

Revista *APEERJ*

Associação de Professores de Espanhol
do Estado do Rio de Janeiro



Embajada de España en Brasil
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CIENCIA

CORPO
O
NAS LITERATURAS
ISPÂNICAS
H

NÚMERO MONOGRÁFICO

HOMENAGEM A GOYA



Revista APERJ

Associação de Professores de Espanhol
do Estado do Rio de Janeiro

1997 ANO III N. 3

C **CORPO**
NAS LITERATURAS
H **HISPÂNICAS**

NÚMERO MONOGRÁFICO
HOMENAGEM A GOYA

DIRETORA

Mariluci Guberman

CONSELHO EDITORIAL

Bella Jozef

Juan Manuel Oliver Cabañes

Julio Aldinger Dalloz

Magnólia Brasil B. Nascimento

Maria de Lourdes C. Martini

Mariluci Guberman

Silvia Inés Cárcamo

Vera Lucia de Albuquerque Sant'Anna

REVISÃO

Cristina de Souza Vergnano Junger

Maria del Carmen Fátima González Daher

Vera Lucia de Albuquerque Sant'Anna

**Associação de Professores de Espanhol do
Estado do Rio de Janeiro**

Consejería de Educación de la Embajada de España

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

ISBN 85-85836-05-09

*Agradecemos à Consejería de Educación
da Embaixada da Espanha por esta
publicação e à Universidade do Estado do
Rio de Janeiro pelo novo Projeto Gráfico
da Revista da APEERJ.*

*Diretoria da APEERJ
(1996-1998)*

Sumário

INTRODUCCIÓN CRÍTICA

Mariluci Guberman

SEÇÃO MONOGRÁFICA: O CORPO NAS LITERATURAS HISPÂNICAS

Poesia Hispânica: una mirada poética hacia el amado

Ester Abreu Vieira de Oliveira

A Quarta Viagem de Colombo — Corpus/Espumas

Stella Maris Cermeño Mendonça

O jogo de corpos em La Serrana/La Gallarda

Maria do Carmo Cardoso da Costa

A Paixão em dois tempos: D. Juan Tenorio e D. Juan DeMarco

Elisabeth E Martini & Elivan Márcia A. Aguiar

Gómez Carrillo e os corpos do dispêndio

Edmundo Bouças

Valle-Inclán: historia e idea

Ana Liboni

El llanto cae sobre el cuerpo de Ignacio Sánchez Mejías

Daniel Soares Filho

O corpo na poesia de Octavio Paz: potenciador espiritual e criativo

Mariluci Guberman

A poética do corpo na escrita de José María Valverde

Terezinha de Jesus da Costa Val

Carlitos: o gestual no neopícaro

Suely Reis Pinheiro

O infinito e a anulação corporal em Jorge Luis Borges

Ana Cristina dos Santos

O corpo na poesia de Nicolás Guillén

Rogéria Pereira da Costa

Recolhendo a Luva: uma análise do conto *No se culpe a nadie*, de Julio Cortázar

Magaly Peres Pazello

Huellas dejadas por el prejuicio en el cuerpo de la víctima

Ary Pimentel

O Corpo em Ernesto Cardenal: um Encontro

Rita de Cássia M. Diogo

SEÇÃO DE CONFERÊNCIAS

Miguel de Cervantes

Juan Manuel Oliver

Jorge Luis Borges: a paródia como leitura crítica

Bella Josef

Homenagem ao centenário de Gerardo Diego (1896-1996)

Maria de Lourdes Martini

Signos da História Recente da Espanha na Ficção de Miguel Delibes

Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento

Espoir: a visão de André Malraux sobre a Guerra Civil espanhola

Edson Rosa da Silva

SEÇÃO DE TEMAS DE LÍNGUA ESPANHOLA

Palabras y expresiones extranjeras en la prensa escrita

Silvia Inés Cárcamo

El discurso periodístico

Consuelo Alfaro Lagorio

Gramática Textual: un camino de análisis

Cristina Vergnano Junger

Crítérios para la Evaluación de Métodos de Ensenanza de Espanol como Lengua Extranjera

Adja Balbino de A. B. Durão

Breve resena crítica de las relaciones lengua y cultura en la ensenanza dei espanol como lengua extranjera

Ana Lúcia E. dos Santos Costa

La ensenanza dei espanol como lengua extranjera: la tradición espanola

Ione Midon Pereira

A experiêncía no Curso de Metodologia do Ensino de Espanhol como LE na Universidad de Valladolid

Flávia Regina Dorneles Ramos

El ejercicio de la argumentación en la formación de profesores de espanol LE

Maria Mercedes R. Q. Sebold

SEÇÃO DE CULTURA

La Cultura Popular en las Fiestas Tradicionales

Maria Leonisa Nunez Sanchez

INTRODUCCIÓN CRÍTICA*

Esta revista pretende rastrear el papel del cuerpo y su simbología en las literaturas hispánicas, bien como presentar algunos estudios críticos y literarios, trabajos de lengua española y cultura.

¿Y qué mejor tema que el cuerpo, casi siempre relacionado al amor, para que se sienta la honda palpitación de la palabra poética? En un amplio panorama, que abarca desde la antigüedad hasta el presente, este volumen reconcilia las distintas connotaciones que el cuerpo adquiere a lo largo del tiempo a partir de su propia denotación: “sustancia que ocupa lugar en el espacio”.

La privilegiada fuerza del cuerpo humano propició la desigualdad entre los hombres. Como los más débiles son en mayor número, ellos se unieron y establecieron valores y leyes para reprimirla. De esta manera, los talentos del espíritu han sido reconocidos como superiores al del cuerpo¹. A pesar de lo que plantea esta idea inicial, se pueden percibir, en la historiografía literaria, dos grandes momentos de verdadera libertad artística, en los que el cuerpo humano se mantuvo en evidencia. Esos dos períodos fueron decisivos para la reconstrucción del hombre: la antigüedad clásica y el renacimiento. El hombre, al percibir en profundidad su propio cuerpo, se siente seguro de sí y pasa a ver el mundo como extensión de su dominio.

En la antigüedad clásica, se estructura el hombre de la **polis** griega, no obstante, se debe pensar en la humanidad anterior al siglo V a.C., con su arte espontáneo y sus ditirambos, y sus grandes pensadores presocráticos, que fueron anteriores al considerado apogeo griego, siendo en gran parte responsables del desarrollo de la producción artística del siglo de Pericles. Pueden ser incluidos, en ese período anterior a la estética platónica: el arte minoico (Creta), lleno de colores y espontaneidad, en el que la religión no ejerció influencia profunda; el pensamiento más abstracto, en los siglos VII y VI a.C., con el advenimiento de la moneda, ya que la reducción de las innumerables mercancías a un mismo denominador permitía una forma similar a las ideas y, a su vez, este contenido común se revelaba en varias formas.

Así la capacidad de un pensamiento más abstracto posibilitó la autonomía del arte.

A ese período occidental, presocrático, corresponde el oriental con las siguientes realizaciones de la literatura oral: *Upanisad*, *Ramayana* y *Mahabharata*, epopeyas indias, las cuales en el siglo V a. C. adquirieron su forma actual. Ni los griegos ni los indios registraron en piedra, ni tampoco confiaron a la escritura sus tradiciones. Solamente mucho después esas producciones fueron escritas. Por supuesto, los indios escribieron sus epopeyas a partir del siglo III a.C.²

Los antiguos concebían el universo como la imagen visible de la perfección. Platón veía en la circularidad de los astros y planetas la figura del ser y del bien. El pensamiento de Platón se apoya en la barrera entre el mundo celestial con sus valores eternos y el mundo terreno con sus valores temporales, que lleva al abandono de la vida. A este propósito, el poeta, según Platón, debía su inspiración a los dioses, no a su capacidad técnica. Así pues, el poeta era mero instrumento de la voluntad divina, y la relación entre el artista y su obra era de contemplación, siguiendo el pensamiento platónico. Esta concepción de vida no permitía al artista el intento de cambiar la realidad. Según el escritor Octavio Paz, el modo de ver de Platón, “reconciliación del movimiento y la identidad: el girar de los cuerpos celestes, lejos de ser cambio y accidente, era el diálogo del ser consigo mismo”³. La idea que el mundo terreno debería imitar el orden celestial fue fundamental para el pensamiento político de la Antigüedad y del Renacimiento. En efecto, esa armonía celestial se reflejaba, a través de las artes, en el cuerpo humano, el cual fue sobrevalorado como ideal de belleza. Existía toda una estética del cuerpo.

En la época de la civilización grecorromana, fueron realizadas investigaciones científicas varias relativas al cuerpo humano, y la medicina griega nació de interpretaciones racionales de la naturaleza, formuladas por los pensadores presocráticos⁴

A partir del siglo V de la era cristiana, la Iglesia, intentando imponerse, principalmente, frente a las invasiones de otros pueblos en Europa —, estableció normas políticas, sociales y económicas, las cuales se traducían en una sola: la religiosa. La visión teocéntrica del mundo, el pecado y la culpa, además de las herejías, fueron mecanismos de poder

de la Fe Católica en la Edad Media. Bajo la influencia del pensamiento agustiniano (siglo I), el hombre temía “cada vez más por su salvación”⁵. Ya bajo Gregorio, en el siglo VII, el Juicio Final parecía más temible.⁶ El cuerpo, como objeto de deseo, era considerado pecaminoso y, por esto, hasta su investigación estaba prohibida. Los estudios humanísticos y científicos, que habían alcanzado un alto grado de conocimiento en la antigüedad clásica occidental, no tuvieron continuidad en la Edad Media, y los casos aislados casi no fueron divulgados. Y, a su vez el cuerpo en las artes fue excesivamente vestido. De hecho, las artes plásticas se restringieron a los paisajes, vidas de santos y nobles, y la literatura se volcó en canciones, novelas de caballería, crónicas, cuentos realistas y teatro religioso. Las canciones forman parte de la poesía juglaresca, compuesta por cantigas líricas con carácter de confesión, como las cantigas de amor y también, por cantigas de escarnio y maldecir, con carácter satírico y, a veces, hasta agresivo. Ya el teatro religioso tiene como contrapunto el teatro profano, en gran parte, originario de las fiestas de la Edad Media, cuando a los leprosos y locos les era permitido el acercamiento. Como los locos transgredían el orden instituido por la Iglesia, sirvieron, muchas veces, como modelos para personajes de algunos géneros del teatro profano.

En los siglos XV y XVI, con la pérdida del poder de la Iglesia, se desarrolló un pensamiento antropocéntrico, que posibilitó más libertad política, artística y científica. Así pues, las investigaciones anatómicas estimularon la curiosidad de los hombres frente a lo desconocido. De acuerdo con el “Discurso preliminar de los editores” de la *Encyclopédie* (1750-1772): “De todos los objetos que nos afectan con su presencia, la existencia de nuestro propio cuerpo es lo que más nos impresiona, porque nos pertenece más íntimamente”⁷. Este pensamiento del siglo XVIII permite una mejor percepción del hombre renacentista, que, al mirarse a sí mismo, se descubrió y se sintió capaz de buscar otros mundos. Esto enlaza también, como posible causa, con las grandes navegaciones del siglo XV y XVI. El interés por el cuerpo y los viajes marítimos de esa época encuentran equivalencias en la segunda mitad del siglo XX. Lo que se comprueba por la toma de los hechos relevantes de esos siglos: la investigación científica del cuerpo humano, - ahora, en la actualidad, más perfeccionada por los trasplantes -, y la búsqueda de nuevos mundos -en la contemporaneidad, el viaje a la luna. Sin embargo, se debe resaltar la diferencia entre las consecuencias de tales

empresas en relación al descubrimiento de otros mundos. Al contrario del hombre renacentista, el del siglo XX, al ir a la luna, ni siquiera encontró un ser vivo, se desilusionó y tuvo la sensación que esas experiencias eran utópicas. El hombre, según el ensayista brasileño Sergio Paulo Rouanet, “sin ninguna concepción de futuro, porque la creencia en el progreso fue una utopía moderna, y por lo tanto arcaica, [...] solo posee la dimensión del presente - un presente monstruoso, opresor”⁸. Este hombre descreído del futuro, sin perspectiva del porvenir, tiene una visión contrautópica de la actualidad.

La modernidad es considerada por algunos estudiosos a partir del surgimiento del capitalismo mercantil y de la aparición de la burguesía; otros señalan la revolución científica y filosófica del siglo XVII y hay incluso aquéllos que ven en la Revolución Francesa (1789) el inicio de la modernidad. Según PAZ, “la modernidad comienza como una crítica de la religión, la filosofía, la moral, el derecho, la historia, la economía y la política. La crítica es su rasgo distintivo”⁹. Para otros, como ROUANET, “con Nietzsche, ocurre un desvío fundamental. [...] comienza una crítica externa a la razón, dirigida contra la razón, y que cuestiona la propia modernidad”¹⁰.

El hombre moderno es un ser contradictorio, en busca de la legitimación de un nuevo modo de vida, de pensamiento y, por consiguiente, de una nueva expresión artística. En nombre del progreso, el hombre dejó de ser la unidad hombre y, cada vez más, se alejó de la naturaleza. A medida que el proceso de industrialización avanzaba, se ampliaba, sobremanera, el proceso de deshumanización. De acuerdo con PAZ, “el capitalismo trató a los hombres como máquinas; la sociedad postindustrial los trata como signos”¹¹ La mecanización del hombre, producida por la Revolución Industrial, fue sustituida por la automatización de este mismo hombre en la Era Cibernética. Mientras la materia se escindía en átomos, la conciencia se fragmentaba. Esta, para el escritor mexicano, “Dejó de ser la roca de fundación de la persona y se dispersó”¹² La fragmentación de la esencia del hombre, propició la pérdida de la imagen del mundo, y la poesía ahora, según PAZ, aparece “como una configuración de signos en dispersión: imagen de un mundo sin imagen”¹³.

En cuanto al movimiento del 68 que algunos, como el escritor español Eduardo Mendoza, consideran como la fecha del surgimiento

de una nueva literatura ¹⁴ para Octavio Paz “1968 no fue una revolución: fue la representación, la fiesta de la revolución” ¹⁵, pues “la herencia que nos dejó 1968 fue la libertad erótica” ¹⁶ ¿Y qué se ha hecho con esta libertad? La sociedad capitalista desarrolló técnicas de producción acelerada, introduciendo como instrumento de propaganda el propio cuerpo. Así pues, “la modernidad desacralizó al cuerpo” ¹⁷ A este proceder se opone Octavio Paz, quien vuelve a la antigüedad, en la que redescubre la naturaleza y la sacralización del cuerpo, porque para él, “no se trata de *conocer* algo que estaba oculto sino de *reconocerlo* en el sentido jurídico de la palabra. Ese reconocimiento es una consagración del sexo como naturaleza”¹⁸ Mientras algunos críticos consideran esa concepción como una nostalgia del pasado, según el ensayista mexicano, “No es el regreso a las aguas de origen sino la conquista de un estado que nos reconcilia con el exilio del paraíso” ¹⁹ También, en *El ogro filantrópico*, Paz justifica su aproximación a las culturas primitivas:

La sociedad primitiva (o nuestra idea de ella) es, hasta cierto punto, una proyección de nuestros sueños y así participa del carácter ejemplar de la sociedad utópica; a su vez, las construcciones de los utopistas en buena parte se inspiran en los rasgos reales o imaginarios de las sociedades arcaicas. ²⁰

La crítica a la automatización del hombre, a partir de la segunda mitad del siglo XX, hace surgir nuevos principios, los cuales, a medida que se afirman, propician una nueva concepción de vida y de expresión. Para Octavio Paz, “nace un nuevo pensamiento político, sus creadores tendrán que oír la otra voz”²¹, “la voz de las pasiones y las visiones”²² antiguas y modernas: la voz de la poesía.

¿Qué puede decir la *otra voz*?

[...] recordar ciertas realidades enterradas, resucitarlas y presentarlas. Ante la cuestión de la supervivencia del género humano en una tierra envenenada y asolada, la respuesta no puede ser distinta. Su influencia sería indirecta: sugerir, inspirar e

insinuar. No demostrar sino mostrar²³. Esa voz puede sonar como otro renacimiento: el hombre en conjunción armónica con la naturaleza, de la que jamás debería haberse alejado, porque en ella vive, la consume y la integra.

Ahora bien, si nace un nuevo pensamiento político, las artes comienzan a expresarlo y, a este propósito, Octavio Paz se anticipa en el occidente, detectando esa nueva mentalidad y representándola artísticamente.

A partir de estos presupuestos, al convertir el *cuerpo* en objeto de estudio de la *Semana de la Hispanidad/X Seminario de Estudios Hispánicos: El Cuerpo en las Literaturas Hispánicas*, realizado por la *Asociación de Profesores de Español del Estado de Rio de Janeiro — APEERJ*, en octubre de 1996, fue nuestra intención no solo hacer homenaje al gran artista español Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828), sino también observar de cerca la connotación que adquiere el cuerpo en la historiografía literaria, pues su conocimiento es algo que forma íntimamente parte de nosotros mismos. Hoy en día el cuerpo es, quizá más que nunca, el tema principal del arte occidental.

Mariluci Guberman

Presidenta de APEERJ

Notas

* Parte de esta Introducción respecto al cuerpo fue extraída de la Tesis Doctoral de Mariluci Guberman, *La obra de Octavio Paz: estética de transfiguración de la presencia* (Rio de Janeiro, UFRJ, 1995).

¹ D'Alembert y Diderot, *Encyclopédie*, Franco Maria Ricci, Italia, 1970, p.xiiiij.

² Heinrich Robert Zimmer, *Filosofías de India*, Trad. Nilton A.S., Claudia G. B., Adriana F. C. Palas Athena, Sao Paulo, 1986, p.68-69.

³ Octavio Paz, *La llama doble*, Seix Barral, Barcelona, 1993, p. 167.

⁴ José María López Piñero, *La medicina en la antigüedad*, Cuadernos Historia 16, Grupo 16, Barcelona, 1985, p. 4.

⁵ Philippe Aries, *O homem diante da morte*, Trad. Luiza Ribeiro, Francisco Alves,

Rio de Janeiro, 1981, v.1, p. 163.

¹ Ibidem.

² D'Alembert y Diderot, *Encyclopédie*, p. ij.

³ Sérgio Paulo Rouanet, *A verdade e a ilusão do pós-moderno*, *Revista do Brasil, literatura anos 80*, FUNARJ, Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, 1986, p. 39.

⁴ Octavio Paz, *La otra voz, poesía y fin de siglo*, Seix Barral, Barcelona, 1990, p. 32.

⁵ ROUANET (1986) p. 35.

⁶ Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, 2.ed. Seix Barral, Barcelona, 1989, p. 216.

⁷ Idem, *La otra voz* p. 40.

⁸ Idem, *El signo y el garabato*, Joaquín Mortiz, México, 1973, p. 12.

⁹ Eduardo Mendoza, Mayo del 68 posmoderno, *La Nación*, Buenos Aires, 08/08/1993, p.1-2 [Suplemento Cultura].

¹⁰ Octavio Paz, *La llama doble*, p. 154.

¹¹ Ibidem, p. 157.

¹² Ibidem, p. 159

¹³ Idem, *El ogro filantrópico*, 2.ed. Joaquín Mortiz, México, 1979, p. 227.

¹⁴ Idem, *La llama doble*, p. 220.

¹⁵ Idem, *El ogro filantrópico*, p. 212-13.

¹⁶ Idem, *La otra voz* p. 135.

¹⁷ Ibidem, p. 131.

¹⁸ Ibidem, p. 137.

POESIA HISPÁNICA:
UNA MIRADA POÉTICA
HACIA EL AMADO



Ester Abreu Vieira de Oliveira

Universidade Federal do Espírito Santo

*...tu cuerpo es la raíz, el lazo
esencial de los troncos discordantes
del placer y del dolor, plantas
gigantes.*

Delmira Agustín.

A Eros. Los cálices vacíos.

Hoy, las mujeres, destrabando un tabú, acompañando el proceso de emancipación femenina, hacen poemas de su experiencia erótica, hasta entonces procedimiento del dominio masculino. Así, dejando de jugar con la realidad como en un sueño, sin comprometerse, direccionan su mirada hacia el cuerpo del amado y, en su discurso poético, no hay más sólo sentimiento, sino también experiencias amorosas. Desde luego, ello se da dentro de las peculiaridades femeninas explicadas por la antropología, psicología, sociología y su propia anatomía de mujer. Todo es distinto entre los dos: el prejuicio histórico caracteriza al hombre por la razón, las cualidades de espíritu, mientras que a la mujer la caracteriza por el instinto y forma física.

Con esto, al hombre le fue dado el derecho del dominio — de «poder-sobre», de la agresividad, que le hace procurar neutralizar el miedo y la ansiedad. Con la llave del poder en manos, el hombre dominó la sociedad y las letras y, por esto, pudo expresar su amor y describir a su amada con mucho más libertad que la mujer y ¡qué hermosos poemas han hecho cantando el amor a la amada a lo largo de la Historia Literaria!

Sin embargo, a la mujer le cupo la submisión, “el no poder-para». Direccionada hacia los quehaceres hogareños, trajinando en un espacio reducido, educada para el casamiento (el amor sacramentado) o el monasterio (el amor subyugado), luego destinada para el yugo y el silencio. Durante mucho tiempo fue la musa, el objeto inspirador de obras literarias, cuyo creador es siempre el hombre. Pero, echando un reto a lo social impuesto por los hombres, se va poniendo como creador y haciendo del hombre el objeto de sus miradas. Como en el silencio ha aprendido a exponer poéticamente sus adentros, si habla de sus experiencias amorosas, sus emociones, púdicamente, ha evitado nombrar el cuerpo del amado en su totalidad.

Eso no quiere decir que también no haya prosistas femeninas. De manera ninguna. Varios críticos (franceses, alemanes, principalmente) han observado una inclinación hacia la narración en primera persona en autores femeninos. Una constatación de ello se puede encontrar en la producción literaria de Inglaterra, Estados Unidos, Italia, España y Portugal. La protagonista no es sólo una mujer, sino también el autor (autora, escritora) — se trata de la emancipación de la mujer en dos niveles diferentes: autoanálisis y expresión. La reflexión de la escritora se vuelve una búsqueda de la identidad.

No obstante, el espacio conquistado fue siempre muy limitado. Por ello si volvemos nuestras miradas al pasado hispánico, sólo vamos a encontrar poemas escritos por autores. ¡Cuán pocas mujeres lo hicieron! Así, aunque aparezcan poemas en la poesía galaicoportuguesa de una voz femenina — una doncella — lamentando su soledad por la ausencia del amado, preguntando por «su amigo» a la naturaleza (*Ai flores, ai flores do verde pino! se sabedes novas do meu amigo?! Ai Deus! E u é ?*) quienes los escribieron fueron hombres trovadores y aunque aparezca la palabra *babibi* (amigo) en romance mozárabes (jarchas) - lírica de Al Andalus — (*¿Qué fareyo (haré) o qué serád de mibi (mi)? Habibi/non te tuelgas (aparte) de mibi!*), el poeta era un mozárabe. Aún cuando, en la voz de una serrana, hay una queja, detrás está la mano de un escritor. Un ejemplo de un poema de hechura masculina en una voz femenina es el estribillo del zéjel *Dicen que me case yo:/ no quiero marido no*, cuyo autor es Gil Vicente. Claro que este tabú no es propio de Iberia, pues en los *Cantares* 5, 10 al 16, de la *Biblia* una esposa alaba al esposo (“blanco y rubio») a las doncellas de Jerusalén. Nombrando cada

parte del cuerpo («cabeza, cabellos, ojos, mejilla, manos, cuerpo, piernas»), las compara a algo. ¿Quién escribió el canto? Seguro que un hombre, se dice que fue el rey Salomón.

 Mi amado es blanco y rubio, señalado entre diez mil. Su cabeza como oro finísimo; sus cabellos crespos, negros como el cuervo. Sus ojos, como palomas junto a los arroyos de las aguas que se lavan con leche, y a la perfección colocados. Sus mejillas como una era de especias aromáticas, como fragantes flores. Sus labios son lirios que distilan la mirra más preciosa. Sus manos, como anillos de oro engastados de jacintos. Su vientre, como claro marfil cubierto de zafiros. Sus piernas, como columnas de mármol, fundados sobre basas de oro fino. Su aspecto (majestuoso) es como el Líbano, es elegante como los cedros. Su cuello es suavísimo, y todo él codiciable. Tal es mi amado, tal es *mi amigo, Oh doncellas de Jerusalén.*

El hombre ha impreso su discurso masculino sobre el silencio femenino, pensando describir los sentimientos de ella.

Si buscamos en una antología nombres femeninos, veremos que hay sólo nombres de varón o, cuando hay excepción, ni un décimo de los autores son mujeres.

Sin embargo, la mujer vino demostrando su tendencia a la literatura como oyente, lectora o autora. De los géneros, al de que más se acerca es al lírico (el poético), puesto que la poesía lírica se presta a lo individual y a las situaciones y a los objetos particulares y a la mujer le cupo una vida más reclusa. En general, la producción femenina seguía guardada a siete llaves en los cajones de los escritorios. Pero el cuerpo total del amado, como fue descrito en los *Cantares*, en casi ningún poema del pasado se lo encuentra. El cuerpo del amado es ojos, a veces voz y semblante, o se inmaterializa en el sentimiento del amor. En los días actuales hubo una alteración de esa situación.

De la Historia Literaria hispánica retiramos para encabezar la lista de mujeres escritoras que se encuentran en antologías, a Santa Teresa de Jesús que, según dicen, por obediencia a órdenes superiores puso

en el papel, en prosa o verso, sus meditaciones, consejos y exaltaciones de amor a Dios. La santita de Ávila, (1515-1582) del Renacimiento español, en una donación, parodiando a los *Cantares*, 6, 3 “Yo soy de mi amado, y mi amado es mío”), glosa: “Yo toda me entregué y di/ y de tal suerte he trocado,/ que mi amado para mí/ y yo soy para mi amado», para expresar la pérdida de identidad con el verdadero amor. Los que se aman son como Narciso que al verse reflejado en la superficie del agua se une a su imagen: lo diverso se hace uno. Así mirar al amado es mirarse a sí mismo. Esto porque en el momento de la conexión erótica el sujeto se identifica con el objeto del deseo.

Otra mujer antológica es Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) (Juana de Asbaje y Ramírez de Santillana), del barroco hispanoamericano, la llamada «Décima Musa», que, a base de juegos de palabras y de originales metáforas hace sus quejas al amado ausente con preguntas indicando partes del cuerpo del amado: “¿Cuándo veré tus ojos, dulce encanto,/ y de los míos quitarás el llanto?/ [...] ¿Cuándo tu voz sonora/ herirá mis oídos delicada/ [...] ¿Cuándo de tu apacible/ rostro alegre veré el semblante afable, [...] ?».

Del Romanticismo, apuntamos a la poetisa cubana Gertrudes Gómez de Avellaneda (1814-1873), que describe al amado como un ser extraño, un espejismo, una visión divina o diabólica, en el poema *A él*. Ahí el amado es alguien a quien el alma anhela, pero al fin se despidió de él, generosamente, dejándole su perdón. Así empieza: “El alma soñaba tu imagen divina/ y en ella reinaba ignoto señor/», pero termina: “¡Vive dichoso tú! Si algún día/ Ves este adiós que te dirijo eterno,/ Sabe que aún tienes en el alma mía/ generoso perdón, cariño tierno». Su poesía, conforme la filosofía romántica, se refiere al amado no en el presente, o sea, delante de su mirada, sino en el recuerdo, por eso lo ennoblece y lo idealiza.

En esta centuria, la mujer fue adquiriendo más espacio en la sociedad y en las letras. Se pone más activa llegando incluso a honrarías como la del Premio Nobel en Suecia, obtenido en 1945 por la chilena Gabriela Mistral, poetisa de gran sensibilidad, pensamiento profundo y forma severa. En España, algunas mujeres ya ganaron premios importantes tales como el Nadal y Cervantes. Recordamos que el Cervantes fue otorgado, en 1992, a la poetisa cubana, a los 89 años, Dulce María Loynaz. Otros premios hay y quienes recibieron el galardón

fueron mujeres; como por ejemplo el Premio Juan Carlos I de poesía ganado en 1985 por la gaditana Ana Rosseti, con poemas de evocación, pero con una carga de erotismo muy fuerte.

Aunque produzca obras, la mujer, de escasa presencia en las antologías, sigue tímida en la descripción del cuerpo del amado. Se lo puede comprobar ojeando algunas antologías en lengua española, como la de Sáenz de Robles¹. De entre una decena de poetisas, aunque sea en la mitad de este siglo, hay las que hablan de amor, de perdón, de abandono, pero, refiriéndose al amado, evitan describirle el cuerpo. Relacionamos, a seguir, unas de las excepciones:

- 1) La madrileña, Gloria Calvo Nava (1922) siente la ausencia de las manos del amado en el poema *Y tu mano que no reptá* y en *Llegaré en la niebla*, la mirada del amado la endurece: «Si me miras, puedo/ convertirme en piedra».
- 2) La barcelonesa, Marcela Sánchez Coquillat (1923), en el poema *Contemplación*, habla de un término de amor. El yo poético no se refiere a un amado concreto sino evocado. Aunque diga que mira la visión de los labios y frente, todo se hace un sueño, un espejismo: “Has muerto en mí”y terminó... tienes agua/ de besos en la frente, tú, tan dulce,[...]/ tienes fuego/ sobre los labios, es la última hoguera/ que en mí se va apagando y me devora».
- 3) Angelina Gatel (1926), también de Barcelona, en el poema *Ofrenda* se ofrece deseosa a un hombre hermoso, temeroso de acercarse, a quien se refiere como «guerrero perenne”con llamas en las manos y en *Yo en tus manos* enamorada dice que los dedos del amado la pulsan, la transforman, la hacen vibrar armoniosamente: “una sonata soy y tú me sueñas». La mirada de la amada recaye sobre un ser ideal, un ser del ayer y no del hoy. El amado vive en la amada bajo nostalgias. Hay evocación y no descripción.

Hemos examinado antologías hispanoamericanas como la de Alberto Baeza Flores² y el panorama no fue distinto de la de Sáenz de Roble. La frecuencia de poemas de autoría femenina es mínima y, más aún, del tema amoroso. Ejemplo son las siguientes poetisas:

- 1) Para la portorriqueña Carmelira Wezcarrondo (1906) en el poema *Quién sabe*, el amado no es más que un nombre. Ella lo mira con nostalgia. En la última estrofa dice: «Me queda sólo un nombre y el saber que ha existido,/ sobre todas las cosas...pero sigo esperando/ y por todas las rutas abiertas al ensueño,/ loca y desfallecida te sigo como un pájaro.”
- 2) Para Sara de Ibáñez (1940) de Uruguay, en el poema *Tú esperando mi sombra*, la mirada de la amada se dirige a un tiempo pasado para hablar de un dolor del presente: “¿No me has reconocido?/ Oyeme ahora;/ mira en tu soledad una abeja dormida,/ que elabora en el sueño su miel sin alegría”.
- 3) Juana de Ibarbourou (1895-1979) de Uruguay, llamada «La Juana de América», con las palabras de Bella Jozef, “[...] é una sensibilidade dionisíaca e mística em sua pureza, de um naturalismo transformado em poesia, que faz do amor um sentimento total e envolvente. Seu amor é jogo de viver cada dia, ‘amor desnudo’»³. Aunque esta poetisa hable de amor, no describe el cuerpo del amado, sino menciona las consecuencias del amor en sí. Se puede dar un ejemplo con el poema *Amor* del libro *Tas lenguas de diamantes* donde dijo que el amado «urge”su «piel de frescas esencias campesinas», cuando va a su lecho, porque «trae en su aljaba las flores olorosas/ trae aromas de esteros,/ de salvajes corolas y tréboles jugosos,/ efluvios ardorosos de nidos de jilgueros/ ocultos en los gajos de los ceibos frondosos».

Quien va a llamar nuestra atención por sus poemas eróticos, aunque sublimizados, producto de un sueño evasivo, es la uruguaya Delmira Agustini. Ella nos da una poesía sensible, de carácter confesional, con versos musicales de singulares sugerencias. Se observa lo gradual de una libertación de las trabas de las convenciones y tabúes. Mucho más poetisa de símbolos eróticos, su emoción, y su experiencia amorosa describen el que se la provoca. Por esto en el poema *En el camino* el yo poético declarará:

«Es mi cuerpo, una torrè de recuerdo y espera

*que siente de mármol y se sueña de cera,
tu sombra logra rosas de fuego en el hogar;
y en mi alma, un castillo desolado y sonoro
con pátinas de tedio y humedades de lloro,
¡tu sombra logra rosas de nieve en el hogar!».*

Un ejemplo de como imagina su cuerpo erotizado es el poema *Serpentina* en donde ella se hace «serpiente», glisando y ondulando «como una corriente» y habla de sus ojos, sus pupilas, su lengua («venenosa fuente»), su testa «luzbética diadema» y su cuerpo «en gema» «cinta de delicia» y termina con la estrofa: «Si así sueño mi carne, así es mi mente:/ un cuerpo largo, largo, de serpiente,/ vibrando eterna, ¡voluptuosamente!». Sobre ella, Bella Jozef dijo:

«A sua poesia girou em torno de dois temas essenciais, como a sua vida: amor e morte. [...] o amor predomina, num dos cantos mais trágicos e devastadores, de erotismo angustioso, com toda a simbologia de potros selvagens, rosas de fogo. Todo o seu processo emocional é convertido em instrumento de expressão [...] Até o aparecimento de Delmira, poetisa alguma havia cantado com tal ardência a luta entre a voluptuosidade e a aspiração de eternidade. O seu nome perdurará pela força proveniente desse contraste, pelo seu acento inconfundível que manifesta uma das personalidades mais complexas da literatura uruguaia»⁴.

