo um conceito linearista. No mitograma se dá a unidade de tudo aquilo cujo recalque a escritura linear assinala: a técnica (a gráfica em particular), a arte, a religião, a economia. Recalque, porém não ausência; jamais a norma linear pôde-se impor de modo absoluto, o que rompe com o mito da simplicidade da origem. A linearidade não representa, pois, a perda ou a ausência do pensamento simbólico pluridimensional, mas a sua repressão.

Um relaxamento da linearidade, não obstante, anuncia-se no momento em que sua opressão começa a "esterilizar a economia técnica e científica que durante muito tempo favorecera" (p. 114). E o reaparecimento da escritura não linear transforma profundamente a natureza desta. "O fim da escritura linear é o fim do livro" — anuncia Derrida — "mesmo que na atualidade seja ainda sob a forma de livro que se deixam envolver, bem ou mal, as novas escrituras, sejam elas literárias ou teóricas" (p. 115). As revoluções — há mais de um século — no campo da filosofia, da ciência, da literatura devem ser interpretadas como "abalos que destroem pouco a pouco o modelo linear. Entendamos, o modelo épico" (p. 116). E o início de uma outra escritura traz consigo, é claro, o início de uma outra leitura. A destruição do livro descobre a superfície do texto.

Não se deve, entretanto, interpretar esse acesso à pluridimensionalidade e a uma temporalidade deslinearizada como uma simples regressão ao mitograma. Ao contrário, ela faz emergir "toda a racionalidade submetida ao modelo linear, como outra forma e outra época da mitografia" (p. 116).

Eis aqui o caráter de verdadeira psicanálise da escritura que assinalávamos anteriormente na proposta derridiana, que ao nosso ver é assumido pela proposta estética de Sarduy e por sua realização que é o texto que pretendemos analisar.

2.2. Neobarroco: o envolvimento de outra(s) escritura(s)

Não constitui novidade afirmarmos que Severo Sarduy adota certos preceitos do grupo *Tel Quel*, do qual, como vimos, participou. Já destacaram esse fato alguns dos melhores artigos escritos a respeito de sua trajetória e de sua produção, assim como sobre a sua relação específica com certas noções derridianas. O que nos propomos a fazer aqui é somente explicitar um pouco mais essa relação, rastreando primeiramente os seus vestígios no Sarduy ensaísta, para posteriormente chegar à sua realização no romance.

Em *Escrito sobre un cuerpo*, Sarduy se pergunta a certa altura o que significa hoje em dia uma prática do barroco, qual é o seu sentido profundo. Trata-se de um desejo de obscuridade, de uma esquisitice? Vejamos o que ele responde:

> "Me arriesgo a sostener lo contrario: ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación."

Tal afirmação revela que também o neobarroco sarduyano faz da linguagem o seu horizonte problemático e que é a partir de sua subversão, de seu abalo, que se pode abalar tanto o arcabouço que a sustenta quanto a práxis a que ela serve. Ameaçar, julgar, parodiar o espaço dos signos implica ameaçar, julgar, parodiar todo um universo suposta e falsamente harmônico pela fragmentação de seu eixo organizador — a metafísica logocêntrica. É preciso ameaçar, julgar, parodiar — para subverter — essa linguagem centrada na fala e portanto apoiada no mito da presença e no da identidade, na ilusão do assinalar (e não no nomear, no significar, no ausente), na existência de um centro emissor que a organiza e que é a garantia de uma função comunicativa.

Isso implica, ademais, pôr a linguagem na berlinda, fazê-la mais do que nunca representar o seu papel, levá-la ao palco para vê-la atuar e se expor, expor os seus procedimentos e artifícios, desnudando os "procedimientos falsamente naturales que empleamos para dar la ilusión de ellos", mostra-nos o autor em "El barroco y el neobarroco" (p. 177), pondo de manifesto a gramática que sustenta a obra, o "código formal que le sirve de cimiento, como apoyo teórico", o "artificio reconocido que la soporta como la práctica de una ficción y le confiere así su "autoridad" (p. 180). Tudo isso para praticar sua apoteose e sua irrisão.

Estas afirmações nos levam a novos vestígios do pensamento derridiano na proposta estética do neobarroco de Sarduy. O primeiro deles é o de que esse levar a linguagem ao palco é justamente trazer à tona o jogo — esse jogo de referências significantes que é toda linguagem — e fazê-lo caminhar em sua própria direção, tautologicamente. No mesmo ensaio, Sarduy afirma o seguinte:

> "Verbo, formas malgastadas, lenguaje que, por demasiado abundante, no designa ya cosas, sino otros designantes de cosas, significantes que envuelven otros significantes en un mecanismo de significación que termina designándose a sí mismo, mostrando su propia gramática, los modelos de esa gramática y su generación en el universo de las palabras. Variaciones, modulaciones de un modelo que la totalidad de la obra corona y destrona, enseña, deforma, duplica, invierte, desnuda o sobrecarga hasta llenar todo el vacío, todo el espacio — infinito — disponible. Lenguaje que habla del lenguaje, la superabundancia barroca es generada por el suple-

> mento sinonímico, por el 'doblaje' inicial, por el desbordamiento de los significantes que la obra, que la ópera barroca cataloga." (p. 176)

Mas quem vai ao palco para atuar nessa ópera barroca senão a própria escritura? O advento da escritura é o advento do jogo, diz Derrida. E o advento da escritura é também o advento do neobarroco. Roberto González Echevarría aponta muito bem a importância que tem na obra de Sarduy a autonomia da escritura, mostrando que este é um dos preceitos do grupo *Tel Quel* que guiam o autor nos anos em que ele escreve o seu segundo romance e termina o terceiro. Sarduy deixa isso claro quando define o barroco como o melhor envolvimento de uma escritura por outra e quando coloca a escritura barroca como antípoda da expressão falada e, quiçá sobretudo, quando discorre a respeito da intratextualidade, na própria escolha do termo "grama" utilizado por Júlia Kristeva:

> "Agrupamos bajo este inciso los textos en filigrana que no son introducidos en la aparente superficie plana de la obra como elementos alógenos — citas y reminiscencias —, sino que, intrínsecos a la producción escriptural, a la operación de cifraje — de tatuaje — en que consiste toda escritura, participan, conscientemente o no, del acto mismo de la creación. Gramas que se deslizan, o que el autor desliza, entre los trazos visibles de la línea, escritura sobre la escritura." (p. 180)

Pois bem, essa escritura barroca — antípoda da expressão falada — tem como um de seus suportes, segundo o próprio Sarduy, o encobrimento, a omissão. Talvez toda operação de linguagem, toda produção simbólica conjure e oculte — diz ele — uma vez que nomear já não é assinalar, mas sim designar, isto é, significar o ausente.

E eis que cai por terra a noção de signo consagrada pela metafísica da presença. Eis que pela escritura se instaura a exterioridade por excelência.

Mas e essa ausência? E ela apenas a ausência do referente? E apenas a perda do objeto que acaba conduzindo ao erotismo da retórica barroca? Não resta dúvida de que a perda do objeto está no cerne dessa retórica da artificialidade — retórica —, esse erotismo que caracteriza o barroco:

> "En el erotismo la artificialidad, lo cultural, se manifiesta en el juego con el objeto perdido, juego cuya finalidad está en sí mismo y cuyo propósito no es la conducción de un mensaje — el de los elementos reproductores en este caso — sino su desperdicio en función del placer. Como la retórica barroca, el erotismo se presenta como la ruptura total del nivel denotativo, directo y natural del lenguaje — somático —, como la perversión que implica toda metáfora, toda figura." (p. 182)

Há, no entanto, outra ausência — tão essencial quanto a anterior — que é preciso destacar. Trata-se da ausência do sujeito, que se instaura na paródia que é todo texto barroco, pela carnavalização, pela intertextualidade. Ao falar da paródia e da carnavalização no barroco latino-americano, Sarduy afirma o seguinte:

> "La *carnavalización* implica la parodia en la medida en que equivale a confusión y afrontamiento, a interacción de distintos estratos, de distintas texturas lingüísticas, a intertextualidad. Textos que en la obra establecen un diálogo, un espectáculo teatral cuyos portadores de textos — los actuantes de que habla Greimas — son otros textos; de allí el carácter polifónico, estereofónico diríamos, añadiendo un

> neologismo que seguramente hubiera gustado a Backtine, de la obra barroca, de todo código barroco, literario o no." (p. 175)

Espaço de duas ausências — a do sujeito e a do objeto — a escritura barroca é o espaço da metaforicidade em si mesma, é o espaço em que toda palavra tem como último suporte uma figura, é a falha entre o nomeante e o nomeado, espaçamento entre desejo e prazer, lugar do jogo, da perda, do desperdício, do erotismo enquanto atividade puramente lúdica, da perversão que implica toda figura.

Pois bem, esse espaço tautológico do encadeamento sintagmático, de um universo em expansão, que avança por contigüidade, remetendo-nos retrospectivamente a uma totalidade, que na obra barroca se apresenta como "la especificación de un espacio más vasto, aglutinación de una materia nebulosa e infinita que la sostiene en tanto que categoría y cuya gramática la obra 'aficha' como procedimiento de garantía, como emblema de pertenencia a una clase constituida y 'mayor'"(p. 180), o que é ele senão o próprio percurso de desmotivação do signo ou sua figurativização? E o espaço do rastro, do vestígio, do traço, do devir ausente e inconsciente do sujeito e da ausência do objeto, do vazio onde se forma a significação, que no texto é o espaço de aglutinação — ou deglutição? — de uma escritura a — ou por? — outra, é o percurso do sentido. Por todo lado, no texto de Sarduy está presente a idéia de que todo sentido é percurso e não é sem razão que ele, ao falar da proliferação como um dos procedimentos barrocos, diz:

> "Hay finalmente en la proliferación, operación metonímica por excelencia, la definición mejor de lo que es toda metáfora, la realización en el nivel de la praxis — del desciframiento que es toda lectura — del proyecto y la vocación que nos revela la etimología de esa palabra: desplazamiento, traslado, tropo. La proliferación, recorrido previsto, órbita de similitudes abreviadas, exige, para hacer adivinable lo que oblitera, para rozar con su perífrasis el significante excluido, expulsado, y dibujar la ausencia que señala , esa traslación, ese recorrido alrededor de lo que falta y cuya falta lo constituye: lectura radial que connota, como ninguna otra, la presencia, la que en su elipsis señala la marca del significante ausente, ese a que la lectura, sin nombrarlo, en cada uno de sus virajes hace referencia, el expulsado, el que ostenta las huellas del exilio." (p. 172)

É também a idéia de rastro, sobretudo aquela que Derrida toma de Levina que, parece-nos, está na definição de estrutura do barroco:

> "Esta no es un simple parecer arbitrario y gratuito, un sin razón que no se expresa más que a sí mismo, sino al contrario, un reflejo reductor de lo que la envuelve y trasciende; reflejo que repite su intento — ser a la vez totalizante y minucioso —, pero que no logra (...) captar la vastedad del lenguaje que lo circunscribe, la organización del universo: algo en ella resiste, le opone su opacidad, le niega su imagen." (p. 183)

Concluamos este tópico com o seguinte fragmento de Sarduy:

> "...el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde una carencia. La mirada ya no es so-

> lamente infinito: como hemos visto, en tanto que objeto parcial se ha convertido en objeto perdido. El trayecto — real o verbal — no salta ya solamente sobre divisiones innumerables, sabemos que pretende un fin que constantemente se le escapa, o mejor, que este trayecto está dividido por esa misma ausencia alrededor de la cual se despfaza. Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está 'apaciblemente' cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión.' (p. 183)

Na medida em que o neobarroco de Sarduy assume essa prática de psicanálise da escritura, tão associada à proposta derridiana, ele terá de se enfrentar inevitavelmente com o processo de linearização da escritura ocidental e, de algum modo, desencavar o seu passado pluridimensional, com tudo o que isso implica, quer no plano artístico, quer no plano histórico, quer no plano filosófico.

Logo no início do ensaio que estamos focalizando, ao falar do corte epistêmico que significou o surgimento do barroco na literatura européia e relacionar suas manifestações simultâneas e explícitas, Sarduy aponta para o fato — portanto não exclusivo, ao menos em grandes linhas, do neobarroco — de a literatura renunciar ao seu nível denotativo e ao seu enunciado linear, o que faz lançando mão de procedimentos de artificialização tais como a substituição, a condensação, a proliferação e a paródia. Todos esses elementos já estão, portanto, presentes no barroco europeu dos séculos XVI-XVII, e são retomados pelo neobarroco latino-americano com algumas especificidades. Todos, alguns com mais força que outros, conduzem a uma burla da linearidade a que tem estado submetido o pensamento ocidental e trazem para a linha a pluridimensionalidade reprimida. Entre esses procedimentos destacam-se o da condensação, análoga à do processo onírico, e o da carnavalização, da paródia, da intertextualidade, que levam o barroco a se apresentar como uma "red de conexiones, de sucesivas filigranas, cuya expresión gráfica no sería lineal, bidimensional, plana, sino en volumen, espacial y dinámica" (p. 175), e dando destaque à materialidade da literatura.

Povoa-se, assim, o cenário que é a linguagem barroca com os elementos recalcados e reprimidos do mitograma, rompendo-se mais uma vez com o mito da simplicidade da origem da escritura linear. A escritura é então operação de cifragem, é tatuagem, e as leituras possíveis — "radiales, disperas, fluctuantes, galácticas" (p. 178) — são também operações de deciframento, podendo igualmente conduzir à transgressão do sentido linear do tempo que determina as linhas tipográficas, paralelas e regulares.

Eis, então, que se esfacela o modelo épico, o que corresponde, como vimos, ao fim do livro tal como se podia entendê-lo até então. Estabelece-se, ao mesmo tempo, a relação livro-corpo e sua retórica como erótica. Mexe-se com o próprio conceito de história e, evidenciando o rastro que constitui a escritura, institui-se a noção de história como escritura. O próprio Sarduy, em *Escrito sobre un cuerpo*, mostra muito bem que a linguagem metafórica implica "un rescate de las realidades que se han perdido, entre las infinitas realidades posibles, cuando la Historia escogió su realidad." O tempo ocidental é linear e uno — aponta ele — com a multiplicidade de suas realidades em potência, e é por isso que a imagem ilumina a unicidade histórica. Pois a função do poeta é justamente descobrir essas potencialidades tornando-as visíveis, é "reflejarlas en la concavidad del lenguaje y hasta desplazar con ellas la verdad de la Historia escrita..."

Fecho este tópico do trabalho, com um fragmento de "El barroco y el neobarroco" que sintetiza de certa forma tudo o que foi dito anteriormente e, ao mesmo tempo, já nos instala no tópico seguinte, quando abordaremos um dos capítulos do romance *De donde son los cantantes*, do qual também pode ser uma síntese:

> "Barroco que en su acción de bascular, en su caída, en su lenguaje pinturero, a veces estridente, abigarrado y caótico, metaforiza la impugnación de la entidad logocéntrica que hasta entonces lo y nos estructuraba desde su lejanía y su autoridad: barroco que recusa toda instauración, que metaforiza al orden discutido, al dios juzgado, a la ley transgredida. Barroco de la Revolución." (p. 184)

3 "La entrada de Cristo en La Habana": nos rastros de uma ausência.

> "No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Todas as coisas foram feitas por ele: e nada do que foi feito, foi feito sem ele. Nele estava a vida, e a vida era a luz dos homens: e a luz resplandesce nas trevas, mas as trevas não compreenderam. (...) E o Verbo se fez carne, e habitou entre nós: e nós vimos a sua glória como de Filho unigênito do Pai, cheio de graça e de verdade."
> (Evangelho de Jesus Cristo segundo São João — Prólogo)

Se no plano do ensaio teórico e no plano de doutrina estética pudemos ver que a problematização da linguagem ocupava lugar de destaque, ou mais, que a linguagem constituía propriamente todo o horizonte problemático, e que era preciso abalá-la pela fragmentação de seu eixo organizador, pelo destronamento desses suposto centro harmônico que é a sua garantia e a garantia de comunicação, podemos começar aqui formulando-nos algumas perguntas. Haveria forma melhor de abalar a linguagem que sustenta a sociedade burguesa do que abalando o Verbo por excelência? Haveria forma melhor de desintegrar o pensamento logocêntrico e essencialista do que desintegrando o próprio Cristo? Haveria forma melhor de dar destaque à escritura e de instaurar a exterioridade por excelência do que tornando matéria — e putrefacta — o próprio corpo de Cristo e centrando o interesse para partes dele não metonimizadas habitualmente?

Tentando aproximar da leitura ao mesmo tempo intratextual e extratextual recomendada por Ulloa y Ulloa em seu artigo "Leyendo las huellas de Auxilio y Socorro", arriscaríamos dizer agora que ele possui pelo menos dois níveis de descodificação. Por um lado, e de um modo mais amplo, o texto nos remete à desconstrução da idéia consagrada de linguagem, quer pela desconstrução do conceito consagrado de signo — significante / significado = sensível/inteligível = corpo/alma — e de toda a sua lógica, refazendo o seu percurso de semiotização e desmotivação crescentes. Por outro, ele nos remete à desconstrução de uma cubanidade cultural, escritural por excelência, refazendo e parodiando percursos escriturais que nos conduzirão da Espanha árabe à Cuba republicana. Graus de abstração, patamares no percurso do sentido, essas duas descodificações nos remetem sem dúvida a duas ausências: a do sujeito e à do objeto (ambos enquanto tais e cubanos); a do detentor da palavra e a daquilo a que o discurso remete, não restando mais do que a palavra dura, capaz de construir uma Cuba livresca na qual até a neve tem lugar.

Narrativa de uma viagem ele mesmo, ao refazer o percurso do sentido, ao proceder a tantas operações arqueológicas e de desconstrução, o texto nos conduz ao sem-sentido ou nos abre a possibilidade de um novo sentido ou talvez de um sentido novo.

Uma coisa é certa, a estereofonia do texto rompe com a univocidade do sentido mais do que nunca ao criar um espaço de ecos e ressonâncias, um jogo de espelhamentos, e nos instala de cheio nesse espaço do outro que agora sentimos ser mais do que

nunca a linguagem, onde quem fala é a própria palavra, na sua dureza e opacidade.

No seu conjunto, instaura-se em *De donde son los cantantes* essa ressonância de muitas vozes. De modo que os cantantes estão em todas as partes e em parte alguma, nesse burburinho de muitas linguagens que falam por si mesmas e que estão sempre fora, além e aquém de quem as persegue.

Falando do que deve ser um romance barroco e cubano, em *Escrito sobre un cuerpo* Sarduy afirma que ele deve "hacer explícitos todos los estratos, mostrar todos los planos 'arqueológicos' de la superposición — podría hasta separarlos por relatos, por ejemplo, uno español, otro africano y otro chino — y lograr lo cubano con el encuentro de éstos, con su coexistencia en el volumen del libro..." (p. 69). Esta afirmação está claramente referida a *De donde son los cantantes* como um todo, mas convém ressaltar, como bem mostram Ulloa y Ulloa em artigo já citado, que é em "La entrada de Cristo en La Habana" onde melhor se capta a totalidade do mundo cubano.

Pois bem, na construção dessa totalidade, por mais sensação de desperdício que se deseje causar, nada se desperdiça, nada sobra, cada elemento tem um valor dentro do jogo de referências significantes, tem uma função dentro da montagem e a própria montagem tem uma função no resultado final, que mais parece ser o de uma desmontagem. Porém o rastro instituído é imotivado, diz Derrida, mas não caprichoso: o regime do sentido é o da liberdade vigiada, diz Roland Barthes, segundo lembra o próprio Sarduy. E o sentido surgirá, diz ele, ali onde precisamente tudo incita ao jogo puro, ao acaso fonético, isto é, ao sem-sentido.

Mas que sentido é esse? Que sentidos são esses? Estará(ão) ele(s) na própria pergunta pelo sentido? Ou na negatividade? Estará(ão) por todo lado ou em parte alguma?

Tratemos então de escolher alguns dos elementos que mais atenção nos chamam e de tentar interpretá-los para justificar nossas afirmações.

O primeiro aspecto que merece comentário neste quadro é o de metaforização de Mortal em Cristo, aludida pelo próprio Sarduy na "Nota" ao final do romance. Mortal é a figura buscada pelas personagens mutantes Auxilio e Socorro — duas vertentes da hispanidade: a fé e a prática, Quixote e Sancho, segundo o próprio autor — na primeira parte de "La entrada de Cristo en La Habana", na qual empreendem sua peregrinação pela Espanha, desde os tempos da dominação moura até os da conquista da América. Poderíamos dizer que esta parte culmina com a saída de Cádiz em direção ao novo mundo. Mortal é nela uma presença desejada que está sempre em outra parte, jamais restando outra coisa que não os vestígios de sua presença (quando muito) nos lugares por onde passam as peregrinas. Por sua vez, a busca culmina na parte do texto intitulada "En sueño", quando elas recebem um tapete que Mortal teria deixado aí ao passar, com ordens claras de que lhes fosse presenteado:

> "Aquí está, oh madres castas, este presente (y señaló el tapiz con un gesto de rey de copas), indicio de su estancia que dejó Mortal al marcharse. Dáselo - me dijo -, para que lo amen como a mí me aman." (p. 97)

Amar o tapete como a Mortal. Essa é a ordem. O tapete está para Mortal tanto quanto o significante está pelo significado. Esta seria a primeira metaforização de Mortal, e é matéria.

Muitas podem ser as formas de interpretar esse tapete e todas elas nos encaminham ao que ocorrerá daqui por diante mais do que nunca: a sistemática destruição da possibilidade da presença. Por um lado o tapete é a própria figura do signo ou do texto, que

tem uma de suas partes — a do significado, a do sentido, relacionada com a alma — destruída no momento em que, à procura desse sentido no avesso do tapete, Socorro não encontra nada além de:

> "...el reverso deshilachado de platos y cabezas: islas de nudos, puntadas negras. La cicatriz de las costuras trazaba en la lona otro banquete que era como una burla del visible, desvaído y terroso." (p. 99)

Duplicação, tautologia, caricatura, o avesso não revela mais do que o emaranhado da própria composição, a sua gramática, parodiada. E é isso que lhes resta da busca já empreendida.

Além do mais, o tapete contém a elas mesmas — a Fé e a Prática — e o seu reverso também é a sua montagem e a sua caricatura. Cria-se, assim, um espelhismo cheio de deformações, um jogo de representações de representações que não poderão conduzir mais do que a elas mesmas e ao artifício de sua construção , à sua materialidade.

Se esse tapete é o que resta da busca já empreendida, ele é, por outro lado, uma espécie de anúncio do que será a segunda parte da narrativa, após a chegada a Cuba, o que confirma mais ainda o jogo de representações. E nessa ópera barroca, tudo o que aí se catalogar não passará de "variaciones, modulaciones de un modelo que la totalidad de la obra corona y destrona, enseña, deforma, duplica, invierte, desnuda o sobrecarga hasta llenar todo el vacío, todo espacio — infinito — disponible", como mostra o autor em "El barroco y el neobarroco" (p. 176).

O que têm elas, enfim, de Mortal a essa altura?

> "Él antes era una ausencia partida en dos, ahora una sola sed, secándonos, una figura sorda entre las piedras." (p. 104)

Porém,

> "Buscaron, ay, mas no encontraron. Quisieron desistir, ser otras." (p. 106)

E Auxilio e Socorro assumem — como Mortal e como todas as personagens — esse mimetismo que só faz reiterar as afirmações anteriores. Mas serão outras ou serão sempre a sua própria caricatura?

> "Es después del desembarco cuando su historia común se bifurca, o se duplica en un reverso burlón, como si los hechos bailotearan ante sí mismos." (p. 110)

E a esse "reverso burlón" — representação paródica do primeiro percurso — ao que vamos assistir agora, durante a peregrinação por Cuba, na qual a figura central será uma imagem, de madeira em decomposição, de Cristo. O tom da linguagem muda radicalmente, a gestualidade também. Entra em cena o falar cubano, com tudo o que ele implica. A sensualidade é crescente. Vem ao palco tudo aquilo que comumente se associa ao Caribe. Reinam novos estereótipos. A música — o *son* — está presente, sobretudo o do "de donde son los cantantes".

Relaxa a busca de Mortal:

> "Yo — Pero, y a todas estas, qué se hizo Mortal?
> No lo buscan más, lo han olvidado?
> (...)
> —¿Qué quieres, mi vida? — continúa (Auxilio) (*¡Cómo ha cambiado! — me digo*) — La realidad es nacer y morir, ¿por qué llenarnos de tanta ansiedad? El que no cambia se estanca, mi socio, así es que ¡ni hablar!" (p. 110)

Relaxa-se o seu comportamento. E, então,

> "Ellas, devotas, ya de la ascesis española pasaban a la mística criolla..." (p. 112)

E assim vão as coisas até encontrarem a nova metáfora de Mortal: uma imagem de Cristo, mofada, desmontada, de madeira corroída, guardada em uma gaveta na sacristia da catedral de Santiago.

Desse modo, Cristo, originariamente não apenas matéria, Verbo por excelência, suporte da prevalência da alma sobre o corpo, do significado sobre o significante, se faz presente enquanto matéria que apodrece e acaba por morrer, enquanto corpo composto de significantes soltos que é preciso montar, compor. Cristo é o que se vê, é o que se toca e vai fazendo-se cada vez mais sensual, é a exterioridade por excelência, a materialização do desejado.