Delmira describe a Eros como aquél que doma la fiera y la aprisiona dulcemente («haces can de la leona») sus brazos son cadenas de rosas que le aprisionan. ¿Cómo Delmira ve al amado? Para ella, su amado es un sueño, un ideal como Venus, nace de las espumas del mar. En él se reúnen espíritu y cuerpo («de las espumas armoniosas surja/ [...] el amante ideal, el esculpido/ en prodigios de alma y de cuerpos»⁵, velando su sueño en el poema *Visión*. «En mi alcoba agrandada de soledad y miedo,/ taciturno a mi lado apareciste/ como un hongo gigante muerto y vivo,/ brotado en los rincones de la noche,/ húmedos de silencio,/ y engrasados de sombra y soledad.» Su presencia es ilusoria, reflejo del deseo. Para

hablar de los ojos del amado utiliza el lenguaje imagístico: Los ojos del amado «brillando en oros» son “dos pantallas extrañas”, «devorantes», «cristal de los lloros», «manos luzbéticas». Ellos se fraccionan ora es alma ora “ardientes alas angélicas». Son exóticos como el café de Arabia y delicado como una flor azul: “tazas de moka», “heliotropos del sueño». Su mirada fue «buena como una senda oscura,/ como una senda húmeda que vendara el camino». Con versos musicales, e imágenes luminosas, que nos hacen acordar el estilo gongórico, habla del amor del amado y de su cuerpo en este soneto:

*Tu amor, esclavo, es como un sol muy fuerte:
jardinero de oro de la vida,
jardinero de fuego de la muerte,
en el carmen fecundo de mi vida.*

*Pico de cuervo con olor de rosas,
agujón enmelado de delicias
tu lengua es. Tus manos misteriosas
son garras enguantadas de caricias.*

*Tus ojos son mis medianoches crueles,
panales negros de malditas mieles
que se desangran en mi acerbidad;*

*crisálida de un vuelo del futuro,
es tu brazo magnífico y oscuro,
torre embrujada de mi soledad.*

Aún dice sobre las manos del amado: van “enjoyadas/ del rubí de su deseo», “la perla de su tristeza” y “el diamante” de sus besos. Los dedos del amado son “arañas de nieve», «red “del alma y de la carne! Las palmas de las manos, armoniosas «bajan/ noches y días alhajadas de astros o encapuzadas de siniestras nubes.” Al blancor de los dientes y al rojo de los labios del amado se refiere con las imágenes de la crema y de la fresa: “me vuelvo loca” dice: «por la crema de tus dientes en las fresas de tu boca». Y aún sobre la boca dice en el lenguaje poético: “copa de vida», “surco de fuego», “fuertes semillas de melancolía», “pastilla de locura/ color de sed y húmeda de llamas...¡ verja de abismos es tu dentadura!», “sexo de un alma triste de gloriosa». La boca es también:

“joya de sangre y luna, vaso pleno/ de rosas de silencio y de armonía”, “su miel y su veneno», “tijera ardiente de glaciales lirios», “panal de besos, ánfora viviente” ”estuche de encendidos terciopelos”, ”pico rojo del buitre del deseo». Con un hipérbole termina el poema *Boca a boca*: «flor de tu beso que perfuma al mundo”. El beso es “puñal de fuego en vaina de embeleso». En este mismo poema con un juego de palabras habla del beso del amado: «me come en sueños como un cáncer rosa...”. El perfil «wagneriano», “supremo y arcano», “de antiguos marfiles», “diamante de los perfiles”ella quiere grabar “en oro, bronce o acero/ líricos»⁶.

No hemos pretendido aquí señalar la dualidad poesía femenina/ poesía masculina, ni qué decir tiene. Sino, teniendo como base antologías españolas como la de Sáenz de Robles de la Editorial Aguilar y otras hispanoamericanas, hemos planteado buscar la escritora que allí se hallaba hablando del amado, pero tan sólo las producciones de hasta la primera mitad de este siglo.

Al examinar las voces femeninas, quizás, no siempre las más significativas en el juicio de valor de los críticos literarios, pero presentes en las antologías por nosotras examinadas, se observa lo poco que describen el cuerpo del amado. Aunque los ojos son las ventanillas del alma y la mirada es la definición del espíritu, pues tiene el poder de revelar sentimientos y emociones, es donación y puente entre el exterior y el interior, y el encuentro erótico empieza en la visión del cuerpo deseado. Las mujeres, en general, durante muchos años han silenciado sobre la visión del cuerpo que ha estimulado su libido, quizás por respeto a códigos sociales.

Notas

1.S. R. *Historia y antología de la poesía española*. (En castellano) del siglo X al XX. Madrid: Aguilar, 1964.

2. B. F., A. *Antología de la poesía hispanoamericana*. Buenos Aires: Tirso, 1959.

3. JOZEF, Bella. *História da Literatura Hispano-americana*. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989, p. 137.

4.1bidem, p. 135.

5.DELMIRA, Agustini. *El surtidor de oro. Los cálices vacíos*.

6.Idem. *Tres pétalos a tu perfil*. p. 172-3.

**A QUARTA
VIAGEM
DE COLOMBO -
CORPUS/ESPUMAS**



Stella Maris Cermeño Mendonça

Licenciada em Letras pela UFRJ

Em meio ao grandioso labirinto de águas...

navegaram diversos interesses, conscientes e inconscientes, dos personagens envolvidos na conquista da América. O impacto dos descobrimentos provocou profundas mudanças na história das civilizações. Cerca de cem anos após as quatro viagens de Cristóvão Colombo, o mundo mostrava-se preparado para absorver tais experiências e compreender a amplitude do Universo assim como a existência de um novo continente. Seu nome foi esquecido por muito tempo até

Mundo”.

que, por volta do século XVIII, discussões acadêmicas se detiveram para abordar, discutir e documentar a colonização espanhola do “Novo

Muito já se escreveu sobre Colombo, personagem corajoso, obstinado, aventureiro, dono de forte retórica, um esclarecido pesquisador extremamente religioso, misterioso e polêmico em relação às posturas teológicas milenares, convicto de que a Terra era redonda, o sol era o centro do universo e de que não existia nenhum continente entre a Europa e a Ásia. Entretanto, esta figura ainda suscita dúvidas, discussões e respostas a mistérios. Daí sua riqueza e atualidade.

Em 1989, a bordo do navio mercante Renata, da Empresa de Navegação Aliança, rumo a Lisboa, naveguei no rastro de Colombo e, diante do extinto vulcão da ilha de Tenerife, lembrei-me das palavras do Almirante no diário de sua primeira viagem; o assombro pela imponência da ilha. A visão do vulcão ainda impressiona e os picos da

serra são um referencial importante durante este pedaço da travessia. Também escrevi um diário de bordo, em forma de reportagem e entrevistas com os navegadores. No mar, os homens são diferentes. Vivendo um cotidiano duro, porém em contato integral com as forças da natureza, possuem intuição finíssima em corpos fortes e vozes altaneiras. No início, pareceu-me absurda a hierarquia existente entre os tripulantes. Na viagem aprendi que toda aquela estrutura (que chegava a ser teatral) era necessária para a superação dos inúmeros obstáculos que se interpõem entre o homem, a máquina e o mar.

Cristóvão Colombo tem sido acusado de tirania, crueldade e inescrupulosa ambição. Um problema de interpretação. Admiráveis são sua obstinação e tenacidade para realizar um sonho, a utopia de um novo mundo. Se tentou obter prêmios e lucros através deste projeto pessoal, eu o absolvo. Quem não tentaria? Muitos aventureiros inescrupulosos se regalavam nas riquezas destas terras; ele queria o que lhe parecia justo - conforto e segurança ao final de uma vida dura e sacrificada. Era autoritário, sim, e tinha de sê-lo para lidar com marinheiros violentos. Parece-me que há um erro histórico em nivelar Colombo a um Pizarro ou Cortez. A viagem de Christoforo era outra. Queria o ouro alquímico capaz de enriquecer o mundo e aspirava a expansão da mensagem de Cristo.

Quando Colombo nasceu em Gênova, Itália, provavelmente entre 25 de agosto e dezembro de 1451, esta cidade competia com Veneza pelo controle da rota do Mediterrâneo rumo a Constantinopla - cidade cristã para onde convergiam todas as rotas do comércio entre a Europa e as Índias Orientais, nome dado então à Ásia. As viagens eram penosas porque os comerciantes tinham que atravessar o Mar Negro e depois prosseguir por terra, em caravanas. A situação piorou quando os árabes invadiram Constantinopla, a atual Istambul. Perde a Europa o acesso às especiarias, às sedas e ao ouro oriental. Cresce o anseio por uma rota marítima direta e segura. Cristóvão Colombo também cresce em meio a este anseio. Aos 14 anos, já acompanhava o pai em viagens marítimas de comércio e anotava suas descobertas e observações dos fenômenos naturais, não só da vida marinha, mas também sobre a fauna e a flora dos lugares que conhecia. Dizem que era muito intuitivo e possuía os sentidos altamente desenvolvidos, especialmente o olfato. Desde muito jovem, ficou conhecido como um excepcional farejador de terras a quilômetros de distância.

Os diários de bordo, futuramente escritos em forma de cartas aos reis da Espanha, refletem a erudição adquirida em vários anos de estudo e contato com o movimentado ambiente de investigações marítimas. Sabe-se que o sábio cosmógrafo Paolo Toscanelli fez-lhe chegar às mãos um mapa com as dimensões marítimas reduzidas e a certeza da grandiosidade de tal projeto.

Nos diários, visualizam-se as cenas — há cor, movimento, ação. É obra dramática e passível de ser roteirizada, tanto que dela foram feitos filmes e peças teatrais. É texto histórico, geográfico, antropológico, poético e jornalístico. O primeiro livro de realismo maravilhoso: a realidade maravilhosa da América gerando uma literatura maravilhosa. As descrições são sinestésicas, há odores, ventos, lágrimas e sal. A mesma força mística e o poder da palavra precisa, que tanto impressionam a poderosa rainha Isabel, estão presentes nas cartas também endereçadas aos monarcas cristãos. Após a glória de sua primeira viagem, há exatamente 500 anos, Colombo realizava uma segunda expedição, quando descobriu a Jamaica, em 1494. Já neste período proliferam as divergências entre os colonos e é acusado de mau administrador. Em outubro de 1495, chega à Espanha Juan Aguado, enviado pelos reis para fiscalizar as questões em conflito. O Almirante se revolta contra a medida e retorna a Castilla em março de 96, permanecendo dois anos na corte para reconquistar a confiança dos reis, influenciados pelas queixas e interferências de seus inimigos. Redige, então, o Testamento para garantir os direitos de seus herdeiros e defender os seus próprios sobre as terras conquistadas.

Em sua terceira viagem, defronta-se na Espanola com um motim liderado por Francisco Roldán. O Comendador Francisco de Bobadilla assume o posto de Governador da Espanola, e Cristóvão Colombo volta para Castilla acorrentado, permanecendo preso durante seis semanas. Momento de desespero que se intensificará nos próximos anos. Na quarta viagem, suor, sangue e lágrimas temperam os fatos. Corpo e alma expressam o coração. Nesta carta, a *Lettera Raríssima*, um dos seus últimos escritos, Colombo está velho, suplicante, exausto, solitário. Aos 51 anos, este velho marinheiro, tem o corpo e a alma marcados por ferimentos antigos, muitas tempestades e naufrágios. Aqui ele verdadeiramente se mostra, deixa sair mágoas, sonhos e uma frágil esperança de ser reconhecido para libertar-se da condição marginal em que se encontra. Aqui, em meio a terrível tempestade acontece o clímax

do desespero, a queda das máscaras, aproximação da morte, pois “mais parecia o fim do mundo”. Era o Calvário colombino.

Nesta sua última viagem, de maio de 1502 a 1504, acompanhado pelo filho adolescente, Fernando (seu futuro biógrafo), comanda a expedição apenas com o título de Almirante, e não mais como Vice-Rei Governador da Espanhola. Doente, quase cego, durante 88 dias, enfrenta fortes tempestades e, durante 60, luta contra a correnteza e velozes ventos. Nicolás de Ovando, o novo Governador das Índias, não lhe permite que atraque na ilha, provavelmente seguindo ordens dos Reis. Colombo adverte quanto à iminência de forte tormenta que, dias depois, destrói a frota que transportava para a Espanha Bobadilla, Francisco Roldán e o Rei Guarionex.

Sem prestígio, desacreditado, reivindica seus direitos adquiridos com uma vida dedicada ao “sacro ofício” e cobra da coroa espanhola o reconhecimento concreto pela abnegação do seu corpo e alma, em prol do grande projeto que colocou a Espanha à frente do mundo. As reclamações, mais veladas nas cartas anteriores, agora tornam-se explícitas e repetitivas. O desapontamento é total. Afinal muitos enriqueceram com o seu projeto, menos ele.

Estou tão perdido quanto disse. Até agora chorei na frente dos outros: Que o céu seja misericordioso e chore por mim a terra. No plano secular, não disponho sequer de uma branca para oferecer; no espiritual, fiquei reduzido aqui nas índias ao estado que expliquei. Isolado nesta provação, doente, esperando a morte dia a dia, rodeado por um bando de inimigos selvagens e cheios de crueldade, e tão afastado dos Santos Sacramentos da Santa Igreja que *esta alma será esquecida se aqui se separar do corpo.*¹

O enlevo místico e o sentimento religioso estão presentes de diversas formas nos diários e eclodem na quarta viagem em meio ao movimento das ondas. Luz e trevas. Quedas e conquistas. Pesadelo e sonho. O limite do seu corpo corresponde à obstinação de sua alma, em conflitos cíclicos entre o retornar e o seguir, entre o desespero e a fé, entre a morte e o recomeçar, entre o plano material e o espiritual.

Sinais da luta corporal e dos conflitos internos. Cenas impregnadas do real maravilhoso da fé que teima e se instaura e se manifesta como expressão literária também.

O texto se aproxima de *O Velho e o Mar*, de Ernest Hemingway. Quando Santiago o velho pescador, se debate com o peixe e através disso com a própria condição existencial, ele reivindica um lugar protegido das tempestades e da morte. O leitor é cobrado, sente-se incômodo diante de tamanha agonia e torna-se “prisioneiro” do texto.

Os destinatários da carta de Colombo também teriam que passar pela experiência de uma leitura incômoda. Em *Lettera Raríssima*, corpo e alma se fundem até que o corpo, exausto e febril, adormece e a alma escuta uma voz que lhe diz, piedosamente:

Ah, estulto e lerdo em crer e servir a teu Deus, ao Deus de todos. Que foi que ele fez mais por Moisés ou por Davi, seu súdito? Desde que nasceste, sempre demonstrou por ti muito carinho. Quando te viu em idade de contentá-lo, fez teu nome ressoar maravilhosamente pela terra toda. As Índias, que constituem partes tão ricas do mundo, deu para que fossem tuas. Tudo o que ele promete, cumpre e dá em dobro. Agora mostra o prêmio por esses trabalhos e perigos que passaste servindo a outros... Não tenhas medo; confia; todas estas atribuições estão escritas em pedra mármore e *não sem motivo*².

O almirante sentiu-se entorpecido e chorou por seus erros. Porém, fortificado por tais palavras, levantou-se e seguiu viagem. O discurso desta voz piedosa é eloqüente e certo no alvo da consciência, tanto de Colombo, quanto dos reis-espanhóis. Devedores do prêmio pelos sacrifícios do valente navegador, Isabel e Fernando tinham que escutar uma voz-mensageira da justiça celestial para que pudessem reparar sua ingratidão.

Várias interpretações podem ser feitas sobre este episódio místico. Melhor que interpretações, perguntas. Terá escutado a voz de um anjo? Terá, inconscientemente, falado através de seu duplo, para dizer o que queria? Ou tais palavras terão sido um artifício da poderosa retórica colombiana? O que mais importa é que o recado foi dado e o mundo, os reis da Espanha e a História tiveram que dormir com esse barulho.

Tal voz piedosa, dialeticamente, contrapõe a justiça dos homens e a divina; a igualdade de tratamento dado por Deus a todos os seus filhos e a desigualdade entre os homens; a ingratidão, o medo, os sacrifícios e as recompensas.

O momento de êxtase ao ouvir a voz lhe desperta do sofrimento para renascer. Paralelo com a agonia e a ressurreição de Cristo. Após a queda e a morte (entendida simbolicamente, no caso de Colombo como o fim do sonho), o levantar-se e o prosseguir. No ciclo constante da vida — uma vez enfraquecido o jugo da morte —, na repetição de queixas e conquistas, na incansável construção do amanhã.

Como Sísifo, segue caminhando, apesar das pedras que rolam continuamente e que são por ele levadas ao cimo da montanha, com muito esforço, suor e sangue.

Como Jó, enfrenta as pedras e não desiste. Como Arjuna que, estarrecido diante do combate a seus familiares, ouve de Krishana, seu condutor:

Quem conhece a verdade de que o Homem real é eterno, indestrutível, superior ao tempo, à mudança e aos acidentes, não pode cometer a estultice de pensar que pode matar ou ser morto. [...] Com mente tranqüila, aceita com igual prazer a dor, o ganho e a perda, a vitória e a derrota.[...]. Se desistires da legítima luta pela verdade e pelo direito, cometerás um grande crime contra tua honra, contra o teu dever e contra o teu povo³.

Como um antigo guerreiro de Israel, sujeitou-se a abstinências, compromisso que era então estabelecido durante uma guerra santa. Também Colombo travava sua guerra santa, entregando como “sacro ofício” o afastamento de sua mulher por vários anos. Abstinência associada ao exemplo de Cristo que, também neste aspecto, inspira sua decisão.

Dissera ‘Siga-me...’ Seu chamado repetido implicara um rompimento dos padrões normais da vida estabelecida. Até os laços mais fortes da devoção judaica foram postos de lado: os

filhos já não deviam demorar-se para sepultar seus pais. A pessoas casadas, como Pedro, foi possível afirmar: Eis que deixamos nossos lares e te seguimos. Muitos tinham deixado casa, ou mulher, ou irmãos, ou pais, ou filhos pelo reino de Deus⁴.

Na *Lettera Raríssima* pede socorro aos reis da Terra e dos Céus para reconstruir seu corpo e alma esfacelados. Quer barcos para voltar para a Espanha e ir a Roma e a outras romarias.

Nesta carta, a natureza, os navios e as pessoas se fundem num cenário de espumas, formando um corpo único e indissolúvel. Instaura-se a labuta que, além do corpo, tem no próprio discurso um instrumento de ação. Suando sangue, despedaçando o coração, arrancando o coração pelas costas, a adormecer gemendo, o mundo desmanchando-se, o mar sangrando, a gente morrendo, os cabelos embranquecendo, na febre pela conquista.

Quatrocentos e quarenta anos após a quarta viagem de Colombo, o escritor Alejo Carpentier escreveria no Haiti que a sensação do maravilhoso pressupõe uma fé. Foi em contato com a energia americana que o Almirante Colombo escreveu os primeiros textos que expressam o real maravilhoso descrito por Carpentier. Cada carta aos reis da Espanha é um ritual, uma cerimônia, comunhão realizada com o propósito de obter aprovação e cumplicidade. E como expressão ritualística/ritualizada de um documento de fé.

Em 1504, morre a rainha Isabel, pessoa na qual confiava. Neste período escreve muitas cartas angustiadas, porém consegue vencer os obstáculos e retorna a Valladolid para tentar uma audiência com o rei Don Fernando, mas antes de consegui-la, morre a 20 de maio de 1506, aos 53 anos.

Observar o berço de nossa “realidade maravilhosa”, o contraste, a alquimia, é dar atualidade ao estudo do passado, é estudar origens, combinações, harmonias e ritmos. É a música de nossa história. São as letras do vasto enredo.

Notas

¹ COLOMBO, Cristóvão. *Diários da Descoberta da América*. Porto Alegre: L&M, 1978, p.158-59.

² *Ibidem*, p.155.

³ BHAGAVAD-GITĀ. Trad. Francisco Valdomiro Lorenz. São Paulo: Pensamento, 1993, p. 30, 334.

⁴ BROWN, Peter. *Corpo e Sociedade. O homem, a mulher e a renúncia sexual no início do cristianismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, p. 45. Palavras de Cristo em Mateus 19,21, Lucas 9,59; 18,28 e 18,29.

O JOGO DE CORPOS EM LA SERRANA/ LA GALLARDA



Maria do Carmo Cardoso da Costa

Universidade Federal do Rio de Janeiro

A finalidade deste trabalho é analisar o tema da conquista amorosa nos romances *La Serrana* e *La Gallarda*, que apresentam a mulher cuja atuação constitui o eixo de reflexão da fala feminina. A mulher dos romances convive com Bros e Tanatos, violando os interditos sociais, e usa o truque e a mentira para enganar o homem, com a finalidade de conseguir sua plenitude através do erotismo.

Baseamo-nos em algumas versões das Ilhas Canárias e de León.

La Serrana narra o encontro casual de um homem com uma serrana bela e selvagem que o convida a sua cova para seduzí-lo e, em seguida, matá-lo. Em *La Gallarda*, a ida do homem à casa de Gallarda é voluntária. Gallarda o convida a entrar, a comer e a beber com o propósito último de matá-lo como já havia feito com muitos outros homens. No entanto, não obtém êxito porque quem morre é a mulher. Gallarda, segundo o *Diccionario de la Real Academiattm* a seguinte definição: “gallarda: bizarra, valiente; gaya, Germ.: mujer pública”. De uma das acepções se deriva o romance e os dois significados convêm, porque se ajustam à história, como veremos.

Tanto a Serrana como a Gallarda são mulheres fortes e o que as identifica é sua determinação:

*me cogió por una mano, me llevó para su cueva. (V359)
cuando tiene gana de hombres se ha salido al alto sierra.*

y así he de hacer con usted cuando mi voluntad sea.(V.54(l)

*cuando tiene ganas de agua se bajaba a la ribera;
cuando tiene ganas de hombres se sube a unas altas sierras.*

lo ha cogido por la mano, lo ha llevado hacia la puerta. (V. 54(9)

*- Suba, suba el caballero, no use de cobardía,
que la Gallarda es muy polla y verle a usted quería - (V.55(2)*

Em ambos os romances, é a mulher quem toma a iniciativa de convidar o homem, embora, em *La Gallarda*, o homem já tenha a intenção de procurá-la, porque encontrá-la é um desafio: ele tem a intenção de vingar a morte dos parentes provocada pela Gallarda. Outras vezes, o homem a procura porque vê no objeto do desejo um meio, tal como a comida, a água, o leito para quem tem fome e cansaço. Tudo lhe serve como meio de saciar suas necessidades. O homem erótico, como um animal, corre atrás da fêmea que lhe interessa. Não sabe ordenar os meios para tal fim. Só sabe que quer alcançar esse fim.

O mesmo acontece em *La Serrana*, cujo pastorzinho sabe que não deve ir com a Serrana, mas sabe também que quer estar com ela e não mede esforços para consegui-lo. Luta com ela e perde; come a péssima comida que ela lhe dá, toca o instrumento, ou seja, faz o que ela lhe pede, como se fosse um rito de iniciação, e, cumpridas as tarefas, estará apto a dormir com a Serrana.

Em *La Gallarda*, o homem não aceita os conselhos da mãe/pai e vai voluntariamente jantar com essa mulher bonita de hábitos diferentes naquela sociedade. Advertido pela empregada (não ocorre em todas as versões), não come o que a Gallarda lhe oferece, porque o que quer é vingar-se por haver ela matado seu pai e/ou seu irmão.

A mulher desses romances é bonita e desperta no homem o desejo, o erótico, porém, a aproximação a essa mulher é proibida, o que provoca a vontade de transgressão porque

Si el interdicto cesa de entrar en juego, ya no creemos en el interdicto, la transgresión es imposible, pero un sentimiento de transgresión es mantenido, si es necesario, en la aberración. (Bataille, 1992:194).

É significativo o feito de que o pastor possa encontrar-se com essa personagem que, por ser serrana, condiciona o afastamento; porque essa mulher provoca o desejo, revelando ao mesmo tempo um aspecto animal secreto, selvático, e muito sugestivo.

A Serrana/Gallarda tinha desde o início da narração uma dupla aparência. A par de ser

blanca, rubia y colorada, bonita que no era fea (V.31)

Era blanca y encarnada, relumbra como una estrella (V.407)

habitaba una serrana, alta, linda y ojimorena. (V.54(8))

- *¿Dónde vive la Gallarda, madre, que es cosa muy linda; (V.55(2))*

ela se disfarça, a ponto de não saber “si era varón u(o) era hembra” (V.31,359, 407, 516), e, inclusive, luta com o pastor como se fosse homem e sempre acaba ganhando a luta. É uma mulher de voz ativa e, na maioria das versões estudadas, a Serrana não omite a verdade quando o pastor pergunta:

atrévime y preguntéle qué cruces eran aquellas.

- *Estas cruces, pastorcillo, vale más que no lo sepas, que son hombres que yo mato y los entierro en mi cueva. (V.31)*

- *¿De quién son tanto montón; montón de ladrillo y piedra?*

- *Son las cabezas de hombres que he matado en mi ribera; (V.54(5))*

Não oculta nada, também em outras versões:

*“Ya se ponen a hacer lumbre con huesos y calaveras
de hombres que había matado aquella terrible fiera. (V.54(9))*

em que o verbo “poner” no plural denuncia um sujeito em que duas pessoas participam da mesma ação, uma cúmplice da outra.

Porém, em *La Gallarda*, a verdade está subentendida em metáforas:

- *Son cabezas de lechones que traje ayer de Mansilla.(V55(6))*

- *Son cabezas de lechones criadas en montesina. (V55(7))*

-

que imediatamente se desmentem:

- *Mientes, mientes, la Gallarda, mientes, mientes Gallardina,
que esas cabezas de hombre, que pelo y barba tenían;
y ese de la barba roja mi padre se parecía. (V.55(6))*

- *Estas cabezas, Gallarda, maldita yerba pacían:
una era de mi padre, en el rostro conocía;
y otro era de mi hermano, las cosas que yo más quería. (V.55(7))*

A relação que há entre os personagens é de prepotência feminina e medo masculino. A mulher sabe que, para conseguir seu intento, deve seduzir o homem, que, por sua vez, também sabe o perigo por que passa, porém o desejo apaga, por instantes, essa verdade.

A mulher comanda os feitos, mantendo uma posição masculina, de ação:

*Se puso a luchar conmigo, me puse a luchar con ella,
cuando al medio de la lucha la serrana me venciera. (V.359)*

*Desafiame a luchar, voyme y gárrome con ella;
me tiró la zapateta y tiré la zanquiuela;*

*ni ella me tumbaba a mí, ni yo tumbarla pudiera;
al cabo de media noche, que ya vencido me lleva, (V.407)*

além de comer o melhor do jantar, de mandá-lo tocar, de gritar como uma fera,

Ella es como la pulpa a mí los huesos me deja (V.359)

los conejos para él, las perdices para ella. (V.54(5))

*A ella le dio un rabelillo, yo tocaba una viruela;
por un cantar que ella canta, yo cantaba una docena. (V.54(8))*

Vio venir la serranilla, gritando como una fiera, (V.54(9))

ao lado da posição do pastor, que é de precaução, de medo:

yo le decía en voz baja bajito que no me asustara, (V.31)

voy a contarle a mi padre lo que la serrana hiciera (V.31)

*A eso de la medianoche, le mandó a cerrar la puerta;
y el serrano, como astuto, la ha dejado media abierta. (V.54(9))*

Mucho vela el caballero mucho más que no dormía, (V.55(2))

E o medo de ser morto, imediatamente se transforma em medo de ser descoberta. Se o pastor denuncia o que aconteceu, a Serrana certamente será perseguida e, conseqüentemente, não poderá mais valer-se desses artifícios para viver. Porém ela matava os homens, comportando-se tal como o animal que ignora que a violência é a violação de uma lei. Vivia nesse delírio que é a morte e a violência. E nada podia detê-la, nem a lei nem o respeito.

No campo da transgressão, o ser humano se aproxima do animal, pois vê nele o que não está na proibição, e, portanto, se permite a violência. A Serrana/Gallarda atua como esse animal que não conhece

os limites do mundo social, uma vez que está geograficamente afastada da convivência na sociedade, e que para conseguir êxito nas suas tentativas se vale de artifícios nem sempre muito elegantes. Essa animalidade já se nota nas comparações feitas quando a personagem descobre que seu segredo vai ser denunciado:

vuelve por otro p'arriba latios como una perra (V.407)

cada vez que ve al pastor bufaba como culiebras (V54(5))

bramando como una corça saltando como una fiera. (V.54(8))

Vio venir la serranilla gritando como una fiera (V54(9))

Este pastor aproveita que a Serrana dorme e foge, porque o encantamento atua sobre o homem e a mulher, de modo diferente. Quase sempre, o mito masculino resiste ao encantamento, não se apaixona tão facilmente e sempre foge do amor. Contrariamente a essa atuação, a mulher procura manter vivo o amor e, para isso, não mede esforços. Quando inicia uma relação amorosa que lhe interessa, a mulher procura arrumar a casa de modo que o homem aí se sinta cômodo, com alegria, com vida. Arrumar a casa faz parte do ato da sedução e essa arrumação interessa ao homem, na medida em que pode fantasiar e fascinar-se pela atmosfera da casa feminina.

A Serrana/Gallarda é essa mulher que procura seduzir o homem, sua presa. Prepara-lhe comida e bebida, embora lhe dê o pior. Prepara-lhe a cama com lençóis da Holanda. Ela está encantada ou, por outro lado, quer seduzir esse *hombre* que fará parte de seu “cemitério” particular:

*Si buena cena me dio, muy mejor cama me diera
sobre pieles de venado su mantellina tendiera. (V54(8))*

*- Acuéstese en esa cama, en esa cama que es mía;
tiene sábanas de holanda, colchones de alcotonia:-(V55(2))*

A Serrana/Gallarda, consciente do desejo de seu corpo, prepara o ambiente para atingir o objetivo de estar com o homem. Se ele recusa comer e beber, não recusa ou tocar um instrumento, metáfora do ato sexual, ou deitar-se com ela:

*Ya se fueron a la cama, cuando Gallarda dormía
aquel hombre desventurado la marcha se termina. (V.54(14))*

*Hace la cama Gallarda, que yo descansar quería.
Después de cumplir sus gustos Gallarda quedó dormida. (V.55(7))*

Normalmente, o homem se afasta da mulher depois do ato sexual. Ou dorme ou vai embora. Por isso, a mulher tem que vigiá-lo, não com sentido materno, mas sim como uma reação pertencente ao erotismo da sedução. Nestes romances, se dá o inverso. É a mulher quem dorme, quem se deixa envolver pela música, pela bebida, pelo calor:

*Le dio yesca y eslabón para que la lumbre prenda.
Mientras él prende la lumbre, la serrana salió fuera;
de conejos y perdices trajo la petrina llena,
los conejos para mí las perdices para ella.
Jarras van y jarras vienen, la serrana emborrachóla;
con el calor de la lumbre la serrana se durmiera. (V.54(5))*

*Si buena cena me dio, muy mejor cama me diera;
sobre pieles de venado su mantellina tendiera.
A ella le dio un rabelillo, yo tocaba una viruela;
por un cantar que ella canta, yo cantaba una docena.
Intentó dormirme a mí, yo la adormecí a ella. (V.54(8))*

O homem foge, porque tem medo, ou porque sabe que se fica nessa casa terá o mesmo fim dos outros homens, ou porque cumpriu sua missão.

No fim das contas, o que esta mulher sofre é o fato de manter-se afastada de uma sociedade que não a aceita. Isto desenvolve nela o sentimento de crueldade que é uma forma de violência organizada. A

violência que em si mesma não é cruel, se torna cruel na transgressão do ser que a organiza. Tal como a crueldade, o erotismo é desorganizado. Ou seja, a crueldade e o erotismo se ordenam no que possui a resolução de passar os limites do proibido.

Esquecer definitivamente os limites é inconcebível. E tanto a Serrana/Gallarda como o homem os esquecem. O desejo de matar não é estranho ao ser humano. Ele se mantém entre as massas, assim como o apetite sexual. A atividade sexual só é proibida em casos determinados e o mesmo ocorre com o crime. O mandamento “não matarás” não se cumpre se há uma guerra, e “não fornicarás” também não ocorrerá, excepcionalmente no casamento.

Portanto, se a Serrana mata, é porque vive uma guerra que a própria sociedade inventou. Porque se ela deixa o homem livre, vivo, sabe que será denunciada e voltarão para matá-la, como ocorre em muitas versões. Uma morte que viola a proibição, mas de acordo com as regras sociais:

*Oiga, caballero, oiga no lo cuente allá en su tierra.
- Eso no, señora, no basta la ciudad primera.-
Ya se corre por el pueblo, ya se corre por la aldea:
allí arriba en aquel alto hay una serrana fiera,
matadora de los hombres ladrona de las haciendas.
Ochocientos de a caballo no se atrevieron con ella,
si no es un paje levoso que lleva su descubierta.
La pegó un carabinazo, la serrana muerta queda. (V54(l))*

O mesmo ocorre com Gallarda, V.55(l), em que ao cavalheiro, mais determinado, não lhe importava fazer o sacrifício (“— Que me mate, que me deje, mi palabra he de cumplirla.”), e escuta atônito o que lhe diz Gallarda:

*- No me acabes de matar, déjame un hilo de vida
para poder confesar lo que yo he sido en la vida:
no soy ninguna mujer, como el mundo se creía,
soy un hombre malvado que a muchos quité la vida.*

Confissão que confirma o fato de Gallarda esconder-se sob a descrição inicial da personagem: “que no se diferenciaba si era varón u era hembra (V.31)/ peinando cabellos de hombre (V.55(l))” ou ainda no final da V.54(14):

*¡Hay que matar la Serrana que habita en Sierra Morena
Fueron cinco ayuntamientos y a todos les diera tela,
sino un niño de quince años que el corazón partiera.
Cinco arrobas pesa el cuerpo, tres y media cada pierna
dos y media cada brazo y tres pesa la cabeza.*

Final surpreendente que confirma que a Serrana, em alguns romances, seria homem. Ou seria a intromissão do narrador que, em terceira pessoa, conta as façanhas da Gallarda?

Segundo Menéndez Pidal, este tema de “la sensualidad sanguinaria de la Serrana de la Vera” foi desenvolvido por vários autores do século XVII, como, por exemplo, Lope de Vega, que tem uma comédia intitulada *La serrana de la Vera*, cujo assunto e título também aparecem em Luis Vélez de Guevara, na sua comédia *La serrana de la Vera*. O manuscrito autógrafa de Vélez de Guevara se conserva na Biblioteca Nacional de Madrid e está datado em Valladolid a “7 [sem mês] de 1603”, posterior à “comedia” de Lope, que é de 1598, segundo Morley y Bruerton.

A leitura e interpretação feitas basearam-se principalmente nas considerações de George Bataille sobre o erotismo. Bataille associa o erotismo à violência e à morte. E essa violência tende a ser eliminada pelo interdito. A mulher, consciente de seu papel feminino, de seu poder de sedução, é fonte de erotismo. Sabe o que quer e para conseguir luta contra todos os interditos que se lhe interpõem. O fato de a Serrana/Gallarda estar afastada da sociedade desperta nos homens a vontade de transgredir, e, por isso, eles buscam o espaço de atuação dessa mulher que provoca o desejo e que, no jogo erótico, vela/desvela a verdade.

Nesse jogo, se estabelece uma conexão entre o erotismo e a morte. O homem quando experimenta o pecado sente angústia, porque existe a consciência do interdito transgredido.

Nestes romances, em oposição a esta mulher tão dona de si, tão dominadora, tão transgressora, está o homem que se apresenta como um ser passivo, submetido aos desejos sexuais femininos.

Porém, esse mesmo homem adquire um papel ativo, quando se dá conta de que a mulher transgrediu os interditos sociais. E essa é a força motriz que o empurra a recompor o equilíbrio rompido. Ele tem o papel de reparar o mundo caótico que a mulher provocou com a busca de sua plenitude.

Bibliografia

ALBERONI, Francesco. *O erotismo*. Trad. Maria Carlota Alvares de Guerra. 5. ed. Venda Nova: Bertrand, 1991. 279p.

BATAILLE, George. *El erotismo*, 6.ed. Barcelona: Tusquets, 1992. 378p.

CATALAN, Diego et alii. *La flor de marañuela*. romancero general de las Islas Canarias. Madrid: Seminario Menéndez Pidal, Universidad de Madrid, 1969.

& LA CAMPA, Mariano de. *Romancero general de León*, I: Antología 1899-1989. 2.ed. Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal; Seminario Menéndez Pidal; Diputación Provincial de León, 1995.

LOPE DE VEGA. *La serrana de la vera*. Ms. 1400. Biblioteca Nacional de Madrid. 1617.

MORLEY, S.Griswold & BRUERTON, Courtney. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos, 1968.

VÉLEZDEGUEVARA, Luis, *La serrana de la vera*. Publicada por R. Menéndez Pidal y M. Goyri de Menéndez Pidal. Madrid [s.e.], 1916. 176p. (Teatro antiguo español; textos y estudios, 1).

VOCES nuevas del romancero castellano-leonés. Madrid: Gredos, 1982. 2 t. (AIER - Seminario Menéndez Pidal y Universidad Complutense de Madrid).

A PAIXÃO EM DOIS
TEMPOS: D. JUAN
TENORIO E
D. JUAN DEMARCO



Elisabeth Fernandes Martini e Elivan Márcia A. Aguiar

Licenciandas da UERJ

O presente trabalho teve sua gênese num curso de Literatura Espanhola quando aceitamos o desafio de analisarmos o mito de Don Juan através da obra literária *Don Juan Tenorio*¹ e da cinematográfica *Don Juan DeMarco*². Nesta viagem pelo mito, procuramos desvendar a magia que lhe é inerente, que encontra identidade no imaginário de todos os tempos e que garante a empatia do espectador/leitor. Para tanto, fomos investigar Don Juan sob o prisma da paixão enquanto afirmação de liberdade.

O Don Juan, sempre revisitado, é a mesma figura do homem que seduz as mulheres, indiferente e individualista, mas que vai ganhando características diferentes, próprias da época que o revive. *Don Juan Tenorio*, escrito sob o signo romântico, não é o mesmo de *El Burlador de Sevilla*, escrito por Tirso de Molina, a quem só importava o prazer que as mulheres lhe proporcionavam. Tenorio, o personagem de José Zorilla, se preocupa em “burlarse” das mulheres e, principalmente, do poder constituído. No entanto, é impelido a descobrir algo dentro de si mesmo quando conhece Dona Inés.

DeMarco, visto sob os olhos do homem pós-moderno, é um Don Juan diferente de Tenorio. Ele já passou pelos estudos de Freud, pela revolução sexual dos anos 60 e 70 e se preocupa com o prazer que proporciona à parceira.

O professor português Vítor Manuel, ao tratar a concepção romântica do eu e do universo, apresenta o homem do século XIX como um ser que

aspira a romper os limites que o constroem, numa busca incessante do absoluto, embora este permaneça sempre como um alvo inatingível. Energia infinita do eu e anseio do absoluto, por um lado; impossibilidade de transcender de modo total o finito e o contingente, por outra. ⁴

Todas essas contradições evidenciavam o conflito do homem frente ao mundo e à construção de sua própria identidade a partir dos seus próprios meios. Por isso, Don Juan Tenorio se caracteriza como romântico por excelência, “um rebelde que se ergue, altivo e desdenhoso, contra as leis e os limites que o oprimem, que desafia a sociedade e o próprio Deus” ⁵, que, no decorrer da narrativa, vai percebendo sua dualidade e sua própria transformação a partir da experiência vivida.

Como uma força da natureza, ele transgredir tudo o que é institucionalizado, mas não é punido pela lei dos homens. Uma vez transgressor Don Juan procura atender primordialmente às necessidades do seu corpo, indo na contra-mão do estabelecido: o corpo normalizado pela sociedade e pela moral católica vigente. Ele não só come e bebe, mas se embriaga e se banqueteia. Nessa mesma linha, busca o prazer sexual, servindo-se das mulheres e permitindo-se o orgasmo de maneira desmesurada e desprovida de sentimento, ultrapassando barreiras impostas pela Igreja pós-inquisitorial, criando situações de confronto perante os “hombres de piedra” ⁶ e todos os demais que o impedem de seguir o seu instinto, ele alardeia:

*[...] el orbe es testigo
de que hipócrita no soy
pues por do quiera que voy
va el escándalo conmigo.*

(p.27)

Tudo o que Don Juan faz é calcado pela desmedida, daí sua movimentação errática, sem âncoras ou amarras. Não se envolve emocionalmente em nenhum relacionamento, seja ele amoroso ou não. Tal atitude começa a ruir a partir da entrada de Dona Inés em cena. Ela que vinha sendo mencionada desde o início da peça como um objeto de conquista, a partir do contato com Don Juan, alça a uma outra dimensão. Ao contrário de Don Juan, encapuzado e noturno, Dona Inés ocupa um espaço iluminado, age basicamente a partir da sensibilidade, uma vez que foi isolada da sociedade aliciada e aliciadora.

O primeiro contato entre Don Juan e Dona Inés se realiza por via indireta, através da carta que ele lhe escreve. Como é “gran pluma”, está convicto do seu poder de sedução e realmente suas palavras provocam em Dona Inés um “encanto maldito” que ela tenta refrear uma vez que tem “honor y obligación”, mas não consegue resistir.

A excitação sexual irrefreável apresenta-se pela simbologia do fogo na falsa justificativa da criada Brígida sobre o rapto de Dona Inés por Tenorio: um incêndio que, na verdade, consome a personagem internamente, uma sensação que atrai enquanto paixão desenfreada, mas ao mesmo tempo é reprimida pelo medo ante o desconhecido, ante a exposição ao perigo,

*estabais en el convento
leyendo con mucho afán
una carta de Don Juan
cuando estalló en un momento
un incendio formidable.*

(p.84)

As juras de amor que Don Juan faz no momento da sedução, ainda com intenção de enfraquecer a resistência da jovem, vão adquirindo uma essência de verdade. A palavra, que era moldada para se adequar às conveniências do conquistador, vai tomando uma dimensão maior, inusitada e deixa o campo das aparências para invadir a realidade.

O professor Gérard Lebrun, na conferência *O Conceito de Paixão*, afirma que

o pensamento, por si mesmo, não é motor, e uma ação não poderia ser a simples execução de um mandamento da razão. O que me leva a agir é o pensamento enquanto dirigido por um fim. Ora, é sempre uma pulsão que estabelece o fim; o primeiro motor de uma ação é sempre o objeto de uma pulsão. ⁷

Ao matar Don Luiz, seu adversário, e Don Gonzalo, pai de Dona Inés, e abandoná-la, Don Juan foge, mas o seu movimento sofre um redirecionamento. Ao voltar, ele o faz unicamente por paixão a Dona Inés, promovendo um certo arrependimento, porém sem deixar que a ironia lhe escape:

*¡Quién pudiera, Doña Inés
volver a darte la vida!*

.....
*No os podréis quejar de mí
vosotros a quién maté,
si buena vida os quité
buena sepultura os di.*

(p.113-14)

É Dona Inés quem possibilita a consumação do amor a partir da morte de Don Juan:

*porque mañana, Don Juan,
nuestros cuerpos dormirán
en la misma sepultura.*

(p.135)

A transformação, então, se completa nesse processo de auto-redenção, quando Don Juan diz: “no, no hay perdón para mí” (p.144). Mas sua fala não é suficiente para demover Don Gonzalo, agora estátua de mármore, símbolo do instituído e, por isso, impenetrável:

*no desperdicias también
el momento que te dan
conmigo al infierno ven.*

(p.144)

À falta de clemência de Don Gonzalo contrapõe-se a mediação de Dona Inés, única possibilidade de salvação de Don Juan:

*los justos comprenderán
que el amor salvó a Don Juan
al pie de la sepultura.*

(p.146)

A apoteose do amor toma a forma de consumação do desejo carnal transfigurado em desejo espiritual e favorece a Dona Inés e a Don Juan “um espaço à invenção do saber, ou melhor a novos saberes que correspondem às experiências afetivas”⁸ nunca antes experimentadas.

Por sua vez, o filme *Don Juan DeMarco* revisita o mito de Don Juan dimensionando a força da paixão do/no ser e a sua ação no mundo e na vida. Apesar de serem diferentes, por estarem em mundos diferentes, DeMarco e Tenorio compartilham da mesma acepção romântica da liberdade.

Ser Don Juan é a fantasia de Johnny DeMarco, protagonizado por Johnny Depp, um jovem sonhador que após uma desilusão amorosa ameaça suicidar-se. Jack Mickler, protagonizado por Marlon Brando, conceituado psiquiatra às vésperas da aposentadoria, é incumbido de demover o rapaz de sua intenção. A partir de então ambos se envolvem num relacionamento que vai mudar o **modus vivendi** de Mickler.

Paulo Leminsky em sua conferência *Poesia: a paixão da linguagem*, diz que “a palavra paixão tinha um sentido passivo, depois, adquiriu um sentido ativo [...] é uma coisa que move [...] é o que leva a fazer, não é um sofrer”⁹. É muito clara esta compreensão da paixão como um agente e não como um objeto quando analisamos a relação que se trava no filme entre DeMarco e Dr. Mickler. É a paixão percebida em DeMarco que fará que Dr. Mickler mude suas atitudes e sua visão de mundo.

Em nossa sociedade se fala muito de paixão, mas na verdade o que se faz é estabelecer um domínio sobre a paixão que, como agente propulsor que é, pode ser perigosa à manutenção do *status quo* vigente.

Há uma tendência a apagar ou abrandar o fogo causado pela paixão sob a justificativa de que esse fogo seja prejudicial. Temos um exemplo desta questão no diálogo de Dr. Mickler com sua esposa, Marilyn, papel desempenhado por Faye Dunaway, quando ele diz: “ Não nos resta nenhuma bandeira pela qual possamos lutar. Sinto que abdicamos nossas vidas a um impulso de mediocridade. Cadê aquele **fogo** celestial que iluminava nosso caminho?”. Ao que Marilyn responde: “Esse fogo era encrenca. O fogo é difícil de controlar quando se inflama, queima um bocado de energia depois se apaga. Uma chama boa, firme, cálida, é isso que resolve no final das contas”. E, então, ele sai com esta máxima: “Sem fogo não há calor, sem calor não há fogo!”

Freud ao estudar as pulsões, matéria-prima de que se originam as paixões, nomeou-as de Eros (pulsões de vida) e Thánatos (pulsões de morte). A pulsão de vida (Eros) é a busca de algo que nos satisfaça para continuarmos vivendo. É também o que se chama pulsão erótica. Enquanto a pulsão de morte (Thánatos) é a não-inquietação, o repouso, a abolição do desejo, o apaziguamento das vontades ¹⁰. No filme, vemos que Dr. Mickler vai descobrir a pulsão de vida, justamente quando caminha para a velhice, para a aposentadoria, onde teoricamente Thánatos se evidenciaria. Essa pulsão de vida é seguramente desencadeada pela paixão.

Gérard Lebrun aponta que “a paixão é sempre provocada pela presença ou imagem de algo que me leva a reagir [...] Ela é então o sinal de que eu vivo na dependência permanente do outro” Tanto Tenorio como DeMarco vão ser despertados para algo fora de si mesmos quando se apaixonam por uma mulher. A presença e a amizade de DeMarco fazem Dr. Mickler repensar sua trajetória e modificar seus hábitos. Fazer ginástica e surpreender sua esposa com champanhe, jóias e músicas, são alguns dos indícios de sua transformação. Até o dia em que numa conversa com Marilyn lhe pergunta por coisas com que jamais se preocupou: “Vamos voar como águias... Preciso descobrir quem você é... Quero saber quais as suas esperanças e seus sonhos que se perderam no caminho enquanto eu me preocupava comigo...”

É interessante ressaltar, no filme, que Donjuan é submetido a sessões de psicanálise, algo que em nossa sociedade moderna, na visão de KEHL, em sua conferência *A psicanálise e o domínio das paixões*, é justamente um “agente dominador, submetedor das paixões”.¹² E o que

acontece é que o psicanalista vai se envolvendo neste mundo maravilhoso descrito pelo paciente e descobrindo que aquele mundo perfeito imaginado é o mundo no qual ele gostaria de viver. DeMarco sabe disso e alfineta:

Você precisa de mim para uma transfusão: seu sangue vai entupir. Sua necessidade do real, de um mundo onde o amor é imperfeito continuará a sufocá-lo até ficar sem vida. Meu mundo perfeito não é menos real do que o seu. É só no meu mundo que você pode respirar.

A dicotomia realidade/fantasia é explorada ao longo do filme: o campo da realidade é limitado e então a fantasia permite ao homem libertar-se de um mundo não-prazeroso. É questionado justamente o limite entre realidade/fantasia, normalidade/anormalidade. DeMarco tem noção da realidade, mas prefere viver suas fantasias para criar uma realidade mais satisfatória, por exemplo, sabe que está num hospital psiquiátrico e que Dr. Mickler é seu analista, mas prefere ver o hospital como a mansão de Don Octavio del Flores. Aliás, é a única maneira de os personagens se relacionarem. É a única forma, ao assumir um outro nome — Don Octavio del Flores, da identidade perdida do psicanalista renascer.

No final do filme, a grande surpresa, quando DeMarco assume o papel da normalidade, enquanto Dr. Mickler se assume Don Octavio del Flores e confessa a DeMarco que ele enxergou através de todas as suas máscaras. Depois, refaz em outros termos o discurso de DeMarco na cena inicial do filme: 'Meu nome é Don Octavio del Flores. Sou o maior psiquiatra do mundo. Já curei mais de mil pacientes. Seus rostos permanecem em minha mente como dias de verão, mas nenhum tanto quanto Don Juan DeMarco.'¹³

Ao final, já não o Dr. Mickler, mas Don Octavio del Flores, Marilyn e Johnny só poderiam seguir para a Ilha de Eros, na Grécia, onde a pulsão de vida é onipresente. Realidade ou Fantasia? Não se sabe...O que realmente se sabe é que este Don Juan sofria de um romantismo incurável e contagioso.

O que DeMarco faz é convidar todos a enxergar além do que os olhos vêem, através de todas as máscaras: a conhecer o mundo através da paixão. Este convite é anunciado no *out-door* que aparece na segunda cena do filme, aquela em que DeMarco tenta o suicídio: *DESMASCARE OS MISTÉRIOS*.

Tanto em *Don Juan Tenorio* como em *Don Juan DeMarco*, existe uma pulsão de vida que desencadeia um movimento em direção à realização do envolvimento afetivo e amoroso. Em Tenorio, a concretização de sua relação com Dona Inés se dá a partir da morte, possibilidade de libertação do ser para os românticos. Já DeMarco tem a alternativa do sonho, da fantasia, uma vez que seu mundo já descobriu o inconsciente como forma de escape para o real.

Como mito vivo e pulsante, Don Juan está à espera de novas leituras e infinitas recriações.

Notas

- 1 ZORRILLA, José. *Don Juan Tenorio*. 10.ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1978.
- 2 Filme escrito e dirigido por Jeremy Leven com a produção de Francis Ford Coppola, Fred Fuchs e Patric Palmer. U.S.A. 1995.
- 3 MOLINA, Tirso de. *El burlador de Sevilla y El Convidado de Piedra*. 6.ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1978.
- 4 SILVA, Vítor Manuel Aguiar e. *Teoria da literatura*. 3.ed. Coimbra: Almedina, 1979, p.475.
- 5 Ibidem, p. 477.
- 6 ZORRILLA (1978), p. 21.
- 7 LEBRUN, Gérard. “O conceito de paixão”. In: *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 21.
- 8 NOVAES, Adauto. “Por quê tanta paixão”. In: *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p 13.
- 9 LEMINSKY, Paulo. “A paixão da linguagem”. In: *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 285-86.
- 10 KEHL, Maria Rita. “A psicanálise e o domínio das paixões”. In: *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- 11 LEBRUN (1987), p. 18.
- 12 KEHL (1987), p. 472.
- 13 *Sou Don Juan DeMarco [...] Sou o maior amante do mundo... Já amei mais de mil mulheres...*

GÓMEZ CARRILLO E OS CORPOS DO DISPÊNDIO



Edmundo Bouças

Universidade Federal do Rio de Janeiro

De finido como “un hombre de mundo: elegante, exquisito, decadente”¹ — o escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873-1927) vem tendo sua obra reavaliada, enquanto escrita irradiadora de informações sobre a estética européia para o contexto das culturas hispânicas dos fins do século XIX e início do século XX.

O nome de Carrillo integra o elenco de escritores protagonistas da determinação e do êxito da crônica, no sentido de concretizar relações com a prosa jornalística e determinar as circunstâncias paradigmáticas de seu ingresso no receituário modernista.

Estendendo os apelos da crônica ao compromisso de promover uma concepção de Paris que despertaria na América “uma corrente de benéfica curiosidade”², o investimento de Carrillo nessa modalidade literária permitiu-lhe triunfar como um dos autores mais representativos do que foi o gênero no fim-do-século, assegurando-lhe igualmente a relevância de exercer sobre a prosa espanhola “una renovación similar a la que Darío llevó a cabo para la poesía”.³

Essa comparação — ao reconhecer a importância do poeta nicaraguense e do cronista guatemalteco na história das letras hispânicas - move uma aproximação simétrica, repassando a história da amizade entre os dois. Companheiros na aventura literária, mas sobretudo cúmplices no desafio de crepitar os “sueños de los latinoamericanos” nos circuitos que então convertiam Paris “en la ciudad del mundo”.

Em artigo publicado na *Revista Mundial*, Darío rememora seu primeiro contato com Carrillo, e confirma uma indicação basilar para ambos:

Dirigía yo, allá por el año 1890, en Guatemala, un diario: El Correo de la Tarde. Un día se presentó con unos trabajos un joven, muy joven, de un moreno dorado, de copiosos cabellos y ojos de soñador, y que manejaba ya cierta sonrisa caprichosa, en cuyas consecuencias habría de cargar yo mismo, pasando el tiempo. Intimamos. Y entonces yo le señalé el camino de París.⁴

Darío é apontado pelo próprio Carrillo como “quien primero que nadie” sinalizou-lhe o caminho do agitado cenário da capital francesa, em cujo ambiente passaria a maior parte de sua vida, a ponto de ser apresentado como “guatemalteco e parisiense”, referencial que nele homologaria as credenciais do “cronista errante” e divisaria o compromisso ordenador do “hombre puente sobre el Atlántico”.⁵

Conciliando o jornalismo e os entrecchos da “bohemia parisina”, Carrillo rapidamente consagrou-se a partir da “visión reportera” que constelava suas crônicas entre “la epopeya cotidiana y el lirismo galante”.⁶

Enviadas para *El Liberal* de Madrid, tais crônicas circulam seu tempo entre comentários sobre “el esplendor de los bulevares” e entrevistas que estimulavam — em curioso tom de intimidade — inúmeras visitas a artistas e escritores, entre elas a feita ao poeta Stuart Merrill, em 1891, e que lhe favoreceu um contato decisivo: Oscar Wilde: “Fué en casa de Stuart Merrill, el poeta adorable de Los Fastos, donde encontré por primera vez, una noche de crudo invierno, el autor ilustre de Salomé y de El Retrato de Dorian Gray.”⁷

De acordo com Edelberto Torres⁸, a partir desse encontro Gómez Carrillo passou a pertencer ao círculo de amizades do escritor inglês. Posição confirmada por Richard Ellmann, que identifica no guatemalteco “o jovem efusivo, de raciocínio ágil e discurso vivo”, a quem Wilde teria feito a famosa confidência: “Tenho a mesma náusea de des Esseintes”⁹.

Mais do que assinalar a influência de *A Reboours* sobre *O Retrato de Dorian Gray*, tal afirmação pertence ao período em que Wilde “estaba obsesionado por la imagen de la bailarina sanguinaria”, assim sendo, esclarece Gómez Carrillo: “Lo mismo que el héroe de *A Reboours* el gran poeta inglés buscaba, sin hallarla, la verdadera Salomé que se pierde ‘misteriosa y plasmada entre la niebla lejana de los siglos’”.¹⁰

Familiarizado com o ânimo de Wilde, Carrillo frequentou os bastidores da composição de *Salomé*. Acompanhando de perto as inquietações do dramaturgo, o cronista fornece informações bastante significativas a respeito da peça que - escrita em francês e publicada em 1893 - foi estreada no *Théâtre de L'Oeuvre* de Paris, em fevereiro de 1896, com Sarah Bernhardt, no papel da “virgen loca y sanguinaria”.

Wilde comenzó un cuento en prosa titulado *La decapitación de Salomé*. Luego rompió las páginas escritas y pensó en una obra en verso. Al fin se decidió por la forma dramática. La idea de ver a Sarah Bernhardt, rejuvenecida, bailando desnuda ante el tetrarca, volvió o obsesionarle. Y abandonando su lengua natal, principió en francés su *Salomé* definitiva.

¿Su *Salomé*? Digo mal, porque fueron diez, fueron ciento, las *Salomés* que imaginó, que principió, que abandonó.¹¹

O livro *Esquisses: siluetas de escritores y artistas* — publicado por Gómez Carrillo em 1892 — detém a importância de conter o primeiro estudo crítico sobre Oscar Wilde, constituindo, igualmente, relevante “silueta” da Paris finissecular — “algo vertiginosa y algo confusa” aos olhos do jovem escritor hispano-americano “sediento de apurar todas las copas, hambriento de probar todos los manjares”¹².

Empenhados em conferir o trabalho de agenciamento de textos europeus junto à rede literária da Belle Époque do Rio de Janeiro, alguns estudiosos vêm percebendo o interesse de se proceder a um exame da influência de Enrique Gómez Carrillo ao longo da produção de João do Rio - reconhecidamente um dos cronistas mais representativos do chamado pré-modernismo brasileiro.

A partir de considerações levantadas por Gentil de Faria¹³ e Raúl Antelo¹⁴, fica evidente que a marca deixada por Gómez Carrillo, na obra de João do Rio, exige um redimensionamento de nosso ponto de vista a propósito da postura decadentista dos textos do escritor carioca. Tais informes inscrevem novas perspectivas em torno de investigações que até então decidiam o circuito das matrizes literárias de João do Rio compreendido no limite da “trilogia” Huysmans, Wilde e Lorrain.

Segundo Gentil de Faria, as relações de João do Rio com a obra de Gómez Carrillo em grande parte rondam as facilidades da cópia, funcionando, por vezes, como via de acesso a autores e obras com os quais o escritor carioca não manteve contato direto como leitor, mas alude como se o fizesse, “aclimatando” para a *Belle Époque* do Rio de Janeiro, especialmente, o estetismo *fin-de-siècle* com que Gómez Carrillo exibiu sua devoção por Wilde.

Em minucioso trabalho de análise comparativa, Gentil de Faria¹⁵ esclarece que João do Rio serviu-se abundantemente do escritor guatemalteco para engendrar a rubrica que mais popularizaria seu nome no Rio de Janeiro das duas primeiras décadas deste século: “João do Rio - tradutor de Salomé de Oscar Wilde”.

Os serviços prestados por Gómez Carrillo ao tradutor estenderam-se de tal forma a ponto de a edição de 1908 trazer como introdução o texto *Comment Oscar Wilde rêva Salomé* — publicado por Gómez Carrillo em *La plume: revue littéraire et artistique*, no ano de 1902.

A figura de Salomé - constituindo-se numa indisfarçável obsessão - preenche inúmeras momentos da obra do cronista carioca. Em *Crônicas e Frases de Godofredo de Alencar*¹⁶ (1916), a “serpente do artifício” assume contornos que tomam de empréstimo não apenas metáforas peculiares à original wildeana, mas que - do mesmo modo que aquela - aderem à descrição conduzida por Huysmans em torno da *Salomé* de Gustave Moreau — texto que definiu seguramente a inspiração de Wilde, apoderando-se do seu entusiasmo de “artista sensual”, como relata Gómez Carrillo:

Es necesario que su lujuria sea infinita y su perversidad sin límites. ¡Que las perlas se mueran sobre su pecho! ¡Que el perfume de su virginidad haga palidecer a las esmeraldas y escalte el fuego de los rubíes! ¡Que el zafiro mismo pierda, sobre su piel, de la pureza de su azull...!¹⁷

No livro *Sésamo* — publicado em 1917 — João do Rio manifesta seu interesse pela “dançarina bíblica”, a partir de afirmações movidas

por miragens de colecionador obcecado: “Já andei pelos museus a espiar a aparição de Salomé e coleccionei cinquenta e três Salomé”.¹⁸

Tal enunciado certamente se espelha nas transcrições promovidas por Gómez Carrillo a propósito do gosto de Wilde em expandir o seu conhecimento da iconografia de Salomé. “Obsesionado por la imagen de la bailarina sanguinaria”, Wilde teria dito a Gómez Carrillo: “¡Yo ahora queria ir a Espana sólo de ver, en el Museo de Prado, la Salomé de Ticiano [...]! ¡ la Salomé de Stanzioni...! ¡Y la de Veronesel...”¹⁹

Gómez Carrillo fornece esclarecimentos curiosos quanto às posições formuladas por Wilde diante das “*materializaciones de la Divina Herodiades*”.

La Salomé de Rubens parecía “una maritornes apoplética”. La de Leonardo se le antojaba demasiado incorpórea, demasiado fina. Y las obras (la de Alberto Durero, la de Piazza, la Ghindarlajo, la de Van Thulden, la de Le Clerc), tampoco le satisfacían por completo. En cuanto a la célebre, Salomé de Regnault, considerábala, lo mismo que Paul de Saint-Victor, como “una gitana, que tuviese un cutis de inglesa”. Sólo el cuadro de Gustave Moreau encarnaba, a su entender, el alma de la princesa legendaria [...].²⁰

É bastante provável que, ao se servir da “sensibilidad decadentista” de Gómez Carrillo, João do Rio tenha intensificado igualmente os “caprichos enfermizos” que tipificariam o comportamento de muitos de seus personagens.

Estimulado por tal “sensibilidad”, o escritor carioca publica em 1910 — sob o título de *Dentro da Noite*²¹ — um conjunto de contos, cujos protagonistas parecem modelados a partir das interpretações produzidas por Gómez Carrillo em *Das enfermedades de la sensación desde el punto de vista de la literatura*, “notas” que — encerrando o volume *Almas y cerebros*²² — alinham aspectos das teorias desenvolvidas por Krafft-Ebing e Lombroso, entre outros “estudos das nevroses”.

Há indicações²³ de que os arremates da tipologia decadentista de *Dentro da Noite* teriam sido recolhidos por João do Rio diretamente

de *Del Amor, del dolor y del vicio*, publicado por Gómez Carrillo em 1898, cuja edição definitiva, de 1901, trazia Prólogo de Rubén Darío.

O exame da vinculação que os textos de João do Rio mantêm com os de Gómez Carrillo denuncia o cruzamento de uma cadeia que inscreve outro paradigma literário comum aos dois escritores: Jean Lorrain (1855-1906) — criador de um “libro espantoso, un libro de pesadilla, un sinistro libro de alucinaciones”²⁴- *Monsieur de Phocas* (1901),²⁵

De acordo com Edelberto Torres, Gómez Carrillo tornou-se amigo de Lorrain - “un enamorado de lo extraño” - que lhe confiou “la secreta fuente de la psicología de sus personajes”.²⁶

Em *Una visita a Jean Lorrain*, Gómez Carrillo procura adensar a expectativa de seu leitor para “el mundo de la rufianería y de la canalla parisiense” pontuado pelas páginas de Lorrain. Transladado por Gómez Carrillo, esse mundo parece plasmar a atmosfera que dita o fluxo de várias das narrativas movidas por João do Rio, particularmente as presentes em *A mulher e os espelhos*.²⁷

Publicados em 1919, os contos de *A mulher e os espelhos* — percorrendo miragens textuais de um esteticismo à moda de Lorrain — tramam no canto da Sereia o coleio da Salomé decadentista. Entrelaçamento em articulação desde o primeiro conto que registra: “Devia ter sido assim Salomé”.²⁷ Referência que chancela os textos seguintes, onde - “cantando para o naufrágio das vidas”, a Sereia/Salomé não apenas devora seus apaixonados, mas especialmente leva-os à loucura.

Para Raúl Antelo, João do Rio teria absorvido de Gómez Carrillo não apenas o jogo adandinado de temas e situações wildeanas, mas, sobretudo, a “paixão urbana”, as aspirações de escrever os enredos da cidade moderna, reduplicando as irradiações do “deslumbramento cosmopolita” com as quais o escritor hispano-americano mostrava-lhe Paris como metrópole da arte e da moda.²⁸

Na esteira desse “deslumbramento”, João do Rio fez com que *A alma encantadora das ruas* (1908) seguisse as pistas de *El alma encantadora de Paris* (1902), arquitetando o artigo *Breviário do artificialismo* a partir de *Los breviaros de la decadencia parisiense*, capítulo IX do livro de Gómez Carrillo.