Se Mortal é a metáfora da presença (ausente) buscada pela metafísica logocêntrica, e Cristo é a sua metáfora, este Cristo é também, e sobretudo, a metáfora da escritura, a materialidade do espaço do desejo que é a escritura. Eis aí em que se transforma o Verbo. E nesse palco se destruirá definitivamente a presença, o mito da fala plena e plenamente presente. O mito da presença plena é relegado em benefício do elogio do silêncio, mostra-nos Derrida num dado momento. E não é por acaso que encontramos no texto de Sarduy o seguinte:

> "Y ellas se escapan, que no quieren esa música, sino la de Mortal, que es música callada." (p. 107)

E Cristo morrerá quando mais vida parecia começar a ter, quando passa a ouvir-se falar e quando se identifica.

Pois bem, a fala está associada à presença, esta, ao lado inteligível do signo, e este, ao logos absoluto. O lado inteligível do signo está voltado para o lado do verbo e da cara de Deus, diz Derrida. E diz mais. Diz que o signo e a divindade têm o mesmo lugar, o mesmo momento de nascimento. Destronada e morta a cara do signo que está voltada para Deus, destrona-se e mata-se a Deus. Morre aqui a escritura como "signo significando um significante que significa por sua vez a verdade eterna, verdade eternamente pensada e dita na proximidade do logos presente." — conclui ele.

Convém destacar aqui o modo como esse Cristo que fala, lamenta-se — porque se sente podre, decadente — se identifica. Esse Cristo falando parece ter bastante consciência de sua exterioridade:

> "— Acérquense — les dijo —, mírenme bien. Soy el que da Rostro. El que más dice. Mía es la hoja del Códice. Mía es la tinta y lo pintado. A¿dónde me llevan?" (p. 143)

A exterioridade do significante é a exterioridade da escritura em geral. A decomposição do corpo significante de Cristo e sua morte representam, como mostra Méndez Ródena (1983), a decomposição de uma escritura sagrada e o início de uma escritura secular — a do neobarroco. E também anunciam a morte da "boa escritura", a morte do livro como algo que remete sempre a uma totalidade natural, e o descobrimento da superfície do texto, sensual, erótica.

Esse Cristo forâneo vai se cubanizando no mesmo compasso em que Cuba vai se descubanizando. Esse Cristo cada vez mais sensual, cada vez mais "caribenho", morre no auge da artificialidade que a neve representa na paisagem cubana. "A la corrupción de esa madera corresponde la del tiempo, la del contexto: anacronismos cada vez mayores, superposición al cubano de otros paisajes, reiteración e irrealidad de la nieve...", diz Sarduy na "Nota" que coloca ao final do romance (p. 152). Morre para entrar na dança, "Que quien baila entra" — afirma o próprio Cristo (p. 147). Nessa dança tão sensual, tão "cubana" (?), tão viva, e para penetrar em outro espaço, este sim, quem sabe, "cubano":

> "Sintió que iba entrando en otro espacio. Zona ardiente, oía el agua por las hinchadas hojas, el sueño de culebras y pájaros, el acecho. Detrás de las lianas, el asustado vuelo de los sinsontes. De las frondas más altas caían, nublando el día, cascadas de musgo, tupidas esteras verdinegras. Tigres livianos llevaban entre sus fauces patos chorreando sangre. El oía sus pasos en el lodo, sobre las hojas húmedas. Con el agua entre las rocas le llegó el rasguido de un tres. Luego los tambores, sí: ora la orquestica de mambo, la que nos recibe del otro lado." (p. 147)

Cristo morre como corpo apodrecido e falante, novamente em pedaços, a cabeça partida em dois, significantes esparramados,

> "...con un brazo que se hundía en la nieve para buscar algo enterrado..." (p. 148)

Morre buscando algo sepultado nessa neve alheia.

Paralelamente morre o livro, para dar lugar ao texto erotizado, corpo vivo e sensual em sua materialidade, metaforizado num Cristo bailarino e narcisista.

> "¿'Quién como yo?' — se dijo. Y daba cintura. (...) Era rubio y bello. De blancos pies. Giraba. Del otro lado. Superpuesto a sí mismo. Era rubio. Estaba desnudo. Con un pañuelo blanco. Volvía a gritar. '¡Azúcar!' — Le gritaban. Reza. Llevaba pulseras de oro. Menos brillantes que sus ojos." (p. 148)

Depois, quando a neve se detém, mais uma tentativa de Auxilio e Socorro de recomporem esse corpo esfacelado enterrado na neve, que morrera para dar-lhes vida. Mas então "llovió la balacera".

Antes de passar a outro aspecto que queremos analisar, seria bom enfatizar pelo menos duas grandes ambigüidades que se instauram no final da leitura. A primeira delas é a do jogo que se cria entre morte e vida na questão da entrada de Cristo "na dança", do seu "reviver" nesse outro espaço em que ele se vê, se sente e se admira. Tal jogo parece apontar para uma abertura em direção a um novo sentido. Apontará ele para a permanência, em outro espaço, de uma cubanidade, aquela suplantada pela revolução? Será esse espaço mais cubano mesmo ou será simplesmente uma escritura possí-

vel, o rastro de algo que se procura exterminar? A outra é a da "balacera", que talvez fosse possível relacionar com o sentido que tem a escritura para esse modo de produção representado pela instalação de uma nova ordem política e social em Cuba, ou mesmo com a incompatibilidade daquela linguagem com a nova ordem revolucionária. Talvez, ainda, se estabeleça aqui um diálogo do texto com a última afirmação de Sarduy no ensaio "El barroco y el neobarroco" — "Barroco de la Revolución" (p. 184) — tornando-a extremamente ambígua. Barroco que assume para si a tarefa da revolução socialista de destronar o mesmo Deus que os submete? Barroco que parodia a revolução materialista — apoteose e irrisão do marxismo, que na verdade não prescinde do logos, mas apenas o pinta de outro modo — nova ordem instaurada na Cuba que Sarduy abandona? Barroco que acaba sendo o antípoda dessa Revolução e que nem a ela se submete, porque jamais se submeterá à ordem ou à lei? Mais uma instauração discutida? Mais um deus julgado? O fim de todos os deuses? Não será esta a Revolução? Só restam perguntas.

O segundo aspecto que nos interessa ressaltar em *La entrada de Cristo en La Habana* é o seu caráter de relato de uma viagem de busca e de peregrinação e, portanto, o seu caráter de percurso. Se não há dúvida de que o texto é o relato de um percurso, resta, entretanto, saber o seguinte: que sentido tem ser o texto um percurso? Que sentido tem o percurso em si mesmo? A que sentido nos conduz o percurso? O percurso nos conduz a um sentido?

Por um lado, tudo parece conduzir-nos à própria idéia de sentido como percurso. No plano diacrônico, na linha de um sentido que vai se construindo no tempo linear e no sintagma, e que justamente se quer romper. No plano estrutural, na linha do percurso gerativo interno que vai se construindo no eixo paradigmático, desde a imanência até o discurso, mais rico, mais investido — abundante e variadamente investido neste caso — mais figurativo e mais concreto. Percurso de sentido ele mesmo, o texto vai percorrendo todo um trajeto no tempo e no espaço e vai rastreando nele tudo aquilo que produz um sentido, ou efeito de sentido — a cubanidade — e a sua origem. Operação arqueológica, não resta dúvida.

Visto desse modo, o texto pode ser a concretização, a *mise-en-scène* da própria idéia derridiana de rastro, de vestígio, de traço, deixando ele mesmo o seu rastro. Mas ele é também a busca do rastro deixado pelo outro, desse percurso de imotivação do signo e do devir ausente do sujeito e do objeto. Ele é, enfim, o espaço da(s) escritura(s), que cria uma permanente tensão entre presença/ausência.

Dessa forma, Cuba não se define aí propriamente por um *ser* cubano, mas por um objeto de desejo permanentemente além e aquém de quem o busca. Cubanidade: é preciso percorrer esse rastro, esse percurso de significado, para buscar esse sentido talvez nunca encontrado, ao menos unívocamente. É preciso cavar na neve para encontrar a terra. O sentido do ser, então, não é mais do que um rastro significante determinado.

Já praticamente não nos restam dúvidas de que Sarduy tem presente o pensamento do rastro ao produzir o seu texto. Talvez baste para comprovar isso a menção de seu texto. Talvez baste para comprovar isso a menção de seu primeiro parágrafo, a nosso ver uma síntese do capítulo:

> "La serpiente, la claridad verde, la vi junto a mi cabeza, salpicando vinagre; pero no a Mortal, ni la huella de su paso en el polvo que me trago buscándolo, en los guijarros que me rajan los pies, en la zarza roja. ¿De qué bebió? ¿Del patio de qué bestias ha comido? ¿Lo mató la sed? ?le calcinó los huesos? ?le secó garganta y ojos? ¿Son ellos que me miran, quemados, cenicientos, flanqueados de hilos de sangre? ¿Es ésta la huerta prometida, esta ausencia de árboles, este crujir de dientes?" (p. 91)

E para onde aponta tudo isso, senão para o sentido leviniano de "relação com um passado que nunca foi nem pode ser vivido sob a forma, originária ou modificada, da presença"? De fato, como bem aponta Méndez Ródenas (1983), constata-se em *La entrada de Cristo en La Habana* a carência de uma Cuba histórica como centro para organizar o discurso, de forma que o plano histórico reduz-se à textura lingüística. O resultado é que se desmistifica, de certa forma, a própria História, mostrando que ela é rastro, é escritura, tanto quanto a sua produção. Desmistifica-se também a nossa história —a de Cuba, a da América — enfatizando-se a inadequação de uma linguagem alheia à nossa realidade, a sua incapacidade para designá-la, para significá-la, e a preconceituosa e artificial construção que ela acabou produzindo, a ponto de se enfatizar a necessidade da morte de Mortal/Cristo, na neve, para dar-nos vida. Um novo sentido para a morte do Cristo.

O projeto de Sarduy, visto assim, parece então apontar muito mais para a desconstrução de uma cubanidade histórica, escritural — a própria etnia se reduz a escritura —, épica, mediante o evidenciamento do discurso em que se instaura essa cubanidade, discurso no qual as palavras ressoam, ecoam. Desconstrução de uma cubanidade convencionada para mostrar a própria impossibilidade de outra coisa, de uma outra construção, ou para deixar em aberto as possibilidades de uma nova dimensão de sentido da mesma? Eis, a nosso ver, o grande enigma em que nos instala o texto de Sarduy.

Desmistifica-se também o sentido da busca da origem, contestando-se o sentido da origem simplificada, uma das grandes características do pensamento moderno segundo Foucault (1985). Quando o homem tenta definir sua essência de sujeito falante, diz esse autor, "aquém de toda língua efetivamente constituída, jamais encontra senão a possibilidade da linguagem já desdobrada, e não o balbucio, a primeira palavra a partir da qual todas as línguas e a própria linguaem se tornaram possíveis. E sempre sobre um fundo já começado que o homem pode pensar o que para ele vale como origem" (p. 346). "O originário no homem — prossegue — é aquilo que, desde o início, o articula com outra coisa que não ele próprio; é aquilo que introduz na sua experiência conteúdos e formas mais antigas do que ele e que ele não domina; é aquilo que, ligando-o a cronologias múltiplas, entrecruzadas, freqüentemente irredutíveis umas às outras, o dispersa através do tempo e o expõe em meio à duração das coisas" (p. 347). Essas constatações, segundo Foucault, impõem uma tarefa ao pensamento: a de contestar a origem das coisas, "mas de contestá-la para fundá-la, reencontrando o modo pelo qual se constitui a possibilidade do tempo — essa origem sem origem nem começo a partir da qual tudo pode nascer" (p. 348).

Mas esse tempo no qual se perfila a origem — "tempo a partir do qual o tempo pode ser dado à experiência", ainda segundo esse autor, é muito diferente daquele que vigorava na filosofia da representação e que nos impunha a forma de uma representação linear, na qual se dava a repressão da pluridimensionalidade. Nele o nosso olhar, lembrando palavras de Sarduy, já não é somente infinito. Mas também não é finitude, pois a diferença é também outra coisa do que a finitude, como bem mostra Derrida. E ausência, é perda do objeto parcial que fará com que o percurso esteja dividido por essa mesma ausência ao redor da qual ele se desloca, como nos mostra Sarduy. E é essa ausência que divide o trajeto de Auxilio e Socorro em *La entrada de Cristo en La Habana* e em *De donde son los cantantes* como um todo.

Talvez nisso se encontre sentido para a ausência total de uma quarta etnia no romance: a do elemento autóctone, a do indígena que aqui já estava quando chegaram os europeus. Será este o grande ausente, o elo perdido? Será essa a origem negada? Será esse o não nomeado, o omitido para o qual estariam convergindo as flechas dos *indicadores?* Seria esse o *idiom* reprimido que não tem acesso à página, rechaçado, incapaz de emergir à noite da tinta, ao cubo branco, que o exclui, ao volume do livro, mas cuja latência perturba ou enriquece de algum modo toda leitura inocente? Ou isso simplesmente estaria fora dessa escritura que compõe a cubanidade? Uma coisa não exclui a outra, mas esta interpretação está fora dos limites deste trabalho e, estrategicamente, paramos de comentá-la por aqui.

Na busca da origem, então, o que se encontra na origem de tudo é a escritura, essa tela, essa rede, esse tecido que se arma para esconder a carência e para metaforizá-la, funções exercidas no texto pela tapeçaria e pelo corpo de Cristo. E essa carência é tanto a carência de sujeito quanto a carência de objeto. Daí o sentido verdadeiramente ontológico dado à escritura por Sarduy segundo González Echevarría.

Sarduy, então, rompe com a linearidade do modelo épico, faz da história escritura, mostrando que a linguagem é o eco da história e promovendo uma condensação temporal só possível dentro de uma escritura não linear — na qual se tem acesso à pluridimensionalidade — e no sonho. Aliás, não é sem razão que a figura da tapeçaria aparece numa parte do texto intitulada "En sueño": sono, sonho, fantasia que não se sabe bem, ao que parece, quando termina.

A nosso ver, a pluridimensionalidade se instaura na obra em vários níveis: ao nível do tempo, que não classificaríamos aqui já nem de sincrônico nem de diacrônico, mas de pancrônico, pelo grau de condensação obtido; ao nível do espaço, quer pela multiplicação deste, quer pela síntese alcançada; ao nível das personagens, sempre outras e sempre as mesmas, travestidas. Mas ela se instaura sobretudo ao nível desse discurso que ecoa tantos outros discursos — lingüísticos, pictóricos, arquitetônicos, musicais, corporais —, na intertextualidade ou quem sabe interescrituralidade, isto é, na síntese de muitas escrituras alcançada no nível da grafia, que traz à tona o texto de Sarduy.

Na medida, entretanto, em que Sarduy faz uso da linha parra trazer à tona tudo isso, seu texto não representa de forma alguma um retorno ao mitograma, mas aquilo que Derrida define como um fazer emergir toda a racionalidade submetida ao modelo linear como outra forma e outra época da mitografia. Ele consegue, de certa forma, recuperar no texto a unidade de todos os elementos do mitograma que a escritura linear recalcava; a técnica, a arte, a religião e a economia. *La entrada de Cristo en La Habana* traz tudo isso para o palco e consegue estabelecer relações que já estavam perdidas entre todos esses elementos.

Assim, se nesse exercício de neobarroco se destrona o logos enquanto absoluto, sobe ao trono, apoteoticamente, a própria linguagem absoluta que é a poesia, espaço por excelência do desrecalque da pluridimensionalidade, e sobe ao palco enquanto jogo entre a forma e a substância da expressão gráfica, única coisa que na literatura não se deixa reduzir à voz, como aponta Derrida.

Enfim, na impossibilidade de fazer uso do mitograma e na falta de sentido que representaria essa hipótese, Sarduy usa a escritura alfabética, mas reconstrói, no plano discursivo, no jogo dos ecos e dos espelhismos, na acumulação, na condensação, na superposição de espaços, tempos e estratos, nas construções metafóricas, a mitografia

reprimida. Traz, assim, à tona o algébrico, o cirado (lembre-se aqui o verdadeiro teorema ou quebra-cabeça que é o "Curruculum cubense", outra das partes do romance) e fazendo um pouco seu aquele que Philippe Sollers diz, na sua Introdução à obra de Derrida, ser o objeto da Gramatologia: "O caractere chinês WEN, que significa ao mesmo tempo os traços, os veios (da pedra, da madeira), as constelações, as pegadas dos pés das aves, as tatuagens, o desenho dos cascos, mas também a 'literatura' (caractere que se encontra na expressão cuja tradução é 'grande revolução cultural proletária')..." (p. XVII). E podemos prosseguir com palavras do mesmo Philippe Sollers: "Por um lado: dissipando a ilusão monogenética, reforçando os fundamentos do deciframento, avançando no conhecimento de civilizações em parte ainda ilegíveis (os maias), desenvolvendo pouco a pouco a exata atribuição desses grandes afrescos que os povos não deixaram de erigir, de pintar, gravar e desenhar. Por outro lado: desatando os processos inconscientes de nossos sistemas aparentemente transparentes e estáveis, acentuando a perspectiva nos campos onde o domínio do signo permaneceu comprometido: a psicanálise, o texto chamado antes "literário".

Bem, nesse espaço escritural da ausência, da diferença que está mediando o desejo de encontrar a origem, o desejo de encontrar o sentido da cubanidade — desejo esse que não é mais do que a metonímia da falta de ser, nas palavras de Lacan — e a sua satisfação não alcançada a não ser, quem sabe, como Cristo entrando na dança e num outro espaço, muitas coisas ainda mereceriam destaque, atenção, deciframento. Então poderíamos, nós também, multiplicar ao infinito esta cadeia de significantes, esta escritura que também está envolvendo outra(s) escritura(s). Mas, estragicamente, também fazemos chover sobre nós a "balacera", o que nos faz parar por aqui e constatar, com certa melancolia, que isto não passou de mais um espaçamento entre um desejo e a sua (in)satisfação.

Neide T. Maia González
USP - São Paulo

BIBLIOGRAFIA

BAKHTIN, Mikhail — *Problemas da poética de Dostoiévski*. R. de Janeiro, Forense-Universitára, 1981, 1.ª ed.

BARROS, Diana L.P. de — *Teoria do discurso* —Fundamentos semióticos. São Paulo, Atual,1988.

DERRIDA, Jacques — *De la gramatología*. México, Siglo XXI, 1978, 2.ª ed.

FOUCAULT, Michel — *As palavras e as coisas*. São Paulo, Martins Fonte, 1985, 3.ª ed.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R. — "Son de La Habana: la ruta de Severo Sarduy". In: Revista Iberoamericana, n.º 76-77, vol. 37, 1971.

MÉNDEZ RÓDENAS, A. — *Severo Sarduy: el neobarroco de la transgresión*. México, UNAM, 1983, 1.ª ed.

SARDUY, Severo — *De donde son los cantantes*. México, Juaquín Mortiz, 1967, 1.ª ed.

SARDUY, Severo — "El barroco y el neobarroco". In: FERNANDEZ MORENO, C. — América Latina en su literatura. México, Siglo XXI, 1977, 4.º + ed.

SARDUY, Severo — *Escrito sober un cuerpo*. Buenos Aires, Sudamericana, 1969.

ULLOA, J.C. y ULLOA, L.A. de — "Leyendo las huellas de Auxilio y Socorro" (referência incompleta).

Todos los gatos son pardos: uma metáfora da história da conquista do México

Ana Lúcia Trevisan

As figuras históricas que são reconfiguradas na peça *Todos los gatos son pardos*[1] de Carlos Fuentes alcançam um efeito catártico. Este efeito possibilita a percepção das ressonâncias do trauma da conquista presentes na atualidade mexicana. Esta catarse impõe ao leitor um ritmo ritualístico que o obriga a reviver a história da conquista e, dessa forma, o segundo mito fundacional mexicano.

Algumas das personagens desta obra realizam ações marcadas pelo vínculo preciso com os relatos históricos conhecidos. O texto de Fuentes propõe uma reflexão sobre um diálogo entre dois discursos imaginários. O primeiro destes discursos está expresso por Carlos Fuentes, seu texto teatral é uma visão ficcionalizada da história[2]. O outro, ainda que seja considerado a história oficial, não deixa de ser uma consequência do imaginário dos cronistas e historiadores do século XVI. A ficcionalização da história produzida por Fuentes remete a outra ficcionalização da história: a dos cronistas e descobridores.

Assim, este diálogo com a história da conquista do México, permite a Carlos Fuentes uma reflexão sobre os elementos que formam o imaginário de seu próprio tempo. Ele ficcionaliza a história na busca da liberdade para um entendimento das suas origens como mexicano. A maior preocupação de Fuentes é analisar a função dos arquétipos históricos presentes no México contemporâneo. Seja nas estruturas políticas do estado, seja nas mais simples relações sociais do mexicano.

---

[1] Fuentes, Carlos. *Todos los gatos son pardos*. México. Siglo XXI. 1989. (1.ª ed. 1970). As demais citações pertencem a esta edição e levarão apenas a indicação da página.

[2] Mignolo, Walter. "Ficcionalización del discurso historiográfico". In Sosnowski, Saul. *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*. B. Aires. Ed. de Le Flor/Folios. 1986. p. 199-209. Este ensaio de Mignolo desenvolve a problemática da ficcinalização historiográfica. As reflexões efetuadas neste trabalho, com relação a esta temática, têm como pressuposto as idéias deste ensaio.

Levando em conta tais reflexões este trabalho não se propõe a uma análise que busque a averiguação das coincidências entre a história e a literatura produzida por Fuentes. O aspecto relevante é o exame do porquê da retomada deste momento histórico e qual a sua importância no imaginário mexicano. A reconstrução da história da conquista por Carlos Fuentes é antes de mais nada uma aguda interpretação do ser mexicano, de suas origens históricas e míticas.

Através da construção de uma personagem como Montezuma, Fuentes destaca elementos particulares da cultura mexicana. Desde as primeiras cenas observa-se que Montezuma está paralisado pelas profecias determinantes de seu destino. Montezuma, para Fuentes, muito mais do que uma vítima da ação dos espanhóis, é uma vítima de sua concepção mítica do universo[3].

A realidade para Montezuma não será em nenhum instante da peça a realidade histórica. Será sempre a realidade do mito. No texto este caráter de Montezuma aparecerá nas seguintes exclamações:

> Se ha cumplido, te digo; estaba inscrito en el cielo; era fatal. Ese capitán es Quetzalcóatl; debe serlo. De lo contrario, quebrantarían las mágicas razones de nuestra religión... y a mí, me condenarías a la locura.(p. 94).

> Cortés tiene que ser dios ;yo necesito que sea dios para que el drama previsto se cumpla. Estaba escrito, estaba escrito... (p. 126).

A chegada de Cortez não foi uma ação real para Montezuma (pelo menos no princípio), foi a repetição de um gesto mítico que restabeleceu um tempo mítico. Montezuma não considerou o perigo histórico que surgiu com a chegada de Cortez. O grande tlatoani do México não pode discernir que o invasor Cortez representava uma verdade mascarada, não pode ver que por trás da máscara do deus Quetzalcóatl se ocultava simplesmente um outro poder[4].

Se recuarmos no tempo veremos que esta tensão que surgiu da grande dúvida de Montezuma quanto à origem divina de Cortez, permanecerá e se articulará como uma

[3] Paz, Octavio. *O laberinto da solidão.* Tradução de Eliane Zagury. Rio de Janeiro. Ed. Paz e Terra. 1984. (1ª ed. 1950). p. 87. O. Paz, nesta sua obra clássica sobre a mexicanidade, discute esta idéia do aprisionamento mítico de Montezuma. No texto aparece: "Por que Moctezuma cede? Porque se sente estranhamente fascinado pelos espanhóis e experimenta diante deles uma vertigem que não é exagero chamar de sagrada — a vertigem lúcida do suicida diante do abismo? Os deuses o abandonaram. A grande traição que inicia a história do México não é a dos tlaxcaltecas, nem a de Montezuma e seu grupo, mas sim a dos deuses. Nenhum outro povo se sentiu tão totalmente desamparado quanto se sentiu a nação asteca em face dos avisos, das profecias e dos signos que anunciavam a sua queda. Corremos o risco de não compreender o sentido que tinham estes signos e profecias para os índios, se esquecermos sua concepção cíclica do tempo."

[4] *Anales de Cuauhtitlán*, in *Códice Chimalpopoca*, ed. fototípica e tradução de Lic. Primo F. Velázques. Imprenta Universitaria. México. 1945. Nestes anais são narrados os acontecimentos da vida do deus-sacerdote Quetzalcóatl. Conta o mito que após ser enganado por outra divindade, Tezcatlipoca; Quetzalcóatl caiu em tentação e teve que abandonar seu povo. Entretanto, ele jurou voltar um dia. Coincidentemente o conquistador Hérnan Cortés chegou ao México no ano correspondente asteca Ce Acatl (ano em que partira Quetzalcóatl e que supostamente retornaria). Deste fato é que se originaram interpretações diversas sobre o motivo pelo qual não houve maior resistência por parte dos astecas. Esta peça de Fuentes desenvolve seus argumentos a partir desta particularidade mítico-histórica.

pergunta também para o futuro. Como mergulhar na história, na modernidade política e econômica juntamente com a experiência mítica acumulada? Como entender e aproveitar toda esta experiência mítica que se comprova indissolúvel em países como o México?

Essas questões que são colocadas nas entrelinhas do texto buscam a compreensão da forma cíclica de conceber o tempo. A idéia de um tempo cíclico (clara herança do pensamento mítico asteca que se preservou) coexiste com uma outra idéia, a do tempo linear e a do livre arbítrio. Esta realidade dual deve ser compreendida em sua totalidade de significados pelo sujeito mexicano. Somente sendo consciente das sutilezas de seu universo cultural, ele poderá posicionar-se e avaliar-se em suas decisões na história e, conseqüentemente, avaliar os rumos políticos e econômicos do seu país.