Sabugo Abril considera que Gómez Carrillo soube particularizar — como poucos escritores hispano-americanos — o temário finissecular que encenou Paris como “cidade no cosmos” ou “cosmos da cidade”. Verticalizando os jogos dessa experiência, Gómez Carrillo — “más alla de los sueños provincianos” — firmou-se como “ciudadano del mundo”, como “viajero por el mundo”.²⁹

La Grecia eterna, De Marsella a Tokio, Vistas de Europa, Sensaciones de Egipto, la índia, la China y el Japón, El encanto de Buenos Aires— dispostos entre outros artigos e livros — montam inúmeros dos “roteiros de viagem” conduzidos pela escrita de Gómez Carrillo. Procedimento que estimulou Unamuno a registrar: “Carrillo es un curioso, curioso como un griego; un hombre que recorre países y tierras a la busca de nuevas sensaciones, de novedades en fin”.³⁰

Satisfazendo seus próprios anseios por “novedades de viajero”, João do Rio procurou sintetizar o movimento do “homem que viaja” nas inflexões de um verbo único: partir. “O único verbo realmente delicioso de todos os dicionários. [...] Partir é a aventura, é o aceno do novo”.³¹

Com especiais condições para se mostrar atento ao “aceno do novo”, Gómez Carrillo não poderia deixar de prestigiar — pelos traçados da crônica — os meneios que favoreceriam a incorporação do público feminino, receptor que notabilizou um percentual significativo de sua produção.

Enfrentando os textos agrupados por Gómez Carrillo sob o título *La mujer y la moda*, Francisco Javier Blasco³² esclarece que o autor pretendeu em tais páginas estimular um aprofundamento dos cânones do *Evangelio de la idolatría femenina*, fundamentados por Baudelaire.

Ao desenvolver a ocupação de mostrar os truques da maquiagem, os requintes do vestuário, as fabulações da moda, Gómez Carrillo pretende construir a imagem de uma mulher que - através do “cultivo exquisito” de suas “gracias, sus miradas, sus sonrisas”— pode converter-se no “más divino animal de la creación”.³³

Evidentemente impactado pela herança estética desse comportamento, Gómez Carrillo é levado a aconselhar sua leitora à sondagem das pistas que insinuam a guarnição de seu próprio imaginário:

*“Leed a Baudelaire, señoras, y veréis con cuánto entusiasmo habla dei arte de pintarse los ojos, los lábios, las mejillas”.*³⁴

Francisco Javier Blasco esclarece que para Gómez Carrillo o tema da moda não é senão um pretexto para construir uma larga reflexão estética, que desde logo pode ajudar-nos a entender muitas das chaves que regem o contexto artístico do fim-de-século.

Como consequência imediata de uma comum filiação a Baudelaire — do mesmo modo que Gómez Carrillo —, João do Rio não se esquivava do compromisso de falar para a mulher. Tomando-as como “interlocutor” especialmente atento, conforme aponta ANTELO, “João do Rio não viu nada de mais em falar às damas como um igual.”³⁵

Alçando o poder corrosivo destinado por João do Rio às insinuações do fútil, Antelo observa que a atenção do escritor carioca ao público feminino tem como estratégia uma prática desconstrutora: “Seu discurso para as mulheres [...] desconstrói as reverências oficiais numa politização de signo inverso.”³⁶

Antelo percebe em João do Rio um esforço de manifestação de discursos alternativos enfrentando as postulações da voz autorizada. Com especial fascínio pelo supérfluo, o investimento do cronista nos discursos sobre os trajes, os perfumes, a dança, o amor (entre outros) enseja um regime de textos que denuncia o propósito de deslocar o corpo do monopólio oficial, expandindo evidente insubordinação contra os dispositivos disciplinares constituídos pelo discurso biopolítico.

Ao dinamizar a valorização do fútil sobre o grave, a intenção de deslocamento manejada por João do Rio aproxima-se das preocupações que operam — nas crônicas de Gómez Carrillo — uma disposição radicalizadora da ‘función de la trivialidad’, como destacou Maria Luisa Bastos.

Os temas de *El flirt*, *El arte sutil del maquillaje*, *El alma de los perfumes*, entre outros capítulos de *El reino de la frivolidad*, mereceram de Gómez Carrillo um tratamento que se reproduz por mãos de João do Rio nos textos de “*Variações sobre o flirt, pequeno ensaio de psicologia urbana*”; *Psicologia urbana. O amor carioca, figurino, flirt, a delícia de mentir, discurso de recepção* (nas palavras de Gentil de Faria, tais capítulos foram “secretamente adaptados pelo cronista carioca à vida mundana do Rio de Janeiro”).

Percorrendo os recursos de deslizamento operados pela crônica em João do Rio, Raúl Antelo sugere que o trabalho do cronista aproxime-se dos movimentos do bailarino. Escrita ágil, mutável, “gênero camaleônico” (Silviano Santiago³⁷), a crônica busca expressar um cenário que se transforma, fragmentário.

Como “cronista bailarino”, João do Rio exala a dança de sua escrita pelos humores do *dandy* decadentista, que exclama: “a dança é tudo, é o desejo, a súplica, a raiva, a loucura.”³⁸

Tal exclamação modula a conduta do personagem Godofredo de Alencar (espécie de alter-ego do autor) - cuja presença fomenta um traço recorrente na obra de João do Rio. A consistência com que Godofredo de Alencar confere os motivos da dança - provocando e impulsionando a trajetória narrativa - autoriza Antelo a reconhecer na personagem de João do Rio afinidades com o próprio escritor guatemalteco: “Também para Gómez Carrillo, como para Godofredo Alencar, o tango representava um artifício aplicado ao controle de si mesmo.”³⁹

Aprofundando criticamente as relações entre o dançarino e o cronista, Raúl Antelo observa que a figura de Salomé - constituída emblema finissecular - alegorizaria igualmente o labirinto de um ritual iniciático.

Como ilustração da virada do século, os volteios de Salomé exibem os sintomas de uma vertigem transitiva, inscrita entre o esgotamento da tradição e a aurora da modernidade.

Atiçados por essa coreografia, os giros da crônica estreitam os perfis de Gómez Carrillo e de João do Rio, o que leva o crítico brasileiro a observar: “Creio que é sob todos os aspectos sintomático que Salomé articule essa estrutura de sentimento finissecular, capaz de reunir João do Rio com Gómez Carrillo.”⁴⁰

Parte da tarefa de Gómez Carrillo — entendida como diligência promotora das idéias modernistas — foi destacada por Iván Schulman, identificando particularmente que, para se rastrear a condução da crítica literária anterior a 1916, uma das melhores referências é a “encuesta” sobre o Modernismo, dirigida por Gómez Carrillo em sua efêmera publicação parisiense *El Nuevo Mercurio* (1907), revista que desapareceu depois de doze entregas:

En las respuestas enviadas al director de la revista por los artistas y críticos coevales topamos con valoraciones y conceptos teóricos cuyos detalles constituyen una confirmación de la renovada perspectiva del modernismo a que hoy se ha llegado.⁴¹

Em que proporção se estende a ação desse “Mercúrio guatemalteco” nas barras modernas das letras brasileiras?

No fole dessa pergunta, os estudos que vêm buscando conferir a intensidade com que a produção de Gómez Carrillo intermediou o dandismo decadentista de João do Rio reconhecem-se especialmente provocados pelo ritmo com que ambos tematizam um feixe de designações cambiantes, reaquietando o debate problematizador das máscaras assumidas pela literatura entre o ornamentalismo finissecular e o ideário moderno.

Notas

1. SABUGO ABRIL, Amando. *Cosmópolis. Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid, Abril, 1986, n. 430, p. 182.
2. REYS, Alfonso. *Apud*. ANTELO, Raúl. *João do Rio: o dândi e a especulação*. Rio de Janeiro: Taurus/Timbre, 1989, p. 17.
3. JAVIER BLASCO, Francisco. "La imaginación modernista en las crónicas de Gómez Carrillo". In: *El Modernismo: renovación de los lenguajes poéticos*. Valladolid: Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1990, p. 17.
4. GHIRALDO, Alberto. *El archivo de Rubén Darío*. Buenos Aires: Losada, p. 67.
5. SABUGO ABRIL, Amando, 1986, p. 187.
6. *Ibidem*, p. 187.
7. GÓMEZ CARRILLO, Enrique. "Una visita a Oscar Wilde". In: ----- *Almas y cerebros*. Paris, Garnier Hermanos. s/d, p. 151.
8. TORRES, Edelberto. *Enrique Gómez Carrillo: el cronista errante*. Guatemala: Librería Escolar, 1956, p. 81.
9. ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde*. Trad. José Antonio Arantes. Companhia das Letras, 1988, p. 302.
10. GÓMEZ CARRILLO, Enrique. "La concepción de Salomé". In: ----- . *En plena bohemia. Obras completas*, Madrid: Mundo Latino, XVI, p. 209.
11. *Ibidem*, p. 214.
12. GÓMEZ CARRILLO, Enrique. *Treinta años de mi vida*. Madrid: Sociedad Española de Librería, 1920, libro I.
13. FARIA, Gentil Luiz de. *A presença de Oscar Wilde na Belle époque literária brasileira*. São Paulo, Pennartz, 1988.

14. ANTELLO, Raúl. *João do Rio: o dândi e a especulação*. Rio de Janeiro, Taurus/ Timbre, 1989.
15. FARIA, Gentil Luiz de. "A recepção literária de Wilde e os agentes intermediários". In: FARIA, Gentil Luiz de. *A presença de Oscar Wilde na Belle époque literária brasileira*. São Paulo: Pennartz, 1988, p. 81-104.
16. JOÃO DO RIO. *Crônicas e frases de Godofredo de Alencar*. Rio de Janeiro: Villas-Boas, 1916.
17. GÓMEZ CARRILLO, Enrique. "La concepción de Salomé". In: ----- . *En plena bohemia. Obras completas*, Madrid: Mundo Latino, XVI, p. 211.
18. JOÃO DO RIO. *Sésamo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1917, p. 88.
19. GÓMEZ CARRILLO, Enrique. "La concepción de Salomé". In: ----- . *En plena bohemia. Obras completas*, Madrid: Mundo Latino, XVI, p. 210.
20. *Ibidem*, p. 219.
21. JOÃO DO RIO. *Dentro da noite*. Paris: H. Garnier, 1910.
22. GÓMEZ CARRILLO, Enrique. "Notas sobre las enfermedades de la sensación desde el punto de vista de la literatura". In: ----- *Almas y cerebros*. Garnier Hermanes, s/d.
23. FARIA, Gentil Luiz de. 1988, p. 96-97.
24. GÓMEZ CARRILLO, E.. "Una visita a Jean Lorrain". In:---- . *Almas y cerebros*, p. 123.
25. LORRAIN, Jean. *Monsieur de Phocas*. Paris: Ollendorf, 1901.
26. TORRES, Edelberto. 1956, p. 123.
27. JOÃO DO RIO. *A mulher e os espelbos*. Lisboa, Portugal-Brasil, s/d.
28. ANTELO, Raúl. 1989, p. 15.
29. SABUGO ABRIL, Amancio. 1986, p. 186.
30. UNAMUNO, Miguel de. "La Grecia de Carrillo". In:— — —. *Ensayos*. 7. ed. Aguilar: Madrid, 1967. Tomo II. p. 1046-2056.
31. JAVIER BLASCO. 1990, p. 20.
32. *Ibidem*, p. 21.
33. *Ibidem*, p. 20.
34. *Ibidem*, p. 20.
35. ANTELO. 1989, p.66.
36. *Ibidem*, p. 65.
37. *Ibidem*, (Apresentação de Silviano Santiago).
38. JOÃO DO RIO. *Crônicas e frases de Godofredo de Alencar*, p. 78.
39. ANTELO. 1989, p.71.
40. *Ibidem*, p. 67.
41. SCHULMANN, Iván A. "Reflexiones en torno a la definición del Modernismo". In: CASTILLO, Homero. *Estudios críticos sobre el modernismo*. Madrid: Gredos, 1968, p. 331.

VALLE-INCLÁN: HISTORIA E IDEA



Ana Liboni

Mestre pela UFRJ

Este artículo tiene por objetivo hacer un paralelo de la historia con la literatura, estudiando el esperpento *Luces de bohemia*, de Valle-Inclán.

Vamos a intentar, a partir de esta obra, hacer un estudio general alrededor de su vida y la historia de su tiempo, destacando los principales hechos históricos mundiales mencionados en ella y la repercusión de éstos en la vida española.

Vamos a examinar esta obra porque creemos ser la más representativa de este género literario español.

Ramón Simón del Valle-Inclán y Montenegro, gallego de Villanueva de Arosa, nació el 28 de octubre de 1866 y se ha muerto en el año de 1936, el 05 de enero, en Santiago de Compostela. Ha escrito más de veinte obras, entre poesías, sonatas, novelas y piezas teatrales.

La definición de lo que es un esperpento sale de la boca de sus personajes, en la escena duodécima de este esperpento, en el momento en que los personajes Max, Don Latino y Pica Lagartos discurren a este respecto, definiendo, al fin y al cabo, el mundo como un esperpento, una controversia, lleno de héroes deformados.

La principal característica del esperpento es la deformación. Al esperpento se añade una nueva connotación, pasando a expresar una determinada obra dramática apoyada en las acepciones anteriores de lealdad y absurdo, en cuyas informaciones había, como nos reitera la profesora brasileña María de Lourdes Martini: el “compromiso social de traducir el sentido de la vida española en aquel entonces.”

En 1701, España tuvo el destino de su gobierno bajo las manos de Felipe V de Borbón que, de esta manera, trajo la influencia de la cultura francesa a este país.

En *Luces de bohemia* está clara la presencia de la influencia francesa. Valle-Inclán la transmite, primeramente, a través de la mujer del personaje principal, Madame Collet, que es francesa y escribe lo que le dicta el ciego Max Estrella. Su ortografía deja sus huellas en los textos del marido, aunque él deletree palabra por palabra, eso no es lo suficiente para que ésta no deje pasar algunos elementos de la lengua francesa en sus copias, como lo destaca el Ministro en su pregunta a Max, después que él le ha dicho que su mujer copia lo que él le dicta: “EL MINISTRO: - ¿Tu mujer es francesa?” Y, al despedirse de él, se abrazan: “Su excelencia, tripudo, repintado, mantecoso, responde con un arranque de cómico viejo, en el buen melodrama francés.” Es decir, Francia tuvo influjo, incluso y principalmente, en la tragicidad de la vida española que tiene, en el barrio de Moncloa, la representación de su país.

El influjo cultural que Felipe V de Borbón trajo a España se quedó más profundo todavía, en 1789, con la Revolución Francesa, la que ensanchó su ideal de Libertad, Igualdad y Fraternidad para no sólo Europa, sino también para en el resto del mundo, y más aún en España. Influjo francés que aumentó todavía más la repercusión dictatorial de Napoleón Bonaparte que tuvo, como principales causas de decadencia, el fracaso del bloqueo continental y los desastres militares en España y Rusia. Con su abdicación, los Borbones volvieron al poder, pero el mundo ya había cambiado, indiscutiblemente. Poco a poco las colonias de América fueron consiguiendo su independencia.

Valle-Inclán pone también en boca de su personaje Max un comentario comparativo entre la Revolución Española y la Rusa: “MAX - La Revolución es aquí tan fatal como en Rusia.” Y Don Latino nos habla como si la deseara mucho, pero como si fuera algo imposible de verse: “DON LATINO-Nos moriremos sin verlas!” La Revolución Rusa surgió en el siglo XIX, cuando los intelectuales de la casta intermedia difundieron las ideas de Karl Marx y Friedrich Engels, - participantes de la fundación del Partido Social-Demócrata Alemán. Para ellos, según el crítico Moniz, “el operariado no tenía patria.”

El personaje de Valle-Inclán, Max Estrella, es el poeta y escritor decadente, ciego, aunque viera mejor que las personas sanas, como el Ministro, admirador de su “amigo” por el humor que mantiene, a pesar de toda la decadencia: “EL MINISTRO (...); Para ti no pasan los años! ¡Ay, cómo envidio tu eterno buen humor!” Max le contesta: “MAX - (...) El ciego se entera mejor de las cosas del mundo, los ojos son unos ilusionados embusteros.”

La referencia a enfermedades como la ceguera, la tuberculosis, las pústulas de la viruela, el sarampión, así como otras deformaciones corporales y espirituales, como la prostitución, la embriaguez y la mendicancia, que llevan al sujeto, degradado hasta la muerte, son temas característicos del Modernismo. Además de la ceguera de Max, el esperpento nos muestra hombres borrachos, prostitutas, vendedores de lotería, crimen cruel, etc...

Max, sin embargo, era un revolucionario que se ponía en confusiones e intentaba hacer que las personas vieran lo que pasaba a su alrededor, en una sociedad corrompida, donde lo que vale no es la cultura y la intelectualidad, sino el dinero, y lo tiene quien tiene el poder del conocimiento político. Max menciona en su discurso la Real Academia de Letras como mantenedora del poder.

Max, ahora Max Estrella, concluye el diálogo con una lucidez asombrosa: “MAX - Nombrarán al Sargento Basallo.” El personaje Dorio de Gadex completa: “En España sigue reinando Carlos II (...) En España reina siempre Felipe III.” No se puede intentar cambiar porque las leyes de éstos deben seguir. El desgobierno al cual se refiere Don Latino sólo va a cambiar con la unión del pueblo.

El proceso revolucionario es mencionado en todo el texto, principalmente en la escena sexta, en cual el preso es muerto después de mantener un diálogo revelador con Max Estrella en el que comenta “El ideal revolucionario tiene que ser la destrucción de la riqueza, como en Rusia. No es suficiente la degollación de todos los ricos. Siempre aparecerá un heredero.”

Max Estrella cree que la revolución es tan importante que vale la pena morir por ella, si ella va a traer para la clase operaria una vida nueva, o mejor aún, una religión nueva, porque sólo uno se salva pereciendo.

Tal como Max, Karl Marx fue un revolucionario que analizó el sistema capitalista económico, proponiendo un sistema socialista, examinó el proceso de circulación y acumulación del capital y el proceso global de producción, proponiendo un movimiento del operariado para que hubiera mejores condiciones de vida. Personaje y hombre público, los dos, Max y Karl Marx, compartieron la misma visión revolucionaria, como hemos visto, en la Historia y en el diálogo de Max Estrella y El Preso.

Marx proponía una revolución social, pero esta revolución no ha venido en el siglo XIX, sino en el XX, con la Rusia de los bolcheviques en el poder: en 1917, tuvo su cumbre, al paso que el partido Operario Social-Demócrata Ruso fue fundado en 1898, perteneciente a la II Internacional, que abarcaba los grandes partidos socialistas de Europa.

Las ideas de Marx no murieron nunca. Lenin fue un seguidor suyo. Fue preso y exiliado por la Revolución Rusa, quedándose al lado de Gandhi y Mao-Tsé-Tung como grandes personalidades de este siglo. Como la Revolución Rusa y Lenin florecieron alrededor de 1917, podríamos suponer que *Luces de bohemia* fue escrito en esta época.

Como España ha perdido su última colonia (Cuba) en 1898 — después de la pérdida de Puerto Rico, Guam y Filipinas —, perdiendo, de esta manera, el poderío económico y político frente al mundo, Valle-Inclán no demuestra este hecho en su obra, mencionando España aún como poseedora de colonias en América.

La situación de España empeoró mucho a causa de la pérdida del poderío sobre los productos explotados en estos sitios. El cambio económico, político y cultural fue muy grande frente a esta situación. La España de Primo de Rivera ha dado a Valle-Inclán un panorama del cual él supo extraer el clima en el que surgieron, con suceso, los esperpentos, donde expresaba las ansiedades de su tiempo utilizándose de caricaturas, exageraciones y deformaciones de la realidad. Explicación justa para que su primera obra esperpéntica publicada y más famosa sea *Luces de bohemia*, en donde nos enseña, a través de escenas grotescas y por veces absurdas, el sentido trágico de la vida en una España decadente y empobrecida.

España se tornó, en esta época, un país que valoraba más el conocimiento político y dinero, como hemos visto con el ejemplo

práctico de los dos amigos, uno Ministro y el otro, el poeta ciego miserable, que se murió de frío en la calle.

Tal como Max, Marx se ha muerto pobre. Max Estrella es el hombre iluminado que acompaña fervorosa y sufridamente esta decadencia físico moral por la cual pasa el país del Don Quijote. Como éste, sabía soñar porque: “MAX — Porque tú, gusano burocrático, no sabes nada. ¡Ni soñar!” Max no se ha muerto, porque quien sabe soñar no muere, sólo duerme para siempre, quizás en una crisis de catalepsia, pero “para siempre”, sin necesitar de las luces de la calle: “EL PRESO — Tiene usted luces que no todos tienen.” Max era luz y era la propia bohemia en las noches españolas.

Para que la sociedad se transforme es necesario que haya más “Marxs” que se dejen morir de hambre y frío con la esperanza de que todo esto sea sólo la semilla para que un día todos tengan el ideal de la Revolución Francesa (Libertad, Igualdad, Fraternidad). ¡Quizás un día haya cambio! Pero, ahora, miremos a la “Máxima Estrella” que muere o “se cae” siempre después de la noche, pero deja su sombra “Madame Collet”, francesa, en la tierra.

Valle Inclán, clasificado como perteneciente a la Generación del 98, según nuestro ángulo de visión, no se limita sólo a ella, sino que simboliza una transición de aproximadamente cien años de Historia, abarcando desde el Modernismo hasta la generación experimentalista. Mientras sepamos que la crítica literaria lo considere sólo “hijo pródigo del 98”, nosotros lo consideramos más que esto, un hilo conductor que pasa por la generación del 27 y sólo termina en 1936, cuando se ha muerto, juntamente con otras dos “estrellas literarias”, Unamuno y Lorca.

Bibliografía:

CANO, José Luis. In: BAZÁN, Emilia Pardo. *La Tribuna*. 4.ed. Madrid, Cátedra, 1982, p.9-54.

MARTINI, María de Lourdes. "El esperpento de Valle-Inclán". In: IV CONBRAPES. Curitiba: APEERPR, 1991, p.37-42.

QUESADA, Sebastián. *Curso de civilización española*. 2.ed. Madrid: SGEL, 1989.

SAZ-OROZCO, Carlos del. *Lengua española*. Madrid: Bruno, Curso de Orientación Universitaria, 1973.

VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Esperpentos*. Madrid: Aguilar, 1976. Prólogo y p. 965-1095, 1185-1269.

EL LLANTO CAE SOBRE
EL CUERPO DE
IGNACIO SANCHEZ
MEJIAS



Daniel Soares Filho

Exército Brasileiro e Mestrando da UFRJ

A las siete de la tarde, 46 horas antes del inicio del poema, suena el Paso Doble. ¿Sería el cuerpo en esta “fiesta nacional” el elemento más importante para el éxito? “Mantenerlo en forma” más que moda es seguridad. La respiración, la “buena planta”, el sudor y el cansancio juegan a todo instante con la vida en las arenas de las plazas de toro.

Mejor que nadie, el poeta granadino Federico García Lorca expuso la tensión del arte de torear a través de un dolor. Un dolor que empieza en el propio cuerpo del torero y llega al espíritu de sus contemporáneos. En su libro *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1935), el poeta describirá sus conclusiones respecto a la trascendencia del cuerpo y la pasión como camino de salvación y a la vez de sufrimiento. La figura famosa del poeta de la generación del 27 ilumina en estos poemas la sombra de la muerte.

¿Y por qué escribiría García Lorca una elegía a un torero?

Más que torero, Sánchez Mejías fue amigo de las letras. Un hecho que lo comprueba está en su interés por hacerse cargo de los gastos de las sesiones de homenaje a Góngora hechas por los poetas del 27. Tres obras de teatro que escribió después de retirarse de los toros se aúnan a su lado intelectual.

Poeta y torero se convierten en amigos. Y será justamente diez años después de haber salido de las arenas — 1934 — que Sánchez

Mejías decide volver a los ruedos. Y sobre la decisión del amigo ha declarado Lorca, anticipando lo que vendría a ocurrir: “Volvió para anunciar su muerte”. De hecho, dos días después de ser corneado, aún en el estribo, Ignacio muere por gangrena.

Al escribir sobre la muerte del torero, García Lorca transforma el suceso concreto y objetivo en algo metafísico. Sus poemas de la elegía a Sánchez Mejías lo convierten en un héroe mitológico. La composición poética se presenta en cuatro partes que siguen el orden desde el plano físico hacia el más abstracto.

En la primera parte de su libro, denominada *La cogida y la muerte*, el poeta revela la base temporal que nos indica el inicio de su escritura. La graduación de la angustia y del ambiente se reflejan en una repetición, casi de carácter de una plegaria, de la hora de la funesta muerte:

*A las cinco de la tarde.
Eran las cinco en punto de la tarde.*

Durante todo este poema se alternan versos que describen la escena y versos que marcan las “terribles cinco de la tarde”.

Su lamento comienza con una primera referencia al cuerpo como suele ser todo principio del hombre: un niño. Un niño que trajo la blanca sábana. El poeta nos anuncia su tema a partir del hospital, lugar de vida y muerte, inicio y fin, donde el color blanco (de la sábana, de la cal, de los algodones) pinta el escenario que será maculado.

Al volver al ruedo - tiempo de la muerte - un cuerpo de hombre se representa a través de su parte de sustentación; el muslo que sirve de blanco al asta del toro. En este momento la claridad se transforma en “humo”, en silencio y en “yodo”.

*Cuando la plaza se cubrió de yodo
a las cinco de la tarde,
la muerte puso buevos en la herida.*

Desde la cama que carga al herido, el anuncio de su destino suena como ataúd con ruedas. El cuerpo, que no está sordo porque siente en sus oídos el ruido de la muerte que llega, se irisa de agonía, y “A lo lejos ya viene la gangrena.”

En la segunda parte, *La sangre derramada*, el cuerpo empieza a perder la vida. La sangre que vierte Ignacio sobre la arena horroriza al escritor. Su rechazo por ver la escena se expresa por su voz contundente: “¡Qué no quiero verla!”. La negación de presenciar la imagen de la tragedia transforma el cuerpo que tendido yace en un héroe. Sánchez Mejías vence la muerte física y a través de su propio esfuerzo en la búsqueda del más allá sube las gradas al encuentro del amanecer. El conflicto forma parte del momento. De un lado lo concreto es la búsqueda de su perfil seguro, de otro lo abstracto desorienta. Sin mucho saber el hombre busca su cuerpo — hermoso cuerpo — que caído cada vez con menos fuerza se acaba. La agonía y la voluntad en resistir a la muerte no le permiten cerrar sus ojos, que fueron testigos de la cornada:

*No se cerraron sus ojos
cuando vio los cuernos cerca,*

En los versos de *La sangre derramada*, Lorca compondrá la imagen del torero a través de una descripción mitológica de su cuerpo. El contraste entre la belleza del físico y su dramático fin construyen esta temática lorquiana como condición y necesidad de la vida y que a la vez conduce a su opuesto: la muerte. Su fuerza y sus músculos estructuran a este hombre. Su “espada”, su “corazón” y su “torso de mármol” sostienen su “dorada cabeza”. Aquí hacemos una observación: para entender la referencia a la virilidad del torero hay que tener en cuenta la espada como símbolo fálico.

La conciencia de que despacio el cuerpo desaparecerá bajo la tierra y toda la hermosura se convertirá en musgos y hierbas abre paso a la tercera parte de la elegía.

García Lorca declaradamente en *Cuerpo presente* escribe sus reflexiones sobre los valores y el fin de las cosas. Un cuerpo sin vida es tieso... Es piedra. La lápida de su túmulo allí está, su existencia es más

duradera, pero no está viva, es fría y dura. El Ignacio que se presenta no dispone más del vigor, la cabeza es oscura, la boca se llena de lluvia y el pecho se hunde. Si antes la forma era clara, ahora se deshace:

*Estamos con un cuerpo presente que se esfuma,
con una forma clara que tuvo ruiseñores
y la vemos llenarse de agujeros sin fondo.*

Al constatar que “el cuerpo presente se esfuma”, el poeta invoca a los hombres para que delante de la piedra puedan comprobar la fugacidad de las cosas en la vida. Son hombres, como fue Mejías, de voz dura, con fuerza para domar caballos y dominar ríos, que escuchan al poeta rasgar la aspereza de la verdad en la “noche sin canto” y en “el humo congelado” que envuelve el mundo de la muerte.

La conclusión del libro, en el último poema, *Alma Presente*, muestra la cruda realidad del olvido de los que se mueren.

*Porque te has muerto para siempre,
como todos los muertos de la tierra,
como todos los muertos que se olvidan
en un montón de perros apagados.*

Un García Lorca amargo escribe sobre el cuerpo que si antes causó admiración, ahora cae en el lejano recuerdo, apagado por el tiempo. La única salvación, dice el poeta, es la poesía que canta “el perfil y la gracia” del que un día fue “un andaluz tan claro, tan rico de aventura”.

Hemos visto que el poeta canta la figura del torero describiéndole sus partes vigorosas y fuertes. Su intención, al darse cuenta de que la vida se transforma en olvido, es sobrepasar la forma e inmortalizar al hombre y sus hechos. El ascenso jerárquico de lo físico hacia lo etéreo evidencia la manera como el poeta, aunque admitiendo la función de placer del cuerpo, reconoce la dureza de la muerte que en segundos echa por tierra lo que antes era fuente de satisfacción.

En el lenguaje simbólico de García Lorca siempre habrá un “cuchillo” para descomponer el elemento más nítido de la vida: el cuerpo. En estos poemas de la elegía, el instrumento no se ve representado por el acero, sino por un asta que cumple la misma función. Al romper la vena, la vida se esparce y con ella también se van todos los conflictos del amor. Es decir, sin cuerpo no hay vida y sin vida no hay muerte.

Bibliografía

- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. de Marise Curioni. Sao Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GARCÍA LÓPEZ José. *Historia de la Literatura Española*. Barcelona: Vicens-Vives, 1995.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Madrid: EDAF, 1986.
- LANDEIRA YRAGO, José. *García Lorca de A a Z*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

O CORPO NA POESIA
DE *O*CTAVIO PAZ:
POTENCIADOR
ESPIRITUAL
E *C*RIATIVO



Mariluci Guberman

Universidade Federal do Rio de Janeiro

I

Na obra do escritor mexicano Octavio Paz (1914), mais especificamente em sua poesia, distingue-se um tema constante: o corpo.

Ao se pensar em estudar o corpo, não se pode falar, somente, em sexualidade, e sim em desejo, pois os problemas da vida jamais estão restritos “a alguma dimensão particular do corpo. Eles sempre envolvem tanto elementos que ultrapassam o indivíduo [...], quanto elementos que estão aquém do indivíduo”¹. Por isso, deve-se entender desejo como vontade de viver, de amar e de criar. O desejo amoroso, de acordo com o filósofo francês Félix Guattari, “consiste precisamente em reduzir o sentimento amoroso a essa espécie de apropriação do outro, apropriação da imagem do outro, apropriação do corpo do outro, do devir do outro, do sentir do outro”². Desta forma, o desejo pode ser entendido como uma máquina que se apropria, as máquinas do poder.

O poder, conforme o filósofo francês Michel Foucault, ao investir no corpo, conseguiu o domínio, a consciência do corpo. E, ao produzir este efeito, fez emergir “inevitavelmente a reivindicação do próprio corpo contra o poder, a saúde contra a economia, o prazer contra as normas morais da sexualidade, do casamento, do pudor”³. Assim sendo,

o poder invadiu o corpo, e este abriu fronteiras para novos mecanismos de poder, O pseudo enfraquecimento do poder ganhou um estímulo, pois a cada ação corresponde uma reação, e, desta maneira, poder e corpo passaram a sofrer uma interação. Esta lógica de estratégias constitui uma das fontes para o “estudo dos mecanismos que penetram nos corpos, nos gestos, nos comportamentos”⁴. Analisá-la seria delimitar os efeitos do poder no âmbito ideológico, entretanto, estudar a questão do corpo, em suas diferentes abordagens, seria revelá-lo. Desta maneira, este trabalho aponta para a percepção do corpo em distintos contextos, a fim de fazer sua revelação na poesia paciana.

A metodologia desta pesquisa teve por base as diversas conotações que o corpo adquire a partir de sua própria denotação: “corpo como substância física”⁵. O vocábulo *corpo*, na linguagem poética, amplia seu universo semântico e torna-se análogo ao vocábulo *matéria*, “qualquer substância [...] que ocupa lugar no espaço”⁶. Neste sentido, o corpo identifica-se e inter-relaciona-se com diversos tipos de espaço: social, metafísico, cósmico, erótico ou poético.

II

Na vasta produção poética do escritor mexicano Octavio Paz, distinguem-se dois traços preponderantes, o ocidental e o oriental. No primeiro, percebe-se o olhar de Paz em direção às suas raízes mexicas, ao simbolismo francês e à Geração espanhola de 1927. No segundo, esse olhar volta-se para as culturas indiana e japonesa.