Em linhas gerais, no texto de Fuentes, a decepção e a caida de Montezuma não visam simplesmente à comoção ou à piedade. Fuentes introduzirá neste ponto uma importante questão temática. Através de um efeito catártico o autor nos obriga a perceber a existência de distintos valores determinantes da cultura asteca. Fuentes procura ressaltar a figura de um Montezuma que poderia não possuir a nossa mesma concepção de derrota ou vitória. Estes valores possuem significado dentro da nossa cultura e não é seguro exportá-los para culturas diferentes da nossa, universalizando os sujeitos históricos.

Cabe lembrar que o nosso conceito de destruição fica deslocado quando pensamos que a sociedade asteca a cada 52 anos destruía seus ídolos, templos e utensílios em cerimônias de renovação cíclica[4]. Coube a Montezuma viver o final do seu tempo, isto era muito claro para Montezuma (segundo Fuentes). Não existem aí idéias como traição ou covardia, estes valores nós é que atribuimos a Montezuma. No texto:

> MONTEZUMA - El drama estaba escrito: yo escuché los presagios, yo creí en ellos, yo... sólo yo supe siempre la verdad... No luchen más, hermanos, que nuestra victoria es una mentira y sólo nuestra derrota es la verdad... (p. 161).

Viver a traição da circularidade mítica na qual o princípio inabalável de seu poder estava inserido. Ver que os espanhóis não eram os deuses anunciados pelas profecias e que o poder piramidal era vulnerável, foi a tragédia de Montezuma e não perder estrategicamente para Cortez. Fuentes não colocará Montezuma como vítima indefesa e infantil dos espanhóis. Montezuma é visto metaforicamente como uma vítima do fatalismo mítico e do poder priramidal.

> MONTEZUMA. — [...] Yo soy la encarnación del sol; yo soy el amo inapelable... Ningún individuo puede rebelarse contra mí y contra lo que represento. El reino está construido como la pirámide mayor, piedra con piedra, peldaño a peldaño; yo estoy en la cima, yo soy la cima. Quien se rebele contra mí no será un criminal, sino un loco... Fuera de mi poder y de los favores que de él se desprenden, no hay más espacio que el de la locura y la muerte. Fuera de mí que soy todo, sólo hay la nada. (pp. 35-36)

Haverá uma cena protagonizada por Cuauhtémoc e Montezuma, no momento em que a opressão e a morte dos espanhóis já negam sua origem divina. Nesta cena Cuauhtémoc vislumbra uma saída desta circularidade mítica e uma possível derrota dos espanhóis.

Toda esta reflexão de Cuauhtémoc é uma grande metáfora de Fuentes. Isto porque este personagem é um herói da resistência indígena consagrado e a todo custo preservado no imaginário mexicano atual. Fuentes o escolherá para representar uma de suas teorias sobre as potencialidades do povo indígena e mestiço, aproveitando um valor cristalizado já em seu próprio tempo[5].

Temos manifesto um desejo de Fuentes de afirmar que o povo asteca teria chance de emergir de seu universo mítico. Através desta consideração Fuentes tenta provar a idéia de que o raciocínio mítico não é fechado e sim aberto, capaz da ação histórica. Fica assinalado que Cuauhtémoc, na narrativa ficcional de Fuentes, foi capaz de perceber que o passado se repetia (idéia fundamentada na própria mitologia asteca). Entretanto, estes dados acumulados do seu passado cíclico lhe permitiram analisar a situação limite do povo asteca. A mesma situação de invasão se repetia só que agora a vítima dos conquistadores é o antigo povo conquistador.

Cuauhtémoc está ocupando o lugar de um sujeito que num momento de crise histórica reavalia sua posição e tem necessidade de escolher entre as alternativas possíveis. Desejando exercer seu livre arbítrio, ele quer tornar-se sujeito-agente de sua história cíclica e não vítima da repetição inabalável do tempo.

No texto teríamos:

> MONTEZUMA. — No somos sus contendientes iguales, somos como unas nadas!
>
> CUAUHTÉMOC. — No, señor; estos hombres venidos por la inmensidad de las aguas sólo nos han tomado por sorpresa; ésa es su ventaja. Pronto han averiguado lo que nos atemoriza y derrota. Por ejemplo: van directo hacia el comandante del escuadrón, lo matan y le arrebatan el pendón. Con ello nuestros guerreros huyen despavoridos, pues la muerte del jefe es como la del representante de los ancestros y aun de los dioses.
>
> *(Pausa)*
>
> Debemos aprender a luchar aunque el jefe muera.
>
> MONTEZUMA. ¿Luchar sin jefes, sin ancestros, sin dioses?¿ Luchar sin todo lo que sostiene el orden de nuestra sociedad?¿ Para qué defenderla, entonces?
>
> CUAUHTÉMOC. — *Los imperios no han hecho más que pasar de unas manos a otras.* Recuerda, señor, que el reino de México-Tenochtitlan es muy reciente, que se fundó sobre la herencia de los pasados reinos de Tula y de Teotihuacán, frente a los cuales nosotros somos unos usurpadores y recién venidos a esta tierra antiquísima, anterior a nuestra estirpe.
>
> *(Pausa)*

[5] Duverger, C. *La flor letal: economía del sacrificio azteca.* México. F.C.E. 1983. (1ª ed. 1979). p. 39. Neste livro discute-se as várias formas e finalidades dos sacrifícios entre os astecas. A referência que segue diz respeito a cerimônia de "atadura dos anos": "Llegaba luego la fecha que consumía el último día del siglo: los hombres tendrían que proceder a la re-creación del tiempo en el curso de una ceremonia impresionante, la "atadura de los años, el xiuhmolpilli. (...) Las estatuas de piedra o de madera que guardaban en sus moradas las echaban al agua. Los petates (petlatl), que constituyen lo esencial del mobiliario, las ollas y los utensilios de cocina, las vestimentas, todo es igualmente desechado."

> Un día, nosotros también fuimos extranjeros y conquistadores en esta tierra. En eso nos parecemos a Cortés y sus hombres. *Nuestro imperio puede morir, como murieron los imperios anteriores a nosotros; como morirá el imperio que aquí funden, si nos vencen, estos extranjeros.*
>
> MONTEZUMA. — Muera pues el imperio, si así han decidido los dioses.
>
> CUAUHTÉMOC. — Sí, muera el imperio, pero no el pueblo.
>
> [grifo meu, p. 128-129]

Cuauhtémoc, mostra-se consciente do elemento mítico ("huyen despavoridos pues la muerte del jefe...") e avaliando esta situação ele procura abrir-se a uma nova forma de pensamento. A exemplo de Cuauhtémoc que possui uma concepção cíclica do tempo mas quer interferir na ação histórica, teríamos, em uma interpretação contemporânea, uma perspectiva de saída, para os problemas políticos e até mesmo econômicos do México. A mentalidade mítica não deve ser eliminada (não há como fazê-lo) ela não deve ser vista como um obstáculo, ao contrário ela pode ser base para o desenvolvimento moderno da nação[6].

Ficará claro na referida cena a certeza de Fuentes a respeito da possibilidade do povo mexicano (índio e mestiço) conseguir entrar na ação histórica ainda que cercado pelo pensamento mítico. Fuentes discute a hipótese de que o pensamento mítico pode agregar novas idéias. O pensamento mítico não estaria condenado ao hermetismo.

Na configuração literária que Fuentes faz da história da conquista vemos que as figuras de Malinche e Cuauhtémoc se diferenciam. Dentro da peça ambos simbolizam uma diversidade dentro da forma do pensamento asteca. A principal qualidade que é atribuida a estes dois personagens será o fato de ambos se comportarem distintamente frente à chegada dos espanhóis. Ou seja, de serem capazes de reconhecer o "outro" no andamento da história a não no universo do mito.

Esta interpretação alcançada pela literatura, institui um tipo de interpretação histórica não universalizante, na qual os sujeitos históricos são dotados de uma liberdade de ação que surge descompromissadamente pelo próprio efeito da imaginação, da ficção.

Salienta-se com este procedimento (recriação ficcional da história) a impossibilidade de delimitar a capacidade intelectual de sujeitos com concepções de mundo claramente distintas da nossa. Fuentes se omite de homogeneizar o pensamento asteca, ele não apresenta uma versão final sobre a histórica da conquista. Reinterpretando litera-

[6] Fuentes, Carlos. "De Quetzalcóatl a Pepsicóatl". In *Tiempo Mexicano.* México. Ed. J. Mortiz. 1986. (1ª ed. 1971). As demais citações pertencem a esta edição e levarão apenas a indicação da página. Neste ensaio Fuentes discute a pluralidade temporal existente no México. A referência que segue relaciona-se à constituição do imaginário mexicano: "México se caracteriza por la coexistencia de diversas culturas, desde el neolítico hasta la cultura industrial moderna. Si decidimos seguir sin ningún género de duda hasta la consumación, el orden de valores del industrialismo que queremos identificar con el progreso, más vale que liquidemos cuanto antes la cultura de cuatro o cinco millones de indios mexicanos. Pero si nuestro propósito, a la luz de la crisis del mundo industrial contemporáneo es concebir un modelo propio, debemos preocuparnos por la existencia de esas culturas indígenas, definidas por la vida comunitaria, la vida tribal, la vida sagrada, la vida de la ceremonia y también de la droga: coras, huicholes, tarahumaras y tzotziles viven entre nosotros, el tipo de vida a que hoy aspiran muchísimos jóvenes impugnadores dentro de las sociedades industriales altamente desarrolladas."

riamente as figuras históricas, Fuentes desarticula a rigidez histórica, faz repensar-se uma mesma história tantas vezes contada. Resgatar (ou inventar) novos focos de percepção da história será justamente seu objeto de análise. Observa-se que através desta técnica estes personagens perdidos no tempo podem aproximar-se ao momento atual. Demonstra-se que o impacto da conquista segue sob diversas formas no cotidiano mexicano.

Fuentes abre um universo de possibilidade quase lírico e resgata o indígena de uma posição cristalizada e determinada pela História. Faz dele um sujeito vivo e próximo. Este será o caso de Malinche, por exemplo, ela é quase uma filósofa moderna no texto de Fuentes. Possui uma visão antropológica da sociedade; no texto isto se comprova em um diálogo com Cortez:

> MARINA. — (...) Mira más allá de las apariencias; detrás de lo que mires de corrupto y degradado, hay en mi pueblo un espíritu original limpio y anhelante, Montezuma es el nombre de la usurpación (...) ¡Oh, señor, trata de entendernos, danos una oportunidad, no borres nuestros sueños de la tierra con tu espada, no destruyas nuestra frágil identidad; toma lo que está construido aquí y construye al lado de nosotros; déjanos aprender de tu mundo, aprende tú del nuestro!
> [...]
> ¿Qué habríamos visto en tu casa, señor, si esta historia sucede al revés y somos los que llegamos a tu tierra para conquistarla?¿ Qué mal, qué horror, qué sacrificios, qué tiranías habríamos descubierto en tu casa española, señor? (pp. 153, 155).

Cabe anotar que esta postura "inverossímil" de Malinche convive ao lado de atos e posturas comprovadas historicamente. Dessa forma Fuentes metaforicamente nos questiona, quem era este "outro"? Ele através da reconstrução literária nos faz refletir sobre a profundidade e a pluralidade de formas de pensamento que poderiam pertencer ao acervo cultural indígena. Fuentes nos diz nas entrelinhas que a história deve nos permitir uma reflexão sobre o outro e não sobre nós mesmos.

Todos os fatos relatados por Fuentes remetem às leituras dos cronistas "oficiais". Entretanto, percebemos que alguns de seus personagens indígenas, pelo fato de falarem, pensarem como qualquer sujeito moderno, são representações do povo mexicano de hoje. Fuentes demonstra partir dos fundamentos míticos que sobrevivem hoje na cultura mexicana para dar vida aos personagens do passado.

Fuentes recompõe uma história partindo dos fragmentos desta mesma história. Sua reflexão, muito mais do que se propor a resgatar o acervo cultural asteca, está voltada para a questão da problemática mexicana atual. Fuentes discute a mexicanidade, suas formas de expressão e acima de tudo a questão da sobrevivência das formas indígenas de pensamento, hoje, no México. Neste ponto sua crítica se tornará política. Pode-se dizer que toda a revisão literária que Fuentes faz da história da conquista visa a uma reflexão sobre a coexistência do passado pré-hispánico na atualidade do México. Assim, é preciso entender este passado para entender as novas formas das quais ele se reveste na modernidade.

Este aspecto crítico está bastante desenvolvido na peça através do paralelo estabelecido entre: a violência de Montezuma, a violência dos conquistadores espanhóis e a

violência que persiste no autoritarismo do governo mexicano[7]. É relevante assinalar que esta peça de Fuentes é publicada pouco tempo após a violenta repressão aos movimentos estudantis ocorridos em 68 em Tlatelolco. No texto este paralelismo da violência aparece de forma explícita apontando para uma dimensão perene[8]:

> CORO DE AUGURES. — El llanto se extiende, las lágrimas gotean allí en Tlatelolco.
> AUGUR 1. — En Tlatelolco asesinó Montezuma a los soñadores.
> AUGUR 3. — En Tlatelolco asesinó Alvarado a los cantantes.
> AUGUR 1. — Tlatelolco será para siempre el lugar del crimen. (pp. 170-171)

Na cena final da peça teremos o ápice da reflexão de Fuentes sobre a sobreposição temporal na atual sociedade mexicana. Através da transmutação dos personagens fictícios/históricos de sua obra veremos metaforizada a idéia de que a atualidade mexicana encobre em seu interior uma outra realidade. A ordem cíclica do universo asteca está oculta pela obrigação de viver na modernidade mais viva enquanto potencial. O drama da conquista continua ressoando nas entrelinhas do tempo presente.

No texto temos:

> *Marina* como fichadora de cabaret; *Cortés* como general del ejército de los Estados Unidos; (...) aparece por fin *Moctezuma*, vestido de negro, con la banda presidencial mexicana. *Cuauhtémoc* como joven a la moda (...). Todos se inclinan ante el público. Entonces, del fondo del auditorio, corre hacia la escena, jadeante, perseguido, *el Joven* sacrificado en Cholula; va vestido como estudiante universitario; sube por la rampa; los Granaderos y los policías disparan contra él; el Joven cae muerto a los pies de Moctezuma y Cortés. Silencio. Inmovilidad. Marina se hinca junto al joven muerto, le acaricia la cabeza, luego mira fijamente, intensamente hacia un punto del auditorio. Todas las luces convergen en ese punto: aparece *Quetzalcóatl*. De lo alto del escenario cae una lluvia de zopilotes muertos." (grifo meu, p. 186-187).

É importante observar que o passado se projeta no presente com uma simetria intencional. O fato das identidades de Montezuma e Cortez se ajustarem no futuro também sob a forma do exercício do poder reafirmam uma simbologia dos poderes que cedem ou que violam.

---

[7] Fuentes, Carlos. *Tiempo Mexicano*, P. 37,38. Carlos Fuentes elabora uma reflexão sobre os problemas surgidos com a "modernização", calcada em modelos importados e nem sempre eficazes. Segundo sua reflexão este processo de modernização constitui mais uma mutilação do que um progresso. "Este es uno de los grandes desafíos que tenemos en los países de cultura india de la América Latina. Si no lo sabemos resolver, los indios acabarán por perder su cultura, no obtendrán la justicia y desconocerán el verdadero desarrollo, toda vez que éste sería inconcebible sin la aportación cultural propia; y nosotros, los hombres de la ciudad, contaremos con una cultura mutilada, una continuada injusticia a expensas de la comunidad y un desarrollo sin atributos humanos más plenos. El gran desafío del mundo indígena consiste en obligarnos a dudar sobre la perfección, la perennidad y la inteligencia de ese *progreso* que como dijo Pascal, siempre termina por devorar cuanto crea." (grifo de Fuentes).

[8] Fuentes, Carlos. *Tiempo Mexicano*, p. 62. Com relação as formas perenes de autoridades e violência, Fuentes observa: "Se había logrado un equilibrio ecléctico; Montezuma ya no es un autócrata divino: es el Señor Presidente que se sienta en el trono de oro de los aztecas sólo por seis años y sólo es respetado si gobierna con toda la malicia del conquistador y, también, con los ropajes físicos del emperador".

A figura do jovem sacrificado em Cholula que se tornará um estudante universitário "sacrificado" em Tlatelolco, reafirma a insistência de um poder que para se manter se alia à violência e à repressão. Fuentes deixará claro este paralelismo quando afirma:

> Montezuma será siempre el amo de México...pues mientras un solo hombre pueda dominar a los demás hombres, Montezuma seguirá viviendo. (p. 170).

Fuentes nesta alegoria final abriga diversos tempos em um mesmo espaço. Esta é uma metáfora certeira para o México, onde a realidade pré-cortezina divide espaço com a herança espanhola que mais e mais passa a conviver com a influência norte-americana, os ideais da Revolução, à religiosidade católica, etc. Dessa forma vemos que as intenções políticas do texto vão mais longe ainda. Com o retorno de Quetzalcóatl, no momento final, temos a comprovação da história cíclica do México. Fica implícito neste ato uma advertência para novos momentos de confrontação entre oprimidos, opressores e invasores. O choque é inevitável entre a realidade do povo indígena e mestiço (e suas formas de conceber o universo) e o tipo de sociedade moderna na qual ele se vê obrigado a viver. Observa-se, através desta confrontação reiterada, que todo o drama da conquista está sempre sujeito a repetir-se. Será necessário estar atento para as novas máscaras de "Quetzalcóatl" que fatalmente surgirão.

Levando em conta estas idéias temos expresso um mosaico de formas, uma sobreposição de máscaras que na verdade só chama a atenção para o oculto. Esta face que se quer esconder ocupa o primeiro plano ela é que sustenta a estrutura das representações. É sobre ela que Fuentes quer refletir. Assim conclui-se que esta obra de Fuentes reafirma uma tendência temática que intensificou-se na década de sessenta e que ainda hoje persiste sob diferentes formas e propostas. Trata-se da discussão da identidade nos países hispano-americanos. Fuentes retomando o tema da conquista traz para um primeiro plano a problemática da convivência de formas distintas de pensamento (indígena e europeu). Esta mescla cultural que é indissociável do cotidiano do México é cada vez mais explícita e precisa ser compreendida na profundidade que lhe cabe.

A saída, proposta por Fuentes, para muitos problemas mexicanos está justamente na elaboração de modelos próprios de desenvolvimento que aproveitem toda a herança cultural indígena da população. Fuentes em nenhum momento quer negar o progresso histórico nem tão pouco propõe um retorno idílico ao passado pré-hispânico. Sua proposta é primeiramente uma percepção aprofundada da realidade diferenciada do México e a partir de um entendimento desta realidade pensar-se todo o progresso histórico.

Esta obra de Fuentes trata de questionar uma saída legítima para o México onde não cabe a perpetuação dos modelos opressivos de governo do passado. É preciso libertar-se de uma tradição de poder centralizador que possui suas origens no passado asteca. Fuentes se propõe a buscar e compreender toda a herança cultural indígena para entender-se como sujeito e entender os destinos históricos do México.

Caberia a todo mexicano uma atitude crítica de si mesmo, entender a pluraridade de seu acervo cultural assim como as qualidades e os defeitos das culturas que compõem este acervo. Mediante este entendimento, procurar uma forma própria de conduzir seu destino e ingressar na modernidade. Neste sentido, será necessário entender a modernidade dentro de anseios e perspectivas próprias o que não significa tentar igualar-se a

modelos que obtiveram resultados satisfatórios em culturas distintas.

Uma posição de Fuentes enquanto escritor, enquanto pensador da cultura mexicana se define no último parágrafo de seu Prólogo a *Todos los gatos son pardos*: "Por la puerta de la epopeya se cuela el autor, con la esperanza de penetrar al corazón del castillo e instalar en él, en vez de la gesta, el ritual. Y el ritual, tanto teatral como antropológicamente, significa la desintegración de una vieja personalidad y su reintegración en un nuevo ser." (p. 9)

Esta afirmação nos obriga a pensar esta obra teatral como uma re-leitura mítica de toda a conquista, de toda a tradição pré-cortezina que sobrevive. Esta leitura tal qual os relatos míticos busca inserir-nos em um tempo primordial, nos faz reviver através de uma reposição quase ritualística um tempo original que se tornou mítico. Não resta dúvida que a conquista tornou-se um novo mito fundacional para o México.

Fuentes revive a trajetória deste mito fundacional, pois ele deseja questionar-se sobre este novo povo, mexicatl-mexicano, que terá que conviver em um espaço único mas regido por duas concepções de tempo. Fuentes aponta para a urgência de compreender-se o passado, aprender com o passado e, acima de tudo, ser capaz de discernir as suas cíclicas repetições dentro da história.[9]

Ana Lúzia Trevisan
São Paulo

[9] Paz, Octavio. *O ogro filantrópico*. Rio de Janeiro. Ed. Guanabara, 1989. (1ª ed. 1979). p. 171. Neste livro Paz refere-se a violência praticada contra os estudantes em Tlatelolco. "A operação militar contra ele não foi uma ação unicamente política, mas assumiu a forma quase religiosa de um castigo do alto. Uma vingança divina. Era preciso castigar exemplarmente. Moral de deus, pai colérico, as origens dessa atitude se perdem na história do México, no passado asteca e no passado colonial. São uma espécie de petrificação da imagem pública do governante, que deixa de ser homem para se converter em ídolo... Em suma, no México de 1968, mais uma vez, os homens fizeram a história com os olhos vendados."

Abeh 1991

HISTORIA Y CULTURA

Abeh
1991

Sefarad entre Al-Ándalus e a Espanha Cristã

Maria Guadalupe Pedrero-Sánchez

O V Centenário da Descoberta de América, toma como ponto de partida o ano 1492, e vem acompanhado de uma multiplicidade de mensagens. Mas esta data, para Espanha, não é somente o ano de América. Foi um ano carregado de contradições e significados: o encontro com grandes civilizações isoladas pela expansão ultramarina, a conquista de Granada, último reino mouro da Península e a expulsão dos judeus.

Em todos e em cada um destes magnos acontecimentos, a história ignorou povos e civilizações em busca de novos horizontes. Inútil será reprimir a memória histórica ou embarcar-se num exercício de revisionismo historiográfico para servir a interesses preconcebidos. Haverá versões e conceitos para todos os gostos e é mister enfrentá-los sem temor.

"O sentido de toda relação do homem com a história, reside na sua capacidade de superar os fantasmas do passado e aprofundar nas mensagens positivas e de progresso, aquelas que significaram um passo adiante para a humanidade" escrevia Shlomo ben-Ami, embaixador de Israel na Espanha ao destacar a dimensão judia do V Centenário[1].

Neste sentido a Comissão Nacional da Espanha para o V Centenário estabeleceu um programa especial denominado "Sefarad 92" através do qual pretende-se recuperar, restaurar e enfatizar o valor do legado sefardita espanhol. Como resposta, o Comitê Judeu Internacional "Sefarad 92", inaugurou um caminho semelhante com o intuito de divulgação cultural e em colaboração aberta.

O judaismo sefardita anterior a 1492 oferece um interesse especial, porque apresenta um modelo completo de desenvolvimento interno inserido no processo histórico oci-

[1] BEN-AMI, Shlomo. La dimensión judia del V Centenário em *"El Pais"*, 30-04-91. OPINIÓN, 9.

dental ao longo de dez séculos, perfeitamente documentado, e além disso porque contou com um importante número de rabinos, intelectuais e poetas de uma indiscutível capacidade criativa e renovadora.

As peculiaridades da Reconquista, onde cristãos e árabes lutam para manter a primazia do poder e o controle político permitem acompanhar os reajustes de uma sociedade pluralista e pluriétnica, que lentamente caminha para a integração unitária. Ainda hoje podemos perguntar-nos, definitiva e total?

Espanha, Al-Ándalus, Sefarad, três denominações da península Ibérica: a cristã, a muçulmana e a israelita, que oferecem o marco de uma convivência difícil e original ao longo da Idade Média — pacífica umas vezes, de confrontração outras — no patamar da modernidade e em face aos destinos da história do Ocidente.

Os sefardins em Al-Ándalus

A conquista muçulmana, apresentada pelas fontes cristãs como uma conjura de judeus e witizanos, inimigos do rei godo Rodrigo, oferece aos judeus a oportunidade de melhorar a sua situação e eles souberam aproveitá-la.

A presença dos muçulmanos na Espanha (711) assume diversas fórmulas políticas e oferece, na fusão de elementos hispânicos com outros tipicamente muçulmanos, uma versão específica dentro da civilização islâmica.

Os pactos estabelecidos por moçárabes e judeus com os árabes (Ahl-ad-dimna) foram numerosos e os melhores organizados do mundo muçulmano. Isto propiciou que cristãos e judeus pudessem alcançar altos postos de responsabilidade e confiança, primeiro junto aos califas de Córdova, depois com os monarcas dos reinos de Taifas ou com os reinos cristãos.

Para os muçulmanos, "as gentes do livro" — judeus e cristãos — convertem-se em seus protegidos e podem conservar uma série de garantias pessoais e religiosas, sempre que satisfaçam um tributo e se mantenham submissos à autoridade dos dominadores árabes e bereberes, podendo inclusive conservar os próprios chefes: bispos, condes ou rabinos.

A islamização é muito rápida, não pelo proselitismo dos invasores, que em momento algum manifestam interesse em impor a fé pelas armas, mas pelo fato de que a maioria dos habitantes da península que sob o controle da minoria visigoda viviam privados de todo direito, adquirem pelo novo caminho, a possibilidade de melhorar sua situação imediata.

Em alguns momentos os invasores chegam a tomar medidas para que os não árabes permaneçam na sua fé, pois a conversão diminui os ingressos do Estado, já que os que aderem ao Islã ficam livres de impostos.