Octavio Paz, ao buscar suas raízes mexicas, encontra a “mariposa de obsidiana”, representante do amor, deusa das flores e da vegetação na cultura asteca. Sua mobilidade fez com que este povo a tomasse como símbolo do movimento, pois indica os movimentos do sol e também representa os deuses do caminho. Na composição poética paciana, que recebe o nome do inseto sagrado dos astecas e faz parte de *¿Águila o sol?* (1949-1950), a mariposa sente-se só: “Estoy sola y caída, grano de maíz desprendido de la mazorca del tiempo”⁷. Necessita voltar à unidade e, com esse fim, dirige-se a um *tu*: “Siémbreme entre

los fusilados. [...] Mi cuerpo arado por el tuyo ha de volverse un campo donde se siembra uno y se cosecha ciento”⁸. Trata-se de um *corpo social*, que se desdobra em *corpo erótico*, pois o *eu* lírico, ao se valer da sedução da linguagem, entra em um jogo erótico: “Toca mis pechos de yerba. Besa mi vientre, piedra de sacrificios”⁹. Num pacto de vida-morte, a mariposa traz à memória desse *tu* coletivo as imagens que ele deve beber e recordar: “De mi cuerpo brotan imágenes: bebe en esas aguas y recuerda lo que olvidaste al nacer”¹⁰. O corpo imagístico da mariposa reflete a memória do povo asteca e, simultaneamente, reivindica a recordação viva do passado, já que o inseto divino é “la herida que no cicatriza”¹¹.

Da influência do simbolismo francês, pode-se tomar como exemplo o poema de Octavio Paz, *Dos Cuerposde Bajo tu clara sombra* (1935-1944), em que “dos cuerpos frente a frente” são às vezes “ondas”, “pedras”, “raíces” ou “navalhas” e, finalmente, “son dos astros que caen/ en un cielo vacío”¹².

O movimento das ondas do oceano simboliza, no poema paciano, o movimento de dois corpos. E, como ondas e corpos expressam linguagens, cabe associar o movimento marítimo e o movimento corporal ao da linguagem literária. É o que se comprova, em uma das estrofes do poema de Paz:

*Dos cuerpos frente a frente
son a veces navajas
y la noche relámpago.* ¹³

Há um corte na poesia paciana, uma associação à ruptura mallarmaica, porque estes corpos “son dos astros que caen/ en un cielo vacío”³⁴. O poeta francês Stéphane Mallarmé contempla o vazio e converte essa contemplação na matéria de sua poesia, marcada pela ausência. Assim, o que a princípio parece, na obra de Paz, *corpo erótico*, depois dessa comparação com o poeta francês, revela-se *como corpo metafísico*.

Da influência da Geração de 27, para a abordagem do corpo na obra paciana, deve-se destacar o poeta espanhol Luis Cernuda, porque,

de acordo com o poeta mexicano, “En un escritor como Cernuda, se presenta el tema del cuerpo como una verdadera rebelión: la verdad del cuerpo ante la verdad del alma”¹⁵. E, ainda que a temática da obra paciana se distancie da produção de Cernuda, Paz revela a influência que sofreu do poeta espanhol: “hay poemas que me han iluminado y guiado, poemas a los que vuelvo siempre y que siempre me revelan algo esencial”¹⁶.

A procura de Cernuda por seus caminhos poéticos é uma verdade solitária, na qual comungam natureza, homem e desejo:

*Tú, verdad solitaria,
Transparente pasión, mi soledad de siempre,
Eres inmenso abrazo;
El sol, el mar,
La oscuridad, la estepa,
El hombre y su deseo,
La airada muchedumbre,
¿Qué son sino tú misma?*¹⁷

Esta “soledad de siempre” refere-se à solidão do poeta, ao qual Cernuda denomina “farero”, daí o poema levar o título de *Soliloquio del farero*. O sujeito lírico como um farol, “queria una verdad que [...] traicionase”¹⁸, desejava uma verdade poética que pudesse atrair essa solidão. E, então, percebe que essa verdade está em sua própria linguagem, uma linguagem poética que harmoniza desejo e realidade. Conforme Octavio Paz, em seu poema *Luis Cernuda*, uma homenagem ao poeta da Geração de 27, que não é “ni cisne andaluz/ ni pájaro de lujo”¹⁹, - o primeiro uma referência a Góngora e o segundo a Apollinaire —, a realidade e o desejo estão lado a lado:

Soledad
única madre de los hombres
¿ sólo es real el deseo ?
Unas que desgarran una sombra
labios que beben muerte en un cuerpo
ese cadáver descubierto al alba
*en nuestro lecho ¿es real?*²⁰

O poeta mexicano, para responder, lança mão da metafísica, de um mais além da realidade, passando a ter uma visão de fora desta realidade:

Deseada
la realidad se desea
se inventa un cuerpo de centella
*se desdobra y se mira*²¹

A realidade, ao se desdobrar, cria um corpo nascido do silêncio, da solidão do poeta e forma uma só substância:

Verdad y error
una sola verdad
Realidad y deseo
una sola substancia
*resuelta en manantial de transparencias*²²

Este corpo desejado, criado da própria realidade, pode ser considerado *corpo metafísico*, porque extrapola o real.

Quanto ao segundo traço da produção poética paciana, o oriental, destaca-se a influência do pensamento indiano e sua expressão nas artes. Conforme PAZ, “Sin mi vida en la índia no habría podido escribir *Blanco* [1967] ni la mayoría de los poemas que forman *Ladera este*”²³. Esta afirmação faz parte da entrevista concedida a Alfred Mac Adam, o qual aponta para a “influência da índia” na poesia paciana. Em continuação, o poeta mexicano assinala que sua produção poética, relativa a essa influência, “comienza con *Salamandra* [1962], culmina con *Ladera este* [1969] y se cierra con *El mono gramático* [1974]”.

As manifestações artísticas da índia antiga se expressam como duplos do universo. Para entendê-las, basta apreciar o processo de transformação da natureza em arte na tradição arquitetônica indiana, em que os templos são escavados nas rochas e o espaço convertido em harmonia cósmica. No entender da professora espanhola Carmen García-Oрмаechea, o indiano

[...] faz da natureza não só sua morada, mas também a de seus deuses, e nunca desafia as leis naturais nem as supera à base de cúpulas perfeitas ou altíssimos edifícios, pelo contrário, integra-se a ela, convive com ela, adora-a em si mesma e somente se atreve a humanizá-la com uma decoração escultórica exuberante que faz da arquitetura escultura.²⁴

Nessas esculturas ou baixos-relevos, destaca-se o corpo, — seja de Buda, seja das **yakshis** ou de animais em formas sensuais e harmônicas.

A representação estatuária do iluminado e fundador do budismo, Buda²⁵, em Mathura, “oferece um idealismo conceitual e uma rigorosa concepção sacra da imagem de culto”²⁶, porque

[...] Buda transcende a precedida forma humana para absorver em suas pernas a retidão dos troncos de palmeira, em seu tronco a fortaleza do leão, em seus ombros e braços a elasticidade e utilidade da tromba de elefante, em sua cabeça a perfeição oval do ovo...²⁷

O indiano, ao buscar uma forma divina para suas criações artísticas, fugiu, em parte, à comparação com o corpo humano e pautou-se nos vegetais e animais, devido a sua concepção de natureza como um todo. Concepção esta baseada no tantrismo, uma das correntes do budismo. *Tantra* significa trama, ‘habilidade de tecer, tecido’²⁸ e, embora não se pareça com uma doutrina filosófica, “percebe o universo como um tecido onde tudo se sobrepõe, tudo se sustenta, tudo atua sobre tudo”²⁹. De acordo com PAZ, “El universo respira como un cuerpo y el cuerpo está regido por las mismas leyes de unión y separación que animan a las sustancias y producen sus incesantes metamorfosis”³⁰. Partindo-se desse pressuposto, o corpo como energia cósmica, na filosofia tântrica, não é um arcabouço, um obstáculo à vida espiritual, e sim um “templo vivente”³¹, onde se refletem e se deixam refletir outras energias cósmicas que, aparentemente, não poderiam ser as suas, mas que

interagem formando o todo, a unidade. Essa vitalidade do corpo encontra-se na figuração do Buda de Mathura, extremo da desencarnação. Embora esta assertiva possa parecer um paradoxo, muito pelo contrário, conforme PAZ, a abstração tem como resposta “la vitalidad y sensualidad de las esculturas de las **yakshis**”³².

A **yakshi**³³, ideal de beleza feminino, ao balançar-se na árvore da fertilidade, **pipal**³⁴, transforma-a em árvore da iluminação, simbolizando a união e o equilíbrio da fertilidade física e espiritual. Seu corpo, quase nu, revela, nas curvas e nos volumes dos seios e do ventre, essa característica de fertilidade, ao mesmo tempo que seus movimentos, graciosos e suaves, despertam o espiritual. Há toda uma exuberância de formas e expressões, que se confundem com os galhos das árvores, de acordo com PAZ, “son árboles que sonrían”³⁵. Esta linguagem plástica com movimento está muito bem expressa na obra paciana, em *La higuera religiosa de hadera este* (1969), quando o poeta, em alusão ao **pipal**, imprime movimento à figueira sagrada dos indianos:

*Verde y sonora,
la inmensa copa desbordante
donde beben los soles
es una entraña aérea.*
.....
Trepan,
*se enroscan las raíces
errantes.*
*Es una maleza de manos.
No buscan tierra: buscan un cuerpo,
tejen un abrazo.*³⁶

Neste poema, o *eu* lírico observa e descreve a árvore e, simultaneamente, antropomorfiza-a, caracterizando-a com movimentos humanos, dos quais as mãos, em busca de um corpo, tecem um abraço. Não mais o “abrazo imposible de la Venus de Milo”³⁷ do poeta modernista Rubén Darío, e sim a conceituação da escritura poética, a teia crítica da linguagem literária vanguardista, que pode se arrastar, se agüer e se voltar sobre si mesma:

.....
en sí misma anudada

*dos mil años,
la higuera se arrastra, se levanta, se estrangula.*³⁸

Em *Vrindaban*, também do mesmo livro, esse *eu* projeta-se na natureza, integra-se a ela e passa a ser a própria árvore:

*Yo era un árbol y hablaba
estaba cubierto de hojas y ojos
Yo era el murmullo que avanza
el enjambre de imágenes.*³⁹

Vrindaban é uma floresta situada em frente à cidade de Mathura. A exuberância do corpo e da natureza, na cidade de Mathura, atual Muttra, impressionou sobremaneira a Octavio Paz, o qual, desde sua primeira viagem à Índia, 1951, começou a interessar-se pela cultura desse país. Ao visitar diversos templos indianos, soube apreciar essas manifestações artísticas indianas, e, posteriormente, em entrevista, declarou:

Todos los grandes santuarios budistas de la India [...] poseen esculturas y relieves de gran sensualidad. Una sexualidad poderosa y pacífica. Me asombró esta exaltación del cuerpo y los poderes naturales en una tradición religiosa y filosófica fundada en la crítica del mundo y que predica la negación y la vacuidad.⁴¹¹

A vacuidade ou impersonalidade, ou ainda, carência do *e u*, de acordo com a filosofia budista, é uma das características da existência. E está relacionada com o tempo primordial, quando o Deus criador sentiu-se só e fragmentou-se em busca do *outro*, criando, assim, o homem.

O tantrismo é uma tentativa de unir o que foi separado - quando Deus sentiu desejo —, voltando desta maneira ao andrógino primordial,

à unidade, ao todo. Nesta reconquista do tempo primordial, espelha-se a cópula, visto que contém desejo e esvaziamento do *u m*. São corpos em perpétua “conjunción y disyunción”⁴¹. Conforme PAZ, “Un monismo que postula la abolición del sujeto y otro que predica la desaparición del objeto: las dos caras de la no-dualidad, el doble rostro de la índia antigua”⁴². Com a vacuidade, rompe-se a limitação da vivência do ego, dissolvida pelo prazer; assim, os princípios masculino e feminino atingem a consciência da unidade, o ser total. A sublimação, fase de iluminação, de êxtase do espírito, deixa suspenso o pensamento, daí ser considerada, pelo tantrismo, como “vacuidade absoluta”.

Na acepção tântrica, o desejo foge ao conceito de Guattari, citado no início deste trabalho, porque para os indianos o desejo não é uma “apropriação do corpo do outro”, e sim uma fragmentação do *eu* em busca do *outro*, o regresso à unidade. E como, no tantrismo, “o desejo cria seu objeto da mesma maneira que o desejo cósmico criou o mundo”⁴³, pode-se associar, também, ao desejo de criação divina o de criação artística. Neste sentido, através do mito de Prajapati, deus criador, constata-se a influência da cultura indiana em *El mono gramático* de Octavio Paz, quando o poeta mexicano faz alusão ao deus indiano: “Mientras creaba a los seres, Prajapati sudaba, se sofocaba y de su gran calor y fatiga, de su sudor, brotó Esplendor”⁴⁴. Neste momento, Esplendor, que a princípio parecia se tratar da amada do sujeito lírico, surge na obra paciana como o corpo do poema: “El poema no es otro que Esplendor”⁴⁵. Porque de acordo com PAZ, o poeta converte “al lenguaje en cuerpo. Las palabras ya no son cosas y, sin cesar de ser signos, se animan, cobran cuerpo”⁴⁶. No décimo primero fragmento de *El mono gramático*, essa metamorfose de signos ganha destaque. Quando o narrador fala dos corpos, que se “desnudan bajo la mirada del otro y bajo la propia, [...] la red de sensaciones que los encierra y los comunica entre ellos al incomunicarlos del mundo”⁴⁷, se refere aos “cuerpos instantáneos que forman dos cuerpos en su afán por ser un solo cuerpo”⁴⁸. A procura de um só corpo está relacionada à busca da completude do ser no ato erótico, e, simbolicamente, se refere ao ato de criação do poema, visto que “Cada movimiento engendraba una forma enigmática y cada forma se enlazaba a otra y otra”⁴⁹, num processo sintático que leva à constituição do texto, um processo que se revela como um “teatro de signos”⁵⁰, gestos e posições que se inscrevem, através das sombras na parede, como “signos instantáneos y cambiantes”⁵¹.

O fluir de sombras e formas, no ato erótico, é análogo ao movimento de criação poética, porque os elementos são similares na “encenação” do muro ou do papel: corpos, objetos pessoais e outros objetos, “cada vez combinados de una manera distinta aunque, como en un poema, había reiteraciones, rimas, analogías, figuras que reaparecían con cierta regularidad de oleaje”⁵². Os signos da “representação” escriturai constituem o signo do corpo de Esplendor e, por sua vez, o signo do *corpus* da escritura, porque cada pedaço do corpo de Esplendor ou da escritura é

[...] un signo del cuerpo de cuerpos, cada parte entera y total, cada signo una imagen que aparece y arde hasta consumirse, cada imagen una cadena de vibraciones, cada vibración la percepción de una sensación que se disipa, millones de cuerpos en cada vibración, millones de universos en cada cuerpo, lluvia de universos sobre el cuerpo de Esplendor que no es cuerpo sino el río de signos de su cuerpo⁵³

O corpo, na obra paciana posterior a 1950, como se pôde deduzir neste trabalho, tem, além da conotação de *corpo erótico*, a de *corpo poético*-.

Esplendor es esta página, aquello que separa (libera) y entreteje (reconcilia) las diferentes partes que la componen,[...] el acto inscrito en esta página y los cuerpos (las frases) que al entrelazarse forman este acto, este cuerpo.⁵⁴

Verificou-se, assim, que o corpo, na poesia de Octavio Paz, sob a influência ocidental, se apresenta como *corpo social, erótico e metafísico*-, já sob a influência oriental, se revela como *corpo erótico/ poético*. O que nos leva a perceber que o pensamento ocidental, movido pelo desejo de “apropriação”, faz do corpo uma das engrenagens das “máquinas” do poder. Enquanto o pensamento oriental, movido pelo desejo de encontrar o *outro*, revela este mesmo corpo como um simulacro, um agente da sublimação carnal e poética, o restaurador da unidade.

Notas

- 1 GUATTARI. 1996, p. 280.
- 2 Ibidem, p. 281.
- 3 FOUCAULT. 1985, p. 146.
- 4 Ibidem, p. 150.
- 5 NOVO DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA. Verbetes [corpo],
- 6 Ibidem, Verbetes [matéria].
- 7 PAZ. 1990, p. 216.
- 8 Ibidem.
- 9 Ibidem.
- 10 Ibidem.
- 11 Ibidem.
- 12 Ibidem. p. 52.
- 13 Ibidem.
- 14 Ibide m.
- 15 PAZ & RIOS (1973).
- 16 PAZ. 1969, p. 172.
- 17 CERNUDA. 1992, p. 110.
- 18 Ibidem, p. 109.
- 19 PAZ. 1990, p. 323.
- 20 Ibidem. p. 324.
- 21 Ibidem.
- 22 Ibidem. p. 325.
- 23 PAZ, O. “Autopercepción intelectual de un proceso histórico”. *Anthropos*. p. 21.
- 24 GARCÍA-ORMAECHEA. 1989, p. 8.
- 25 KASTBERGER. 1978, p. 75.
- 26 GARCÍA-ORMAECHEA. 1989, p. 140.
- 27 Ibidem.
- 28 VANLYSEBETH. 1990, p. 72.
- 29 Ibidem.
- 30 PAZ. 1973, p. 47.
- 31 Ibidem.
- 32 PAZ. 1991, p. 62.
- 33 GARCÍA-ORMAECHEA. 1989, p. 135.
- 34 PAZ: “ El pipal es un árbol santo para los budistas y aparece en esculturas, pinturas, poemas y relatos devotos. A su sombra Gautama percibió la verdad y se convirtió en el Buda, el Iluminado; por esto se le llama el ‘árbol de la iluminación’. El pipal también es santo entre los hindúes”. In:... *Obra poética*, p. 801.
- 35 PAZ. 1991, p. 47.
- 36 Idem. 1990, p. 398-399.
- 37 Este verso faz parte de *Yo persigo una forma... Prosas profanas j otros poemas* do poeta modernista Rubén Darío (Nicaragua). In: DARIO. 1991, p. 156.
- 38 PAZ. 1990, p. 400.
- 39 Ibidem, p. 421.
- 40 PAZ, O. “Autopercepción intelectual de un proceso histórico”. *Anthropos*. p. 20.
- 41 PAZ. 1973, p. 48.
- 42 Ibidem.

- 43 RAWSON. 1992, p. 79.
 44 PAZ. 1988, p. 81.
 45 Ibidem. p. 82.
 46 PAZ. 1991, p. 20.
 47 Idem. 1988, p. 60.
 48 Ibidem.
 49 Ibidem.
 50 Ibidem.
 51 Ibide m.
 52 Ibidem, p. 61.
 53 Ibidem, p. 63-64.
 54 Ibidem, p. 140.

Bibliografia

- CERNUDA, Luis. *La realidad y el deseo*. 4.ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1992. 389 p.
- DARÍO, Rubén. *Prosas profanas y otros poemas*. *Poesia*, n. 34-35, Madrid, Ministério de Cultura, 1991. 377 p.
- FOUCAULT, Michel. *A vontade de saber. História da sexualidade*. 7. ed. Trad. Maria Thereza da C. Albuquerque e J. A. G. Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1985. v. 1. 152 p.
- . *Microfísica do poder*. 5.ed. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1985. 295 p.
- GARCÍA-ORMAECHEA, Carmen. *El arte indio. Historia del arte*. Madrid: Historia 16, 1989. V. 24.
- GUATTARI, Félix & ROLNIK, Suely. *Micropolítica. Cartografias do desejo*. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 1996. 327 p.
- KASTBERGER, Francisco. *Léxico de Filosofia Hindú*. 2.ed. Buenos Aires: Kier, 1978. 329p.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres completes*. France: Gallimard, 1945. 1659 p.
- NOVO DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA. Org. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1499 p.
- PAZ, Octavio. “Autopercepção intelectual de un proceso histórico”. *Anthropos*. Barcelona: Anthropos, n. 14, 1992. p.13-24.

- . *Conjunciones y disyunciones*. Barcelona: Seix Barrai, 1991. 189 p.
- . *Cuadrivio*. 2.ed. México: Joaquín Mortiz, 1969. 203 p.
- *El mono gramático*. 2.ed. Barcelona: Seix Barrai, 1988. 140 p.
- . *Obra poética (1935-1988)*. Barcelona: Seix Barrai, 1990. 863 p.
- . *El signo y el garabato*. México: Joaquín Mortiz, 1973. 213 p.
- & RIOS, Julián. *Solo a dos voces*. Barcelona: Lumen, 1973.
- RAWSON, Philip. *El arte del Tantra*. Barcelona: Destino, 1992. 215 p.
- VANLYSEBETH, André. *Tantra: el culto de lo femenino*. Trad. Graziella Baravalle. Barcelona: Urano, 1990. 349 p.

A POÉTICA DO CORPO
NA ESCRITA DE
JOSÉ MARÍA
VALVERDE



Terezinha de Jesus da Costa Val

Universidade Federal do Rio de Janeiro

José Maria Valverde¹, em *seu Estúdios sobre la palabra poética*², observa que a crítica literária deve ser feita “doblando sobre sí misma la palabra poética” (EPP, 16) e afirma que o mister crítico deve ajudar o leitor como um aprofundamento no ato de leitura, “pero dentro del mismo camino de la palabra poética” (EPP, 17). Esta leitura quer manifestar este caminho, esta dobradura.

Mergulhado em angústia de vida, à busca de solução, o Poeta admira-se deste absurdo mundo onde vive e quer resolver o espanto de sua existência. Eis por que procura algo essencial no seu semelhante, o outro, a mulher amada, ou, então, nas mínimas coisas que povoam a esfera de sua circunstância. Através desses elementos, o Poeta encontra aquele *algo essencial* no caminho em direção a Deus, num tempo de espera, carregado de memória — uma espera religiosa, quotidiana, que, sendo memória, também inclui o conceito de futuro, eternidade.

Sendo espanhola de raiz, a poesia de Valverde se universaliza pela manifestação dos grandes temas humanos: amor, tempo, morte, Deus. A mulher amada sempre estará incorporando e revelando uma quintessência, Deus: “Tú has de ser la paz última,/ el blanco umbral de Dios...” (PR, 57).³

No entanto, a angústia do Poeta se acrescenta frente às questões que lhe compete cantar:

*Señor, ¿ qué nos darás en premio a los poetas?
Mira, nada tenemos, ni aun nuestra propia vida;
somos los mensajeros de algo que no entendemos.
Tú no nos das el mundo para que lo gocemos,
Tú nos lo entregas para que lo hagamos palabra.* (PR, 13)

Diante de mais este absurdo, cuja solução lhe cabe, o Poeta vê seu corpo minúsculo e frágil para atingir tão alta empresa: “Oh pobre cuerpo mío/que llevo por el mundo como un perro / sumiso, flaco y triste;” (PR, 36).

A linguagem poética de Valverde veste-se de simplicidade, faz-se narrativa, freqüentemente dialogai, em primeira pessoa, pois o Poeta pressupõe o outro e intenta comunicar o individual em linguagem despojada, carregada de *comparações* que, múltiplas, logram clarificar ainda mais a expressão poética, reafirmando o objetivo estético de uma ampla comunicação, como se pode comprovar nestes passos: “Bella tú como el día,” (PR, 66); “Si hay noche en tus ojos, es una noche amiga, / como de primavera,...” (PR, 66) e “...el amor éste que te tengo y que irá, / hecho huella en el alma, hasta el mar de lo eterno, / como río que llega del país del dolor.” (PR, 67). O Poeta necessita dizer o que tem a dizer, mas quer ser entendido plena e cabalmente, ainda que se expressando desde sua elaborada palavra poética. Seu verso espelha, pois, seu desejo de comunicação, sua escrita manifesta a simplicidade da linguagem essencial (o que não significa, de maneira alguma, facilidade poética) — linguagem como *energia* (ação, atividade), busca permanente de perfeição, de compreensão, de comunicabilidade e de integração no tempo que significa e vale por ser tempo de memória (o passado), e por sua direção ao futuro, como tempo de espera, expectativa da eternidade - um tempo dialético, fluindo, refluindo, até um ponto onde convergirá: a eternidade.

O Poeta crê (“hombre de Dios”), e esta crença, como fé religiosa, representa a marca fundamental de sua palavra poética, inscrevendo-lhe a unidade — no entanto, Valverde o declara, não faz poesia mística já que toda poesia descobre o mundo para os homens, seus contemporâneos e “el gran poeta tiene que ser el que invente su época o el que la resuma y dé sentido *desde fuera, desde más adelante,...*” (EPP, 142).

O primeiro livro de Valverde (*Hombre de D tos*) publica-se em 1945. Pelos anos 40, a angústia e a agressão da Guerra Civil Espanhola e da segunda convulsão imperialista mundial provocam, nos poetas espanhóis, a fuga da realidade inóspita: alguns irão elaborar uma temática serena, religiosa e amorosa; outros manifestarão a busca da justiça social, com os pés fincados na realidade, num desejo de autenticidade na expressão poética do corpo da guerra — leia-se, a respeito, o soneto “El tiro en la nuca” (PR, 234). A mulher amada, a qual espera, diz o poeta: “No me pidas que te cante cuando vengas. / Cansado estoy dei canto.” (PR, 57).

Um traço permanente na poesia de Valverde marca-se pela *ânsia de comunicação* (ainda quando queira negá-la, como no exemplo anterior), que se revela na escrita de contínuos diálogos ou na busca desses mesmos diálogos. O Poeta será sempre o emissor que se dirige, em tom de colóquio, a um interlocutor, que pode mesmo ser Deus: “Señor, no estás conmigo aunque te nombre siempre.” (PR, 11). Esta demanda incessante de comunicação faz-se, por fim, através da amada, do seu olhar, do seu corpo - o corpo do amor possível: mulher que foi presença nos sonhos, já pressentida como uma “nina miedosa” ou como “nina antigua” mas que, no presente, aparece como a *menina expectante*, que espera Deus, através da morte, porta para a eternidade: “...Como dos niños / (...) jugamos al amor / mientras llega la muerte ?” (PR, 78). Ou, como esposa, com seu corpo em glória, ungi-do pelo sacramento:

*Grabado está en tus huesos cada
dolor, cada ilusión que ha cruzado tu edad:
por tu cuerpo de días
resucitado, a Dios entreverás.* (PR, 211)

O poder figurai da representação da alteridade (seja o divino, o feminino, o outro, as coisas, ou mesmo a morte) torna visível o invisível (na escrita poética este efeito de concreção se logra, por exemplo, pelo uso das comparações). Na poesia de Valverde, o corpo da mulher amada (esposa) e o *corpus* da palavra poética se entretecem e emaranhados se manifestam num só corpo, num jogo infinito de correspondências, numa reprodução barroca⁴, sobrevivendo na memória como epifanias, ainda que figurações fugazes:

*... cada
imagen tuya por entre las mías
enredándose equivocada,

todo en tal confusión crezca y dé fruto,
lo que pasó con lo que pasa,
y cada cosa se desdoble (...)
como tu corazón, amada,

que huele a antiguas primaveras
y sin fin se despliega y se derrama
en sonos, y ecos, y ecos de eco,
como las campanas recordadas... (PR, 83)*

O corpo desta mulher metaforiza os extremos: vida / morte e serve de conversão material à imagem de Deus: “tú le tienes... Detrás de ti se esconde, / vive en ese paisaje / que hay al final del hondo corredor de tus ojos...” (PR, 63). Eis que o corpo feminino se faz lugar do saber, nele se opera a mágica de todas as metamorfoses, nos fragmentos captados pelos olhos. Diz o Poeta à amada que a ele compete cantar tudo o que existe “con la luz que me has dado” (PR, 69).⁵

A lei cultural, religiosa, de que o homem foi feito herdeiro, rejeita a impureza, o pecado; e o corpo da mulher amada, em Valverde, será belo:

*Bella tú como el día, pero aún más, vencedora
de la belleza, (...)
Vienes primero tú, y después tu belleza
te sigue, natural comitiva; (PR, 66)*

Esta beleza o Poeta irá buscar para chamá-la *esposa* e, então, a mulher não será objeto transgressor, seu corpo desejado não proporcionará qualquer violação, pois, este corpo desvelado está sancionado pelo casamento⁶, a referência erótica se esvai, dando passagem para o permitido, numa nova aliança:

*Porque voy a llamarte para nombrarte esposa.
En la mano de Dios, como en una llanura
dos surcos que cobijan una sola semilla,
tal sea nuestra vida. (PR, 65)*

Nesta aliança, dá-se o sortilégio da transformação, a manifesta comunicação - com a esposa chega a paz e o perdão: “Y que el Señor permita que puedas ser lo mismo / que una lámpara oculta en mi callado pecho,” (PR, 69). E a esposa será o outro possível para fundar gerações: a verdade do amor humano, finalmente encontrado, permitirá a fundação da perenidade. A procura do amor pois, confina-se em Deus — uma postura mística de Valverde? Como uma sublimação, o Poeta ama o terreno para alcançar o divino, pois, nesta mulher-corpo / alma, acaba por

*encontrar algo que nada puede
quitarme; el amor éste que te tengo y que irá,
hecho huella en el alma, hasta el mar de lo eterno,
como río que llega del país del dolor. (PR, 67)*

Em sua teoria poética, expressa em *EPP*, Valverde considera que o próprio ato de fazer poesia embute um exercício ascético *sui generis*.

La ascética clásica acaba por eliminar el mundo y las cosas sensibles, por cerrar las ventanas perturbadoras y quedarse en la tiniebla; tal vez una ascética actual necesite seguir el camino contrario, de exteriorización y liberación del “solus ipse”, mediante las cosas. (*EPP*, 193).

Em sua angustiada busca de comunicação, o Poeta acaba por tornar Deus, motivo-fundamento de sua escrita, também um corpo palpável: “No estás dentro de mí. Siento tu negro hueco / devorando mi entraña, como una hambrienta boca” (PR, 11).

Valverde irá absorver uma antiga linha poética mística, à qual se poderia denominar *antropofagia do sagrado* e, por fim, já não mais através do corpo da mulher mas pela transubstanciação que se opera no ritual litúrgico: “Comed mi pan: se ha vuelto ya mi carne. / Bebed mi vino: se ha vuelto mi sangre.” (PR, 202) ou, como conclui o *barm a n* no poema “Cruce”, em ampliação redentora: “El que coma la carne de Dios vivirá siempre. / El que beba su sangre ebrio siempre estará.” (PR, 220).

Notas

¹José María Valverde, nascido em Valencia de Alcántara, Cáceres, no ano de 1926, pertenceu à geração de poetas-professores espanhóis que, por motivos políticos, foram demitidos de suas aulas universitárias e se exilaram, voltando ao solo pátrio após a queda de Franco. No registro do dia 08 de junho de 1996, o *Jornal do Brasil* noticiou a morte do Poeta, ao qual a autora dedicou sua pesquisa, quando bolsista do Instituto de Cultura Hispánica, em Madrid, no ano de 1966, sob a orientação do Professor Alfredo Carballo Picazo, no III Curso Hispano-Brasileño de Filologia.

²Todas as citações a este livro, publicado pela RIALP, de Madrid, serão identificadas pela sigla *EPP*, seguida do número da página em que se encontram na edição de 1958.

³ VALVERDE, José María. *Poesias reunidas: hasta 1960-* Madrid, Giner, 1961. As referências virão identificadas por *PR*, mais o número da página.

⁴ BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *La raison baroque: de Baudelaire à Benjamin.* Paris, Galilée, 1984.

⁵ LUCCHESI, Ivo. “A cultura do olhar”. *Cadernos Facha*. Rio de Janeiro, 1 (3): 49-62, 1995, p. 50: “... o *ver* está para o *sentir*, assim como o *olhar* está para o *pensar*.”

⁶ BATAILLE, Georges. *L'érotisme*. Paris, Minuit, 1985.

CARLITOS: O GESTUAL NO NEOPÍCARO



Suely Reis Pinheiro

Universidade Federal Fluminense

Greimas, em suas manifestações a respeito da semiótica - como teoria de todos os sistemas de significação — considera que o homem está no mundo como uma figura relacionada a outras aparências sensíveis e, desta forma, postula a existência de uma semiótica no mundo natural:

o mundo dito sensível torna-se assim objeto, em sua totalidade, da busca da significação, ele se apresenta em seu conjunto e em suas articulações como uma virtualidade de sentidos. A significação pode se esconder sob todas as aparências sensíveis, ela está atrás dos sons, mas também atrás das imagens, dos odores e dos sabores.¹

Considera-se a linguagem gestual aquela em que o corpo humano se apresenta como um código particular de significação, uma vez que — nas palavras de GREIMAS — “o conjunto dos gestos e dos movimentos do corpo humano pode sem nenhuma dúvida ser interpretado como um sistema de signos”.²

A linha paródica que dá origem à pluralidade do personagem Carlitos abre espaço para circular a sua gestualidade orgiástica, em diálogo com o trapaceiro pícaro e o utópico Quixote. Na complexidade estrutural da paródia entre o cinema mudo e a obra literária é, sobretudo, pela linguagem gestual, que se põe a n u a transcontextualização paródica.