Em 756, termina a época dos walíes ou governadores muçulmanos vinculados a Oriente e inicia-se o emirado Independente em Córdova na pessoa de Abd-al-Raman I, único Omíada que consegue escapar ao massacre dos Abássidas em Damasco.

Desta época até o Califado com Abd-al-Raman III no século X, os judeus constituem um grupo fiel ao governo, um corpo étnico consolidado que não mantinha relações de oposição com elementos exógenos ao Estado, e portanto não preocupavam aos governantes. Os omíadas cordoveses necessitavam de tais grupos, os quais dependendo voluntariamente deles, lhe prestassem o seu apoio. Pois, se "no Califado existiram sempre fortes tendências centrífugas, o bem-estar dos judeus necessitava da existência de um governo forte".[2]

Quando, em fins do século VIII, o emir Hishan ordena que todos os súditos aprendam árabe nas escolas, os judeus não opõem dificuldade alguma. Para eles, o hebraico já era língua interna, destinada a manter a "hebraica veritas". No entanto, esta medida provoca uma revolta entre os moçárabes que ainda conservam o latim como língua viva. Estes não se submetem às exigências muçulmanas, e o temor de serem postergados com relação aos judeus faz que desenvolvam contra eles uma grande animosidade, que levam consigo quando fogem para os reinos cristãos.

Ao longo do século IX, existe uma abundante literatura de "Responsa"[3] que oferece numerosas notícias sobre as relações mantidas entre os judeus de Al-Ándalus e os do Oriente, e que fornece aspectos da sua vida. Muitas das questões apresentadas pelos judeus espanhóis referem-se a problemas agrícolas, indício da ocupação dos judeus no cultivo da terra. Outras tratam de problemas de artífices, principalmente de atividades como a curtição de couros e a tintura, tarefas que repugnavam aos árabes pelo cheiro e sujeira que implicavam e que são as origens de uma atividade artesanal que fará famosa Córdova até os nossos dias. Os nomes de ruas e praças conservados em cidades como Sevilha: Praça de Curtidores, Praça de Zurradores, Rua dos Tintes, localizadas no âmbito da judiaria, confirmam o desenvolvimento dessas atividades.

Serão também os judeus vindos do Oriente, sob a proteção dos muçulmanos, os que introduzem a técnica de trabalhar com metais finos, como ourives e fabricantes de jóias, para atender às demandas das opulentas cortes árabes, assim como desenvolvem a indústria e o comércio da seda, pela via continental em direção à França passando por Lucena e Barcelona, ou pela via marítima pelas costas africanas.

Um outro documento, o *"Livro das Rotas e dos Reinos"*, do geógrafo árabe Abul Kasin Addala ibn Kurdabeh, recolhe informações sobre os judeus "Radamitas"[4] que procediam do "Oeste" e que falavam árabe, persa, grego, franco, romance (hispano-andaluz) e eslavo. Discute-se hoje se eles eram originários da Gália ou da Hispânia, porém, o contato e a correspondência que mantinham com Abrahan de Saragoça e com os mercadores de Lucena eram freqüentes e documentados. Da Espanha os radamitas exportavam eunucos, peles, sedas e espadas. Do Leste traziam objetos de luxo e sobretudo especiarias. Uma das suas rotas, segundo o mesmo autor, cruzava a península de Norte a Sul pelo Leste e se prolongava até a Índia e a China, onde a dinastia tang mantinha abertas as portas para o Ocidente.

Pela via do comércio norte-africano, desenvolveu-se outro tipo de relações de ordem cultural. Por esse caminho penetraram em Espanha exemplares de tratados talmúdicos de Babilônia, os quais eram copiados com grande exatidão, estabelecendo-se assim outra série de laços além dos simplesmente comerciais, entre os judeus de Al-Ándalus e as Academias de Sura e Pumbedita.

---

[2] ASTHOR, E. *The Jews of Moslen Spain*. Filadelfia, 1973.

[3] Conhece-se como "Literatura de Responsa" às respostas elaboradas por mestres judeus, sobre questões específicas de aplicação prática da lei judaica, para todo tipo de questões. Para conhecer as coleções mais importantes relativas aos judeus sefardins, veja-se: LAREDO, A. Fuentes para la Historia de los judios españoles. Em *SEFARAD*, 1945, pgs. 441-456. Recolhe e indica fontes que abrangem do século X ao XVI.

[4] Radamitas. Pl. Termo vinculado ao mito do judeu errante e mercador.

Uma das edições do código ou breviário talmúdico conhecida como *Ha-Halakot ha-guedolot* (Os preceitos mais importantes) de Simeon Kayara de Sura, obra amplamente difundida durante o século XIII, foi preparada na Espanha no século X.

A emigração de mestres do Oriente, como Moses ibn Enoch e seu filho, para Al-Ándalus, favorece a formação de ativos focos de cultura em Lucena e Córdova. A fama adquirida por Eleazar ben Samuel de Lucena, é outro testemunho.

Que o ambiente cultural era elevado, demonstra-o a disputa literária realizada em Córdova sobre o verdadeiro Messias, mantida entre o converso Pablo Álvaro, lider cristão da cidade, e o rabino Eliazar, conhecido também como Bodo, convertido ao judaismo de origem franca e sediado em Al-Ándalus.

Encontramos aí toda uma geração de literatos e gramáticos fundamentalmente técnica e erudita, que preparou o caminho para a florescente e brilhante época do judaismo que foi a cultura hebraica em Sefarad nos séculos posteriores.

Em Al-Ándalus, os judeus encontraram um ambiente de liberdade, estabilidade e bem estar econômico o qual teve seu momento de máximo esplendor durante o governo de Abd-Al-Raman III (912-961). Este califa desenvolve uma política inteligente que imprime caráter ao século X. A sua atitude pode ser considerada como exemplo, o seu êxito apoia-se na ampla popularidade de um regime que implanta uma tolerância religiosa até então desconhecida. Ele concebe a idéia de reconciliar os seguidores das três religiões e os membros dos diferentes grupos étnicos que vivem em seus domínios, fazendo de todos eles uma nação.

A extraordinária carreira política do judeu Hasday ibn Shaprut junto a este monarca, possibilita não só a criação da escola talmúdica espanhola, mas pela sua capacidade intelectual e pelo mecenato exercido entre sábios, gramáticos e poetas como Menahen ibn Saruq, Dunas ibn Labret e Judas ibn David Hoyyus, entre outros, converte Sefarad na segunda pátria dos judeus. A partir deste momento, os sefardins se orgulharão da sua cultura.

O traço mais significativo deste processo é, que aqui, o saber judeu torna-se independente do contexto aramaico e instala-se no âmbito cultural do mundo árabe.

O desmembramento do Califado de Córdova no século XI, dando origem aos reinos Taifas e à ruptura do equilíbrio peninsular em favor dos reinos cristãos, provoca novas convulsões nas judiarías indiretamente implicadas nas lutas civis de Al-Ándalus. Inicia-se a corrente migratória, que se verá acrescentada com a vinda de Almorávidas e Almohadas pouco depois. Contudo, do ponto de vista cultural os judeus se beneficiam do brilhantismo e do espírito de emulação fomentados nos diferentes reinos Taifas.

Como resultado dos movimentos migratórios, surgem novas judiarias, entre as quais sobressaem Granada e Saragoça. É a escola de Saragoça que se transforma no mais potente centro de conservação da cultura rabínica, sendo também o lugar onde se revelam novos sábios e escritores judeus. Ibn Gabirol, Ibn Paquda e Yehudá Haleví são exemplos mais do que suficientes para demonstrá-lo. Suas obras abrem caminhos para a literatura e filosofia não só hebraica, mas universal.

Baer, ao analisar este florescimento cultural intenso, como fruto vivido nas sinagogas espanholas, indica outra série de conseqüências: a aparição de um tipo de judeu diferente do tradicionalmente formado pelo Talmude, com um certo relaxamento nos seus costumes e cultivando a ciência profana com igual ou maior fruição que a sagrada. Esse tipo de judeu, o sefardim, situa-se no pólo oposto do asquenazi (judeu-alemão), que se mantém mais fiel à tradição herdada.[5]

Abrahan ben David, na sua obra *Sefer ha-Kabbala* (Livro da tradição) do século XII, dá-nos uma imagem não isenta de orgulho e ostentação: "... Cada dia saiam de Córdova para Medina Azzahara setecentos israelistas, que montavam setecentas cavalgaduras; todos eles vestiam vestimentas reais e cingiam turbantes, segundo era o costume dos princípios muçulmanos".[6]

A dominação almorávida, fazendo ressurgir a "guerra santa", que elimina toda contemporização intelectual e desvios de ordem religiosa, traz como conseqüência a restrição das atividades culturais. Apesar da tolerância inicial com respeito ao pensamento especulativo, que ainda possibilita o trabalho de Averróis em Córdova, é durante a dominação almohada que se manifesta a maior intransigência frente às comunidades não muçulmanas e se dá uma verdadeira perseguição religiosa.

Verificam-se nesta época numerosas conversões forçadas para o islamismo e começam as migrações em massa de judeus para os reinos cristãos ou para o norte da África.

Tal é o caso de Rabi Mosse ibn Maimon, conhecido como Maiomônides entre os cristãos. Vítima da perseguição almohada, abandona Córdova com a sua família para instalar-se em Fez. Depois de numerosas peregrinações, dedicou-se à medicina e protegido por Saladino, pôde declarar-se como judeu e sefardim. Na sua obra *Guia dos perplexos*, tenta uma síntese entre o aristotelismo e a fé para uma compreensão do universo criado.

Apesar da dispersão dos núcleos judeus situados sob o domínio muçulmano, constanta-se uma persistência surpreendente do conhecimento do árabe entre os judeus da península Ibérica, Languedoc e Provença. Esta língua continua sendo o veículo de transmissão da cultura científica e filosófica levada pelos refugiados de al-Ándalus à Espanha cristã e ao Sul da França.

Os sefardins na Espanha Cristã

No começo da Reconquista, a debilidade demográfica e bélica dos cristãos perante o Islã é total e a sua primeira atitude é a busca da sobrevivência. É o que explica a necessidade de todo o potencial humano disponível. A atividade destes pequenos grupos cristãos, de organização tribal, limita-se, até o século XI, a defender o espaço mínimo que possuem e, quando muito, a devastar as retaguardas e as colheitas alheias, numa empresa orientada fundamentalmente a resistir.

Segundo García de Cortazar, "A conseqüência será uma militarização da sociedade, que aparece organizada para a guerra. Esta guerra, com a etapa prévia de aquisição de um espaço geográfico, passa ao estágio de repovoamento, que dá origem a uma comunidade de homens livres, com mínimas diferenças de classe".[7]

O limite dessa situação é assinalado pelo sistema de "párias", compra de paz por ouro, que no século XI, se estabelece entre os reinos cristãos e os Taifas. A partir desse

[5] BAER, Y. *Historia de los judíos en la España cristiana*. Madrid, Altalena, 1981, 2 vol., I,p. 28 ss.
[6] ABRAHAN BEN DAVID. *Sefer ha-Kabbalah* (libro de la tradición) Valencia, Col. Textos medievales, 1972, p. 56.
[7] GARCÍA DE CORTAZAR, J. A. *Historia de España: La época medieval*, Madrid, Alianza, 1973, p. 126.

momento, muda o signo da Reconquista, com o enriquecimento cultural dos reinos cristãos pelo contato com uma cultura superior, através de alianças e pactos com os reinos árabes.

Essas alianças só são interrompidas temporariamente pela chegada dos Almorávidas e Almohadas, cujos êxitos na Península são locais e passageiros.

Mas não é somente o aspecto de militarização ou de uma sociedade orientada para a guerra, senão também, o surgimento de uma sociedade de fronteira que condiciona e modela o desenvolvimento histórico espanhol. O impacto da fronteira ou melhor ainda das fronteiras, porque foram muitas e variáveis quanto ao tempo e ao espaço tanto físico como cultural, favoreceu que sucessivas gerações tivessem que prescindir de todo o supérfluo e adaptar-se a costumes e instituições necessárias à vida fronteiriça, quer dizer à mobilidade.

Mobilidade espacial, social e cultural que desencadeou um processo sumamente complexo, com problemas de repovoamento e colonização, problemas de assimilação e rejeição de minorias religiosas e culturais, e problemas de assimilação e aculturação.

A coexistência, na Península, de credos diferentes, dá lugar à existência de grupos dotados de grande coesão, minorias diferentes, moçárabes, muladis, judeus e mouriscos, que se organizam e se autodefinem, sem chegar nunca a ser absorvidas pelo poder central. Dão origem no decorrer da Idade Média a uma série de problemas derivados do relacionamento de autoridade a autoridade, de pessoa a pessoa e de grupo a grupo. São minorias autônomas em luta pela liderança social, econômica ou política direta ou indiretamente procurada.

Essa coexistência obriga-os a se respeitarem, gerando-se uma mútua tolerância que, segundo Sánchez Albornoz, "nasceu sincronicamente em Al-Ándalus e nos reinos cristãos ... por lei de vida ... pela necessidade de conviver com gentes de fé diferente" [8]. A fé em um Deus criador e transcendente constitui um vínculo de união e por outro lado, nenhuma das três comunidades está em condições de destruir ou absorver as outras duas.

À migração, na Espanha cristã, dos judeus provenientes de Al-Ándalus, somam-se os judeus vindos da Europa, onde o clima fomentado pelos Cruzados tinha promovido o repúdio. As alfamas da Espanha conhecem uma renovação e um novo impulso com a chegada de novos contingentes hebreus. Produz-se uma abundante literatura de "Responsa", que atinge toda a área européia com rabinos como Mossé ben Nahmán de Gerona e Selomon ben Adret de Barcelona.

Nos reinos cristãos as necessidades surgidas da Reconquista e a utilidade dos serviços prestados pelos judeus fazem prevalecer a igualdade de direitos entre cristãos e judeus, favorecidos ambos por "forais" e "Cartas Pueblas", concedidas a vilas e cidades. Mas, na medida em que avançava a Idade Média, a idéia dos judeus como propriedade do rei ou soberano vai tomando corpo, destacando-se sua situação de privilégio.

Situação da qual os judeus tem consciência como se demonstra pelas palavras de Ishac Arama em *Aquedot Ishac* quando diz. "A Divina Providência concedeu-nos a graça de não ser vendidos como escravos pelos nossos inimigos, os quais traficariam conosco e nos manteriam em perpétua escravidão, como fazem com os negros e outros povos. Porém, nós temos ficado nas mãos dos reis da terra e somos servos dos reis e

[8] SÁNCHEZ ALBORNOZ, C. *España, un enigma histórico*. Buenos Aires, 1961, p. 30.

não servos dos servos. Assim foi no Egito e assim tem sido na grande diáspora nossa. Os judeus em todos os países de sua dispersão são propriedade do rei e dos príncipes, os senhores do país".[9]

"Os judeus foram, na Espanha, uma minoria religiosa, não étnica, instalada no seu solo, em justaposição à sociedade cristã, que constituía exclusivamente a legalidade... o judaísmo era uma microssociedade com virtudes e defeitos, paralela à macrossociedade cristã, e não uma classe, ou um setor dela", afirma Suárez Fernández.[10]

Assim sendo, a sociedade cristã reconhece aos judeus o direito, sempre provisório, de existir. Mas essa provisoriedade devia terminar pela integração na sociedade reconhecida, isto é, a sociedade cristã.

As duas coletividades vivem lado a lado, na medida em que o fato da vizinhança o permite e a complementaridade econômica o exige.

Comparados com os judeus do norte da Europa, que estavam engajados em economias circunscritas e condicionados por elementos não judeus em contínua hostilidade, os judeus do sul aparecem exercendo profissões múltiplas e estabelecendo com os gentios relações menos receosas.

A Península Ibérica, como todas as sociedades pluriétnicas, mostra-se sempre mais receptiva, e Castela, que se caracteriza pela fluidez social, oferece as melhores condições de vida para diferentes grupos da sociedade, antes da constituição do sistema de castas que, hierarquizando, marginaliza. Talvez por este motivo, a historiografia hebraica tenha considerado o período espanhol como o modelo desejado, embora, para alguns como indica Kriegel, "a experiência do judaísmo espanhol, marcado pela abertura e pelo apetite de universalidade, os coloque na situação de serem também os precursores do esquecimento próprio ou da deserção.[11]

Ao longo dos séculos XII e XIV, os monarcas espanhóis negam-se a implantar as normas dos Concílios III (1179) e IV (1215) de Latrão. Fernando III e Jaime I pedem moratórias a Honório III. Gregório X lembra a Jaime I, em 1275, a necessidade de instituir bairros reservados aos judeus. Bento XIII, em 1340, exorta Pedro IV, o Cerimonioso, para que impeça judeus e mouros de residirem entre os cristãos. Neste contexto as comunidades judaicas na Espanha crescem em número e riqueza ao longo dos séculos XIII e XIV.

Toledo: centro de confluência

Durante a Alta Idade Média, é sobejamente conhecido o impulso que a ciência aplicada, a filosofia e a cultura em geral, alcançam no âmbito de Al-Ándalus, que se constitui em lugar privilegiado do saber. Para lá acodem sábios do Norte da Europa à procura de manuscritos e traduções. O conhecimento da escola de Alexandria que tinha sido de interesse marginal para os intelectuais de Roma e de Bizâncio, passa como herança para Bagdá e Córdova.

A dissolução do Califado de Córdova traz como conseqüência uma corrente migratória de judeus e moçárabes de Al-Ándalus para a Espanha cristã, sendo a cidade de

[9] ARAMA, Ishac. Aquedot Ishac. Em BAER, Y. op. cit. I, p. 69.
[10] SUÁREZ FERNÁNDEZ, L. *Los judíos españoles en la Edad Media*. Madrid, Rialp, 1985, p. 13.
[11] KRIEGEL, M. *Les juifs à la fin du Moyen Âge dans l'Europe Mediterranéenne*. Paris, Hachette, 1979, p. 11.

Toledo o centro de confluência. A *Crónica Adefonsi Imperatoris,* século XII, oferece um magnífico exemplo ao descrever a chegada de Afonso VII à cidade: "Quando o povo ouviu que o imperador vinha a Toledo, todos os príncipes dos cristãos, dos sarracenos e dos judeus e toda a plebe da cidade, saíram ao seu encontro e com tímpanos e instrumentos musicais, cada um na sua língua o aclamavam"[12]

No século XI, Lucena, após a morte do último dos "geonim"[13] babilônicos (R. Hai, em 1033), tinha passado a controlar a direção espiritual do judaísmo, sendo Ibn Gayat o primeiro dos grandes mestres talmúdicos sefardins, segundo o seu discípulo Moses ibn Ezra.

Pesquisas recentes revelam as relações entre os eruditos e sábios de Lucena e aqueles que formaram a chamada "Escola de Tradutores de Toledo". O elo que une Lucena a Toledo é de vital importância para acompanhar a evolução da cultura européia medieval.

Entre 1125 e 1152, ocupou a Sé episcopal de Toledo Raimundo de Salvetat, o qual reúne peritos em árabe e em filosofia para verter ao latim certos tratados. O procedimento seguido consistia em que um judeu de língua castelhana e conhecedor da língua árabe, traduzisse ao romance o texto original que posteriormente um clérigo passava ao latim culto. Esta Escola de Tradutores não foi portanto uma instituição docente, mas um sistema bilateral para a passagem ou tradução do árabe ao latim.

Porém, os intercâmbios e traduções tinham se iniciado entre os árabes em Córdova e Saragoça, antes de Toledo tomar a primazia.

Em um tratado escrito pelo árabe Ibn Abdun sobre Sevilha no começo do século XII, aparece uma passagem que sugere como esse intercâmbio cultural tinha se iniciado em Al-Ándalus antes que na Espanha cristã: "Os homens não devem vender trabalhos científicos aos judeus ou aos cristãos (Moçárabes) a não ser que tais trabalhos tratem da própria fé, em efeito, traduzem livros científicos e logo os atribuem à autoria de homens da sua própria fé e aos seus próprios bispos, embora sejam de muçulmanos".[14]

Por outro lado, a tradução do árabe apresenta grandes obstáculos devido à complicada terminologia dos tratados científicos, à natureza dos conceitos que deviam ser traduzidos, e sobretudo, ao problema do domínio da língua em si mesma. "Que esses obstáculos fossem superados deve-se em parte à conjuntura excepcional de um mundo fronteiriço onde cristãos, moçárabes, mudéjares e judeus, estavam expostos a um contato mútuo", em palavras de Mackay.[15]

Pedro o Venerável, abade de Cluny, por exemplo conta-nos que o grupo de sábios que recrutou em Toledo em 1142 para a tradução do Corão, estava formado por quatro homens, dois latinistas estrangeiros: Herman de Carinthia e Roberto de Chester, Pedro de Toledo, um moçárabe e Mohamed de Toledo, um muçulmano.

---

[12] Crónica Adefonsi Imperatoris. Em AMADOR DE LOS RÍOS, J. *Historia social, política y religiosa de los judíos en España y Portugal.* Madrid, Aguilar, 1973, p. 139.

[13] Gueonim, Pl. título dado aos chefes da Academia talmúdica de Babilonia, e que persistiu posteriormente em vários lugares.

[14] IBN ABDUN. Em MACKAY, A. *La España de la Edad Media desde la frontera hasta el Imperio. 1000-1500,* Madrid, Cátedra, 1985, p. 101.

[15] MACKAY, A. op. cit., p. 101.

O prólogo da versão latina de uma das obras de Avicena lança uma luz adicional sobre o processo de transmissão: um judeu traduzia do árabe ao castelhano e um cristão, neste caso o espanhol Domingo Gundisalvo, traduzia do castelhano ao latim.

Assim, judeus, árabes e moçárabes eram agentes necessários que sabiam traduzir e intermediar entre as diferentes culturas.

É impressionante o número de sábios vindos do Norte da Europa, ao longo do século XII, ávidos de conhecimentos e à procura do saber depositado entre os muçulmanos. Aos citados anteriormente podemos acrescentar ainda nomes como Gerardo de Cremona, Adelardo de Bath, Platon de Tívoli, Rodolfo de Bruges ou Daniel Morley, iniciador da tradição científica inglesa, que encontrará seus expoentes mais notáveis em Robert Grosseteste e Roger Bacon.

Um testamento de indiscutível valor é oferecido pelo próprio Morley quando escreve sobre o seu itinerário intelectual: "A paixão do estudo tinha-me levado a deixar a Inglaterra. Fiquei algum tempo em Paris. Só aí vi selvagens instalados com uma grave autoridade nos seus bancos escolares... A ignorância obrigava-os a manterem-se numa atitude de estátua, mas pretendiam mostrar sabedoria pelo próprio silêncio. Logo que tentavam abrir a boca não ouvia senão um balbuciar infantil. Tendo compreendido a situação, refleti sobre a maneira de escapar a estes riscos e de aprender as 'artes' que iluminam as Escrituras de preferência a saudá-las de passagem ou evitá-las por meio de resumos. Por isso, como nos nossos dias é em Toledo que o ensino dos Árabes, o qual consiste quase inteiramente nas artes do 'quadrivium', é transmitido às massas, apressei-me em ir para lá para ouvir as lições dos filósofos mais sábios do mundo.

Tendo-me alguns amigos chamado e convidado a deixar a Espanha, voltei para Inglaterra com uma preciosa quantidade de livros."[16]

No limiar da destruição da cultura árabe na Espanha, Afonso X, o Sábio (1252 - 1284) recolhe essa tradição e deliberadamente dá continuidade à Escola de Tradutores de Toledo.

A curiosidade científica e o mecenato, que haviam sido exercidos antes por prelados, como Dom Raimundo em Toledo, estão personificados nesse monarca, que se rodeia das três religiões: cristã, judaica e muçulmana. O rei Sábio tem como intuito reunir de maneira harmônica quantos aspectos oferecia a cultura e o saber do momento: história, jurisprudência, poesia, música, astronomia, filosofia, etc.

Através de Toledo, pode-se conhecer na Europa a filosofia grega, numa transmissão que não foi simplesmente passiva e estática, pois partindo dela, filósofos como Avicena, Averróis, Maiomônides e Salomon ibn Gabirol, criam verdadeiros e novos sistemas filosóficos. Completa-se a série de traduções de obras de aritmética, astronomia e astrologia com as versões do Corão e do Talmude, abrindo-se "os segredos da ciência" a todos os estudiosos.

Em 1106, Pedro Afonso, um converso aragonês, reúne na obra *Disciplina Clericalis* trinta breves contos traduzidos do árabe ao latim, introduzindo na Europa um gênero desconhecido no mundo clássico. A difusão desta obra é tal que Menéndez Pidal pôde localizar até sessenta manuscritos espalhados pelo mundo de Barcelona até Cracóvia. Dos séculos XII ao XV, encontram-se traduções na França, Itália, Gasconha, Alemanha e Inglaterra, influenciando escritores como o Arcipreste de Hita, Boccaccio e Chaucer.[17]

---

[16] MORLEY, D. Em ESPINOSA, F. *Antologia de textos Medievais.* Lisboa, 1981, p. 235.

[17] MENÉNDEZ PIDAL, R. *España, eslabón entre la cristiandad y el Islán.* Madrid, Espasa-Calpe, 1949.

Sinais de mudança

Paradoxalmente será Afonso X, o Sábio, monarca eminentemente legislador quem recolhe no *Código de las siete Partidas* as influências do direito romano e canônico e, com elas, a idéia eclesiástica de que os judeus não podem ter jurisdição sobre cristãos. Recolhe, também, as normas emanadas dos concílios de Latrão quanto ao dízimo, aos distintivos e à separação. A sua vigência no fim do século XIV, trará consigo o isolamento dos judeus, considerados como organismo à parte na vida política e social.