Carlitos enfrenta seu opressor, mostrando o rosto do capitalismo americano, parodiando, gestualmente, a maneira como as classes das minorias se comportavam, utilizando-se de um dos esquemas mais esclarecedores, proposto por Greimas, em cuja tipologia gestual, basicamente, o gesto é classificado como natural e comunicativo.

De forma peculiar, o neopícaro Carlitos contesta o sistema político-social vigente, abandona a simples e egocêntrica aventura do pícaro e sinaliza para um mundo diferente em que se torna possível a realização do sonho de liberdade de Dom Quixote.

Surge, desta maneira, um desejo de estabelecer uma nova ordem social ^{3/4} consciência que faltava ao pícaro clássico. Frente ao gestual paródico de Carlitos, o espectador pensa uma nova sociedade, sem opressão, alimentada no amor e na amizade. É a categoria de rebelião que se instaura, num processo que bem se compreende com as palavras de Barthes, à luz do filme *Modern Times*:

Carlitos em conformidade com as idéias de Brecht, ostenta a sua cegueira ao público de tal modo que este vê simultaneamente o cego e o seu espetáculo; ver alguém não vendo é a melhor maneira de ver incessantemente o que ele não vê: assim nas marionetes são as crianças que alertam o Guignol para aquilo que ele finge não ver. Por exemplo, Carlitos na sua cela, animado pelos guardas, leva a vida do pequeno-burguês americano: lê o jornal de perna cruzada sob o retrato de Lincoln; mas a própria suficiência adorável da postura desacredita-a completamente, visto que se torna impossível procurar refúgio nela, sem notar a nova alienação que ela contém. ³

Como anti-herói do orgiástico, Carlitos pauta seu gestual pela ociosidade e pela improdutividade, avesso a uma sociedade fundada no poder capitalista e, sublinhando, de modo incisivo, que a gestualidade de *ser* e *estar no mundo* também é uma maneira de viver a vida. No desvio preguiçoso paródico do personagem, em meio a uma época de grandes invenções, satiriza-se a perda gradual do indivíduo no coletivo.

Na ociosidade e na languidez do personagem vagabundo, observa-se uma paródia satírica à produtividade do trabalho, explorado pela classe dos privilegiados. Então, Carlitos exhibe seu lúdico vagabundear,

perambulando pelas ruas, no jogo de esconde-esconde com o guarda, no amar livre, conhecendo pessoas, divertindo-se, enfim, aproveitando o tempo que passa. Carlitos utiliza-se de seu gestual orgiástico para a fruição do presente, do viver do *carpe diem*, orientando sua vida pela ética do instante.

A gestualidade mimética e a gestualidade lúdica posicionam-se como transposições do significante de uma figura manifestante preexistente — seja o próprio homem, mas também o animal, a planta ou outra mais — para o corpo humano. Por meio do gesto, imitam-se ou repetem-se, respectivamente, formas e situações figurativas fortemente codificadas ou cristalizadas, muitas vezes postuladas por regras preestabelecidas. A gestualidade mimética baseia-se, portanto, ostensivamente, na imitação.

Por este veio, além da gestualidade específica do vagabundo, Carlitos, na improdutividade, incorpora também o gestual esnobe do dândi. Esta face já se mostra em seu primeiro filme, *Making a Living*, em que o personagem se caracteriza como um “ falso aristocrata inglês, personaje bufo predilecto del norte-americano,”²⁴ certamente projeção de personagem do Music Hall inglês, trazido pelo autor Charles Chaplin, como é descrito em sua biografia. De fato, Carlitos apresenta-se aí como um típico vilão eduardiano: cartola, monóculo, bigode grande e caído, fraque claro e longo, gravata de laço, colarinho e punhos engomados, finas botas e uma pequena bengala. Com este aparato, Carlitos adquire personalidade e de acordo com a teoria de Barthes, “torna possível uma verdadeira combinatória de unidades caracteriais e prepara, a bem dizer, tecnicamente, a ilusão de uma riqueza quase infinita da pessoa, que em Moda se chama exatamente personalidade.”²⁵

Não são poucas as cenas em que o personagem adquire gestos aristocráticos, com ar de fidalguia, fazendo evoluções com a bengala, tirando meticulosamente as luvas, furadas nas pontas, ou pegando resto de cigarro dentro de uma lata de sardinha, tudo delicadamente, com um gestual específico das boas maneiras da mais alta classe social.

A semiótica considera o homem como um *ser em situação*, descobrindo-se diferente do que o cerca, na medida em que se relaciona com o mundo exterior, o que o leva a tomar consciência de sua existência e de sua individualidade. Nesse espaço de relações, a linguagem gestual estabelece uma dinâmica fecunda em significações. Portanto, desvelar

o jogo entre o ser e o parecer é uma forma de satirizar o homem que, ainda no século XX, quer estabelecer-se por pura aparência. Destarte, faz-se presente, em ecos paródicos, o sonho do pícaro de mostrar-se como um “homem de bem” e possuir capa e espada. Carlitos inverte ironicamente a situação de Lázaro, não se livrando dos trapos que o acompanham durante anos, mas, ao mesmo tempo, vestindo-se com roupas que lembram um **hombre de bien** do século XX. Desta maneira, Carlitos satiriza pessoas que querem esconder a miséria, através de disfarces e atitudes.

No mundo extralingüístico do cinema mudo, apesar da proeminência da linguagem gestual, outros signos, mais ou menos explícitos, podem ser explorados, dentro do sistema semiótico, haja vista o valor significativo que adquirem os objetos na transcontextualização. Assim, a bengala, usada pelo personagem nas mais diversas situações e utilidades, é, ao mesmo tempo, sua espada, seu apoio, sua arma. Ajuda-o nas habilidades gestuais lúdicas — feitas também com o chapéu e com seus passos de pingüim —, parodicamente, referendando a espada de Dom Quixote. Ostentada com esnobismo, esta sua vara mágica, entra na composição de uma imagem que lembra gestos de fidalguia e de vaidade.

Por seu turno, o gestual comunicativo, como o nome indica, visa a estabelecer, a manter ou a interromper a comunicação inter-humana. Pressupõe a correlação emissor-destinatário e reforça, contradiz ou substitui a camada informativa da linguagem. Nesta instância, observa-se que, ao substituir a linguagem verbal, no cinema mudo, a gestualidade comunicativa, sem excluir as outras funções, assume, especialmente, a função referencial. Ao passo que, na obra literária, esta gestualidade exerce, sobretudo, as funções fática e conativa.

Carlitos, no seu gestual improdutivo, oposto ao eu ativo do herói modelar, que fez a história nos séculos passados, surge como um anti-herói que se afirma em meio a uma ordem confusional, libertando-se das amarras dos modelos clássicos e rompendo o habitual racionalismo dos séculos anteriores. O filme *Modem Times* mostra, em princípio, o personagem Carlitos como operário de uma fábrica, inserido, por uns tempos, na ordem e na lei do trabalho, exercendo sua gestualidade prática como apertador de parafusos. Ao adquirir, enlouquecidamente, tiques nervosos, o personagem, reduzido à reiteração involuntária do

gesto, denuncia, através do orgiástico movimento incessante de construção, de superação e demolição, a alienação do homem transformado em uma máquina fora de controle. Assim, o que se percebe, assegura Barthes referindo-se textualmente ao filme, na obra *Mitologias*, é “o proletariado ainda cego e mistificado, definido pela natureza imediata das suas necessidades, e a sua alienação total nas mãos dos senhores (patrões e polícias).”⁶

O estudo do cinema mudo atenta para as virtualidades das práticas gestuais do ser humano. Aí o gesto - signo arbitrário por excelência - apresenta uma expressiva variante de sinonímica. A relação entre o signo e o representado, excepcionalmente, motivada, reveste-se de um alto grau de polissemia, já que o mesmo gesto pode traduzir mensagens diferentes. A recusa do personagem à mecanização acaba por fazer reinar a confusão, e a vida improdutiva explode através da loucura que o faz sair da norma e voltar às margens. Tal recusa já se indicia desde as primeiras cenas do filme, quando se percebe um carneiro preto, em meio ao rebanho de carneiros todos brancos, que se amontoam no campo. Esta cena encontra-se em similaridade com uma outra, quando, entre homens e mulheres, animallescamente aglomerados, à saída do metrô, camufla-se uma outra ovelha negra, Carlitos. Deste modo, o gestual mítico do personagem sublinha a sua recusa em participar do automatismo da multidão, satirizando, assim, o severo treinamento do homem, segundo as convenções da sociedade.

Roland Barthes, em *Sistema da Moda*, propõe, dentro da Semiologia, uma valoração dos signos objectuais. Desta forma, no tocante à roupa de Carlitos, ter-se-ia o que Barthes⁷ considera como uma “poética do vestuário.” Carlitos, como homem de margem, apresenta um vestuário, pela forma estrutural e institucional do costume, fora do tempo e do espaço. Seu traje se insere na paródia gestual do herói, pois compõe uma figura excêntrica, para além de qualquer forma “atualizada, individualizada, usada”. Sua indumentária, em inversão irônica, consta de peças velhas, ultrapassadas e deterioradas, mas denunciam um passado respeitável. A gestualidade confusional do anti-herói reflete-se na mistura de várias “modas”: calça muito larga e caída sobre as botas, paletó curto e justo, chapéu de coco longo e pequeno, botas excessivamente grandes com os pés trocados, gravata e colarinho engomados e bengala de bambu. O personagem Carlitos apresenta-se, então, como uma figura ambigüamente paródica, não só pelo

anacronismo dos trajes, mas também pela inversão da gestualidade, já que sua postura de respeitabilidade não condiz com sua posição social marginal. Além disso, a reiteração da mesma vestimenta, em quase todos os filmes, enfatiza a circularidade do personagem, pois, como observa Barthes, “uma variação de vestuário produz uma variação de caráter”.⁸

Tanto a gestualidade mimética quanto a lúdica manifestam-se, via de regra, associadas aos objetos, dentre os quais, um dos mais significativos é a máscara. Carlitos, representa seu caráter de anomia de retraimento, utilizando-se do duplo mascaramento: no gestual da figura do dândi com sua vestimenta anacrônica e no mascaramento, propriamente dito, do corpo e do rosto. A máscara dissimula, encobre e engana. Assim, na sua máscara facial, imensamente branca como se estivesse enfarinhada — chamada por Bazin de “máscara lunar”,⁹ guarda um certo ar de melancolia. Em contraste com a palidez do rosto, surgem olhos muito profundos, rodeados por um círculo muito negro. Compõe, ainda, a máscara um bigode pequeno, espesso e recortado, colocado bem junto ao nariz que lhe dá, segundo alguns críticos, um ar de vaidade. A máscara do rosto prolonga-se para o corpo, no anacronismo confusional de sua vestimenta. A esta combinação de elementos, completamente díspares, junta-se o mascaramento em preto e branco do gestual em seu andar bamboleante de um pingüim. Reforça-se, pois, o distanciamento crítico do espectador frente a um personagem com aspecto caricaturesco do homem.

Para Bakhtin, a máscara encarna também o princípio de jogo da vida e está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, e, desta forma, as manifestações paródicas, a caricatura, a careta, as contorções e as macaquices são derivadas da máscara. Ela é, ainda, segundo Pierre Leprohon: “la caricatura de nuestras calamidades, de nuestros ridículos y de nuestras torpezas.”¹⁰

Por outro lado, o gestual trapaceiro e astucioso do personagem, aliado ao matiz negro, que prevalece na figura do personagem, traz ressonâncias da raposa negra, que, no simbolismo estudado por Jean Chevalier, apresenta-se: “ativa, inventiva, independente, audaciosa, medrosa, inquieta, desenvolta, encarnando as contradições inerentes à natureza humana”.¹¹

Sabe-se que o complexo simbolismo da máscara é inesgotável. Numa análise zoomórfica, a raposa/pingüim Carlitos é capaz de simbolizar: agregador anti-herói do orgiástico ou cúmplice de fraudes, em inumeráveis mitos, tradições e contos pelo mundo, conotando, assim, uma ambivalência já há muito conhecida.

O gestual da quixotada vem acompanhado dos trejeitos de olhos, do andar de pingüim, das evoluções com a bengala, dos ajustes na roupa e da própria postura anacrônica de lorde. Carlitos, com faces quixotescas, também se comporta como um bufão, nas roupas e na gestualidade: quando soldado caminha em descompasso com a tropa; no baile, tem um cachorro amarrado às calças; como ladrão é roubado por outro ladrão. Se encontra algum dinheiro, acaba logo por perdê-lo.

A gestualidade lúdica se processa, ainda, nos exemplos dos quiproquós das perseguições, das idas e vindas, das corridas amalucadas, da fuga da polícia, ostentando-se, aí, a alegria dionisíaca do personagem. O barulhento Dionísio mostra, desta maneira, também estar presente na gestualidade lúdica de Carlitos dos primeiros tempos, em meio ao burlesco agressivo e jovial, às piruetas, aos tombos, às perseguições, o que consigna bem sua liberdade instintiva confusional.

No riso agremiador do orgiástico existe o poder criador de transformação rebelde. É o que se vê, na fábula do príncipe encantado de *The Golden Rush* e de *City Lights*, quando o personagem nos permite assimilar, através do gestual lúdico, muitas coisas interditas para o sério, numa amostragem antitética de situações de riso para uns e de lágrimas, para outros, especialmente para aqueles acostumados a conviver com a desilusão, a desesperança e a fome. Então, ri-se da própria miséria, conforme os dizeres de Vasco Vidal: “Riso de todas as formas - riso alvar, riso até as lágrimas, rir da pantomima, do simples ‘fait divers’, da dor e rir, até se for preciso da própria miséria”.¹²

Na tipologia de Greimas, o gestual comunicativo se nutre da gestualidade atributiva, modal, mimética e lúdica. O conteúdo da gestualidade atributiva manifesta-se graças a um código de expressão, subjacente às manifestações móveis do corpo humano, encobrindo e revelando estados interiores fundamentais, quais sejam: a alegria, a tristeza, o medo, o ódio, o amor.

Por meio da gestualidade atributiva não se formulam enunciados sobre o mundo. Entretanto, o enunciado sintético, da natureza do “ser”, é tão mais fecundo quanto mais o homem se vê tolhido em manifestar suas emoções através da linguagem verbal, tal como ocorre no cinema mudo.

Nos filmes *The Kid*, *A Dog's Life* e *City Lights*, a manifestação da gestualidade atributiva, com forte conotação emocional, filantrópica e amorosa, encontra-se na visão utópica do real e do irreal, onde um Carlitos-Quixote consegue, com as inovações de vagabundo, que se faz cavaleiro e cavalheiro, no jogo de protetor e protegido, efetuar, no exercício da realidade oscilante, o que antes ele consideraria irreal.

Carlitos se dá o direito de ir e vir, em renovação total da gestualidade prática. Ao trilhar o caminho da aventura, Carlitos faz uso de um gestual ágil, mas também astucioso e oportunista, o que o torna, picarescamente, disponível perante a vida.

Com Carlitos, o corpo erótico contrapõe-se ao corpo, enquanto instrumento de produção, avizinhandose de Dom Quixote, ao mostrar que qualidades como a indulgência, a passividade e a perda de sentido mais geral merecem mais atenção do que o eu ativo.

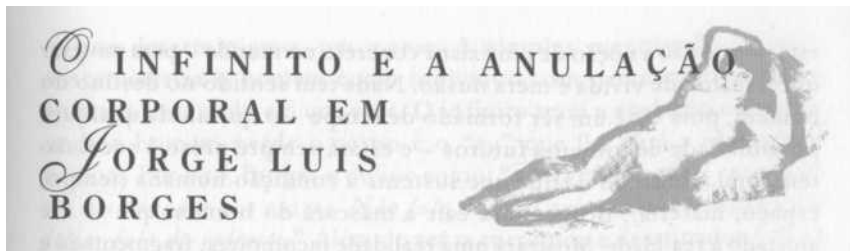
Vale pontear que nos filmes de Charles Chaplin, particularmente, da linguagem gestual promana uma sedução extraordinária, pois exige-se a cumplicidade do espectador que deve descodificar, nas virtualidades da prática gestual, a estrutura paródica e preencher os vazios comunicativos.

Notas

le monde dit sensible devient ainsi l'objet, dans sa totalité, de la quête de la signification, il se présente, dans son ensemble et dans ses articulations, comme une virtualité de sens. La signification peut se cacher sous tous les apparences sensibles, elle est derrière les sons, mais aussi derrière les images, les odeurs et les saveurs.

GREIMAS, A. J.. “Conditions d’une Sémiotique du Monde Naturel”. In: _____ . *Langages: pratiques et langages gestuels*. Paris: Didier/Larousse. (10) jun. 1968. p. 3.

- ² *l'ensemble des gestes et des mouvements du corps humains peut sans aucun doute être interprété comme un système de signes.* PROCA-CIORTEA, Vera & Giurchescu, Anca. “Quelques Aspects Théoriques de l’Analyse de la Danse Populaire”. In: _____ . *Langages, op. cit.*, p. 87.
- ³ BARTHES, Roland. *Mitologías*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989, p. 32.
- ⁴ LEPROHON, Pierre. *Charles Chaplin*. Madrid: Rialp, 1961, p.154.
- ⁵BARTHES, Roland: *Sistema da Moda*. Sao Paulo: Ed. Nacional, 1979, p. 241.
- ⁶ BARTHES, Roland. *Mitologías*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989, p.31.
- ⁷ BARTHES, Roland, *Sistema da Moda*, p. 117.
- ⁸ Idem, *ibidem*, p. 241.
- ⁹ BAZIN, André, *op. cit.*, p.54.
- ¹⁰ LEPROHON, Pierre, *op.cit.* p. 52.
- ¹¹Chevalier, Jean. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1990. p. 769.
- ¹² VIDAL, Vasco. *O artista e sua obra*. Lisboa: Contraponto, 1954, p. 15.



Ana Cristina dos Santos

Exército Brasileiro/ Doutoranda da UFRJ

*Nadie está en algún día en algún
lugar; nadie sabe el tamaño de su
cara.*

Jorge Luis Borges

Ao entrarmos no universo borgiano, de arquitetura própria e particular, construído pela linguagem e pelo intelecto, encontramos um tema central: a explicação da realidade e do destino do homem. Seus personagens são os perseguidores desse mistério. Sua narrativa é a síntese de uma busca da explicação do universo e do verdadeiro rosto que se esconde por baixo da máscara humana. O principal objetivo dessa narrativa é penetrar cada vez mais fundo na realidade do homem, pois acredita existir outra realidade, mais ordenada, por detrás da realidade-simulacro em que vivemos. Borges inicia essa busca porque não acredita nas teorias que tentam explicar o universo: elas são incapazes de penetrar na ordem universal e desvendar o mundo-labirinto. São criações humanas - superficiais - que tentam apreender a realidade, mas não se incomodam em desvendá-la. Não passam de explicações que servem para dar segurança ao homem de *ser e estar* no mundo.

Essa maneira superficial de apreender a realidade incomoda Borges. Ele precisa abalar a crença nessa realidade superficial e ordenada pelas teorias explicativas e abolir as noções que o homem possui sobre o tempo cronológico, o espaço e a matéria, os alicerces de um ser e

estar — que dão a noção de um existir concreto no mundo - para mostrar que a realidade vivida é mera ilusão. Nada tem sentido no destino do homem, pois ele é um ser formado de tempo - o que anula qualquer possibilidade de projetos futuros - e estará sempre preso à sucessão temporal. Negando o tripé que sustenta a condição humana (tempo, espaço, matéria), Borges fará cair a máscara do homem que se crê ajustado à realidade. Mostrará uma realidade incompleta, fragmentada e ilusória onde o homem, incapaz de perceber a ordem nesse caos, é um ser para sempre perdido nos infinitos corredores do labirinto que chama de realidade. Assim, a narrativa borgiana é uma empresa literária que se funda na total destruição dos alicerces que pressupõem uma realidade temporal e sucessiva para instaurar uma nova realidade atemporal e simultânea onde o homem é o dono de seu próprio destino. Nessa realidade, atemporal e simultânea, conhece o caminho que o levará à saída do labirinto: a compreensão total do mundo e conseqüentemente, de si próprio.

Através da destruição do tempo cronológico, conseqüentemente, anula o indivíduo e dá ao universo um caráter de eterno - um tempo congelado no presente não seria atemporal? Não é a partir do questionamento sobre o tempo e o espaço em que se está inserido que se passa a duvidar da personalidade e do universo? A negação da realidade sucessiva e linear lhe dará o esquecimento de ser mortal - já que o tempo é sua matéria-prima. Se o objetivo da narrativa borgiana é justamente abalar a crença em um real concreto e fixo, preso às teias do tempo, nada melhor que trazer o eterno e o infinito à realidade humana. Essa realidade se dissolve com a presença do infinito e passa a ser uma imagem difusa e distante, como a própria individualidade do homem. Se tempo e espaço são infinitos, então existem outros mundos que eu não conheço, ou talvez, nem eu mesma exista ou exista aqui e também nos outros mundos ou então, seja sombra, reflexo de sonhos alheios.

Entretanto, a simples menção de um tempo sem limites é inimaginável para a mente humana. O homem não consegue configurar o que é o infinito, sabe apenas que vai além do tempo e do espaço conhecidos e basta imaginá-lo para dissolver esse tempo e esse espaço. Essa dissolução volatiliza a identidade pessoal. O universo é vasto e incessante, o que torna impossível determinar um *onde* e um *quando*

e, por determinismo, um *quem*. A simples menção do infinito descaracteriza o homem como indivíduo com personalidade fixa e ajustada ao mundo em que vive. O infinito trará a anulação corporal, onde o homem perde o corpo e o “eu” que lhe dará a identidade pessoal. Por isso, Borges o define como: “*um conceito que é corruptor e o desatinador dos outros. Não falo do Mal cujo limitado império é a ética: falo do infinito.*” Além de ser o corruptor e desatinador é “[...] uma palavra (e depois conceito) que resolve o que temos engendrado com temeridade e que uma vez consentida em um pensamento estala e mata.”²

Viver em um presente contínuo é estar condenado a não fazer nenhum tipo de distinção entre um momento anterior e outro posterior, é eternizar os fatos. Cada ato só pode ser registrado num eterno presente. Essa concepção é a que trará a ruptura da individualidade, do “eu”. Torna-se obsoleto falar em individualidade se tudo e todos, vistos num eterno presente, não sofrem mudanças, permanecem iguais.

O que faz um homem é como se fizessem todos os homens, por isso não é injusto que uma desobediência em um jardim contamine o gênero humano, por isso não é injusto que a crucificação de um só judeu baste para salvá-lo. Acaso Schopenhauer tenha razão: eu sou os outros, qualquer homem é todos os homens, Shakespeare é de algum modo o miserável John Vicent Moon.³

Se quem recita Shakespeare só pode ser registrado em um eterno presente, então de fato, ele é William Shakespeare. Não é possível atribuir ao primeiro (pode-se falar em primeiro quando se quebra a linha de sucessão?) a propriedade de ser o autor de *Hamlet*. A noção de eternidade enfraquece a noção individualista de nossa sociedade.

Essa dissolução da individualidade surgiu em Borges de uma experiência pessoal narrada no conto *Nova refutação do tempo* e que ele próprio intitula “*sentir-se em morte*” uma noite decide caminhar pelas ruas de Buenos Aires sem destino e detém-se frente a um muro cor-de-rosa, quando, subitamente, vem-lhe o pensamento de que toda aquela paisagem era a mesma de trinta anos atrás:

Senti-me morto, senti-me percebedor abstrato do mundo, indefinido temor imbuído de ciência que é a melhor clareza da metafísica. Não acreditei haver remontado às presumíveis águas do tempo, digamos que me suspeitei possuidor do sentido reticente ou ausente da inconcebível palavra eternidade. [...] Essa pura representação de fatos heterogêneos [...] não é meramente idêntica à que houve nessa mesma esquina há tantos anos, é, sem semelhanças nem repetições, a mesma.⁴

O que Borges experimentou nesse seu momento de epifania foi a morte de seu “eu”, pois superou o que Schopenhauer chama de *principium individuationis*, isto é, fundiu-se com a consciência eterna para perceber os eternos momentos arquetípicos. Sua visão foi, em um sentido metafísico, uma experiência póstuma. Primeiro exigiu a morte da consciência individual para renascer, como Fênix, a consciência do eterno. Essa morte metafísica tem que preceder a visão celestial dos arquetípos e esplendores. Ser um *pervebedor abstrato do mundo* é o resultado de perceber que tudo é igual ao que era cem anos antes. É ter consciência de que o tempo é desilusão. O tempo pode acabar com o corpo, com o indivíduo Borges, mas não com a espécie humana: “[...] e o deixou de sentir que o indivíduo não deve diferir da espécie.”⁵ O corpo não é importante porque não interessa como ser particular, pois é mortal, enquanto a espécie humana não. A imortalidade da espécie assegura ao homem um tempo eterno e infinito. Assim, Borges ao diluir sua identidade pessoal presenteia-se com a eternidade: “eu sou os outros, qualquer homem é todos os homens.”⁶ A experiência de um tempo repetitivo serve para apagar sua identidade pessoal, descobre ser Ninguém ao se deparar com a amplitude imensurável do infinito, sua realidade é de projeção interminável: “O medo do espessamente infinito, do mero espaço, da mera matéria, tocou por um instante a Avernoes. Olhou o simétrico jardim, soube-se envelhecido, inútil e irreal.”⁷

No conto *O imortal* encontramos magistralmente trabalhada a idéia da anulação corporal diante de um tempo eterno e infinito. Trata-se da inquietante história de um personagem que através do tempo foi Homero; um tribuno romano; um judeu errante e, até, um dos assinantes da tradução inglesa de *A Odisséia*, antes de acabar como antiquário e colecionador de livros. O homem desse conto adquire a condição de eterno, própria dos arquetípos. Ao chegar a esse estágio não lhe interessa

conhecer nada sobre o seu futuro, não lhe interessarão os caminhos de seu próprio destino. A preocupação com o que acontecerá pertence ao homem que fica preso à sucessão dos fatos. A imortalidade traz a completa indiferença a sua individualidade:

Também não lhe interessava o próprio destino. O corpo era um submisso animal doméstico e lhe bastava cada vez, as esmolos e umas horas de sonho, de um pouco de água e de carne.⁸

Nessa realidade eterna tudo aconteceu ou acontecerá e o mundo se reduz a um cenário especulativo, monstruosamente repetitivo: cada ato e cada pensamento são ecos de outros que no passado os antecederam, sem princípio visível ou fiel presságio de outros que no futuro o repetirão até a vertigem ⁹. Este homem está condenado ao eterno, ao repetido, ao idêntico - está condenado a um tempo que é infinito por ser eterno presente. Borges utiliza essa diversidade de vidas em um só homem para fazer com que o personagem perca seu próprio nome.¹⁰ O narrador é um representante da sociedade humana, cujo único interesse é contar o que aconteceu. Isso porque ele é o desejo borgiano de unificar-se em todos os homens. Dissolve-se o homem-indivíduo e dele nasce a Idéia (o arquétipo) do Homem. Este homem, condenado a vagar pelos tempos sucessivos é a metáfora do Homem, da Humanidade, deve renunciar ao seu “eu” para tornar-se imortal: “Eu fui Homero; em breve serei Ninguém, como Ulisses; em breve serei todos: estarei morto.”¹¹ Coincide dessa maneira O *imortal* com a idéia do homem como espécie. Se cada homem é mortal, o Homem não o é porque sobrevive na espécie. Ao indivíduo pesa a imediaticidade, a ter uma só possibilidade, a viver uma só vez. A espécie, ao contrário, tem um leque de possibilidades, pode fazer várias escolhas e, da mesma forma, seu tempo é infinito. Para perpetuar o Homem o indivíduo deve renunciar a sua identidade, deve não-ser: morrer.

Outro vértice da anulação corporal na obra de Borges é a simultaneidade de espaços, onde em um mundo paralelo, talvez semelhante ao nosso, outra pessoa estaria fazendo o mesmo que nós. Seria um mundo dentro do outro até o infinito, que encerraria ações e pessoas iguais. E, mais uma vez, anularia qualquer indício de individualidade do ser:

Demócrito pensou que no infinito se dão mundos iguais nos quais homens iguais cumprem uma variação de destinos iguais. [...] Pascal inclui estes mundos semelhantes um dentro dos outros, de sorte que não há átomo no espaço que não encerre o universo, nem universo que seja também um átomo.¹²

Em um desértico lugar do Irã existe uma torre de pedra não muito alta, sem porta e janela. No único cômodo (cujo piso é de terra e tem a forma do círculo) existe uma mesa de madeira e um banco. Nessa cela circular, um homem que se parece comigo escreve em caracteres que não compreendo um longo poema sobre um homem em outra cela circular escreve um poema sobre um homem que em outra cela circular... O processo não tem fim e ninguém poderá ler o que os prisioneiros escrevem¹³

[...] enquanto ele conversava com Lúculo, outros Lúculos e outros Cíceros, em número infinito, dizem, pontualmente, o mesmo, em infinitos mundos iguais.¹⁴

Essa divisão infinita não será característica só do espaço, mas também do ser que habita esse espaço, como no conto *As ruínas circulares* onde o mago descobre que ele era a projeção do sonho de outro homem, que por sua vez era a projeção do sonho de um terceiro homem e assim, sucessivamente, *ad infinitum*. “...com alívio, com humilhação e com terror, compreendeu que ele também era uma aparência, que outro o estava sonhando.”¹⁵ E o relato de um homem criando outro, infinitamente, como Deus criou o homem, mas com o horror de saber-se, no final, mera criação de outro sonho. É uma vez mais a perda da individualidade, a dissolução do “eu” que por ser repetido, não poderá mais almejar a ser único.

É o horror ao tempo que consome o homem que Borges estende ao corpo. O corpo é para o homem o espelho onde se reflete a passagem dos anos, o fluir do tempo que o conduz à morte: “O que é a longevidade? É o horror de ser um corpo humano cujas faculdades declinam [...] é não ignorar que estou condenado à minha carne, à minha detestada voz, ao meu nome e uma rotina de recordações.”¹⁶ Assim, nada mais lógico que em uma narrativa onde se pretende anular o tempo, anule-se também o corpo, instrumento divino para lembrar o homem de sua finitude. Por isso, vamos encontrar personagens que

atuam dentro de uma realidade concreta, com certeza de sua condição humana e, somente no final do conto, perdem a máscara do “eu” e percebem sua verdadeira condição: a de simulacro humano (é o mago de *As ruínas circulares*). Outros, percorrem o caminho inverso, partem de uma esfera de sombras para enfrentar um destino sem escapatória, irreversível e de ferro regido pelo tempo — como o nosso —, onde o corpo é o elemento de ligação com a morte (é o personagem do conto *O imortal*).

Desta maneira, a narrativa borgiana é o esforço para alterar a realidade, abolir o tempo e dissolver a personalidade individual. O infinito no texto borgiano não só é o anulador do tempo, mas também de qualquer tipo de identidade pessoal e serve para Borges mostrar que nenhum ser humano está tranqüilamente inserido dentro da realidade em que vive. Essa realidade por ser múltipla, heterogênea e infinita é incompreensível à mente humana, que vive imersa na linearidade, na sucessão temporal e na finitude do corpo que conduzirá o homem à morte.

Notas

¹BORGES, Jorge Luis. *Avatares de la tortuga. Obras Completas* (1974), p. 254. Todas as citações de textos de Jorge Luis Borges foram traduzidas pela autora do trabalho. A seguir, nas notas, colocamos o nome do conto de onde foi retirada a citação, o nome da obra abreviada como *OC.* e a página correspondente e nas citações dentro do texto, pertencentes às *Obras Completas*, colocamos o nome do conto e a página correspondente.

² BORGES. “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga”. *OC.*, p.248.

³ Idem. “La forma de la espada”. *OC.*, p. 493-94.

⁴ Id. “Nueva refutación dei tiempo”. *OC.*, p. 765.

⁵ Id. “Everything and nothing”. *OC.*, p.803.

⁶ Id. “La forma de la espada”. *OC.*, p.494.

Id. “La busca de Averroes”. *OC.*, p. 585.

⁸ Id. “El imortal”.*OC.*, p.541.

⁹ Ibidem, p. 544.

¹⁰ Não é o nome, o “eu” que dará a individualidade do ser?

¹¹ BORGES. “El imortal”.*OC.*, p. 544.

¹² Id. “Pascal”. *OC.*, p. 705

¹³ Id. “Un sueno”. *La cifra*, p. 71.

¹⁴ Id. “Los teólogos”. *OC.*, p.551.

¹⁵ Id. “Las ruínas circulares”. *OC.*, p. 455.

¹⁶ Id. “Dos formas de insomnio. *La cifra*”, p.29.

Bibliografía

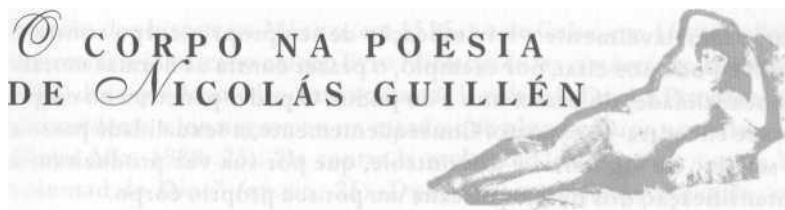
BARRANECHEA, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. México: El Colegio de México, 1957.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. 17. ed. Buenos Aires: Emecé, 1974.

-----, *La cifra*. 9.ed. Buenos Aires: María Kodama/Emecé, 1995.

JOZEF, Bella -*Jorge Luis Borges*. Río de Janeiro: Francisco Alves, 1996.

NUNO, Juan. *La filosofía de Borges*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.



Rogeria Pereira da Costa*

Há muito o corpo tem sido objeto de estudo de inúmeras ciências e atividades do conhecimento humano: a medicina, a escultura, a pintura, a lingüística, a literatura, a religião, entre outras. Neste estudo, busca-se contribuir com as recentes investigações sobre o corpo na literatura. Utiliza-se como apoio teórico ao estudo sobre o corpo — a tese de doutorado da prof^a Mariluci Guberman (1995), os estudos críticos sobre a poesia de Nicolás Guillén, de Ángel Augier (1984) e a obra *Microfísica do poder* filósofo francês Michel Foucault (1985).

Poder e Corpo

Foucault, em seu livro *Microfísica do poder* (1985), discute as questões relacionadas ao corpo e ao poder. Refere-se a sua obra *Tigiar e punir* quando avalia que o corpo do rei não é uma metáfora, mas uma realidade política. Informa que no século XIX o corpo na sociedade se torna o novo princípio e que a este corpo era preciso proteger. Para Foucault, um grande risco residia na idéia de um corpo social constituído pela universalidade das vontades, pois não é o consenso que faz surgir o corpo social, mas a materialidade do poder se exercendo sobre o próprio corpo dos indivíduos. O domínio, a consciência de seu próprio corpo só puderam ser adquiridos a partir dos investimentos no corpo por parte das instâncias de poder. Como exemplos de investimentos no corpo, podemos citar: a nudez, a exaltação do belo corpo, etc. Investimentos que conduzem ao desejo de seu próprio corpo. O poder sobre o corpo atinge o corpo das crianças, dos soldados, dos atletas. Configura-se a exaltação do corpo sadio. Como consequência direta das conquistas, do poder sobre o corpo por parte das instâncias de poder,

surge inevitavelmente a reivindicação de seu próprio corpo contra o poder. Podemos citar, por exemplo, o prazer contra as normas morais da sexualidade, do casamento e do pudor. O poder penetrou no corpo e nele encontra-se exposto. Conseqüentemente, a sexualidade passou a ser alvo de vigilância e de controle, que por sua vez produziram a intensificação dos desejos de cada um por seu próprio corpo.

Historiando o Corpo

O que significa a palavra *corpo*? Várias podem ser as leituras do termo: corpo como matéria; corpo como parte material do homem, que se contrapõe à parte espiritual; corpo como essência de alguma coisa; corpo como pessoa, indivíduo ou como uma classe de indivíduos; corpo como substância física, ou a estrutura de cada homem ou animal; corpo como estrutura inanimada; em acepção figurativa, o corpo como sinônimo de solidez e resistência. No plano filosófico podemos encontrar o corpo vegetal como na filosofia animista, doutrina segundo a qual uma única alma (lat. 'anima') é o princípio da vida e do pensamento, onde os seres da natureza são dotados de vida e capazes de agir conforme uma finalidade.

Corpo: Negro e Escravo

No início do século XVII os africanos começaram a ser enviados como escravos à América e à Europa. Sua imagem desvaloriza-se no curso do séc.XVII. O europeu alimenta um sentimento de superioridade frente ao negro, justificando seu ato com "A maldição de Caim". A consciência cristã escravocrata era tranqüilizada com o mito de Caim, fruto de uma interpretação arbitrária da Bíblia. Noé amaldiçoou Caim e todos os seus descendentes, os quais deveriam ser eternamente "servidores de servidores". Esta maldição foi estendida aos negros, convertendo-se em preconceito racial. Perpetuadores desta ideologia, reconheciam nos africanos os descendentes de Caim. A partir do século XVIII, nas colônias inglesas argumentava-se que a escravidão era melhor que deixar os negros entregues a seus costumes bárbaros e pagãos, em terras africanas. Os espanhóis insistiam na conversão dos negros ao cristianismo, que deveriam comparecer à santa-missa como ordenara a

reunião dos bispos no México, em 1555, e a de Cuba, em 1680. Dallas, um cronista jamaicano em seu livro *Historia de los cimarrones* (Londres, 1803) dizia que “como las demás cosas de la vida, a la Divina Providencia, y considerar a los negros en un estado que plugo a Dios ponerlos...” (Rojas Mix, 1988: 25). “Ir contra la esclavitud, pues, era ir contra la voluntad de Dios” (op.cit., 25). Doutrinados pela nova religião, os escravos não encontravam seu lugar. Muitas das tradições ancestrais africanas conservaram-se sob a máscara do cristianismo: “Ellos decían San Juan, pero era Oggún.” (Rojas Mix, 1988: 37).

Profano e Sagrado

O corpo foi objeto de contemplação de estetas gregos; impulso criador de pintores, poetas e escultores. Durante a Idade Média, proibiam-se estudar o corpo humano e exaltar o erotismo, buscava-se descobrir os elementos divinos na criação humana. Algumas culturas, como a greco-latina, delimitavam as fronteiras entre o corpo humano e o corpo divino, entre corpo e alma, como na teoria de Platão. Os ocidentais discutiam a “presença” e a “não presença” do corpo divinizado. Segundo GUBERMAN (1995), os cristãos apresentam o corpo de Deus ultrapassando as fronteiras da presentificação rumo à abstração. Movimento inverso encontramos no hinduísmo, onde os hindus partem da abstração do corpo divino em direção à presentificação do corpo. O tantrismo, filosofia oriental, é o tecido harmonioso que rompe o dualismo ocidental que pintava: céu versus terra; divino X terrenal; homem X natureza; bem X mal, enquanto as culturas orientais como a cultura chinesa, as culturas hititas, as africanas e outras que a tradição nomeou “primitivas” buscavam o equilíbrio dos elementos da criação, buscavam a fusão do homem com Deus e com todas as formas encontradas na natureza. Exemplo concreto desta fusão **homem — natureza — deus** são os deuses e deusas antropozoomórficos das culturas indianas, incaicas, e africanas, são os seres-natureza, como exemplo, a sacerdotisa com corpo de árvore — **Yakshis** (índia). Para estas culturas, **a natureza é o sagrado**. Segundo os tantristas, o corpo é uma energia cósmica, uma energia criadora, um pequeno universo dentro do Cosmos onde todos os elementos da natureza estão presentes. Nada está isolado, tudo é harmonia constante. O vazio na filosofia oriental era o vazio da não completude do homem. O homem criado por Deus é um ser incompleto.

Segundo a filosofia oriental, a plenitude que afasta o vazio existencial somente é obtida no momento da cópula ou no momento da morte. Processo semelhante de busca da completude humana através do divino, ocorria na cultura asteca (México). Os astecas comiam no ritual do *Teacualo* uma massa feita da mistura de milho com o sangue dos sacrificados; desta forma, acreditavam estar mais perto dos deuses.

Corpo e Objeto Artístico

A percepção do corpo enquanto objeto artístico, variará em função do tipo de observador e da interferência do Tempo no processo de observação. Que efeitos causaram no observador as telas clássicas que tiraram o véu e revelaram toda a sensualidade do corpo, como em LIÇÕES DE ANATOMIA de Rembrandt, PAULINA BONAPARTE, ou na tela SABINA POPPAEA? Refletindo sobre os efeitos do corpo-objeto artístico no observador, podemos formular as seguintes indagações: Como foram percebidos os nus em cada época? Busca de um ideal de beleza inatingível? Busca do espírito praxiteliano, onde o decorativismo se casa com o voluptuoso!¹ Imoralidade? Exotismo? Que tipo de corpo é foco da observação? Trata-se de um corpo físico? Metafísico? Social? Erótico?² Quem é o observador do corpo? Um religioso? Um filósofo? Um poeta? Um escultor? Um pintor? Um literato? Convém ressaltar que ainda que a criação do objeto artístico se inspire na observação de um mesmo corpo, este jamais será observado e retratado da mesma forma pelos diferentes artistas, nem mesmo pelo próprio artista em diferentes momentos de sua trajetória criadora. Assim, na literatura e em outras manifestações artísticas, a percepção do corpo enquanto objeto artístico sofre mutações.

Corpo e Desejo na Poesia de Guillén

O corpo ocupa lugar de destaque na poética de Nicolás Guillén, que registra em seus poemas a problemática social e cria tipos “habaneros” de pele mulata e cubanidades da cor do ébano. Críticos do poeta cubano, como Ángel Augier e Mirta Aguirre, nomeiam Guillén como o poeta das *poesias mulatas*, expressão, que segundo o haitiano René Depestre, mascara um processo ideológico fruto do racismo. Para a análise da obra guilleniana faz-se necessário um breve estudo histórico-

literário. A poesia de Guillén é de genuíno acento cubano. É a expressão da alma nacional impressa sob fórmula de difícil simplicidade que ofertou ao mundo hispânico uma surpresa estética e um testemunho social: a visão da vida negra contada através de personagens negras e mestiças cubanas.

Os elementos apresentados, nos oito poemas publicados no jornal *Diario de la Marina*, em 20 de abril de 1930, eram próximos da vida do povo, viva fonte de poesia. Os poemas publicados na página “Ideales de una raza” - receberam o título de “Motivos de son”. O “Son” é estilo de música e dança cálida nascida do encontro “negri blanco” sob a luz antilhana e onde música e palavra culminam em canção — música popular, produto artístico da mestiçagem da viola espanhola com o tambor africano e fruto do folclore nativo. Augier (1984), explica que o poderoso inconsciente coletivo de que estava saturado Guillén, por razões de procedência racial e de plena convivência popular, originaram estas obras. Os poemas refletiam personagens típicas do solar “habanero”, com seu vocabulário e prosódias característicos: “Si tu supieras” e “Mulata”.

Com seus poemas pintou quadros vibrantes da vida popular da capital cubana, que foram apresentados de forma precisa, vigorosa e com um sentido definido de afirmação étnica: estabelecia-se o orgulho de ser negro, frente à postura vergonhosa ou deprimente de “saber pôr-se no seu lugar” e de ter vergonha de sua cor e origem como espécie de estigma. No poema “Mulata” aparecia a figura feminina apresentada desde o ponto de vista do negro. Neste poema, Guillén abordava o **corpo social** a partir do sutil conflito das cores vigentes, quando se media a negritude através dos matizes da cor da pele. A variação desses matizes da pele configuravam a maior ou menor disposição de negros e mestiços para aproximar-se ou distanciar-se das vantagens desfrutadas pelo homem branco na ilha: quanto mais claros os tons da pele da pessoa “de cor”, era considerado que nasceu “adiantada” ou ao contrário, deu um passo atrás. Na América hispânica, a única forma do negro ascender na escala social era “blanquearse. El ascenso económico sólo se lograba renegando del pasado africano”. (Rojas Mix, 1988:66). *Y fijate bien que tú / no ere tan adelantá / porque tu boca e bien grande, / y tú pasa, colorá.* (“Mulata”-*Motivos de Son*). No poema “Mulata” o negro, que parece ser o mesmo retratado na poesia de Guillén *Negro ‘bembón’*, retruca a presunção da mulata

que o menospreza, desdenha de sua cor escura e de seus traços físicos toscos: “*Ya yo me enteré mulata, / mulata, ya sé que dise / que yo tengo la narise / como nudo de cobbata.*” (“Mulata” — *Motivos de Son*). Como resposta, grita seu orgulho racial com desdém. Pondera que se ela soubesse a verdade... Se pudesse imaginar o que ele tem com sua negra... e encerra discussão dizendo que não a quer para nada: “*¡ Si tú supiera, mulata, la veddá; / \ que yo con mi negra tengo, / y no te quiero pa na!*” (“Mulata” — *Motivos de Sorí*).

O tipo *Bembón* de Guillén revela com sua reação irritadiça que o “Poder” não é um mero aparelho garantidor da sujeição dos cidadãos ao Estado cubano. O “Poder” do poema “Mulata” não é do conjunto de instituições. O “poder que” atravessa o corpo social inteiro é uma forma terminal, é fim de processo. Guillén analisou a multiplicidade de correlações de forças imanentes do domínio no contexto social cubano. Essas forças conflitantes geraram inicialmente afrontamentos e lutas dentro do campo poético. Saltaram das páginas do *Diario de la Marina* para o ambiente cubano e em seguida romperam barreiras geográficas e atingiram o contexto literário internacional. O “poder” exercido sobre o corpo se articula numa espécie de suporte móvel das correlações de força, que são sempre instáveis. O “poder” se produz a cada instante entre um ponto e outro, como no diálogo “Bembón-Mulata”. O “poder” nestes poemas é uma situação estratégica complexa que revela um panorama da sociedade cubana. As relações de poder sobre o corpo são efeitos imediatos das desigualdades, desequilíbrios e partilhas sociais. As desigualdades sociais têm como condições internas as relações de poder. No jogo de forças não existe oposição binária e global entre aquele que domina e o que é dominado. As correlações de força são múltiplas e atuam nos diversos corpos sociais, atravessando-os. A “Mulata” busca exercer sobre o “Negro Bembón” o poder que julga possuir por ter “nascido mais adiantada”. Onde há poder há resistência, e o “Negro Bembón” resiste. Essa resistência não pode ser avaliada como um processo externo aos mecanismos de poder. Os pontos de resistência são posições internas do poder. Essa resistência ganha corpo na construção simbólica do adversário, do alvo, do “corpo” sobre o qual se exerce a pressão social.

Ao publicar os oito poemas de “Motivos de Son”, naquele abril de 1930, Guillén provocou rupturas radicais na sociedade cubana, introduziu pontos de clivagens que deslocaram, romperam unidades e

suscitaram reagrupamentos, percorrendo o imaginário e o ideológico dos indivíduos, recortando-os e remodelando-os frente ao retrato de seus próprios corpos e almas projetados em novas regiões. Resgatava-se o orgulho de ser cubano. A poesia afro-cubanista de Guillén promove a pulverização dos pontos de resistência racista e colonial atravessando as estratificações sociais que originaram bairros como “El Vedado” — área nobre da Ilha de Cuba reservada ao colonizador estrangeiro.

A poesia vanguardista da primeira fase de Guillén instaura no contexto cubano uma regra de variações contínuas. Guillén buscou estudar o esquema das variações que as correlações de força implicam através de seu próprio jogo de forças. Analisou as “distribuições de poder” e as “apropriações de saber”, como observamos denunciado na temática do poema “Bito Manué” *Tú no sabe inglés*. A análise das “distribuições de poder” se fez através de cortes instantâneos da sociedade cubana em meio ao processo de exclusão escravocrata e colonialista. Guillén detonou com sua poesia afro-cubanista um processo de ebulição social estruturado a partir de elementos simbólico-imaginários que serviram como “matrizes de transformação”, que por sua vez, redimensionaram o conceito de corpo e culminaram na releitura e reescritura da história social cubana.

Notas

¹ voluptuoso, sa (do latim voluptuosu) adj. Que causa prazer aos sentidos ou se inclina a busca deste. Em que há prazer ou volúpia; sensual, deleitoso, delicioso.

² Corpo físico, metafísico, social e erótico - segundo a classificação de Guberman, 1995.

* Mestranda e Tutoranda do Curso de Língua Espanhola e Lit. Hispânicas - Fac. Letras - UFRJ. Trabalho realizado para a disciplina de Pós-Graduação ministrada pela profª Drª Mariluci da Cunha Guberman. 1º sem. / 1996.

Bibliografia

AUGIER, Ángel. ‘La poesia de Nicolás Guillén’. *In: De la sangre en la letra*. La Habana: UNEAC, 1977.

_____. *Nicolás Guillén*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1971.

. *Nicolás Guillén: estudio biográfico-crítico*. La Habana: Union: UNEAC, 1984.

. "Notas: Sexagésimo aniversário de Sóngoro Cosongo". *Revista de Literatura Cubana*. Crítica, historia, bibliografía. La Habana, IX (17): 130-134, jul.-dic. 1991.

GUBERMAN, Mariluci da Cunha. *A obra de Octavio Paz estética de transfiguração da presença*. Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, UFRJ, 1995. 206 p. Mimeo. Tese de doutorado em Letras Neolatinas (Língua Espanhola e Literaturas Hispânicas) e Notas de aula.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 5. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

ROJAS MIX, Miguel. *Cultura afroamericana: de escravos a cidadãos*. Madrid: Anaya, Biblioteca Iberoamericana, n. 48, 1988.

RECOLHENDO A LUVA:
UMA ANÁLISE DO CONTO
No se culpe a
Nadie, DE
JULIO CORTÁZAR



Magaly Peres Pazello

Mestranda da UFRJ

Um desafio. Sim, um desafio. Lançada a luva só há algo a fazer (e este algo é irrecusável; lembremo-nos de Roberto Michel e sua máquina fotográfica): meter-nos conto adentro. Digo na primeira pessoa do plural porque não pretendo aventurar-me sozinha. Ora Cortázar é um convite ao diálogo ou, seria melhor dizer, um risco ao diálogo. Ou, ainda, um sempre complexo jogo de diálogos orquestrados pelo mestre que nos transforma a todos em personagens. Seria, então, Cortázar o inventor do RPG (*Role Playing Game*)? Não, não há qualquer tipo de ironia ou brincadeira em minha pergunta. Já me explico e para tanto peço a atenção de todos. Cortázar está aí ou aqui, à espreita, pronto para indicarnos o próximo lance em que, finalmente, chegaremos a uma outra etapa do jogo. O jogo talvez essa seja a palavra central, é o próprio conto e a próxima etapa será sempre mais um plano do conteúdo de seu texto. Ou aceitamos o pacto perverso de nos vermos como personagens, ou nos retiramos, suspendemos os lances. Ou nos aventuramos na leitura sempre mais além do que ela nos permite num primeiro momento, ou ficamos na superfície tranqüila de um texto aparentemente sereno ou brincalhão como ondas que nos fazem cócegas. Assim, esse contista provoca, instiga, desafia a quem quer que o leia. Se ficamos com cara de bobos após o inusitado tecido numa sintaxe relativamente simples, ele ganhou *de lavada* ou *de chinelada*, assim como o Vasco ganhou do Flamengo nesse 06 de outubro de 96. Se aceitamos o desafio de uma leitura, digamos, participante, então, ele

ganhou mais uma vez, porque toda perversão pressupõe um pacto entre as partes. Portanto, não há outra saída que não seja encontrar o caminho que nos levará à delícia de toda descoberta, sobretudo, da descoberta do prazer.

Parece uma brincadeira esse texto também? Ótimo! Pois não haveria de ser diferente. O que vocês pensariam de um conto que relata a odisséia de uma mão em busca da sua respectiva manga de pulôver? Ou de como vestir um pulôver sem perder a paciência no intento? Este é o tema do conto que analisarei. Ops! Na verdade eu o apresentarei com muita satisfação. Analisar já seria uma outra armadilha do esperto contista.

“No se culpe a nadie” começa assim meio inocentemente procurando convencer a nós leitores de que ao final da leitura não houve engano algum, que é isso mesmo um conto de uma mão e um pulôver. Não há porque culpar. Senão vejamos:

El frío complica siempre las cosas, en verano se está tan cerca del mundo, tan piel contra piel, pero ahora a las seis y media su mujer lo espera en una tienda para elegir un regalo de casamiento, ya es tarde y se da cuenta de que hace frío, hay que ponerse el pulóver azul, cualquier cosa que vaya bien con el traje gris, el otoño es un ponerse y sacarse pulóveres, irse encerrando, alejando. (p.105)

Outono é como uma referência certa do passar do tempo, principalmente quando vem após a palavra verão, uma imagem usual para uma outra: a inusitada.

Sin ganas silba un tango mientras se aparta de la ventana abierta, busca el pulóver en el armario y empieza a ponérselo delante del espejo. No es fácil, a lo mejor por culpa de la camisa que se adhiere a la lana del pulóver, pero le cuesta hacer pasar el brazo, poco a poco va avanzando la mano hasta que al fin asoma un dedo fuera del puño de lana azul, pero a la luz del atardecer el dedo tiene un aire como de arrugado y metido para adentro, con una uña negra terminada en punta. (p. 105)

O desenrolar do conto será a incessante luta entre a mão, o pulôver, a outra mão e, por fim, uma cabeça que pretende encontrar seu lugar para, somente então, estar pronto e sair. Mas entre o pôr e o tirar e, novamente, pôr o pulôver, a personagem vai tomando forma:

De un tirón se arranca la manga del pulóver y se mira la mano como si no fuese suya, pero ahora que está fuera del pulóver se ve que es su mano de siempre y él la deja caer al extremo del brazo flojo y se la ocurre que lo mejor será meter el otro brazo en la otra manga a ver si así resulta más sencillo. (p. 105-6)

Desta forma vai se delineando um corpo desengonçado, sem flexibilidade, um corpo outonal.

En la repentina penumbra azul que lo envuelve parece absurdo seguir silbando, empieza a sentir como um calor en la cara aunque parte de la cabeza ya debería estar afuera, pero la frente y toda la cara siguen cubiertas y las manos andan apenas por la mitad de las mangas, por más que tira nada sale afuera y ahora se le ocurre pensar que a lo mejor se ha equivocado en esa especie de cólera irónica con que reanudó la tarea, y que ha hecho la tontería de meter la cabeza en una de las mangas y una mano en el cuello del pulóver. (p. 106)

Do prosaico da vida, a cena vai se construindo numa relação entre o tempo que transcorre para vestir a peça de roupa e aquele que nos torna mais próximos da morte. Talvez o homem do conto já não fosse mais tão jovem, algo em torno dos seus 55 ou 60 anos. Ao verão dos corpos mais pele contra pele se sobrepõe um outono dos corpos rígidos. Ao fim e ao cabo, o que movimenta o conto é o próprio tempo que se conjuga ao título apontando a inexorabilidade desse mesmo tempo. Podíamos até dizer que pelo prosaico trata-se não de um conto mas de uma crônica, uma crônica do tempo que enrijece as articulações tornando difíceis certas atividades. O autor narra o patético ato de se vestir da personagem e nós solidariamente patéticos chegamos ao final

do conto esperando encontrar um desfecho que justifique nossa leitura. Qual não é a surpresa ao chegar a esse final e não encontrar nossa expectativa satisfeita?!

Afinal que queria o autor?

Tudo e nada é a melhor resposta, se não a única que encontro no momento.

Pensar o conto cortazariano, e este especificamente, a partir do que ele tem a nos oferecer de mais imediato é redundar numa ingenuidade que não encontra possibilidade no texto.

Temos que olhar mais atentamente, fugir e, sobretudo, desconfiar da imagem que se desenha aos nossos olhos, pois ela é e não é ao mesmo tempo. Lembremos de Octavio Paz quando fala do poema e da poesia:

Ao inverso do que ocorre com os axiomas dos matemáticos, as verdades dos físicos ou as idéias dos filósofos, o poema não abstrai a experiência: esse tempo está vivo, é um instante pleno de toda a sua particularidade irreduzível e é perpetuamente suscetível de repetir-se em outro instante, de reengendrar-se e iluminar com sua luz novos instantes, novas experiências.

Quem conhece a teoria do conto formulada por Cortázar poderá identificar os elementos comuns em relação ao texto do poeta mexicano:

O excepcional reside numa qualidade parecida à do imã; um bom tema atrai todo um sistema de relações conexas, coagula no autor, e mais tarde no leitor, uma imensa quantidade de noções, entrevisões, sentimentos e até idéias que lhe flutuavam virtualmente na memória ou na sensibilidade; um bom tema é como um sol, um astro em torno do qual gira um sistema planetário de que muitas vezes não se tinha consciência até que o contista, astrônomo de palavras, nos revela sua existência.

Se o contista nos revela a existência de novas experiências, então devemos aceitar o convite que “No se culpe a nadie” nos oferece: transgredir o patético da vida pelo seu viés de construção que é o prosaico.

Já que aceitamos o convite, pedimos ao ilustre anfitrião que nos guie por essa que é a sua casa, o seu lugar: o excepcional do conto na trivialidade do assunto. Assim deixamos de lado nossa condição de simples leitores/espectadores, para lograr uma posição outra diante daquilo que se dará a conhecer.

Se a imagem que pensamos ter encontrado foi aquela que mais facilmente se deixou prender e apreender e se há *todo um sistema de relações conexas*, então o olhar que se pensava atento no momento do desenho da cena foi enganado pelas mãos mais ágeis do contista, que escondeu o objeto da sua *manipulação* sem que nos déssemos conta.

Está claro que há uma mão e que em outra extremidade uma outra mão, ambas fazem parte da composição de um quadro em que o pulóver é o objeto central. Há ainda uma cabeça e tudo está em luta:

...aunque, es casi imposible coordinar los movimientos de las dos manos, como si la mano izquierda fuese una rata metida en una jaula y desde afuera otra rata quisiera ayudarla a escaparse, [...] prefiere intentar un último esfuerzo para sacar la cabeza fuera del cuello y la rata izquierda fuera de la jaula y lo intenta luchando con todo el cuerpo, echándose hacia adelante y hacia atrás, girando en medio de la habitación, si es que está en el medio porque ahora alcanza a pensar que la ventana ha quedado abierta y que es peligroso seguir girando a ciegas, [...] (p.108)

Uma luta terrível, fantástica, grotesca. Quase não há fôlego para acompanhar em voz alta os longos períodos que compõem o conto. A sintaxe é construída de tal forma que é a própria frase que vai girando, girando, aumentando a velocidade provocadora de uma agonia ameaçadora. O caos se estabelece, as mãos da personagem ganham vida própria, independentes do corpo vão procurando vencer o inimigo pulóver, a qualquer custo.

A mão assume sua condição de corpo em contato direto, pele contra pele, com a peça de roupa cuja natureza primeira é o calor: o pulôver de lã deve aquecer o corpo que sente frio. Então de que outono nos fala esse conto quando nos joga numa perspectiva espiralada?

As mãos são instrumento do autor, através delas a palavra toma forma no papel. Nas muitas voltas da caneta ou da ponta dos dedos buscando teclas, o conto vai se enredando em outro conto, um corpo primeiro a esquentar e envolver um segundo. Ambos plasmados ou intimamente relacionados. Tão relacionados que se torna impossível chegar a esse ponto e não querer seguir mais adiante e mais adiante e, quem sabe, descobrir nas muitas voltas daquele balé gozado um outro gozoso de um corpo dentro do corpo. O conto na cabeça do contista inquietando-o, tomando-o de assalto, num desejo quase tangível de tornar-se corpo/letra.

Sim senhores, acho que estamos diante de um “metaconto”, assim muito parecido com o procedimento de outros contos em que se discute essa relação intensa entre mão, palavra e papel. Corpos num jogo a tecer um texto

nascido de outros textos, que compõem, de fato, um tecido complexo em que criação e crítica se acham frequentemente alinhavadas, dando continuidade ao fio de um discurso que não cessa de entrelaçar linguagem poética à metalinguagem, num testemunho moderno e radical de criação artística autoconsciente.

Julio Cortázar nos brinda com um conto em que vai tecendo e enredando uma trama interminável entre a mão que escreve e a folha de papel que se lhe enrosca como os lençóis num balé a dois. Em “No se culpe a nadie” há uma trama em que, a cada passo, torna mais e mais difícil desvencilhar do texto um corpo ocupado com intensidade. Um sempre presente corpo anterior ao e para além do discurso.

A relação que o autor estabelece com a palavra exprime seu fascínio por um *modo* textual erotizado e em exploração das infinitas possibilidades de si mesmo. Palavras forjadas sem pudor do sujeito que escreve.

“No se culpe a nadie” é um texto intenso a desafiar o leitor, que *acredita-se* um olhar a assistir uma cena inusitada, mas, na verdade, é *atrapado* pelo jogo entre coberto e descoberto que acaba-lhe aticando. Põe fogo na imaginação essa busca pelo que está mais além, num movimento inverso daquele que foi apontado no início do texto: *el otoño es un ponerse y sacarse pulóveres, irse encerrando, alejando*. O autor nos dá a dica, porém cobra um pacto, se queremos ir por esse mais além, há que livrar-se das amarras, dos cerceamentos impostos pela contingência, todas as contingências que criamos para viver. Há de se romper esse *alejamiento*, transgredi-lo.

...quizá ha caído de rodillas y se siente como colgado de la mano izquierda que tira una vez más del pulóver y de golpe es el frío en las cejas y en la frente, en los ojos, absurdamente no quiere abrir los ojos pero sabe que ha salido fuera, esa materia fría, esa delicia es el aire libre, y no quiere abrir los ojos y espera un segundo, dos segundos, se deja vivir en un tiempo frío y diferente, (p.109)

O jogo/luta tem a evolução de uma relação sexual, de uma sedução constante do objeto desejado; nesse momento, as mãos vão, mais uma vez, adquirindo um outro contorno. O embate se complexifica na medida mesma que compreendemos o que está verdadeiramente em jogo: o desejo.

O desejo é a base dramática sob a qual se construirá não só esse conto, mas também o conjunto de sua obra ficcional

uma narrativa sempre reencetada de uma busca sem descanso, ensaio constante de um salto, hesitação entre tomar pela raiz o projeto nela própria contido e ceder à imposição da convenção, à necessidade da forma.

O desejo de Cortázar, por fim, torna-se o próprio desejo daquele que se aventura por sua escritura: *uma síntese viva ao mesmo tempo*

que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um copo de cristal, uma fugacidade numa permanência.

E se voltarmos ao começo e lembrarmos de Roberto Michel que através de sua máquina fotográfica, Contax, vive um experiência-limite, não será difícil associarmos esse conto à nódoa de lama salpicada no paletó de brim branco do poema de Bandeira. E dizer: *E a vida./O poema deve ser como a nódoa do brim./ Fazer o leitor satisfeito de si dar o desespero. Um conto nova poética é, enfim, o que nos oferece Cortázar:*

... y tiene el tiempo de bajar los párpados y echarse atrás cubriéndose con la mano izquierda que es su mano, que es todo lo que le queda para que lo defienda desde dentro de la manga, para que tire hacia arriba el cuello del pulóver y la baba azul le envuelva otra vez la cara mientras se endereza para huir a otra parte, para llegar por fin a alguna parte sin mano y sin pulóver, donde solamente haya un aire fragoroso que lo envuelva y lo acompañe y lo acaricie y doce pisos.(p. 109)

Notas

1 Este trabalho teve como título original somente: *Recogiendo el Guante*. A outra parte foi acrescida apenas para aclarar o assunto de que trata, portanto consideremos para efeito de leitura somente a primeira parte do referido título.

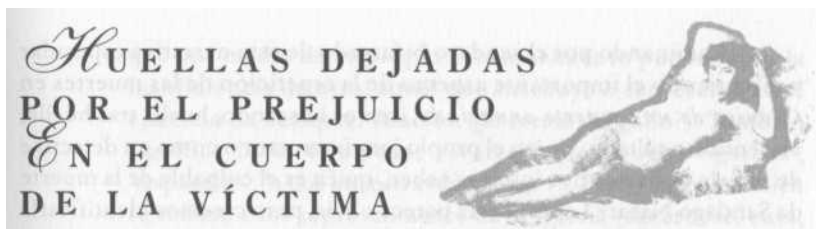
2 Roberto Michel é o nome do personagem principal do conto de J. Cortázar chamado: “Las babas del diablo”. Nesse conto seu personagem se vê, impelido por um impulso inexplicável, fotografando uma cena que será o estopim desencadeador das reflexões postas no conto.

3 Foi uma vitória interessante de 4 a 1 em cima do Flamengo, em pleno Maracanã.

Bibliografia

4 CORTÁZAR, Julio. *Los Relatos-Juegos*. 5.reimp. Madrid: Alianza, 1988, p. 105-9.

- 4 PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 53. [Col. Debates]
- 5 CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 154. [Col. Debates]
- 6 ARRIGUCCI Jr., David. "Escorpionagem: o que vai na Valise". *In*:
CORTÁZAR, Julio, op. cit. p.8-10.
- 7 ARRIGUCCI Jr., op. cit.
- 8 CORTÁZAR, Julio, op. cit., p. 150-51.
- 9 BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira*. 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987, p. 184.