De qualquer modo, a presença de judeus em funções públicas de alta responsabilidade desde o século XI ao XIV é uma constante. Eles detêm uma influência direta e marcante junto aos reis na administração, como médicos particulares, como interpretes, como embaixadores na realização de acordos políticos e capitulações matrimoniais, como espiões em missões de confiança, na nomeação de funcionários e em todo tipo de negócios. Organizam e controlam as finanças e até exercem funções judiciais.

Diferentes personagens, em momentos diversos, aparecem como os homens mais poderosos, principalmente em Castela. Eles realizam as funções, embora não confirmem os seus títulos, eles são, na Espanha medieval, os servidores mais fiéis da edificação do Estado Nacional, em cuja defesa acham-se tragicamente comprometidos. Qualquer situação de oposiçaõ ao rei, debilidade do monarca ou vazio do poder central, manifesta-se em perseguição, ataque ou ameaça para as comunidades judias, que são do rei, e que se espelham nos seus oficiais, executores das suas ordens concretas e imediatas.

Todas estas tarefas implicam um grande risco para a comunidade hebraica, porque freqüentemente a proteção chega às alfamas através dos judeus que atingem posições de influência e confiança junto aos reis, ligando-se o destino das comunidades à fortuna desses cortesãos, cuja ascendência pessoal ou decadência carregava com a prosperidade ou ruína de suas comunidades. Supõem, também, um grande risco pessoal, pois, em caso de fracasso, os judeus facilmente se convertem em "bode expiatório" abandonados à vingança da população, sendo a sua decadência tão rápida quanto a sua ascenção.

As conseqüências da crise generalizada do século XIV são sentidas igualmente entre os cristãos e os judeus. As mesmas lutas que se produzem nas cidades cristãs entre "mayores e menudos" estouram dentro das alfamas, e esta conflitividade social vai-se convertendo lentamente num drama religioso.

Para Suárez Fernández, no final do século XIII, muitos judeus da Corte, educados no averroísmo, tratam de justificar-se com textos de Maimônides e afundam-se lentamente na corrupção e num deísmo vago, semelhante ao que duzentos anos depois os inquisidores descobrem em alguns setores de conversos. Ameaçados internamente, pelo aumento das queixas e da reforma piedosa dos cabalistas judeus, muitos pensam encontrar no cristianismo um lugar de refúgio, e assim, se iniciam as conversões".[18]

No interior das alfamas são freqüentes as acusações de tibieza e impiedade feitas contra eles e se estabelece uma verdadeira e surda luta entre a oligarquia e a massa humilde. Segundo Baer "contra aqueles judeus, amigos de isenções, dirigem-se, às vezes, as penas canônicas do direito talmúdico, e eles acodem à sua privança na Corte para anular aquelas penas".[19]

[18] SUÁREZ FERNÁNDEZ, L. Op. cit., p. 107.
[19] BAER, Y. Op. cit. I, p. 432.

Famílias oligárquicas como as de Ha-Levi, De la Caballeria, Porta, Alconstantini, Abulafia, ibn Ezra, Alfakas, Bienveniste, Orabuena, Ibn Shosham e algumas outras aparecem com freqüência nos documentos da época e nem sempre constituem a melhor propaganda para a causa judaica. Os monarcas, por sua vez, favorecem o sistema oligárquico, porque este facilita também o maior controle das alfamas.

Nesse horizonte os judeus eram vilipendiados e aparecem freqüentemente mais como figuras ridículas e sofredoras do que como verdadeiramente odiosas. Eles são apresentados pelos pregadores aos seus ouvintes cristãos como alvo para o batismo, que pode salvar tanto os extraviados como os ignorantes. O judeu é o homem do erro, da falsidade religiosa, e por isso justifica-se e é normal enganá-lo, decepcioná-lo, lançá-lo na confusão e na dúvida.

É esse o judeu que aparece nos *Exempla* medievais e o que encontramos em boa parte da literatura espanhola da época. No poema de *Mio Cid*, nos *Milagros de Nuestras Señora* de Berceo ou nas *Cantigas de Santa María* de Alfonso X, o Sábio, por indicar algumas referências concretas.

A conversão busca-se pela irrisão e a vergonha e termina sempre como um mérito ou triunfo cristão.

A resistência e o fracasso nesse empenho faz surgir, cada vez com mais força, a idéia de perigo, e surgem os tabus que o cristão corre o risco de violar em contato com o judeu. Tabus, com relação à convivência, ao corpo, aos alimentos e líquidos sagrados, às relações sexuais, etc.

Isto acontece no norte da Europa antes da Península Ibérica, que convertida em refúgio dos judeus europeus e com uma experiência de autonomia e prosperidade, fará mais duro e doloroso o confronto final no fim da Idade Média.

Mas, ainda gostaríamos de salientar um aspecto, uma parcela da produção literária sefardita que nos situa diante de um parâmetro de igualdade, e que alonga as fronteiras de Sefarad. Trata-se da língua.

Existem numerosas obras escritas em romance, com caracteres hebraicos. Diante deste bilingüismo gráfico surge a pergunta. Qual era a língua falada pelos judeus sefardins? O hebraico ou o romance?

No momento da expulsão, os judeus tinham três línguas. O hebraico, que poucos conheciam, era a língua da Bíblia e das orações litúrgicas. Os rabinos para comunicar-se com os ouvintes e ensinar-lhes o conteúdo dos livros sagrados, faziam a tradução, palavra por palavra, com um absoluto literalismo que deu lugar a um "espanhol" muito especial já que mantinha a sintaxe e a grafia do hebraico. Este é o chamado espanhol "kalco" ou "ladino". No século XIII a língua vernácula chamava-se ladina e por isso fazer a tradução dessa forma era ladinar. O ladino é portanto uma lingua não falada, é o produto da tradução literal que serviu como língua pedagógica e pouco a pouco como língua litúrgica. Nunca foi língua falada apesar de se encontrarem denominações que indicam o ladino como a língua dos judeus sefardins após o exílio.[20]

A terceira língua, a falada e entendida era a vernácula de cada província, entre as quais o castelhano tinha, em fins do século XIV, mais prestígio e difusão na Península Ibérica. A língua natural, a familiar, a falada e compreendida por todos era pois o ro-

[20] SEFHINA, Häim Vidal. La diáspora sefardí y el judeo-español. Em MAÍLLO SALGADO, F. *España, Al-Ándalus, Sefarad: síntesis y nuevas perspectivas*. Salamanca, 1988. ps. 169-185.

mance, com todas as variantes locais e regionais existentes na Espanha. Esta é a conhecida como judeu-espanhol vernáculo ou judezno, é a língua levada pelos expatriados em 1492, o judeu-espanhol, que se difunde principalmente entre as comunidades judias do Império Otomano e do Norte da África, e que na perspectiva do espanhol contemporâneo tem um acento de saudoso arcaísmo, pela sua proximidade com o castelhano do século XV.

Os judeus espanhóis não se diferenciam dos seus vizinhos cristãos, nem pela raça, nem pela língua, nem pelas atitudes do viver quotidiano, embora se registrem variantes na comparação de ambas as comunidades criando situações de inferioridade ou de superioridade o que permite falar de co-existência.

Existe, de fato, uma separação jurídica entre o município cristão, a alfama dos judeus e a alfama dos mudéjares. Desta maneira os judeus e os mudéjares não eram propriamente cidadãos, estavam relegados a uma situação de inferioridade em relação à comunidade majoritária cristã.

Neste artigo, pretendiamos destacar alguns dos aspectos dessa convivência — já que não integração — que justifica o título, onde Al-Ándalus oferece a plataforma mais rica da cultura ocidental durante a Idade Média, onde os judeus como intermediários insubstituíveis, constroem a sua segunda pátria: Sefarad, no marco de uma Espanha na qual, "reis das três religiões" oferecem uma das experiências mais belas e fecundas da história do Ocidente. Tudo isso sem poder esquecer completamente as tensões e conflitos que assolam o Leste do Mediterrâneo no momento atual.

Qual foi o processo de desintegração? Como se chegou ao final dessa convivência? Que fatores de ordem social, religiosa e política contribuíram para passar de uma sociedade pluralista e heteroxa para outra rígida e fechada? Quais foram as conseqüências para a Espanha? Em que medida a essência do homem hispânico e a sua mentalidade estão ligadas a história desse processo? Estes e outros interrogantes permanecem abertos a novas reflexões.

Qualquer estudioso que se defronte com estes temas, não pode ignorar a polêmica entre dois grandes escritores espanhóis: Americo Castro e Sánchez Albornoz. Ambos tratam de responder algumas das questões apontadas, e coincidem ao considerar a Reconquista, essa longa aventura coletiva, como ponto crucial. Porém, ambos se opõem radicalmente ao explicar o processo em si até chegar a modelar a mentalidade do homem hispânico.

Sem dúvida alguma, a maior contribuição de ambos autores foi ter aberto uma polêmica que deu lugar a numerosas pesquisas cujos frutos ainda não foram suficientemente explorados.

Bennassar pode servir como exemplo ao sintetizar e comparar ambas visões no intuito de descobrir as atitudes e a mentalidade do espanhol a partir do século XVI, cujas raizes, Castro e Albornoz colocam na Idade Média.[21]

O ano 1391 marcou o ponto culminante e decisivo na história do judaismo espanhol. As revoltas populares e a série de pogrons, iniciados em Sevilha, e estendidos às comunidades judaicas estabelecidas nos reinos de Castela e Aragão, fizeram extremecer os fundamentos que durante séculos tinham sido a base para o estabelecimento dos judeus da diáspora em Sefarad.

[21] BENNASSAR, B. *Los españoles, actitudes y mentalidades desde* el s. XVI al s. XIX. El Escorial, Swan, 1985.

O edito de expulsão dos judeus, 1492, e o que pouco tempo depois, 1501, introduz o dilema de batizar-se ou emigrar entre os muçulmanos de Granada e Castela, implantaram oficialmente a unidade religiosa. Porém não foi possível colocar um ponto final ao problema dos conversos. Pelo contrário, surgiram numerosos e mais graves problemas, pois ninguém acreditava na sinceridade daquelas conversões forçadas.

Esperava-se que aquilo que inicialmente era fruto da violência, transformar-se-ia em íntima adesão. Esse foi o caminho para muitos dos judeu-conversos castelhanos mais integrados ao meio social em que viviam, ao passo que para os mouriscos, minoria "replegada" em si mesma e hostil ao meios circundante, o problema resultou insolúvel e desembocou na expulsão total em 1609.

Para os judeus, a expulsão da Espanha foi um dos capítulos mais trágicos da sua história. Séculos depois, a expulsão continuará na memória coletiva dos judeus como lembrança dolorosa e traumática. A separação definitiva não foi nada fácil por que para eles, Sefarad não era mais um exílio, era uma pátria.

O estabelecimento da Inquisição e a supressão do judaísmo e do islamismo, são apenas aspectos diferentes de um esforço único para impor e conservar a unidade da fé entre os hispanos. Uma fé de herança medieval que constitui o elemento essencial que definia e unificava a sociedade.

Na verdade a Idade Média espanhola não foi tolerante com a fé, mas com as várias sociedades do credo diferente, cuja convivência admitia no seio duma mesma entidade política. Este fato tem como conseqüência durante o século XV e ainda depois, a existência de uma estrutura política insuficiente, baseada em princípios de relação pessoal e pactuada. Os monarcas espanhóis durante a Idade Média tinha súditos de três religiões. Para os Reis Católicos, os judeus são súditos e vassalos, além de pertencer a uma comunidade determinada, vinculada diretamente a eles.

A presença e legalidade dos judeus apoiava-se em estatutos do século XII. O monarca como detentor da "potestas" podia estabelecer pactos com comunidades alheias aos seus súditos "naturais".

Depois da implantação do sistema monárquico introduzido pela dinastia de Trastâmara (1469), caminha-se para a identificação rei-reino e território-comunidade. A identificação autoridade-credo é a conseqüência dessa doutrina política. No momento em que o caráter público da autoridade substitui totalmente o privado, a convivência de diferentes comunidades religiosas no seio da mesma entidade política torna-se extremamente difícil.

Para Kriegel, "Ao completar-se a grande empresa de unificação da Espanha em mãos dos cristãos, desmoronou-se a base política que servia de fundamento para a existência da população judia dentro das suas fronteiras. A construção de um Estado forte, empenhado em eliminar as forças centrífugas, e além disso expansionista, conduz à unanimidade que supunha a integração total ou a rejeição".[22]

A partir de 1492, pode se afirmar que a Espanha muçulmana, cristã e hebraica da Idade Média dará lugar a outra Espanha que oficialmente fará do catolicismo — já não

[22] KRIEGEL, M. Op. cit., p. 226.

simplesmente do cristianismo — o seu signo de identidade. Uma Espanha, como indicávamos anteriormente, com tendências unificadas e expansionistas, lançada a um imperialismo transoceânico.

María Guadalupe Pedrero Sánchez
Lectora de español - UNESP - ASSIS

Imaginaciones (En tiempos del descubrimiento)

León Pomer

Aquellos hombres de las largas navegaciones y los portentosos descubrimientos descubren y navegan guiados por el mito. Habiendo enardecido el ánimo y encendido la imaginación, el horizonte del mito trasciende la opacidad cotidiana, la despeja y muestra detrás de ella, en la lejanía, la posibilidad de un futuro. Los mitos — es preferible pluralizar — crean "un mundo en el cual las leyes de la materia y la vida han sido abolidas; un mundo en el cual el pensamiento se ha liberado de todo impedimento y se muestra capaz de engendrar mundos, monstruos e historias desprovistas de raíces"[1]. Lo natural es simplemente sobrenatural; de ahí una manera de percibir/concebir la realidad, de construirla "fraccionando el continuum de la experiencia en entidades y acontecimientos separados"[2]. Los mitos potencian las energías y las dirigen, reúnen voluntades, conducen las decisiones de un quehacer que se hace historia. Obviamente explican los orígenes y profetizan lo que deberá ser; le dan sentido al presente.

1. EL MAR

El mar es lo que ha sobrado del caos original: así lo piensa el medioevo, así lo siguen pensando hombres del Renacimiento. El mar es lo no formado, movimiento perpetuo, inestabilidad absoluta[3]. És una vasta incógnita que acaso se revele en terror, tal

[1] Pierre Smith, LA NATURE DES MYTHES, en "L'Unité de l'Homme", pág. 714, Éditions du Seuil, Paris, 1974; Luis Cencillo, SEMÁNTICA Y REALIDAD, La Editora Católica S.A., Madrid, 1970.

[2] Edmond Leach, NATURALEZA / CULTURA, Enciclopedia Einaudi, vol. 5, pág. 79, Imprensa Nacional, Lisboa, 1985.

[3] Michel Mollat, LA VIE QUOTIDIENNE DES GENS DE MER EN ATLANTIQUE, Hachette, pág. 200, Paris, 1983.

vez en maravilla deleitosa. Más allá de las columnas de Hércules el Mar Tenebroso, el pavor de la oscuridad, la sospecha de un milagro.

Antonio de Guevara identifica el mar con la locura: "Es loco el navío que siempre se mueve, es loco el marinero pues nunca está de un parecer, es loca el agua pues nunca esta se queda, y es loco el ayre que siempre corre"[4]. El mar es el espacio donde cesa la razón y ya se va advirtiendo que esa ausencia se vincula a lo que cambia y se mueve. La razón es lo estable, lo que permanece; en el mar nada permanece. Por añadidura "es capa de pecadores, y refugio de malhechores"[5]. Aquellos que la tierra firme reprueba se liberan en el mar: los condenados a galeras ganan el privilegio de adorar a su Dios sin que nadie los condene por ser judíos, moros o paganos contumaces. "Las leyes que se hazen en la tierra, no ligan a los que andan en la mar"[6]. No se respetan días sagrados, no hay domingos ni fiestas de guardar. Toda ocasión es buena para "jugar, hurtar, adulterar, blasfemar, trabajar, navegar". No hay obispos que excomulguen ni sacerdotes que arrojen a los réprobos de las iglesias. No se pagan alcabalas ni pechos. No hay recaudadores que infiernicen la vida[7]. En el mar rige otra legalidad. O no rige ninguna. Lo que la tierra prohíbe el mar permite. Lo que el poder reprime el mar autoriza. Y a lo que el suelo firme insiste en repetir en la implacable rutina cotidiana, el mar opone la excitación de lo inesperado. Tal vez la isla remota donde aún persista la Edad de Oro. Tal vez el propio Edén.

2. ISLA, LUGAR SAGRADO

Las generaciones pos-neolíticas constituyen su síntesis del cosmos por medio de elementos rituales: en el principio de las cosas se encuentra una tierra santa en medio del océano. Allí una montaña une la tierra con el cielo. Isla, océano, tanto como fuego y montaña, elementos de un mundo, sus fundamentos. Para todas las tradiciones, la isla santa primordial se sitúa en el noroeste de Europa; acaso sea Tula, la *Thule* de los griegos.

Pero hay dos islas fundamentales: la de Aia, según Estrabón gobernada por Aets, hermano de Circe. Aia está situada al este. La otra habría existido en el oeste. Es Ogyvia, reino de Calypso; Homero la piensa aislada en medio del piélago, remotamente distante de toda habitación humana. Los dioses vacilan en ir a Ogyvia[8].

La primera teocracia considera a su jefe "rey del mundo"; su morada sería un espacio insular. La noción de isla sagrada, "occidental y nórdica" (por estar ubicada en el noroeste de Europa), es capital en la imagen del mundo que la antigüedad forja para sí misma[9]. La Syria primitiva de que habla Homero — cuya raíz es la misma que la

[4] Antonio de Guevara, ARTE DE MAREAR Y DE LOS INVENTORES DELLA: CON MUCHOS AVISOS PARA LOS QUE NAVEGAN EN ELLAS, Hieronymo Margarit, pág. 231, Barcelona, 1613.

[5] Id. pág. 243.

[6] Id. pág. 234.

[7] Id. págs. 233 y 244.

[8] Pierre Gordon, L'IMAGE DU MONDE DANS L'ANTIQUITÉ, P.U.F., págs. 35, 53 y 54, Paris, 1949.

[9] Id. págs. 12 y 13.

Las Canarias, o Afortunadas, o Islas de los Bienaventurados poseen un árbol siempre envuelto en niebla, de cuyas ramas chorrea agua. Lo asegura Pigafeta. Tal vez fue allí donde este italiano que inició la vuelta al mundo con Magallanes y la terminó con Sebastián Elcano, vio unas gentecillas de un codo de estatura y de orejas tan prominentes, pero tan prominentes como el entero cuerpo de esos seres, de modo que al acostarse, una oreja les sirve de colchón y la otra de tapadera[25].

¿ En las Canarias griegos y romanos ubicaron los Campos Elíseos? Es probable: la respuesta certera no existe por ahora. Homero, Plutarco, Virgilio y Tibulo cantaron ese mundo mejor, esa tierra más propicia al hombre. En su *Vida de Quinto Sartorio,* Plutarco narra que este gran guerrero queda extasiado frente a las Afortunadas: aspira a regresar a ellas para pasar en soledad y silencio el resto de sus días. Estrabón las llama "islas de los Beatos" y las ubica cerca de Mauritania. Pomponio Leto es el primer autor latino después de Horacio que menciona la fertilidad de las islas y el vapor terapéutico de sus aguas[26].

Para el gran Erasmo de Rotterdam la "locura encomiable" nace en las Islas Afortunadas, "donde todo crece espontáneamente y sin labor", donde "no hay trabajo, ni vejez, ni enfermedad" y los ojos se deleitan con la artemisa y el loto, con la rosa y el jacinto[27]. ¡Canarias, Afortunadas, tierra de Bienaventurados!. La realidad operará el desencantamiento: se empeñará en quebrar los encantamientos de la imaginación. En las Canarias y en todas partes.

La mitología celta asegura que existen las Islas Verdes. Y el verde es color de vida. Verdes son los Campos Elíseos de la Roma pagana, el bíblico Jardín del Edén, el Paraíso de Dante (que por añadidura existe en una isla, obviamente solitaria, obviamente situada en la vastedad de un mar).

Marco Polo, viajero impenitente, en las islas Andaman encuentra hombres con cabeza de perro, los cinocéfalos que la antigüedad ya había pretendido conocer. El jesuita español José Gumilla (1690 - 1758), misionero en América, está persuadido de que 131 años después del Diluvio Universal algunos descendientes de Cam habrían llegado a Pernambuco, para luego desparramarse por todo el continente. ¿ De dónde habrían partido ? De unas islas. De las islas de Cabo Verde. Américo Vespuccio y diez compañeros suyos se topan — en una isla, claro, presumiblemente Curação — con siete mujeres tan grandes que la más pequeña es un palmo más alta que el más alto de los europeos. Otros creen que la Fuente de Juvencia, de donde mana el agua de la eterna juventud, está en la isla de Boyuca. Pedro Mártir de Anglería no concuerda: la prerrogativa de rejuvenecer sólo puede ser de Dios[28].

Desde el siglo XIII crece el prestigio de las islas como lugares de encantamiento y maravilla. En la fase americana de los descubrimientos se produce lo que Leonardo Olschki llama "insularismo romántico". Las más famosas comunidades ideales del Renacimiento (la *Utopía* de Tomás Moro, la Nueva Atlántida de Francis Bacon) son

[25] Antonello Gerbi, LA NATURALEZA DE LAS INDIAS NUEVAS, F.C.E., pág. 126, México, 1978.

[26] Taviani, obra citada, pág. 281.

[27] Desiderio Erasmo (de Rotterdam), ELOGIO DE LA LOCURA, Espasa-Calpe, pág. 29, Madrid, 1972.

[28] Gerbi, obra citada, pág. 81.

concebidas en islas míticas. Y si Sancho Panza gobierna la isla de Barataria, las instrucciones que recibe de Don Quijote para ejercer un buen gobierno revelan las ideas cervantinas de una sociedad perfecta[29].

En las novelas de caballería andante, lectura de conquistadores, las islas aparecen por doquier. Admítese que la raza de las amazonas vive en la isla de Calafa, cerca del Jardín del Edén. El nombre Calafa aparece en *Las sergas de Esplandián* y en *Lisuarte de Grecia,* famosas novelas de caballería. Hay quien supone que California viene del nombre de la isla donde las mujeres parecen sentirse muy satisfechas de convivir sólo entre ellas[30].

Jung considera que la isla es el símbolo del refugio contra el amenazador asalto del mar del inconsciente, algo así como una síntesis de la conciencia y la voluntad. En todo caso es el lugar donde los sueños irrealizados prometen realizarse, donde la felicidad no se muestra esquiva y los hombres se observan con benevolencia, donde el inexistente pecado asegura una vida eterna liberada de maldiciones: el trabajo que agobia, la enfermedad que consume, el cataclismo y el hambre, la guerra y su guadaña.

4.¿ SALVAJES BUENOS O SALVAJES ?

El Jardín del Edén, isla o tierra firme (y si tierra firme, tal vez en el Oriente maravilloso), vive asociado a la imagen de hombres no corrompidos. El Edén es la ESPERANZA de una salvación. Los portugueses creen - por lo menos no pocos de ellos - que el mítico rey Don Sebastián retornará algún día de una isla edénica para traer la libertad y una vida mejor. En las tierras desconocidas, vírgenes de la podredumbre que azota al mundo europeo, indemnes de una decadencia que parece irremisible en el Viejo Mundo, no sólo los europeos pueden hallar una nueva vida, sino que es probable que encuentren una nueva gente, sin marcas fatídicas en su cuerpo, sin estigmas en el alma[31]. El Renacimiento italiano idealiza a los pueblos primitivos: es un aspecto de su retorno a la naturaleza. El Renacimiento entronca con la veta utópica del pensamiento español, veta despertada con el descubrimiento de América. Los erasmistas hispanos valorizan la paz y la concordia, la tranquilidad, la solución pacífica de los conflictos. Odian la guerra. El célebre Vives escribe en su *Concordia y discordia del género humano* (1529) que en las Indias existen algunos pueblos que entre los bienes de la vida exaltan la concordia por encima de todo. "¡Cuánto más sabios son ellos, adoctrinados por sólo el magisterio de la naturaleza, que nosotros, ahitados y regoldando letras y libros...!", exclama Vives. "¿Será que a aquellos indios — se pregunta — los hizo la naturaleza más semejantes a Dios que a nosotros la formación cristiana?"[32].

Ya entrado el siglo XVI publica Antonio de Guevara su *Marco Aurelio o reloj de príncipes;* en él leemos "El villano del Danubio', en el que, en la contraposición de civilización y barbarie, gana esta y pierde aquella. También para fray Bartolomé de las Casas gana la vida indígena si se contrasta con la europea. Las Casas constituye — declara Abellán — "el exponente más completo de dicha elaboración utópica": *el buen salvaje*[33]. El buen salvaje no es el bárbaro desenfrenado, irreflexivo, animalesco, hombre lobo que devora a sus semejantes y a otros que no lo son. Durante el transcurrir de los siglos XVI, XVII y XVIII la imagen del buen salvaje expresa la medida de las preocupaciones morales, políticas y sociales de intelectuales y sacerdotes, de gentes atribuladas. Con el buen salvaje reverdece el mito del Paraíso terrestre y de sus habitantes, anteriores a la historia, acaso anteriores al propio Adán. De Pedro Mártir de Anglería a Lafitau, los viajeros y los eruditos se afanan por ilustrar la bondad, la pureza y sobre todo la felicidad de los salvajes. Pedro Mártir, en sus *Décadas del Orbe Nuevo* (escritas entre 1511 y 1530) evoca la edad de oro y realza la ideología cristiana de Dios y el Paraíso terrestre con reminiscencias clásicas[34]. La imagen mítica del "hombre natural" nunca desapareció totalmente del mundo imaginario del europeo. En la antigüedad, desde Hesíodo, no anduvo escasa la creencia en la edad de oro. Horacio veía entre los bárbaros la pureza de una vida patriarcal[35]. En las condiciones de una Europa en que todo parecía desmoronarse, en que multitudes veían el Anticristo haciendo de las suyas, el mito del buen salvaje y del Paraíso terrenal recobran vida, resurgen de una entraña donde vivieron en silencio, durante siglos, quedamente, como a la espera de una resurrección. ¿Y acaso América no podría constituir la promesa de un retorno a la perdida y remota edad de oro? Cuando Vasco de Quiroga habla del Nuevo Mundo aludiendo al mundo descubierto por Colón, explica que la novedad no reside en el hallazgo, sino porque es nuevo en gentes "y cuasi en todo como fue aquel en la edad primera y de oro, que ya por nuestra malicia y gran codicia de nuestra nación ha venido a ser de hierro y peor"[36].

Fray Gerónimo de Mendieta (1525 - 1604) vincula su nombre al papel salvacionista que deberá jugar el Nuevo Mundo. Discípulo de Joaquino de Fiore, cree apasionadamente: los franciscanos y los indios podrán fundar en común la más perfecta forma de cristiandad jamás conocida. Fray Gerónimo exalta la mansedumbre de los nativos, su docilidad, la aceptación de la pobreza como algo natural: idealiza y franciscaniza a los "buenos salvajes" que en su visión constituyen la esperanza de la Iglesia, tal vez la última posibilidad de salvarla de la degradación[37]. Bataillon sostiene que Las Casas no está lejos de pensar algo semejante; al parecer también cree en el próximo final de la cristiandad europea y el necesario traslado de la Iglesia al Nuevo Mundo. Ya sabemos qué opina de los indios[38].

---

[29] Phelan, obra citada, pág. 105.

[30] Irving Leonard, BOOKS OF THE BRAVE, Cambridge, Harvard University Press, págs. 13, 39, 55 y 63, 1949.

[31] Sergio Buarque de Holanda, VISÃO DO PARAISO, Companhia Editora Nacional, pág. 181, São Paulo, 1977.

[32] José Luis Abellán, LOS ORÍGENES ESPAÑOLES DEL MITO DEL 'BUEN SALVAJE'. FRAY BARTOLOMÉ DE LAS CASAS Y SU ANTROPOLOGÍA UTÓPICA, Revista de Indias, ns. 145-146, pág. 159, Madrid, julio-diciembre de 1976.

[33] — Abellán, artículo citado, págs. 160, 163 y 175.

[34] — Mircea Eliade, LE MYTHE DU BON SAUVAGE en "Mythes, Rêves et Mystères", Gallimard, págs. 37 y 38, Paris, 1957.

[35] — Eliade, obra citada, págs. 39 y 40.

[36] — José Antonio Maravall, UTOPÍA Y PRIMITIVISMO EN LAS CASAS, Revista de Occidente, nº 141, pág. 324, diciembre de 1974, Madrid.

[37] — John L. Phelan, EL IMPERIO CRISTIANO DE LAS CASAS, Revista de Occidente, nº 141, págs. 311 y ss., diciembre de 1974, Madrid.

[38] — Marcel Bataillon, LAS CASAS, ?UN PROFETA?, Revista de Occidente, nº 141, pág. 282, diciembre de 1974, Madrid.

Pero la historia nos dice que la imagen del "buen salvaje" no prospera, que se impone la del salvaje-salvaje. Imagen muy antigua, perduradora a lo largo de milenios en la mentalidad occidental. Y acaso aún hoy perduradora. Heródoto sabía que "el bárbaro es el otro", apuntan Savarn y Meunier, y citan estas palabras del historiador griego: "Propongamos a todos los hombres escoger las costumbres más bellas y cada quien señalará las del propio país". Atenas es el "centro", la "civilización"; cuanto más se distancian los hombres de Atenas más acrece su barbarie. En los confines del mundo sólo hallaremos monstruos y quimeras. Las más antiguas narraciones de viajes dan cuenta de criaturas cuyo estatuto humano es discutible. "El salvaje aparece como algo contra natura que pone en peligro la ordenada sabiduría de la naturaleza"[39]. El atisbo de humanidad que en él percibe el europeo advierte, quién sabe, sobre el origen de uno mismo, del linaje propio. Según la pauta de Heródoto, antaño hubo una Edad de Oro (idea que el indio peruano Huaman Poma de Ayala retoma tal vez de Ovidio, o de sus propias tradiciones indígenas). Para el hombre antiguo (también para no pocos soñadores del medioevo y el Renacimiento, y acaso más desesperados que soñadores) la Edad de Oro representa un pasado que debe ser recuperado como futuro. Pero otra idea, esa sí inquietante, encuentra en el pasado el tiempo de la bestialidad. El presunto salvaje es como la presencia actual de una edad que es preferible mantener en el olvido; es una pregunta lacerante; ¿ese fuimos nosotros? ¿No podremos recaer en la bestialidad que nos distancia del "otro"?

Sobre el salvajismo de los orígenes se escribirá en abundancia. El francés Charles de Bouelles en su *Liber de sapiente* (1510) opone al hombre natural o *primus homo,* un hombre segundo, *secundus homo,* engendrado por la cultura. Boccaccio en su *Genealogia deorum* acepta que la creación inicial produce un hombre rudo e ignorante. El segundo Prometeo (los hombres doctos) deberá recrearlo[40]. Para Boccaccio el saber es poder: poder de creación de seres humanos civilizados, de transformación a partir de una primera materia deleznable. Poder algún día de españoles y portugueses y otros conquistadores para modelar seres humanos con arreglo a patrones de humanidad europea occidental. Y si no perfecta humanidad, sí la más acorde a los dictados divinos.

Sabiamente apunta Jean Monod: Occidente acuerda primacía "a la visión sobre la relación vivida (...) El mundo planteado como objeto de representación para un sujeto que se constituye en esa relación, he ahí lo que caracteriza la relación con el mundo de los tiempos modernos, la efigie de la conciencia occidental. Es evidente que la primacía de la imagen sobre la relación de vida, del mundo como imagen por conquistar para un sujeto reflexivo, sobre el mundo como lugar abierto del que las partes se definen por las múltiples relaciones que mantienen entre sí, no deja otra elección al 'mundo' más que conformarse con la imagen o, si se resiste, desaparecer"[41]. La conciencia occidental se busca a sí misma fuera de sí; cuando no se encuentra trata de forzar al "otro". Y ese forzar supone la violencia, la violación de una índole cuya validez no es menor que la occidental. En las diferenciaciones, en los distintos y múltiples aspectos

[39] — Anna - Marie Savarin y Jacques Meunier, EL MITO DE VIERNES. UNA PREMEDITACIÓN DEL ETNOCIDIO: LOS MITOS DEL BUEN Y DEL MAL SALVAJE, en "El etnocidio a través de las Américas", org. por Robert Jaulin, Siglo XXI, págs. 238 y 239, México, 1976.

[40] — Georges Gusdord, LES ORIGINES DES SCIENCES HUMAINES, Payot, págs. 491, 492 y 496, Paris, 1967.

[41] — Jean Monod, ¡VIVA LA ETNOLOGÍA!, en "El etnocidio...", pág. 324.

del nombre sánscrito del sol, *sûryâ* — es una isla, isla central del mundo, símbolo de un centro espiritual primordial. Algunos la identifican con la Tula hiperbórea, Tula la isla blanca, hogar de los bienaventurados, lugar paradisíaco y reducido, universo cerrado, imagen de un cosmos que es completo y perfecto[10].

Las más bellas aventuras del hombre tienen la isla por teatro, desde Ulyses a Robinson Crusoe. En la *Odisea* la isla es un *onphalos,* algo así como el ombligo saliente de la mujer encinta. El poeta subraya: la isla se eleva por encima de las aguas gracias a su relieve montañoso cubierto de florestas. Después de la aventura del mar la isla es el reposo, el suelo firme, la montaña que se eleva a las alturas divinas, el verdor que recompone el ánimo. Para Heródoto la insularidad simboliza la libertad griega; una libertad lograda por medio de la *polis* y los navíos de guerra. En el continente señorean los reyes despóticos[11].

La isla, lugar paradisíaco: la tradición es antiquísima; nuestros días la prolongan. En Ogyvia permanece Ulyses siete años y tiene buenos motivos: las mieles de la bella Calypso. Plinio describe un grupo de siete islas que llama "de los dioses" o "Afortunadas"; una de ellas algún día será Canaria. El clima es ideal, las tierras ubérrimas. Caius Justus Solinus (vivió en el siglo IV) menciona la isla de Athanatos: sus gentes no conocen la muerte.

Algunos teólogos creen que el Edén está separado de la parte occidental del continente asiático, del *Oikoumene* (tierra habitable por el hombre), por un brazo del océano, un brazo mortal: no puede ser navegado. En el mapamundi de Hereford, realizado a finales del siglo XIII, el Paraíso aparece: es una isla redonda separada de la parte occidental de Asia por un canal marítimo. La versión de los téologos. Los celtas creen en la "isla de ultramar", una "tierra mágica" situada al otro lado del océano. Allí abundan las bellezas naturales; ningún tipo de riqueza anda escaso. Los habitantes son hermosos y son alegres. Tienen sobrados motivos. Peces y animales, pájaros y frutas, todo está a su disposición. Los males físicos y morales son desconocidos. La edad no trae menor valía ni menor deseo de vivir y no trae ese terrible compañero del hombre: la muerte.

La Antigüedad y la Edad Media, y en parte los siglos iniciales de los tiempos modernos, proyectan en la isla sueños no realizados, esperanzas de una vida mejor, la realización de aquello que un mundo pecador y envejecido se obstina en negar al hombre. En el mito se encarna el deseo. La isla funciona como el Edén que por ser terrestre debe ser recuperado. Muchos escritores de la Iglesia copian a Solinus, casi palabra por palabra. Lo copiaron Isidoro de Sevilla y Beda, Roger Bacon, Giraldus Cambreusis, Vicente de Beauvais, Pierre D'Ailly y Aeneas Silvio Piccolomini (futuro Pío II). Digamos que Plinio, D'Ailly y Aeneas Silvio fueron muy atentamente leídos por Cristóbal Colón. Un saber antiguo — ¿por qué no decir remoto? — llega al futuro almirante de la Mar Océano. Llega a su imaginación y la alimenta. Y alimenta su sueño.

La isla, lugar sagrado, es un lugar de recogimiento, de oraciones, de comunicación con Dios. Los monjes irlandeses, renunciando a las cosas mundanas, se retiran a su pro-

[10] DICTIONNAIRE DES SYMBOLES, Saghers, vol. II, pág. 50, Paris, 1974; Raymond Ruyer, L'UTOPIE ET LES UTOPIES, P.U.F., pág. 23, Paris, 1950.

[11] Sylvie Vilatte, L'INSULARITÉ DANS LA PENSÉE GRECQUE, Revue Historique, pág. 5, nº 569, Paris, 1989; J. Blache, LES PARTICULARITÉS GÉOGRAPHIQUES DES ÎLES, Pages Géographiques, Gap., págs. 207 y 208, Paris, 1963.

pio desierto particular: el mar y sus islas. En islotes rocosos, en promontorios aislados fundan ermitas, construyen monasterios. Algunos parten en busca del Elíseo. El más famoso es el irlandés San Brandán. Este auténtico santo vivió en el siglo VI y fundó un monasterio en Clonfert, cerca de Shannon. En una obra titulada *Navigatio Sancti Brendani Abbatis* (de la que se conocen unos ciento veinte manuscritos latinos), posterior a una probablemente menos difundida *Vita Sancti Brandani* (existen versiones diferentes escritas en diferentes momentos) se relatan las aventuras de Brandán y la manera como este emprendió la búsqueda de la Tierra Prometida. La *Navigatio* relata que un monje llamado Mernoc consigue llegar a la isla de las Delicias, en la que se establece con otros anacoretas. Allí es visitado por su padrino Barinthus, y ambos deciden partir hacia otra isla, más hacia el oeste, llamada Tierra Prometida *(Terra Repromissionis Sanctorum),* en la que Dios permite a sus santos vivir después de muertos. Y en habiendo llegado vagarán dos semanas por una tierra cuajada de árboles y flores, pisando un suelo pavimentado con piedras preciosas. Pero al llegar a orillas de un anchuroso río un ángel les prohibirá cruzarlo. Los viajeros deben retornar y será Barinthus quien relate a Brandán, abad de Clonfert y primo suyo, los acontecimientos vividos. El futuro santo irlandés decide partir y lo hace con catorce discípulos. Durante siete años navegan errantes por el Océano Atlántico en un barquichuelo llamado Trinidad. Conocen una isla donde las uvas tienen el tamaño de las manzanas, otra donde veinticuatro monjes no han pronunciado palabra en ocho años, en otra, volcánica, claro, como corresponde, Judas purga sus culpas con indecibles tormentos. La *Navigatio* de Brandán, ocho siglos después de haber ocurrido, continuará propagando demonios y pigmeos, gatos marinos y dragones, serpientes poco recomendables, buitres y ángeles. Si falta algo para que lo maravilloso quede asociado a la isla, Brandán lo proporciona con sus islas Paraíso de los Pájaros, con aquella otra en que los árboles en lugar de hojas producían menudas y aladas criaturas que colgaban de las ramas exactamente por el pico. Y si aún faltara alguna historia para completar la ristra de ellas, he aquí al buen abad y sus secuaces desembarcando en una isla que se mueve y resultó ser el lomo de una ballena.

Se dirá: ¿ pura fantasía? Vigneras, autor de un magnífico trabajo del que somos ampliamente deudores, expone que la isla de las ovejas podría ser la Faröes, que una columna de cristal elevada hacia el cielo no sería otra cosa que un iceberg o glaciar de una montaña de Groenlandia, que las tres islas volcánicas serían Islandia, Tenerife y Jan Mayen. La de las uvas, presumiblemente Madeira[12]. Luego no fantasía, sino realidad percibida e interpretada a través de un universo mental donde el milagro y el mito, y la magia, desempeñan un papel preponderante. Una mentalidad que no se resigna a pensar en el Edén como situado en un más allá de esta pobre vida terrestre; que lo ambiciona ahora y lo concibe habitado por hombres inocentes, no inficionados por el pecado original; y lo imagina dotado de una naturaleza a la que el hombre pueda regresar como al seno de una madre buena que provee el alimento sin exigir a cambio el trabajo que embrutece, la opresión que sofoca. En el Edén no hay enfermedad ni muerte; hay juventud eterna. Y lo que es mejor: el Edén no está en el cielo, está en la tierra. Colón lo descubre en Paria, costa de Venezuela. Otros sospechan — o aseveran — que está en tal o cual isla. Porque la isla es lugar sagrado. Y lo paradisíaco no puede ser profano.

[12] Louis-André Vigneras, LA BÚSQUEDA DEL PARAÍSO Y LAS LEGENDARIAS ISLAS DEL ATLÁNTICO, Anuario de Estudios Americanos, XXX, págs. 810 a 832, Sevilla, 1973; Marianne Mahn Lot, LA DÉCOUVERTE DE L'AMÉRIQUE, Flammarion, págs. 18 y 19, Paris, 1970.

3. FASCINACIÓN DE LAS ISLAS

Comencemos por la Brasil. Existe en la mitología celta. En gaélico, *breas - il* significa isla grande. Aparece representada por primera vez al sudoeste de Irlanda en un portulano del genovés Dalorto[13]. Las islas Azores, o "degli Astori", reciben el nombre de Bracir en el mapamundi de los hermanos Pizigani (1367), y los italianos de Brasil, San Zorzo y Li Conigi en la *Carta Catalana* (1375)[14]. En la tradición italiana Brasil viene de *bras,* nominación de una planta tintórea. La isla así llamada está ubicada en la latitud de las Azores[15]. El nombre, pero ahora como Brasil Rock, permanece en los mapas del almirantazgo británico hasta 1873[16]. Aún hoy existe un islote — reminiscencia de un sueño antiguo — que se llama Brasil: está al sudoeste de Irlanda[17]. De modo que el Brasil existe, siquiera como isla encantada, desde siglos antes de existir como tierra sólida y firme descubierta y colonizada por los portugueses.

Ya mencionamos la antigua Tula, o *Thule* de los griegos. El cardenal Filliastre agregará en 1427 a un conjunto de 27 cartas obra del cartógrafo galés Claudio Cimbrico, una de Groenlandia. El cardenal anota: Tule, o Islandia, está al oriente de Groenlandia. Tule gana ahora un lugar preciso[18]. Pero Piteas, un griego de Marsella del siglo IV a.C., establece que la distancia entre Tule y las costas de Bretaña puede ser recorrida en seis días de navegación. El medioevo, luego de los descubrimientos de los vikingos (siglo IX), no tuvo dudas: Tule debe ser Islandia. El cardenal Filliastre vendría luego a corroborarlo[19].

Antilla, otro nombre que prefigura el Nuevo Mundo y enciende imaginaciones. La tradición de la Atlántida se cierne sobre Antilla. ¿Será esa la isla que los habitantes de Canarias occidentales y Madeira dicen ver a distancia, en los días claros? Tal vez. Antilla se presta a ciertos juegos de la imaginación: *Anti-illa, Anti-isla*[20].

El nombre Antilla aparece por primera vez en el mapamundi de Beccario de Génova (1435); se extingue en el celebérrimo mapa de Mercator (1587). El cosmógrafo florentino Paolo Toscanelli, en su correspondencia con Colón, calcula que Antilla está a 2.500

[13] Mahn-Lot, obra citada, págs. 18 y 19.

[14] Paolo Emilio Taviani, CRISTOFORO COLOMBO (la genesi della grande scoperta), Instituto Geográfico de Agostini, pág. 55, Novara, 1982.

[15] Marianne Mahn-Lot, ÎLES DES BIENHEREUX ET PARADIS TERRESTRE, Revue Historique, pág. 49, nº 569, Paris, 1989.

[16] Taviani, obra citada, pág. 58.

[17] Mahn-Lot, ÎLES..., pág. 48.

[18] Taviani, obra citada, pág. 58.

[19] Taviani, obra citada, págs. 70 y 299.

[20] Taviani, obra citada, pág. 58.

millas de Cipango (Japón). Se creía que había sido poblada por siete obispos y sus seguidores, fugitivos todos ellos en el 711 de la España visigótica derrotada por los moros. El mito — ¿ solamente mito ? — se populariza. Ahí está la *Crónica del rey don Rodrigo y la destrucción de España* de Pedro del Corral que corre como popular romance de caballería andante. En los siglos XV y XVI los reyes de Portugal autorizan expediciones para localizar isla tan mentada. Habrá un intento de encontrar Antilla en tierra firme, en la parte continental de Norteamérica. Lo protagoniza el franciscano fray Marcos de Niza en 1539[21].

Ya lo dijimos: el mito moviliza energías. Les da dirección. Hace historia. Permite especulaciones. No fueron pocas estas últimas sobre el origen del hombre americano como proveniente de la Atlántida, isla prodigiosa de que habla Platón en el *Timeo*, en diálogo con Sócrates; isla fascinante que en el "solo espacio de un día y una noche terrible (...) se abismó en el mar y desapareció". Aún hoy hay hombres que la buscan. Y especulan sobre ella.

El Jardín de las Hespérides: otra construcción mítica que parte — al parecer sobran indicios — de una realidad realmente vivida. El Jardín y la ciudad de las Hespérides están en el Atlántico, cerca de Mauritania. Allí crecen las manzanas de oro, que al decir de los alquimistas proveen la inmortalidad, una obsesión tan antigua como la muerte. Pero las tales manzanas no son nada fáciles de consumir: un dragón horripilante las vigila. La inmortalidad no está al alcance de la mano. Tal vez no sea otra cosa que un irreprimible deseo, un sueño con visos de pesadilla. Gentes prosaicas han creído que el fruto maravilloso no era otro que el retoño frutal, amarillo dorado, del madroño de Canarias, llamado en crudo latín *Arbustus Canariensis;* las Hespérides serían las Canarias[22]. Y el dragón, tal vez una cohorte de bravos canes que infestaban las islas bautizadas en homenaje a tan nobles, aunque a veces rudos, animales. Por lo demás lo del dragón viene de antiguo. Heracles ya había triunfado sobre la bestia y hecho suyos el Jardín y sus riquezas. Las Hespérides, hijas de Atlas y Hésperis, triunfan sobre los siglos. Los contemporáneos de Colón — ¿ y cuántos de sus sucesores ? — aún creen en la isla maravillosa.

Las Canarias no se agotan aquí. En la mitología griega existen las Islas de los Bienaventurados, o *Nesoi Makáron*. El nombre sería una corrupción del antiguo nombre fenicio: islas de Makar, dios predilecto de la ciudad de Tiro[23]. Los fenicios, maravillosos navegantes (habrían circundado el África en tiempos más que remotos), debieron conocer las islas que serían llamadas Canarias y por algunos Afortunadas. Colón, en una nota marginal al *Ymago Mundi* del cardenal Piefre D'Ailly, concluye que las Afortunadas son el Paraíso terrenal. Lo que ciertamente el cardenal no dice, pero Colón imagina. Posteriormente Colón se corrige: los gentiles decían ser las Afortunadas el Paraíso, en razón de su fertilidad[24].

---

[21] John L. Phelan, EL REINO MILENARIO DE LOS FRANCISCANOS EN EL NUEVO MUNDO, U.N.A.M., pág. 104, México, 1972.

[22] Vigneras, obra citada, pág. 813; Paul Herrmann, LA AVENTURA DE LOS PRIMEROS DESCUBRIMIENTOS, Editorial Labor, pág. 102, Barcelona, s/d.

[23] Herrmann, obra citada, pág. 88.

[24] Salvador de Madariaga, VIDA DEL MUY MAGNÍFICO SEÑOR DON CRISTÓBAL COLÓN, vol. I de "El ciclo hispánico", Editorial Sudamericana, pág. 124, Buenos Aires, 1958.

que asume la humanidad reside su riqueza, un tremendo patrimonio creado durante centenares de milenios por comunidades humanas que pretendieron sobrevivir como tales y al mismo tiempo entender el mundo, entenderse a sí mismas y a semejantes suyos de otras comunidades. Los historiadores, los antropólogos sobre todo, mostrarán la diversidad de los caminos emprendidos, la validez de ellos, la multiplicidad de las soluciones imaginadas, encontradas y puestas en práctica. El único patrón de desarrollo es la heterogeneidad; para el Occidente de los tiempos modernos — tiempos que heredan y desarrollan un pensamiento antiguo — el único patrón humano y civilizado es el suyo propio. El "buen salvaje" será salvaje: perderá la bondad. Y si en algún momento del siglo IV a.C. en Grecia aparece un pensamiento que descree de la hasta entonces tenida como civilización y el género de vida de los escitas es puesto como modelo[42], ese pensamiento no acaba por imponerse. A fin de cuentas Homero había escrito que los escitas que atraviesan la frontera y penetran en el orbe de los helenos son muertos por los suyos: los dos mundos no debían mezclarse[43].

¿ Y Roma? ¿ Acaso Roma no fue bárbara al principio para los griegos y luego madre y maestra de otros pueblos? ¿ Constantinopla por ventura no se escandalizó porque un bárbaro, llamado Carlomagno, osaba usurpar el título de emperador? ¿ Y a mediados del siglo XI el patriarca de Antioquía, Pedro III, no afirmaba sin la menor intención polémica y con cierto sentimiento de piedad que los latinos son "naciones bárbaras" si son comparados con los bizantinos? Bárbaros son los "otros". En 1793 el señor Kien Long, por entonces emperador de la China, piensa lo bárbaros que son los ingleses cuando pretenden entablar relaciones mercantiles con el antiguo Imperio del Centro[44].

El "otro" como bárbaro es una antigua idea de Occidente, pero no de su entera exclusividad. Entretanto, dentro del propio orbe civilizado hay gradaciones: hay más civilizados y menos civilizados. Si para el portugués Zurara la cristiandad es "a formosura do mundo"[45], dentro de ese ámbito de belleza, vendremos a saber, las hay mayores y menores, y hay gentes francamente rayanas en la barbarie. En Italia se habla del "brutto", que es el opuesto de lo armonioso y lo bello. Y mucho más que eso. El gigante, enorme y exagerado, será "bruto"; lo será el enano, desmesurado en su pequeñez. El "brutto" es el "otro", lo diverso, lo que diverge de los patrones de la normalidad. El "brutto" convive, o comparte, un mismo espacio geográfico y social con los seres normales, pero carece de lenguaje común con ellos. Son "brutti", el guardián de las bestias, el pueblo en revuelta, el rústico trabajador campesino, los ojos pequeños, la boca grande, la piel oscura, los animales fantásticos, los sarracenos, los diablos y toda la progenie de íncubos y súcubos, los habitantes de la oscuridad[46].

---

[42] — F. Hartog, LES GRECS EGYPTOLOGUES, Annales, nº 5, 1986, págs. 959 y 960, Paris.

[43] — Jacques Le Goff, HISTORIA, Enciclopedia Einaudi, vol. 1, págs. 188, Imprensa Nacional, Lisboa, 1984.

[44] — Jean Decarreaux, LES MOINES ET LA CIVILISATION EN OCCIDENT, Arthaud, págs. 15 y 16, Paris, 1962.

[45] — Luis Filipe Barreto, GOMESZ EANES DE ZURARA E O PROBLEMA DA 'CRÔNICA DA GUINÉ', Studia, nº 47, pág. 351, Lisboa, 1989.

[45] — Luis Filipe Barreto, GOMEZ EANES DE ZURARA E O PROBLEMA DA 'CRÔNICA DA GUINÉ', Studia, nº 47, pág. 351, Lisboa, 1989.

Por lo menos una parte del espíritu europeo que llega a la Edad Moderna — seguramente el espíritu dominante — está impregnado de una clara distinción: nosotros y los otros. Pero los otros como diferentes por infrahumanos, aunque no necesariamente diferentes en el aspecto exterior. Pero no hay que dejarse engañar. Debajo de un rostro humano puede ocultarse el salvajismo, la pesadilla, perceptibles en el "brutto" que es parte del paisaje cotidiano y de cuyo esfuerzo, finalmente, es difícil prescindir. Y si presente en la propia tierra, coexistiendo con la normalidad aunque claramente distinguido de ella, el "brutto", o el salvaje, si habitante de remotas latitudes, tanto más inquietante o más salvaje por desconocido, por constituir aún un misterio intrigante.

En el misterio y el exotismo del salvaje, o del bárbaro si se quiere, hay quien encuentra un motivo de atracción, una manera de hacer la vida menos monótona. El famoso cardenal Ippolito de Médici, bastardo de Giuliano, duque de Nemoura, tiene su propia colección de bárbaros, una suerte de zoológico de ellos. Los tiene tan variados que hablan veinte lenguas diferentes: son incomparables jinetes de casta mora norafricana, arqueros tártaros, púgiles negros, buceadores hindúes, turcos que acompañan al cardenal en sus divertimentos cinegéticos[47]. Son bárbaros domesticados, amansados, puestos al servicio de una civilización que se divierte con ellos. Son bárbaros que sonríen: aceptan representar el papel que les es atribuido.

Los europeos que desembarcan en el Nuevo Mundo vienen repletos de ensueños y pesadillas, de imágenes construidas desde mitos antiguos renovados y confirmados por los siglos y que ahora el Nuevo Mundo deberá confirmar y renovar. John de Holywood (autor de *Sphaera Mundi,* publicado en 1498) describe los habitantes de las tierras descubiertas por Colón: son de color azul y de cabeza cuadrada. El gobernador Diego Velázquez, a pesar de sus años de experiencia en Cuba, instruye a Hernán Cortés: deberá buscar seres con grandes orejas planas, tal vez con rostros perrunos[48]. En 1677 el inglés William Petty, reputado erudito y hombre de ciencia, declara su convicción: existen numerosas especies de hombres, sin contar los pigmeos y los gigantes, y aquellos minúsculos no se sabe si hombrecillos, desprovistos de lenguaje y que comen casi exclusivamente pescado. A fines del siglo XVII el anatomista Edward Tyson, también inglés, está convencido de que los pigmeos representan un "eslabón entre el mono y el hombre". Posteriormente concordarán con esta idea el célebre Linneo (1735) y el aún más célebre Rousseau (1755)[49].

Los seres que viven fuera de la antigua *ecumene* (la tierra humana por excelencia, la única al parecer que puede albergar seres humanos "normales") deben ser de diferente naturaleza, es decir, anormales. De modo que, con ellos, la única relación posible es de exterioridad, no entre iguales, no de hombre a hombre . El sujeto europeo conocerá un fenómeno que le es ajeno, aunque no totalmente, y la posibilidad de hacerlo suyo consistirá en remodelarlo con arreglo al modelo de la "normalidad" europea, en

[47] — Jacob Burckardt, LA CULTURA DEL RENACIMIENTO EN ITALIA, Editorial Iberia, pág. 259, Barcelona, 1951.

[48] — Lewis Hanke, ESTUDIOS SOBRE FRAY BARTOLOMÉ DE LAS CASAS Y SOBRE LA LUCHA POR LA JUSTICIA EN LA CONQUISTA ESPAÑOLA DE AMÉRICA, Universidad Central de Venezuela, pág. 304, Caracas, 1968.

[49] — Edmond Leach, ETNOCENTRISMOS, Enciclopedia Einaudi, vol. 5, pág. 23, Imprensa Nacional, Lisboa, 1985.

convertirlo a su imagen y semejanza. Si es posible, desde luego. Porque el hombre de los bosques que describe el erudito renacentista Gesner, ¿posee algo en sí que lo haga redimible? ¿Y los cinocéfalos que comen carne cruda y los skiapodos y los ictiófagos del Golfo Pérsico y los trogloditas del Mar Rojo y tantas otras criaturas de una infrahumanidad que cuando no es monstruosa es ambigua y a la cual se le deberá conceder como máximo la inteligencia del buey?[50].

¿Qué hacer con tamaña fauna? En el mejor de los casos, dominarla, utilizarla, hacerla útil a los designios de la civilización. Hacerla útil, inclusive, transformándola en la gran reserva de la cristiandad. Los hombres de la antigua *ecumene* que han decidido marchar hacia sus confines asumen el desafío, se aprestan al enfrentamiento. Llevan en sus ensoñaciones una visión de mundo. Tienen juicio formado. La realidad obligará a cambiar muchas imágenes preconcebidas; pero también la realidad será penetrada a partir de ellas. La realidad humana será tratada desde una convicción de superioridad moral, intelectual y social, una superioridad poseedora de las más altas verdades, las únicas que informan la condición de "civilizado".

5. BREVÍSIMA CONCLUSIÓN

Son múltiples las funciones del mito. Aquí nos interesa por lo que anticipa. El mito realiza idealmente — lo promete — lo irrealizado. Prevé en un ámbito sin tiempo aquello que en la vida cotidiana parece imprevisible, aquello que la cotidianeidad parece prohibir. Desde la imaginación recae en la maravilla y el pavor. Frente a una vida insípida, inacabada, propone la esplendidez de las islas, la convivencia sin conflictos, una vida, si se quiere ingenua, entregada a los deleites de una naturaleza reconciliada con el hombre. El mito aniquila la realidad actual, siquiera provisoriamente: la realidad actual también aniquila al mito. Pero en tanto obtiene credibilidad y da sentido al futuro, en cierto modo lo crea. Como imagen anticipatoria es una guía para transformar esa imagen en realidad realmente vivida. La ilusión que en él se espeja, el sueño que en él se sueña devienen voluntad de acción y acción propiamente dicha. Sucesivas generaciones humanas, desde tiempos inmemoriales, encontraron en el mito la manera de trascender el presente y vivir en la tercera dimensión temporal que el hombre precisa entrever en el horizonte: el futuro, un futuro mejor. Pero el mito es también una manera de ver el mundo, incluso aquella porción de mundo que no se ha visto. Y ello entraña peligros: el peligro de juzgar lo desconocido como si ya lo conociéramos, antes de conocerlo y penetrarlo; el peligro de absolver o condenar antes de sentir en la propia epidermis lo que estamos absolviendo o condenando. O aun sintiéndolo, sentirlo no con arreglo a su naturaleza, no por lo que nos comunica sino por lo que sabemos por anticipado.

[50] — Gusdorf, obra citada, págs. 19 a 21.

El mito posee múltiples ingredientes: aquí sólo hemos hablado de ensueños y pesadillas que enardecieron ánimos, encendieron imaginaciones, crearon nuevos horizontes, incentivaron aventuras prodigiosas y, si se quiere, para decirlo con las palabras finales, condujeron a una manera de hacer historia.

León Pomer
Assis (São Paulo)

A b
e h
1 9 9 1

ESPEJO IBEROAMERICANO

Os inventores estão vivos

Ricardo Ramos

Quando o homem abriu a porta, fazendo-a ranger, eu levantei a cabeça. Já havia entrado e olhava a sala, sorrindo como se a estivesse reconhecendo. Coisa de um instante. E me vi diante do cavalete com o estranho lá em pé, chão vazio entre os dois, e recuando abarquei a mim, a ele, ambos imóveis e esperando, feito figuras. Por um breve momento, que nos revelou na luz crua da manhã. Então o visitante desceu o degrau, veio até a mesinha dos potes e pincéis, de cima perguntou:

— O senhor é dono?

Acenei que sim.

— Eu quero fazer uma encomenda.

Dito assim determinado. Nem me levantei, apesar dele ser alto. Respondi importante:

— Procure outro.

O desconhecido se espantou:

— Que outro?

Encolhi os ombros. Aí sorri, explicando:

— Não estou mais no ramo.

Ele parecia não entender, ali parado e confuso. Demorou para encontrar a voz:

— Quer dizer que não inventa mais?

— Isso mesmo. Deixei de inventar.

O intruso puxou do bolso o maço de cigarros, tirou um, acendeu-o. Ganhando tempo, ou muito desconcertado. De repente me olhou:

— Que é que está fazendo agora?

— Pintando. Fazendo retratos.

Nova pergunta veio vindo, crescendo, mas ele a soltou num tom baixo:

— De mulher?

— De mulher.

Los inventores están vivos

Ricardo Ramos

Ricardo Ramos (cuentista y novelista brasileño)
Traducción: José Joaquim Degasperi

Cuando el hombre abrió la puerta haciéndola rechinar, alcé la cabeza. Él ya había entrado y miraba la sala, sonriendo como si la reconociera. Cosa de un instante. Me encontré frente al caballete con el extraño allí en pie, el piso vacío entre los dos, y retrocediendo abarqué a mí mismo, a él, ambos inmóviles y esperando, como figuras. Por un breve momento, que nos reveló en la cruda luz de la mañana. Entonces el visitante bajó el escalón, vino hasta la mesita de los tarros y pinceles, y desde arriba me preguntó:

— ¿Es usted el propietario?

Accedí con un gesto.

— Quiero hacerle un encargo.

Lo dijo así, con determinación. No me levanté, pese a que él fuera alto. Le respondí haciéndome el importante:

— Busca a otro.

El desconocido se espantó:

— ¿Qué otro?

Me encogí de hombros. Entonces sonreí, explicándole:

— Ya no estoy en el oficio.

Él parecía no entender, allí parado y confuso. Tardó en encontrar la voz:

— ¿ Es decir que ya no inventa?,

— Eso es. Dejé de inventar.

El intruso tiró de una cajetilla del bolsillo, se sacó un cigarrillo y lo encendió. Para ganar tiempo, o por sentirse muy desconcertado. De repente, me miró:

— ¿Qué es lo que está haciendo ahora?

— Pintando. Haciendo retratos.

Una nueva pregunta vino surgiendo, creciendo, pero él la dejó escapar en tono bajo:

— ¿De mujer?

— De mujer.

Ficou fumando, ali de pé, eu sentado esperando. Afinal ele se mostrou um cliente:
— Posso vir com ela? Quer dizer, vou tentar. É...
— Não — eu cortei.
— Como? Então não vai fazer?
Estava meio espantado, meia decepção. O cigarro entre os dedos e os olhos acesos. Novamente sorrindo, eu disse:
— Vou. Mas não traga ninguém, não quero ver. Basta uma fotografia.
— Uma foto?
— Sim. Postal, instantâneo, três-por-quatro. Serve qualquer uma.
Custou a entender:
— Uma foto...
— É, que seja parecida. Nos traços, no jeito, na iluminação dos cabelos. Está me entendendo?
Ele balançou a cabeça:
— Como retrato de morta.

Fiquei calado. Apagou o cigarro no cinzeiro, meticuloso, até que o toco se desfizesse. Cumprimentou e saiu.

Três dias depois, apareceu sem me avisar. Eu ia dizendo que não tinha hora, dando uma desculpa, mas ele sorriu estendendo a foto. Não aprendi a resistir. Tomei o rosto de mulher na mão, curioso, examinando-lhe os traços, boca e olhos, as linhas do pescoço, a implantação dos cabelos, decidi que era do tipo suave mas tinha brilho. E merecia.

— Sente-se. Espere, que eu começo logo.

Terminei o que estava fazendo, um simples retoque, ajeitei o cavalete de costas para a janela, apanhei o lápis e me pus a riscar. O homem, sentado mais para trás, mais para a direita, fumava. Com um jeito amigável.

— O senhor se importa de conversar?

Respondi que não. Ele entrou a falar de coisas avulsas, meio descosido. No entanto a voz vibrava na sala muito presente. Sem olhar para a sua cadeira, concentrado na tela, eu podia saber cada uma das expressões a que correspondiam as inflexões bem moduladas, as sílabas palpáveis, e a voz me guiava a mão. De certa maneira, eu trabalho assim. Passando para os retratos um pouco de quem os encomenda. Neste caso, eu nem chegara a pedir que o homem falasse, ele mesmo se oferecera.

E a conversa ganhava contorno. E a voz se fazia mais nítida. E traço a traço eu apanhava seu timbre.

— Esse amigo faz relações internas, mas diz que presta assessoria empresarial. Como não está satisfeito com o trabalho, diz que dá aulas em uma faculdade do interior, que vai acabar logo a tese de mestrado. E por uma questão de princípios, ou de formação, diz ainda que atua no movimento estudantil mais radical.
— E nada disso é verdade?
— Não é bem mentira, será antes imaginação.
— Ou deformação.
— Ou ajuste.

Vi e senti que estava sorrindo. Sem fel, amável. Era um rapaz simpático, ali descontraído e fumando, o rosto magro, as mãos quietas, ele todo falando comigo.

— Então a imaginação não é um ajuste? Diga o senhor, que não inventa mais. Por quê?

Se quedó fumando, allí en pie, y yo sentado, esperando. Al fin se reveló un cliente:
— ¿Puedo venir con ella? Es decir, lo voy a intentar. Es...
— No — corté.
— ¿Cómo? Entonces no lo va a hacer?
Estaba medio espantado, medio con decepción. El cigarrillo entre los dedos, y los ojos encendidos. Nuevamente sonriendo, le dije:
— Voy. Pero no traigas a nadie, no quiero ver. Basta una fotografía.
— ¿Una foto?
— Sí. Postal, instantánea, de carné. Cualquiera sirve.
Le costó entender:
— Una foto...
— Eso es, y que se le parezca. En los rasgos, en su modo de ser, en la iluminación de los cabellos. ¿Me entiendes?
Él movió la cabeza:
— Como un retrato de muerta.
Me quedé callado. Apagó meticulosamente el cigarrillo en el cenicero, hasta que la colilla se deshiciera. Me saludó y se fue.

Tres días después apareció sin avisarme. Le iba a decir que no tenía hora libre, dando una disculpa, pero él sonrió, alcanzándome la foto. No aprendí a resistir. Tomé el rostro de mujer en la mano, curioso, examinándole los rasgos, boca y ojos, las líneas del cuello, la raíz de los cabellos: decidí que era del tipo suave, pero con brillo. Y se lo merecía.

— Toma asiento. Espera, que en seguida comienzo.

Terminé lo que había estado haciendo, un simple retoque, acomodé el caballete de espaldas a la ventana, tomé el lápiz y me puse a hacer trazos. El hombre, sentado un poco atrás, hacia la derecha, fumaba. De manera amistosa.

— ¿Le importa a usted conversar?

Le respondí que no. Él se puso a hablar de cosas sueltas, algo descosido. Sin embargo, la voz vibraba muy patente en la sala. Sin mirar hacia su silla, concentrado en el lienzo, podía adivinar cada una de las expresiones a que correspondían las inflexiones bien moduladas, las sílabas palpables, y la voz me conducía la mano. En cierta manera, así trabajo yo. Transmitiendo a los retratos un poco de quien me los encarga. En este caso, ni siquiera había llegado a pedirle al hombre que hablara: él mismo se había ofrecido.

Y la conversación ganaba contorno. La voz se hacía más nítida, y a cada trazo mío captaba su timbre.

— Ese amigo se dedica a relaciones internas, pero dice que es asesor en una empresa. Como no está satisfecho de su trabajo, dice que enseña en una facultad en provincias, y que pronto concluirá su tesis de *master*. Dice aún que, por cuestión de principios o de formación, actúa en el movimiento estudiantil más radical.
— ¿Y nada de eso es verdad?
— No es totalmente mentira; será más bien imaginación.
— O deformación.
— O ajuste.
Vi y sentí que estaba sonriendo. Sin hiel, amable. Era un joven simpático, allí desenvuelto y fumando, la cara enjuta, las manos quietas, todo él hablando conmigo.

— Entonces, ¿no es un ajuste la imaginación? Dígame usted, que ya no inventa. ¿Por qué?

Foi a minha vez de sorrir:

— É difícil explicar.

— A mim? Ou ao senhor mesmo?

Parei o desenho, olhei-o. Tão moço e já tão alarmado. Deu vontade lhe botar uma moldura em volta, dessas de metal, para que esfriasse.

— Nem uma coisa nem outra.

Esperou calado. Eu disse:

— É preciso vir do princípio.

— Temos tempo, não temos?

Nem tanto. Mas por que não contar? Pelo menos ajudaria o retrato, sempre ajudava, mesmo que a voz fosse a minha. Balancei a cabeça e voltei ao desenho:

— Comecei muito cedo, tinha dezessete anos quando inventei a primeira. Era doce, branca, um silêncio. E verde me olhava. E cheirava a jasmim. À noite, crescia para os lados. Depois fui ver que se abria, dividia, parecia multiplicada. Com os seus enfeites ainda simples. Com os seus guardados bem à tona, flor da pele. Eu me enrolava neles, entrando e gastando um a um, nunca entendi por quê. Foi um tempo igual, de bom, de macias descobertas, um tempo fabuloso. Ela durou onze meses, sete dias e quatro horas. Os minutos eu não reparei.

Parei, como se esgotado. O ouvinte continuou, se perguntando a mim:

— E não ficou a sensação de que ela não havia existido, não era de verdade?

Eu tinha de concordar:

— Ficou, sim. Mas eu não sabia se era ela, ou era eu, os dois muito verdes. No princípio a gente é assim, um encantado.

Ele silenciou, nem eu falei mais, ficamos relembrando as nossas magias, certamente ficamos, até que se finou a sessão e marcamos uma outra, dia seguinte à mesma hora. Um retrato deve ter o bastante de atual, para que se possa reconhecer depois. Ou o tempo é matéria assim tão em trânsito?

Quando ele abriu a porta, na manhã que veio seqüente, eu vi que estava refeito de todas as suas lembranças. E não me enganei. Tanto que principiou a falar, normalmente, enquanto eu me decidia pelas tintas e naturalmente misturado me lançava à tarefa. Dado instante, eu ouvi melhor:

— Acordava cedo, com as galinhas, e ia para o quintal. Cuidar de plantas, dos passarinhos nas gaiolas, comer fruta e ver o céu. Oito horas da manhã, café tomado e carro esquentando para sair, acreditava que o seu dia já estava mais que preparado. Vacinado, murado contra o resto. E se esvaziava, burocrata, ansioso, metódico, desvairado, dez horas até a noite. Queria sempre ver televisão depois do jantar, mas dormia sempre. Era um homem gordo e infeliz.

— Isso me lembra outra coisa, também verdadeira.

— Do seu tempo de inventar?

— Como o meu tempo? Não invento porque não quero, já passou. Não fui eu que passei.

— Das verdades que passaram com o tempo.

— Olhe, isso me interessa — ele disse, com a juvenil sutileza de um trator.

Eu dei uma pausa, uns traços bem marcados, e adentrei pelas minhas memórias:

— Ali por volta dos vinte anos, homem feito e experiente, eu inventei muitas. Foi uma fase danada de confusa, muito sobre a tumultuada. De todas as que apareceram, guardei uma. Era gorda, mas não sei se infeliz. Era gorda por fora e por dentro, com

Me tocó a mí sonreír:

— Es difícil explicarlo.

— ¿A mí? ¿O a usted mismo?

Interrumpí el dibujo y lo miré. Tan joven y ya tan alarmado. Tuve ganas de meterlo en un marco, de ésos de metal, para que se enfriara.

— Ni una cosa ni otra.

Esperó callado. Le dije:

— Es preciso empezar desde el principio.

— Tenemos tiempo, ?no?

No tanto. Pero, ¿por qué no contárselo? Por lo menos ayudaría en el retrato — siempre ayudaba —, aunque fuera mía la voz. Cabeceé y volví al dibujo:

— Comencé muy temprano; tenía diecisiete años cuando inventé a la primera. Era dulce, blanca, un silencio. Y verde me miraba. Y olía a jazmín. Por la noche crecía hacia los lados. Después pude ver que se abría, se dividía, parecía multiplicada. Con sus adornos aún sencillos. Con sus intimidades bien a flote, a flor de piel. Yo me enredaba en ellas, entrando y gastando una a una; nunca comprendí por qué. Fue un tiempo igual, en lo bueno, de suaves descubrimientos, un tiempo fabuloso. Ella duró once meses, siete días y cuatro horas. En los minutos no me fijé.

Hice un alto, como agotado. El oyente prosiguió, preguntándome:

— ¿Y no le quedó la sensación de que ella no había existido, ¿de que no era verdadera?

Tenía que asentir:

— Sí, me quedó. Pero no sabía si era ella o yo; los dos estábamos muy verdes. Al principio uno es así: un ser encantado.

Se calló, y yo tampoco hablé más; nos quedamos recordando nuestras magias — seguramente nos quedamos —, hasta que terminó la sesión y nos citamos para el día siguiente, a la misma hora. Un retrato debe tener lo bastante de actual para que se lo pueda reconocer después. ¿O es el tiempo materia así tan transitoria?

A la mañana siguiente, cuando él abrió la puerta, vi que se había rehecho de todos sus recuerdos. Y no me equivoqué. Tanto que se puso a hablar normalmente, mientras me decidía por las pinturas y — naturalmente mezclado — me lanzaba a la tarea. En un determinado instante lo oí mejor:

— Se despertaba temprano, con las gallinas, y se iba al patio, a cuidar las plantas y los pajaritos en las jaulas, comer fruta y ver el cielo. A las ocho de la mañana, tras el desayuno y con el coche calentando para salir, creía que su día ya estaba absolutamente preparado. Vacunado, fortalecido contra lo demás. Y se vaciaba, burócrata, ansioso, metódico, desvariado, desde las diez hasta la noche. Siempre quería ver televisión después de cenar, pero se dormía siempre. Era un hombre gordo e infeliz.

— Eso me recuerda otra cosa, también verdadera.

— ¿De su tiempo de inventar?

¿Cómo que mi tiempo? No invento porque no quiero, ya pasó. No fui yo quien pasó.

— De las verdades que pasaron con el tiempo.

— Mire, eso me interesa — dijo, con la juvenil sutileza de un tractor.

Hice un alto, tras unos trazos bien marcados, y me adentré en mis memorias:

— Allí a eso de los veinte años, hombre hecho y con experiencia, inventé a muchas. Fue una fase enloquecedoramente confusa, lindando con lo tumultuoso. De todas las que aparecieron, me guardé una. Era gorda, pero no sé si infeliz. Era gorda por fuera

todos os recessos de receber, mas tinha o gênio e as atitudes das magras. De atritar, repelir, corresponder secamente. E logo se arredondar, e depois ouriçada, uma e outra, deitada e em pé, ela e seus contrastes. Eu daqui pra lá, no meio, dela ou delas? Me gastando, fagueiro. Um drama, que só percebi mais tarde, na relembrança. Essa durou uma translação completa e três luas, e precisamente duas horas. De repente se desfez um pó, entre meus dedos.

Não ia continuar, mas o cliente perguntou como se me interrompesse:

— Ela foi muito real, não foi?

Bati a resposta de cabeça, foi sim e calado, hoje eu vejo. Mais que as outras, aprendidas com o viver, o sentir, um rapaz sem saber estuda os seus modelos. Repare esta boca, por exemplo, aqui se entreabrindo em sorriso. Eu tenho pena, tenho inveja de você que veio dela, que para ela voltará. Preso e pulsando e pouco.

Nós nos despedimos quase sem palavras. Até amanhã, acabo amanhã, creio que disse. Porque no jeito do homem ficou uma prévia de último encontro.

A terminação é sempre cansativa, esse trabalhoso que a gente não percebe, enganado pelas cores do advento. Ainda bem que ele falava, me guiando com os sons de sua voz. Ou seria o sentido?

— Tenho um colega que se esconde, um outro que faz o genial, um terceiro que simplesmente se dana quando não é reconhecido. Eu acho que esconder-se é bom, bancar o gênio um tanto infantil ou perigoso, ressentir-se com ser ignorado mais para o patético. Em separado, os três podem ser até razoáveis. Mas em conjunto, no dia-a-dia, representam uma pefeita comédia.

— Ou farsa.

— É, talvez farsa. Não fica bem, parece, um sujeito forçar o componente do trágico na comédia. Já com a farsa, não. Farsa trágica é melhor.

E eu pintando. E traçando e compondo, de cor e salteado, o rosto da mulher dele. E sombreando.

— Aos vinte e cinco eu estava pronto, adulto. Não de idade ou vivência, mas de acervo, tinha muitas mulheres. Inventadas, todas imóveis. Umas secas, outras baixo-relevo, algumas guardadas em vidro como essências. A folha, a pedra, o perfume. Que não substituem as vividas. Aí, consciente e desesperado, eu quis a definitiva. Querendo quem sabe a matriz. Então eu baralhei minhas técnicas, estava mesmo me despedindo, ou tudo ou nada. E ela veio, era uma e eram mil, sem lógica, sem planos, entrava e saía, ria, sorria, séria chorava, ela com os seus foguetes, suas sete saias, nuínha, maluca de pedra ritual, franjas soltas ao vento e reprimida feita cadela no cio. Eu me entendi, afinal desconexo. Fechei o expediente.

— Quanto tempo ela durou?

— Não durou. Ela foi, só isso. Não reparei.

— Um tempo de farsa?

— Respeite, meu filho — eu disse com severidade.

Mas ele insistiu:

— É sempre assim. Existe uma ordem, natural. O mito, o drama, a farsa. O senhor fez o caminho normal.

— Para onde? Eu parei porque quis, esgotadas as minhas possibilidades. Ou o homem é um açude sem fim?

y por dentro, con todos los rincones para recibir, pero tenía el genio y las actitudes de las delgadas. De tener rozamientos, de rechazar, de corresponder secamente. Para pronto volverse redonda, y después erizada, una y otra, acostada y en pie, ella y sus contrastes. Yo, yendo y viniendo, en medio — ¿de ella o de ellas? — desgastándome gustoso. Un drama del que sólo me di cuenta más tarde, en el recuerdo. Ésa duró una traslación completa y tres lunas, y precisamente dos horas. De repente, se deshizo en polvo, entre mis dedos.

No iba a seguir, pero el cliente me preguntó, como si me interrumpiera:

— Ella fue muy real, ¿no es así?

Le respondí cabeceando: sí, fue, y hoy, callado, me doy cuenta de ello. Más que a las demás, aprendidas con el vivir, con el sentir, un muchacho sin saberlo estudia a sus modelos. Fíjate en esta boca, por ejemplo, que aquí se está entreabriendo con una sonrisa. Me das pena, me das envidia, porque has venido de ella, porque a ella volverás, aprisionado y latiendo, y poco.

Nos despedimos casi sin palabras. Hasta mañana, termino mañana, creo que le dije. Porque de la manera como el hombre se comportó se pudo adivinar que iba a ser nuestra última cita.

La terminación es siempre agotadora, esa cosa trabajosa de la que uno no se da cuenta, engañado por los colores del advenimiento. Menos mal que me hablaba, conduciéndome con los sonidos de su voz. ¿O sería el sentido?

— Tengo un compañero que se esconde, otro que se hace el genio, un tercero que simplemente se fastidia cuando no lo reconocen. Creo que esconderse es bueno, hacerse el genio es un tanto infantil o peligroso, resentirse por ser ignorado toca más en lo patético. Por separado, los tres aún pueden ser razonables. Pero en conjunto, en la cotidianidad, representan una perfecta comedia.

— O farsa.

— Sí, tal vez farsa. No queda bien, me parece, un individuo que fuerza el componente de lo trágico en la comedia. Ya con la farsa no es lo mismo. La farsa trágica es mejor.

Y yo seguía pintando, trazando y componiendo de memoria y a la perfección el rostro de su mujer. Y sombreando.

— A los veinticinco años yo estaba listo, adulto. No en edad o vivencia, sino en acervo: tenía muchas mujeres, inventadas, todas inmóviles. Unas secas, otras en bajorrelieve, algunas guardadas en frascos como esencias — la hoja, la piedra, el perfume —, que no sustituyen a las vividas. Allí, consciente y desesperado, quise la definitiva, queriendo quizá la matriz. Barajé entonces mis técnicas, ya que acaso me estaba despidiendo: o todo o nada. Y ella vino: era una y eran mil, sin lógica, sin planes; entraba y salía, se reía, sonreía, seria lloraba, con sus descaros, sus siete faldas, desnudita, loca de remate ritual, los flecos sueltos al viento, y reprimida como perra en celo. Al final, aturullado me entendí. Cerré el despacho.

— ¿Cuánto tiempo duró ella?

— No duró. Ella fue, sólo eso. No me fijé en ello.

— ¿Un tiempo de farsa?

— Respeta, hijo — le dije con severidad.

Pero él insistió:

— Siempre es así. Existe un orden natural: el mito, el drama, la farsa. Usted hizo el camino normal.

Ele não respondeu. Eu me refiz. E pensando nelas, e me repetindo pelo desconhecido, eu renasci das minhas cinzas para atentar nas dele, ali em frente.

— Sua mulher é muito bonita.

— É.

— Sua mulher tem um quê diferente.

— Tem.

— Sua mulher está em plena vida.

— Está.

E só, houve uma pausa, o silêncio previsto. Ele pensava, o que dizer ou não. Eu esperava adivinhando.

— Eu inventei.

Sorri, já sabia. Mas o adverti:

— Não se pode inventar um retrato.

— Não? Por quê?

— Porque o retrato é.

— Mesmo que se projete, além, que outro faça?

— Mesmo assim.

Ele não disse nada, por um momento, e sorria como se tudo aquilo estivesse previsto. Eu, então, senti que não sabia mais nada. Todas as minhas experiências e crenças desfeitas. Ali na frente do estranho. Do visitante de outras paragens, mundos que eu desconhecia. Tive raiva, essa exaperação dos impotentes. E burlado, e miúdo, eu disse de vingança:

— Você não vai viver com um retrato.

Ele me pagou, muito, apanhou o quadro, e saindo sem olhar a mulher respondeu:

— Por que não?

******

OBSERVACIÓN:

Este cuento se encuentra insertado en la obra homónima ("Os inventores estão vivos") — un manojo de once relatos —, editada, en su versión original en lengua portuguesa, por la "Editora Nova Fronteira S.A.", de Río de Janeiro, en agosto de 1980 (págs. 39-49). Su autor, don Ricardo Ramos, autoriza la publicación aún inédita de la versión española.

São Paulo, julio de 1991

El traductor: José Joaquim Degasperi

— ¿Hacia dónde? Paré porque quise, con mis posibilidades agotadas.¿ O es el hombre un dique sin fin?

No me contestó. Me rehice. Y pensando en ellas, repitiéndome por el desconocido, renací de mis cenizas para atender a las suyas, allí enfrente.

— Tu mujer es muy bonita.

— Lo es.

— Tu mujer tiene un algo de diferente.

— Lo tiene.

— Tu mujer está en plena vida.

— Lo está.

Y sólo eso. Hubo una pausa, el silencio previsto. Él pensaba en lo que diría o no. Lo esperaba adivinando.

— La inventé.

Sonreí: ya lo sabía. Pero le advertí:

— No se puede inventar un retrato.

— ¿No? ¿Por qué no?

— Porque el retrato es.

— ¿Aunque se lo proyecte, más allá?, ¿o que otro lo haga?

— Aun así.

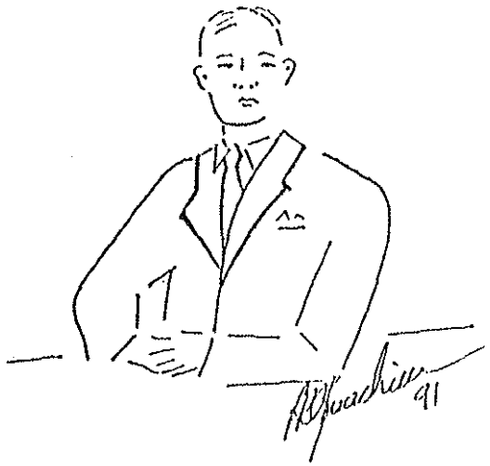
— Por un momento él no dijo nada, y sonreía como si todo aquello estuviera previsto. Entonces sentí que no sabía nada más. Todas mis experiencias y creencias estaban deshechas, allí, frente al extraño, el visitante de otros parajes, mundos por mí desconocidos. Me dio rabia, esa exasperación de los impotentes. Y burlado, y empequeñecido, le dije por venganza:

— No vas a vivir con un retrato.

Me pagó mucho. Agarró el cuadro, y saliendo sin mirar a la mujer respondió:

— ¿Por qué no?

* * * * * *



HISPANISMO EN BRASIL

Hispanismo en Brasil

Recogemos en esta sección las noticias más relevantes acerca de las actividades desarrolladas por instituciones y particulares relacionados directamente con el hispanismo en Brasil.

CURSOS

a) **Cursos de posgraduación en Letras:**

a.1. *Disertaciones*

En febrero de 1990 se realizaron las siguientes en la UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro):

- Disertación de María Ana Gutiérrez, titulada *A expressão do sujeito no espanhol informal,* orientada por la profesora María Aurora Consuelo Alfaro Logorio.
- Disertación de Darío Henao Restrepo, titulada *A tragédia do progresso na nova narrativa latino-americana,* orientada por el profesor Eduardo de Faria Coutinho.
- Disertación de Cristina de Souza Vergnano, titulada *Língua espanhola: ensino a partir de objetivos e outros caminhos,* orientada por la profesora María de Lourdes Cavalcanti Martini.

a.2. *Tesis:*

Durante el año 90-91 fueron presentados en la UFRJ los siguientes trabajos:

- Tesis doctoral (aprobada), con el título de *Five characters in Jorge Amado: a semiotic reading.*
- Tesis doctoral (aún no aprobada), con el título *Formação da simbólica erótica nas obras de Carlos Fuentes,* orientada por la profesora Maria Aparecida da Silva.
- Tesis doctoral (aún no aprobada), con el título *Poder e violência en Martín Fierro,* orientada por la profesora Lea Marques Guimarães.
- Trabajo de maestría (aún no aprobado), con el título *O espaço na obra de Rulfo e Onetti,* orientada por Elizabeth dos Santos.

En la *USP* (Universidade de São Paulo) se presentaron las siguientes *tesinas de maestría:*

Tutor: Prof. Dr. Mario González:

- Maria Augusta da Costa Vieira Helene: *O dito pelo não dito: Dom Quixote no palácio dos Duques,* 12/12/85.
- Lenis Emma Gemignani de Almeida: *Eu, Máscaras: Estudo da despersonalização em* Soledades, Galerías y Otros Poemas *de Antonio Machado,* 04/06/86.
- Heloisa Costa Milton: *A picaresca espanhola e* Macunaíma *de Mário de Andrade,* 28/05/87.
- Sonia Inez Gonçalves Fernandes: *A literatura infantil/juvenil à luz da novela de cavalaria* 24/05/88.
- Rubia Prates Goldoni: *Galves, o pícaro nos trópicos,* 14/06/89.
- Maria Eunice Furtado Arruda: *Amphilóphio das Queimadas Canabrava: Um pícaro caboclo,* 22/06/90.

Tutora: Prof.ª Dr.ª Irlemar Chiampi.

- Lucila Rosa Graciela Pagliai: *El ensayo como forma en la obra de Jorge Luis Borges,* 21/11/85.
- Elvira Blanco Blanco: *La Ciudad Imaginaria Santa María en* La vida breve *de Juan Carlos Onetti,* 11/11/87.
- Juan Carlos Chacón Friori: *El texto anómalo de Felisberto Hernández,* 11/05/90.
- Ricardo Araujo: *Em busca da poesia; uma leitura dos primeiros livros de Vicente Huidobro,* 22/08/91.

Tutora: Prof.ª Dr.ª María Lidia Neghme Ruzza.

- Eliana Faganello: *El Periquillo Sarniento y la transición ideológica en el México del siglo XIX,* 29/05/85.
- María Zulma Moriondo Kulikowski: *Lo grotesco en el teatro de Roberto Arlt,* 14/06/91.

Tutor: Prof. Dr. Jorge Schwartz.

- Maria Teresa Cristófani de Souza Barreto: Mio tío Atahualpa*: a sagração do herói na terra do carnaval,* 10/12/87.
- Laura Janina Hosiasson: *El ser secreto: imágenes de mujer en Clarice Lispector y Maria Luisa Bombal,* 09/06/89.

Tesis de Doctorado:

Tutor: Prof. Dr. Julio García Morejón.

- Maria de la Concepción Piñero Valverde: *Cristianos y moros en el* "Poema de Mio Cid"; *la frontera vista por el poeta y su relación con las crónicas medievales,* 08/12/87.

Tutora: Prof.ª Dr.ª Irlemar Chiampi.

- Agustín José Martínez Antonini: *Producción intelectual y crítica literaria en América Latina (Contribución al estudio de la crítica literaria como parte de la historia intelectual latinoamericana),* 04/12/87.
- Maria de Lourdes Gasques: *O desengano barroco em Caviedes e Gregório de Matos,* 17/05/91.

Por otra parte, tres de los docentes del Área han obtenido el título de Libre-Docentes, mediante la presentación de las siguientes tesis:

- Prof.ª Dr.ª Irlemar Chiampi: *O texto ilegível: A expressão americana de José Lezama Lima,* 1983.
- Prof. Dr. Jorge Schwartz: *Vanguardas Latino-Americanas,* 1989.
- Prof.ª Dr.ª María Lidia Neghme Ruzza: *Vanguarda e modernidade na poesia de Huidobro,* 1991.

a.3. *Cursos de posgraduación:*

En la *UFRJ* la doctora Bella Josef dictó, durante el primer periodo del año 90, los cursos siguientes para el nivel de maestría en el área de lenguas neolatinas, subárea de lengua española y literaturas hispánicas: *O memorialismo na literatura* y *Memória e identidade.* Durante el segundo periodo del 90 dictó los cursos *Jorge Luis Borges, criação e linguagem* y *Jorge Luis Borges, nosso contemporâneo.* Durante el primer periodo del 91 dictó *Tempo e memória na América Hispânica* y *Memória e identidade nas literaturas hispano-americanas e brasileira.* Durante el segundo periodo del año 91 dictó *O resgate da memória* e *História e memória.*

En la misma Universidad se dictaron también los siguientes cursos:

- *Teatro espanhol na primeira metade do século XVI,* para los niveles de maestría y doctorado, durante el primer semestre de 1990.
- *Temas recorrentes no teatro espanhol,* para los mismos niveles que el anterior, durante el segundo semestre de 1990.
- *Teatro espanhol: de Torres Naharro a Lope de Vega,* para idénticos niveles que los anteriormente citados, durante el primer semestre de 1991:
- *A influência indígena na literatura hispano-americana,* por las profesoras Mariluci da Cunha Guberman y Claudia Luna, con una carga horaria de 360 horas desde el 22 de setiembre hasta el 10 de diciembre de 1991.
  — *Novos enfoques no ensino da língua espanhola* - curso de actualización —, por los profesores Aquilino Sánchez (Universidad de Murcia - España) y Rafael Fente (Universidad de Granada - España). El curso fue coordinado por Maria Lourdes Cavalcanti Martini y se realizó durante el mes de febrero de 1990.

En la *UERJ* (Universidade Estadual do Rio de Janeiro) se realizaron los siguientes cursos:

El profesor Guillermo Giucci dictó, dentro de la programación de posgrado en Letras, *Velhos mundos e novos mundos, Narrativas de viagens latino-americanas: história e ficção* y *A moderna narrativa hispano-americana: Argentina e Uruguai,* este último destinado a alumnos de maestría en literatura brasileña.

La profesora Eliane Zagury, dentro del mismo programa de posgraduación de la UERJ, dictó *Em busca de uma identidade cultural, Radicalização literária das patologias sociais na literatura espanhola, Narrativa de ficção e identidade cultural, Memória e fantasia na literatura hispano-americana.*

El profesor Eric Alliez dictó el curso titulado *Os relatos do Graal.*

En *Paraná* se realizó, promovido por la APEEPR y por el Departamento de Letras Extranjeras Modernas de la UFPR, del 16 al 25 de octubre de 1990 y con un total de 16 horas/aula, el curso sobre *Julio Cortázar: Estructura e Ideologia,* por Anamaria Filizola, Hugo Mengarelli, Miguelina Soijer y Pedro Pires Bessa.

De los días 15 a 24 de mayo de 1990, y promovido por la APEEPR y del Departamento de Letras Extranjeras de la UFPR, se realizó el curso de extensión universitaria titulado *La nueva literatura chilena: Carlos Droguett.* Los profesores que dictaron clases fueron Cecilia Zockner y Teobaldo Noriega (Canadá).

En el *Curso de Formação de Professores* promovido por el *Estado de Rio de Janeiro,* la Secretaría de Estado de Educación, la Subsecretaría de Estado de Educación y el Departamento General de Enseñanza se habla de la enseñanza — dentro de este curso — de la lengua extranjera (español, francés e inglés) y de su importancia curricular y de formación cultural para los alumnos.

a.4. *Cursos de posgraduación lato sensu.*

En la *UFRJ* se realizó el curso titulado *Língua espanhola,* desde el día 9 de marzo de 1989 hasta el día 30 de junio de 1991, con una carga horaria global de 360 horas. Los profesores que dictaron los cursos fueron los siguientes:

Léa de Sousa Campos de Menezes *(Metodologia do ensino do espanhol),* Maria Leny Heiser Souza de Almeida *(Fonética y fonología del español actual);* Helena Ferreira *(Léxico español actual);* Léa de Sousa Campos de Menezes y Maria do Carmo C. da Costa *(Morfosintaxis del español actual).*

OTRAS ACTIVIDADES:

La *USP* (Universidade de São Paulo) realizó, en el Centro Ángel Rama, el *Seminario internacional: literatura e historia en América Latina* de los días 9 al 13 de setiembre de 1991, con la participación, entre otros, de Adilson Aransi de Abreu, Lígia Chiappini Moraes Leite, Beatriz Sarlo, Antonio Candido de Mello e Souza, Roberto Schwartz, Jorge Swarz, Jorge Gruzinsky, Adilson Citelli, Laura de Mello e Souza, Janice Theodoro da Silva, Walter Mignolo, Alfredo Bosi, José Carlos Sebe Meihy, Mario M. González, Sylvia Molloy, Davi Arrigucci Jr., Daniel Balderston, Ana Pizarro, Jacques Leenhardt, João Alexandre Barbosa, Berthold Zilli, Rogelio Rodríguez Coronel, Pierro Rivas, Irene Cardoso, Peirre Nepren, José Carlos Bruni, John Gledson y Luiz Roncari.

La *UFRJ* (Universidade Federal do Rio de Janeiro) celebró la *Semana da Hispanidade/90* del 30 de octubre al 1 de noviembre con la participación, entre otros, de José Carlos Santos de Azevedo, Juan Bueno Losada, María Josefa Pato Rivas, Célia Regina de B. Matos, Helena Ferreira, Léa de Sousa Campos de Menezes, Maria del Carmen F. G. Daher, Maria do Carmo C. da Costa, Nídia C. Edler, Julio Aldinger Dalloz,

Jorge V. Valentin, Mauro B. da Silva, Paulo José M. Cabral, Cecília R. Simões, Maria Terezinha Sagres, Alberto Turina, Maria Leny H. S. de Almeida, Helena Ferreira, Maria Aparecida da Silva, Bella Josef, Consuelo Alfaro, Ester A. V. de Oliveira, Jorge Luis do Nascimento, Maria Ana Gutiérrez, Silvia M. Boaventura, Jandira L. S. de Mello, dorine D. P. de Cerqueira, Cláudia Luna, Fernanda Maria de Sousa e Silva, Julio A. Dalloz, Mariluci Guberman, Carla Pigeard Leite y alumnos de graduación y doctorado.

En el *Estado de Bahía* se celebró, durante los días 10, 11 y 12 de setiembre de 1990, el *I Seminário de cultura e literatura de língua espanhola,* promovido por la Universidade Estadual de Feira de Santana (Departamento de Letras e Artes) y por el Consulado de España en Bahía, con la colaboración del Instituto de Letras de la Universidade Federal da Bahía.

Igualmente, y durante los días 20, 21 y 22 de noviembre de 1990, se celebró la *Semana da Hispanidade,* promovida por el Sector Español del Departamento de Letras Románicas del Instituto de Letras de la Universidade Federal da Bahia-Salvador, la Asociación de Profesores de Español del Estado de Bahía, con la colaboración de la Embajada de España y del Consulado de España en Bahía. Se realizaron debates, conferencias y pases de películas, sobre autores españoles e hispanoamericanos en el Campus de Ondina de la UFBA.

Durante los días 14, 15 y 16 de mayo de 1991 se realizó el *Seminario Hispanoamericano,* promovido por el Consulado de España en Bahía, la Universidad Federal de Bahía, la Universidad Estatal de Feira de Santana y la Asociación de Profesores del Estado de Bahía. Se dictaron conferencias, se mostraron documentales, todo ello en los Campus de la UFBA y de la UEFS.

En *Paraíba* se celebraron el *X Congresso Brasileiro de Teoria e Crítica Literária,* el *IX Seminário Internacional de Semiótica e Literatura,* el *IV Colóquio Paraibano de Estudos Portugueses* y el *I Forum Campinense de Escritores Nordestinos* en Campina Grande, durante los días 16-21 de setiembre de 1990 con la participacion de los hispanistas Léa de Sousa Campos Menezes (UFRJ), Maria do Carmo Cardoso da Costa (UFRJ) y Silvia Inés Cárcamo (UFRJ).

En *Paraná* se llevó a cabo el IV CONBRAPES (Congresso Brasileiro de Professores de Espanhol) del 13 de julio al 2 de agosto de 1991, promovido por la Asociación de Profesores de Español del Estado de Paraná, por la Secretaría de Educación de Paraná y por la Universidad Federal de Paraná. Se realizaron actividades varias y se presentaron diversas ponencias referidas a la lengua española y a las literaturas hispánicas.

En este mismo estado, el día 9 de mayo de 1990 se celebró la *Jornada sobre Alfabetização de Adultos: Modelo cubano* durante siete horas, en el Auditorio de la Facultad de Medicina de la UFPR, con la participación de la Asesora del Ministro de Educación Superior de Cuba, María Dolores Ortiz.

La profesora María Dolores Ortiz, de la Facultad de Letras y Artes de la Universidad de La Habana, dio una conferencia en la UFPR sobre la *Sensibilidad lingüística de Alejo Carpentier.*

Los días 25 y 26 de mayo de 1990, en Curitiba, se realizó el *III Encontro de Professores de Espanhol do Paraná.* Además de presentarse trabajos de profesores de Paraná, Espíritu Santo, San Pablo, y Río de Janeiro, se contó con la participación del profesor e investigador Oscar Tacca, de la Universidad del Nordeste (Argentina), y de Teobaldo Noriega, de la Universidad de Trent, Canadá.

DIFUSIÓN DEL ESPAÑOL

En *Bahía* se incluyó el español instrumental I y II como disciplina complementaria optativa en el currículo del curso de Letras, con el inglés, y del curso de Letras, con el francés, de la Universidad Estatal de Feira de Santana, a partir de primer semestre de 1991.

En el mismo estado se incluyó la lengua española I y II como disciplina complementaria obligatoria en el currículo del curso de Letras vernáculas de la Universidad Estatal de Feira de Santana, a partir del primer semestre de 1991.

También en Bahía se incluyó la lengua española en el currículo del Instituto de Lenguas Extranjeras del Centro Integrado *Anísio Teixeira,* en primer y segundo grado.

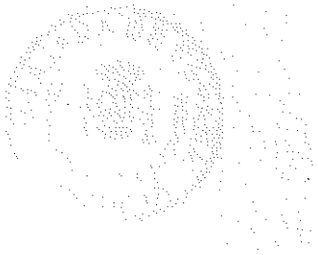
En *Ceará* la UNIFOR (Universidade de Fortaleza) incluyó en el primer vestibular de 1991 la lengua española. Las tres universidades de Fortaleza incluyen el español en sus exámenes de ingreso, y el número de estudiantes que elige esta lengua es generalmente el doble del que escoge inglés.

También la UNIFOR incluyó dos semestres de estudio de español en el Curso de Turismo (graduación).

La UECE (Universidade do Estado de Ceará) informa, además de la provisión de otras plazas de profesores de español, acerca del convenio firmado con la Procuraduría del Estado para disponer de un profesor de español para dar clases a los procuradores a partir de junio de 1991.

En *Maranhão* el CEUMA (Centro de Ensino Universitário), la UFMA (Universidade Federal do Maranhão) y la UEMA (Universidade Estadual do Maranhão) incluyen el español en el vestibular y alcanzan un 75% del total de alumnos que deben elegir un idioma extranjero.

Mario García Guillén realizó varias representaciones de su obra *Cervantes-Numância* con gran éxito de público en todo el *Estado de San Pablo.* La obra, un canto a la libertad, recrea la pieza teatral cervantina *Numancia* y es representada por el grupo Oficina Experimental de Teatro García Guillen.



CRÍTICA BIBLIOGRÁFICA

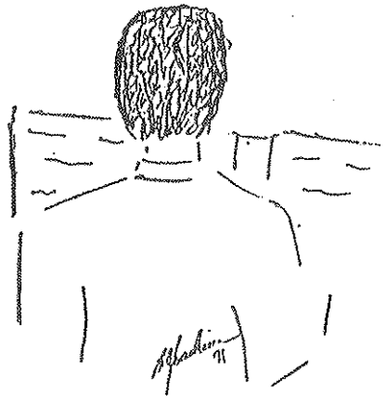
Se ha iniciado este año de 1991 la edición de una nueva Colección de textos hispánicos. La colección *Orellana* es una iniciativa conjunta de la Consejería de Educación de la Embajada de España y de la Editora Nerman, con el fin de difundir la cultura hispánica en Brasil.

El primer volumen, *La literatura española en los textos (de la Edad Media al siglo XIX)* apareció en el mes de abril de este año, y ofrece una visión sintética y esencial de la literatura española de este periodo.

El segundo volumen, *La literatura española en los textos (siglo XX),* aparecido en octubre del mismo año, recoge fragmentos esenciales de la producción hispana de este siglo. Los autores de ambos títulos, Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres, intentan así aproximar a los lectores brasileños textos que les permitan descubrir obras, a veces olvidadas, a veces poco conocidas, escritas en lengua española.

La colección *Orellana* ofrecerá, a finales de noviembre de este año, el tercer título: *Poesías completas de San Juan de la Cruz,* edición bilingüe con traducción de Maria Salete Bento Cicaroni, con lo que se pretende conmemorar el centenario del autor y dar a conocer al lector brasileño una de las obras cumbres de la literatura clásica española.

Mario García-Guillén, *Cervantes-Numância,* Edições Loyola, São Paulo, 1990. Se trata de una obra escrita em portugués por un autor español donde se recoge el espíritu de la obra de Cervantes y se narra la resistencia heroica del pueblo numantino en la época romana; sin embargo, no es una mera versión del texto clásico, sino una visión moderna y actualizada de la tragedia de un pueblo que podría existir hoy mismo.



ÍNDICE DE AUTORES

Este pri-
meiro volume do
*Anuario brasileño de estu-
dos hispánicos* se acabou de impri-
mir na Morumbi Artes Gráficas e Editora
Ltda. em São Paulo, no mês de novembro de 1991.

Este primer volumen del *Anuario brasileño de estudios his-
pánicos*, se terminó de imprimir en Morumbi
Artes Graficas e Editora Ltda. de San
Pablo, en el mes de noviem-
bre de 1991.