Ary Pimentel

Doctorando UFRJ

*Dadme un prejuicio y moveré el mundo.
Frase que el juez instructor escribe en nota marginal.*

Escribir es desvelar zonas mentales encubiertas por la cultura.
Tensionar las distintas redes de sentidos en los cuales nos encontramos codificados como cuerpos biológicos, sociales y culturales.

Eugenia Brito

1 . Buscando huellas

Nuestro objetivo en este trabajo es estudiar rápidamente algunos puntos de *Crónica de una muerte anunciada*. Buscaremos seguir el hilo de Ariadna e intentaremos averiguar no lo más difícil, lo más recóndito del texto, sino aquello que se oculta en el laberinto del Minotauro, es decir, en los pliegues de la escritura. La estrategia será la de desentrañar de cada doblez del texto detalles sólo aparentemente insignificantes — pues según observa Roland Barthes, todo lo que escribe un autor es significativo - y alumbrarlos a través de un diálogo con otros pequeños elementos del texto, diálogo que, nos parece, puede volverse en una rica potencia productora de significados.

Caminando por el sendero bifurcado de esta narrativa especular y discutiendo el importante aspecto de la repetición de las muertes en *Crónica de una muerte anunciada*, iremos buscando, huella tras huella, un sentido ocultado. Como el propio juez instructor o como un detective de novela policiaca nos interesa saber ¿quién es el culpable de la muerte de Santiago Nasar? La respuesta parece obvia, pero creemos identificarla en otro punto: en los significados ocultados o, como ya hemos dicho, en los dobleces de un discurso que se pliega sobre sí mismo. Para encontrar una respuesta debemos partir de la pluralidad de discursos recogidos por el narrador, otro que se obsesiona por aclarar cuál la posición exacta de cada uno en el tablero de ajedrez de la trama trágica, e intentar identificar los significados posibles de los términos claves.

El primer bloque de elementos significativos que se muestra importante para nuestro análisis está constituido sin lugar a dudas por los nombres de los personajes. El propio García Márquez ha dicho alguna vez que:

Por subjetivo que se crea, todo nombre se parece de algún modo a quien lo lleva, y eso es mucho más notable en la ficción que en la vida real. Juan Rulfo ha dicho, o se lo han hecho decir, que compone los nombres de sus personajes leyendo lápidas de tumbas en los cementerios de Jalisco. Lo único que se puede decir a ciencia cierta es que no hay nombres propios más propios que los de la gente de sus libros.¹

Así que, miremos el significado de algunos nombres, que aquí no son una simple curiosidad como en otros textos. Se puede montar toda una propuesta de lectura a partir de ellos:

ANGELA - Personaje que, según Bayardo, su esposo, “Tiene el nombre bien puesto” (p. 40). Ángela es el femenino de ángel; un ángel falso, pues ya no es pura, blanca, casta, pero también un ángel que denuncia esta exigencia en una sociedad donde el hombre es iniciado en los burdeles.

VICARIO - (del lat. **vicariu**) falso, simulado, fingido; se dice del poder ejercido por delegación de otra persona; se dice de lo

que por medio de su propio funcionamiento puede suplir la insuficiencia de otro; aquél que sustituye o representa en el ejercicio de cualquier función (¿la cresta del gallo?). También significa listo, tramposo, vivaracho, (en port. ‘vigarista’, ‘trapaceiro’, ‘o que atua através do logro’). Pero vicario también se refiere a los representantes de la Iglesia (sacerdote, cura, párroco, eclesiástico) apuntando para la importancia del elemento religioso en la historia, para el modo como se introdujo el poder de la iglesia católica en el nuevo mundo y como este poder se mantiene como un importante elemento para la constitución del orden social: el Papa es el Vicario de Cristo.

SANTIAGO — nombre que representa también a la iglesia que se expande; es el apóstol de la evangelización para los gentíos; patrono de España. Lo que más sobresale en la iglesia que indirectamente la novela pone en tela de juicio, son los rituales, las apariencias. Y el propio Santiago se sentía seducido por este universo de apariencias: “Los fastos de la iglesia le causaban una fascinación irresistible” (p.15). Santiago es católico como los demás turcos de la región y no está libre de los prejuicios y valores negativos defendidos por ésta. De cierto modo la propia víctima es cómplice de su asesinato (mantiene un fuerte vínculo con la iglesia y con los valores de la tradición): “había escogido él mismo los gallos de crestas más apetitosas” (p. 27) para la fiesta del obispo. Este gallo es él mismo, (“no podía haber mejor partido”, p. 28) por lo que representa con su riqueza y poder, por su condición de turco y por la carga de resentimiento derivada de todo esto.

NAZAR- El Nazareno. Indicio de la inocencia de Santiago que también es, a su manera, un Vicario de Cristo. Santiago se viste de blanco en este día y, en la lucha final, tiene la palma de la mano derecha agujereada. Esta herida en la mano, igual a la llaga del Cristo — el inocente que paga por los pecados del mundo —, nos permite acercar los dos personajes y ver a Santiago como inocente que murió para librar su pequeño pueblo (mundo) del pecado. Igual que el Cordero de Dios, es

el instrumento de una purificación ajena. Además de la ropa blanca tiene el aspecto de inocencia del Nazareno. Camina hacia la muerte sin intentar fugarse, camina aturdido hacia la inmolación como un buey al matadero. Ante la ejecución ritual él reacciona “con el desconcierto de la inocencia” (p. 132), una inocencia que sólo tiene contra sí la acusación de Ángela y el prejuicio general: Al juez instructor “lo que más le había alarmado al final de su diligencia excesiva, fue no haber encontrado un solo indicio, ni siquiera el menos verosímil, de que Santiago Nasar hubiera sido en realidad el causante del agravio.”(p. 130).

PONCIOVICARIO (el padre de Ángela) - no participa del drama, se lava las manos; es un “ciego demasiado reciente” (p. 61). Como Poncio Pilatos, no participa de la condena del Nazareno, el inocente que será sacrificado por la culpa de otro o de todos.

PURÍSIMA DEL CARMEN VICARIO - no es necesario recurrir a la onomástica, para percibir los vínculos de su nombre con el adjetivo “puro”; que, sumado al apellido Vicario reflejará lo principal de la psicología del personaje. Además de los vínculos con la iglesia (Ella, que “parecía una monja”, p. 43, encuentra el eco de su propio nombre en el rezo “Ave María Purísima”, p. 63), refleja en sus acciones la condición de completa nadería de la mujer en esta sociedad: “se casó para siempre. Su aspecto manso y un tanto afligido desimulaba muy bien el rigor de su carácter.[...] Se consagró con tal espíritu de sacrificio a la atención de su esposo y a la crianza de los hijos, que uno se le olvidaba a veces que seguía existiendo.” (p. 43). Esta percepción de la condición femenina es transmitida de madre a hija através de un verdadero “círculo de hierro”, como lo llamaría Marta Lynch: “Los hermanos fueron creados para ser hombres. Ellas habían sido educadas para casarse. Sabían bordar en bastidor, coser a máquina, tejer encaje de bolillo, lavar y planchar..” (p. 43).

BAYARDO SAN ROMÁN - lleva el signo de santo en el nombre

indiciando su vínculo con la iglesia: “La gente lo quiere mucho porque es honrado y de buen corazón, y el domingo pasado comulgó de rodillas y ayuda la misa en latín” (p. 38-9). Por ello, Bayardo retrasó la boda con Ángela a fin de que los casara el obispo.

CRISTO BEDOYA — es el mejor amigo de Santiago y su nombre, Cristóbal, significa el portador de Cristo, el ungido.

Además de éstos, hay otros elementos que crean una atmósfera cargada de simbología católica. Están presentes en toda la obra y podemos encontrarlos en el nombre de personajes marginales, como Escolástica Cisneros, en el nombre de la hacienda de ganado que Santiago heredó de su padre, llamada Divino Rostro (¿rostro de Cristo?), o en la propia fecha en que ocurren los sucesos narrados, época de las fiestas de Navidad.

El segundo bloque de elementos significativos que orienta la posibilidad de lectura que presentamos deriva de dos palabras: *gallo* y *cresta* en sus distintos significados en este tablero de ajedrez donde la iglesia juega con las blancas y, como ocurre con otro personaje creado por García Márquez, el dictador de *El otoño del patriarca*, parece no admitir la posibilidad de derrota.

El gallo es un elemento de la narrativa que surge cargado de valores emblemáticos. Con su imagen vinculada a un universo de poder, dominación, coraje, sangre y muerte violenta, la referencia a este animal traído por Cristóbal Colón en su segundo viaje a la Hispaniola califica el individuo como mujeriego, corresponde al poder de dominación sobre varias mujeres, como un solo gallo para muchas gallinas. Es uno de los más claros símbolos de poder sexual en una sociedad machista; es el símbolo del macho no sólo por su coraje y su relación con las hembras, sino también por sus instrumentos de penetración: las espuelas y el pico, indiscutibles símbolos fálicos. En la obra, ocurre en más de un momento la identificación de este animal con Santiago Nasar, de quien se dice que andaba “cortándole el cogollo a cuanta doncella sin rumbo empezaba a despuntar por esos montes” (p. 118).

La figura del gallo está generalmente relacionada a la actitud masculina de ostensiva galantería y exhibición de virilidad, potencia masculina, hombría. Las peleas de gallo constituyen una práctica común en muchas parte de Hispanoamérica y especialmente en el Caribe. En las obras de Gabriel García Márquez el gallo ya había sido empleado como símbolo de masculinidad en *Cien años de soledad*. Además de esto, las riñas de gallos son una presencia común en la vida de muchos otros personajes del narrador colombiano, algunos llegan a tener fuertes

relaciones con el reñidero. El tirano creado por él en *El otoño del patriarca* también presenta una virilidad hiperbólica que lo lleva a crear su propio harén. Además de esto, comparte de la pasión por gallos de pelea que encuentra otro aficionado en el protagonista de *El coronel no tiene quien le escriba*. El gallo también es el instrumento usado por el autor para denunciar la carencia de sentido de la acción de algunos personajes, la máscara de los que intentan acomodarse en el sin salida de la vida, de los que aceptan el engaño pactado, el no vivir. El gallo del coronel, por ejemplo, introduce la denuncia radical y hace explotar la conciencia que surge después de una zambullida sin vuelta. Con su tonto orgullo de militar, el coronel se vuelve un nada en su mundo, invirtiendo toda su vida en la espera desesperada de una pensión que nunca llegará. Cuando percibe que nadie le escribirá se hace gallero. Intentando seguir en el engaño, pasa a creer en el ilusorio porvenir que entrevé en un gallo de pelea. Al punto que, en la máxima miseria, es obligado a enfrentarse a la realidad.

Además del gallo, Santiago también será identificado a animales de presa como el gavilán y el halcón. Él, que tiene por sus halcones amaestrados la misma pasión de su padre, es definido como un gavilán en la escena del desayuno cuando, al abrirle la puerta, Divina Flor “quitó la tranca pero no pudo evitar la mano de gavilán carnicero” (p. 22). La rápida escena y la identificación al animal se vuelven más significativos si se toma en cuenta que Divina Flor, “que apenas empezaba a florecer”, sabe el futuro que la espera: sería de Santiago Nasar por un derecho de señor feudal. Como la madre que “había sido seducida por Ibrahim Nasar en la plenitud de la adolescencia, Divina Flor [...] se sabía destinada a la cama furtiva de Santiago Nasar” (p. 17). En otro momento, el personaje-narrador previene a Santiago Nasar acerca de sus relaciones con María Alejandrina Cervantes, la dueña del prostíbulo, refiriéndose al protagonista como otro pájaro predador: “Halcón que se atreve con garza guerrera, peligros espera.”

Después de interpretar el juego simbólico que envuelve los distintos elementos de la narrativa debemos preguntar: ¿cuál es la única utilidad de la muerte de Santiago Nasar? La respuesta nos parece obvia: devolver la honra a la familia de Angela Vicario. Esta honra es una especie de cresta simbólica que permite la reestructuración del sistema social después del temblor provocado por la acción de Angela. A partir de ahí, construimos nuestro argumento principal que apunta los representantes

de la iglesia (el obispo y el padre) como los verdaderos asesinos de Santiago, puesto que son los representantes de una estructura que mantiene vivos los prejuicios morales.

2. La muerte y la muerte de Santiago Nasar

La segunda muerte del protagonista es una suerte de explicación de la primera, pues deja claro el rol de la iglesia en la tragedia: “Fue como si hubiéramos vuelto a matarlo después de muerto” (p. 95) dice el padre Carmen Amador, responsable de la autopsia que hizo siguiendo órdenes del alcalde, que él mismo califica de bárbaras y estúpidas. De hecho, la descripción de la autopsia nos permite concluir que hubo una segunda muerte: “Fue una masacre” (p. 98) dice el narrador, una masacre de la cual solo quedan “los destrozos del cuerpo”.

El otro cómplice o principal responsable de esas dos muertes es el obispo que pasa de buque por el pueblo en el día del asesinato. La esposa de Poncho Lanao informa que “oímos la gritería, pero pensamos que era la fiesta del obispo,” (p. 155). De hecho lo era, la fiesta que, indirectamente regida por la iglesia, ocurre en la plaza central como un acto público de la Inquisición.

Se informa, sin darle más importancia al hecho, que “la sopa de cretas era su plato predilecto” (p. 26). Más adelante, sabemos que Angela Vicario se rehusa a aceptar la bendición de un hombre que saca la cresta del gallo y tira es resto a la basura. Dentro de nuestro objetivo inicial de volver significativo lo aparentemente insignificante, cabe señalar que esta afición del obispo por las cretas de gallo se reduplica en la acción del padre Carmen Amador, identificándolo a éste y haciéndolo así también responsable de la segunda muerte. Al hacer la autopsia el padre/obispo (prácticamente un solo personaje³) tira a la basura las vísceras de Santiago, que como elemento de una acción simbólica representan el resto del gallo sin cresta. En una actitud semejante a la que se hace necesaria para la sopa del obispo, echan a la basura lo que queda de Santiago Nasar después que le sacan la única cosa que importaba: la cresta, la honra supuestamente devuelta a la familia de

Ángela. Sin embargo, en este caso no se saca provecho real de la cresta, sólo se humilla al otro y se hace un uso vicario de la cresta al dar el ejemplo para los demás miembros de esta sociedad.

Con la muerte de Santiago Nasar, la Iglesia mantiene intacto el sistema de prejuicios morales que alimenta cíclicamente. Con la punición al transgresor, contrarresta la transgresión en un sistema donde no importa el sujeto de la acción, sino la acción misma, la transgresión de un interdicto que puede desestabilizar todo el sistema de valores y esto supone la existencia de un culpable que debe ser punido, no importando quién sea. La punición de cualquier individuo identificado como culpable devuelve la frágil estabilidad del sistema, estabilidad construida sobre los cimientos de valores aparentes, inestables, insostenibles a largo plazo. No importa que todos sepan que no ha sido él. Lo que importa es que el sistema tiene la necesidad de un culpable, de un sacrificio para purgarse en una catarsis colectiva por la transgresión identificada.

El padre Carmen Amador, que es informado de las intenciones de los hermanos pero no le da importancia al hecho, demuestra su culpa al intentar defenderse argumentando su preocupación con los preparativos para la llegada del obispo. Reconoce haber recibido varios avisos, pero dice al narrador que no supo qué hacer: “Usted tiene que entenderlo, aquel día desgraciado llegaba el obispo. En aquel momento del crimen se sintió tan desesperado, y tan *indigno de sí mismo*, que no se le ocurrió nada más que ordenar que tocaran a fuego.” (p. 93). Es como si las campanas anunciaran el infierno para todos los cómplices de esta muerte.

No es detalle de menor importancia el hecho de que el padre haya sido llamado para la “autopsia inclemente” del cuerpo de Santiago Nasar (una segunda muerte mucho más violenta que la primera). La autopsia es un acto simplemente burocrático, carecía de valor legal y era, por lo tanto, innecesaria: tiene por objeto constatar la causa de una muerte vista por mitad de la ciudad. En esta autopsia el padre abre la cabeza de Santiago Nasar (la *cresta* del gallo) cuando de hecho no había ninguna necesidad de hacerlo ya que los motivos de la muerte eran aparentes y las heridas se encuentran en la mano derecha, en los brazos y en el abdomen, tórax y muslo derecho: “Nos devolvieron un cuerpo distinto. El cráneo había sido destrozado con la trepanación.

Además, el párroco había arrancado de cuajo las vísceras *destazadas*, les impartió una *bendición de rabia* y las tiró al balde de la basura.” (p. 100).

Cuando los hermanos matan a Santiago no es a una persona que están matando, no es al ser humano que estuvo con ellos en la parranda de bodas de la noche anterior. Ellos simplemente se ven cumpliendo un ritual donde este acto destituido del aspecto negativo, que tendría en otras circunstancias, rescatará la familia y la sociedad de la vergüenza, del deshonor. Pero Santiago no pierde su calidad humana, de ahí la duda, la culpa, el olor y el insomnio que persigue a uno de los hermanos por muchos meses. No es un sentimiento concreto de venganza, rencor o enemistad que los mueve. Cuando ven a Santiago cruzar la plaza por la mañana y sólo lo miran pasar porque Clotilde Armenta había pedido que lo dejaran, aunque fuera sólo por respeto al obispo no muestran en esta mirada la saña del asesino, la animadversión del enemigo, odio o resentimiento: “Lo miraban más bien con lástima” (p. 25). Esta muerte, sin embargo, es distinta de la segunda. En la autopsia hay un intento de eliminar en el otro el ser humano, la condición de ser humano le es negada. Santiago es tratado como una cosa. Parece haber un placer sádico en destruir este objeto en el cual se ha identificado la amenaza a lo establecido como regla: “El cascarón vacío, embutido de trapos y *cal* viva, y cosido a la machota con bramante basto y agujas de enfardelar, estaba a punto de desbaratarse cuando lo pusimos al ataúd” (p. 101), dice el narrador. En la página siguiente se hace referencia al “*descuartizamiento* del cuerpo y [a] su *dispersión y exterminio*”. Parece la descripción del tratamiento dado a los rebeldes que se alzaban en contra del poder colonial. La *cal* es usada para que ahí donde nació la rebelión no nazca nada más; el descuartizamiento/dispersión y exterminio sirven para ejemplo, escarmiento en plaza pública.

La relación entre el cuerpo biológico y social es acionada por un mecanismo de compensación por medio del cual el cuerpo es un espacio donde se intenta restablecer el equilibrio de la estructura social. Es por medio de la identificación del cuerpo como espacio de tensión que la violencia corporal opera como reacción a la ideología dominante a cualquier amenaza. El poder de la violencia es afirmado en oposición a lo nuevo, a la ruptura, pues evidencia de modo ejemplar y profiláctico la norma y la transgresión que debe ser evitada.

Los gemelos hicieron lo que hicieron porque era una obligación, un imperativo social: intentan fugarse de éste, anunciando el acto y exponiéndose para que alguien avise a Santiago y para esto eligen el sitio más visible de la ciudad (“la tienda de leche *a un costado de la iglesia*”). La dueña de la tienda de leche es una de las personas que ven a los hermanos Vicario como cumplidores de una misión impuesta por reglas muchísimo superiores a sus fuerzas: “Tenía la certidumbre de que los hermanos Vicario no estaban tan ansiosos por cumplir la *sentencia* como por encontrar a alguien que les hiciera el favor de impedirsele.” (p. 77). Durante la larga espera, los hermanos parecen autómatos sin albedrío, como a demostrar que a ellos no les cabía la culpa: “Aunque no habían dejado de beber desde la víspera de la parranda, ya no estaban borrachos al cabo de tres días, sino que parecían sonámbulos.” (p. 25). Clotilde Armenta cree que deben ser arrestados y esto no para salvar a Santiago sino “para librar a esos muchachos del horrible compromiso que les ha caído encima.” (p. 77).

Con una existencia marcada por la carencia, la contradicción, la sustitución y la compensación, este pueblo caribeño concentra en un espacio micro la crítica más amplia que la obra hace a una sociedad todavía basada en valores del pasado, en el simulacro, en la representación teatral. La regla más importante del pueblo parece ser la que los lleva a vivir de apariencias, en un eterno juego donde el ser se confunde con el parecer. El pueblo sin nombre donde ocurre el drama es nada más que uno de los escenarios del gran teatro del mundo en el cual prevalece la mentira y la hipocresía⁴. Si Ángela, aunque ya no fuera mozueta, como lo dice Lorca en *La casada infiel*, hubiera aceptado las reglas de su sociedad y representado bien su papel como le enseñan las amigas, nada hubiera pasado.

Las apariencias determinan las acciones de toda esta sociedad basada en la representación, desde el más humilde hasta la más alta autoridad. Cuando le comunican al Coronel Aponte, que va a recibir al obispo con el escapulario de la Congregación de María al cuello, la intención de los hermanos, él dice: “Dios mío — se burló - *¿qué va a pensar* obispo?” (p. 76-7).

La muerte de Santiago es una escena más en la verdadera representación teatral en que se convirtió la vida de todos. Como en un

teatro, la acción es acompañada por los espectadores pasivos desde sus palcos de honor. El crimen es un ritual y una fiesta:

Lo único que recuerdo es que se oía a lo lejos un ruido de mucha gente, como si hubiera vuelto a empezar la fiesta de la boda, y que todo el mundo corría en dirección de la plaza. (p. 35)

La gente se había situado en la plaza como en los días de desfiles. Todos lo vieron salir, y todos comprendieron que ya sabía que lo iban a matar, y estaba tan azorado que no encontraba el camino de su casa. Dicen que alguien gritó *desde un balcón*: “Por ahí no, turco, por el puerto viejo. (p. 149)

No se puede dejar de llevar en cuenta que en la España barroca y contrarreformista, momento en que los burladores y el rescate violento de la honra se vuelven elementos importantes para el teatro español, la iglesia se arrogó el monopolio de las representaciones teatrales. En su estudio sobre el teatro del Siglo de Oro, Dolores Nieves observa que

Con la exacerbación religiosa que fue consecuencia de la Contrarreforma, en un ambiente teñido de religiosidad sincera, o resultado del temor a los inquisidores, lo mejor era hacer que todo pareciera encaminado a lograr una «mayor gloria de Dios». Y los teatros, por otra parte, instrumentos orientadores de masas y buen negocio, justificaron su existencia tras un pretexto piadoso. Cuando aparece el primer corral, éste está controlado por una asociación religiosa. Consistían éstos en los solares situados en el centro de bloques de casas. Allí, aprovechando las ventanas, que constituían palcos naturales, se elevaba el tablado, donde se representaba.⁵

El pequeño pueblo caribeño de los vicarios sigue regido por muchas de las reglas oscurantistas de esta España barroca y contrarreformista. El poder de la iglesia, el conflicto interior de la

gente que vive la representación contradictoria de sus roles públicos y privados, y el prejuicio como regla caracterizan la atmósfera general del pueblo. La representación de la muerte de Santiago es una mezcla de auto sacramental - por el acercamiento que tiene el uso de determinados símbolos y temas religiosos en el drama caribeño con este tipo de teatro medieval - y de pieza del período contrarreformista - por lo que tiene de exaltada defensa de valores vinculados a la iglesia y por el proceso de autocensura que desencadena en el cuerpo social - con elementos de los terríficos Autos de Fe de la Inquisición española. De ésta se reconoce en el texto la estrategia de poder que consiste en la exposición espectacular y propagandística de la punición del que ha osado romper con el rebaño para que ésta sirva de escarmiento para todos.

Los gemelos no se arrepienten: “Sin embargo, la realidad parecía ser que los hermanos Vicario no hicieron nada de lo que convenía para matar a Santiago de inmediato y sin *espectáculo público*, sino que hicieron mucho más de lo que era imaginable para que alguien se les impidiera matarlo, y no lo consiguieron” (p. 68). No se arrepienten porque no tienen la culpa, sólo cumplieron vicariamente con una obligación que les había sido delegada por la sociedad, habían sido los instrumentos usados en el ritual para redimir la culpa, para exorcizar la transgresión. La narración del asesinato se va estructurando paso a paso como la ejecución del sacrificio de un inocente. Basta con juntar los elementos para verlo: “los gemelos tenían un creadero de cerdos, con su piedra de *sacrificos* y su mesa de destazar” (p. 55); Santiago “fue destazado como un cerdo” (p. 10); los gemelos “pasaron por el depósito de la pocilga, donde guardaban los útiles de *sacrificio*, y escogieron los dos cuchillos mejores” (p. 69); simbólicamente “se rindieron ante la iglesia” y el abogado “sustentó la tesis del homicidio en *legítima defensa del honor*” (p. 66).

El sacrificio, por supuesto tiene vínculos directos con la iglesia, que por ver el acto como necesario para la defensa del orden, reconoce la inocencia de los gemelos. Las palabras del padre lo muestran claramente como cómplice o como uno de los principales responsables de la muerte. La iglesia hace por la boca del padre lo que la justicia haría después, absuelve a los hermanos Vicario:

- [...] *el párroco recordaba la rendición como un acto de una gran dignidad*
- *Lo matamos a conciencia - dijo Pedro Vicario pero somos inocentes.*
 - *Tal vez ante Dios - dijo el padre Amador.*
 - *Ante Dios y ante los hombres - dijo Pablo Vicario, Fue un asunto de honor. (p. 67)*

La ciudad entera es cómplice de la muerte, como lo registra el narrador al decir que los gemelos “no oyeron los gritos del pueblo entero espantado de su propio crimen.” (p. 153). Aquella fue “una muerte cuyos culpables podíamos ser todos” (p. 107), dice. Los argumentos de defensa se deshacen en el aire: “La mayoría de quienes pudieron hacer algo por impedir el crimen y sin embargo no lo hicieron, se consolaron con el pretexto de que los asuntos de honor son estancos *sagrados* a los cuales sólo tienen acceso los dueños del drama.” (p. 127). Sin embargo, las consecuencias del crimen demuestran el sentimiento de culpa que provoca en las personas desde locura y enfermedades hasta muertes sin motivos aparentes. La violencia de la acción es muy radical y, tal vez por esto, introduce un dato nuevo en la ecuación: la duda, la incertidumbre sobre los valores que, de hecho, llevan a la muerte de Santiago. Al verse envuelto en el remordimiento colectivo, el pueblo, que se queda “*en carne viva*” demuestra que estos valores están en tela de juicio. La muerte de Santiago no fue sólo un acto vano. Sirve para algo. La actitud subsecuente de Angela lo prueba.

Ángela se dibuja desde el comienzo de la novela como la semilla de la cual puede brotar lo nuevo, la superación de los antiguos valores vinculados al viejo mundo ibérico. Es una mujer castigada por el contexto social en el exacto momento en que decide ser auténtica (sujeto) y no participar de la farsa, de la falsedad, de la hipocresía que se denuncia en su propio nombre y en su propia condición de presunta novia casta. Angela es la primera grieta en los cimientos de esta sociedad estructurada sobre valores morales aparentes que, como la sábana expuesta en la ventana con la mancha de sangre de la honra (una mezcla del universo privado con el universo público), son usados como forma de control social sobre el placer del otro (la mujer). La protagonista sufre desde el momento en que decide romper con el significado de su apellido y se acerca más al de su nombre y a una actitud más ética. Lo que tenemos al fin y al cabo es que se introduce en esta realidad la discusión clara e insoslayable sobre los valores que rigen esta sociedad. La oposición

autenticidad x universo de artificios de hecho no emergería y el cuerpo social no se vería zambullido en esta crisis si Angela no se hubiera rehusado a pactar con las leyes de apariencia, hipocresía que rigen su medio, llevando a todos a un sacrificio por demás brutal para los tiempos modernos.

Notas

¹ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. "Breves nostalgias de Juan Rulfo". *El Espectador*, 7 de diciembre de 1980.

² Los gallos de pelea eran los únicos animales prohibidos en Macondo, pues fue en una gallera que José Arcadio Buendía mató a Prudencio Aguilar después que éste, al perder una pelea de gallos para José Arcadio, le dice: "Te felicito. A ver si por fin el gallo le hace el favor a tu mujer." Referencia obvia al matrimonio no consumado de José Arcadio y Úrsula.

³ De un modo que nos acuerda el recurso radical de los personajes/ideas de Calderón, el padre y el obispo no son más que extensiones, representantes por metonimia, aproximaciones de la propia iglesia. Pierden sus calidades de sujetos individualizados para ganar otras de símbolos representativos.

⁴ El narrador hace un pequeño análisis de la psicología del pueblo en general y de algunos personajes en particular, y en éste se señalan los adjetivos que apuntan el carácter beato, puritano y santurrón, que surge mezclado a la hipocresía cotidiana o como el aspecto determinante de la ausencia de sinceridad: "La mañana de su muerte, en efecto, Santiago Nasar no había tenido un instante de duda, a pesar de que sabía muy bien cuál hubiera sido el precio de la injuria que le imputaban. Conocía la índole *mojigata* de su mundo, y debía saber que la naturaleza de los gemelos no era capaz de resistir al escarnio. Nadie conocía muy bien a Bayardo San Román, pero Santiago Nasar lo conocía bastante para saber que debajo de sus *infulas mundanas* estaba tan *subordinado como cualquier otro a sus prejuicios de origen*. De manera que su despreocupación consciente hubiera sido suicida." (p. 131-32)

⁵ NIEVES, Dolores. "El teatro del siglo de oro". In: *Teatro del siglo de oro*. Edición de Marina García. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1983, p. 22.

O CORPO EM ERNESTO CARDENAL: UM ENCONTRO



Rita de Cássia M. Diogo

Doutoranda da UFRJ

1. Um pouco do autor e suas influências

Ernesto Cardenal nasceu em 1925, em Granada, Nicarágua. Autor singular, sua vida e obra confundem-se de tal forma que a evolução constatada em seu pensamento, seja ele religioso ou político, é paralela ao desenvolvimento de sua obra poética. Assim, tanto a sua palavra como a sua vida são o testemunho da união entre termos, que aparentemente parecem incompatíveis: física e metafísica, ciência e religião, marxismo e cristianismo. Em relação ao contexto teológico subjacente à sua poesia, os autores que exerceram maior influência sobre o poeta foram: Thomas Merton, Gustavo Gutiérrez e José Porfirio Miranda. Quanto às inúmeras referências de caráter científico, destaca-se a figura de Teilhard de Chardin, através da presença constante de suas teorias que, segundo Cardenal, lhe serviram de ponte entre a religião cristã e a teoria marxista¹, sem, contudo, significar desprezo pelas demais correntes científicas atuais. Somente a partir de então, o autor adquire as bases para a construção de obras verdadeiramente religiosas e modernas, diante das limitações impostas pelo catolicismo escolástico, que o impedia de realizá-las plenamente ².

Ao descobrir a poesia norte-americana, especialmente a de Ezra Pound, Ernesto Cardenal encontra enfim o caminho que definirá o seu fazer poético: através da absorção do ideograma chinês, o poeta vislumbra a poesia sob nova perspectiva, que a posiciona como uma

via para o todo, na qual poderão condensar-se as suas várias leituras, sejam elas de caráter sócio-político, económico ou religioso, transformando-a numa mônada, numa verdadeira unidade orgânica.

Por outro lado, é importante situar Ernesto Cardenal como um poeta profundamente sensível às aventuras e desventuras da modernidade, o que se refletirá em seu empenho em construir uma poesia de vanguarda. Segundo Cedomil Goic,³ o autor pertence à terceira geração dos poetas vanguardistas, que nascidos entre 1920 e 1934, sofreram a influência da geração anterior, envolvida com a experiência do surrealismo e em particular, com as figuras de Nicanor Parra e sua antipoesia e de Octavio Paz. Em seu Livro *História da literatura hispano-americana*,⁴ a professora Bella Jozef corrobora esta afirmação, classificando-o entre os poetas pós-vanguardistas, que ao criar uma nova linguagem destaca-se como “um dos poetas hispano-americanos mais originais do momento”.⁵ Um dos fenômenos marcantes entre estes autores é a ampliação do contexto poético a um plano universal, que os situa ao lado dos poetas orientais, dos clássicos gregos e latinos, da poesia medieval, renascentista e barroca, bem como das literaturas modernas de todas as línguas. Outra de suas características é a tendência à destruição da poesia tradicional, através, por exemplo, da presença do registro coloquial e das formas populares, que se misturam ao registro culto. Um dos traços inerentes ao que Ernesto Cardenal chama de “exteriorismo”, termo por meio do qual o autor define a sua obra poética. A poesia exteriorista de Cardenal inclui também todo tipo de texto e gênero, ao mesmo tempo que estabelece a importância da atualização dos informantes reais, que revelam a face verdadeira dos textos bíblicos - situações contemporâneas, armas, utensílios, publicidade, tecnologia. Tudo isto transmitido com um vocabulário simples e cotidiano sem, no entanto, deixar de fazer alusões a personalidades consagradas do mundo literário e filosófico, bem como à literatura e à filosofia clássica e contemporânea, ou mesmo, às teorias científicas mais atuais, revelando, através da intertextualidade, um domínio sobre os mais diversos campos do saber. Assim, este fato não implica numa distância intransponível entre o poeta e o seu público, já que segundo Cardenal, um dos principais objetivos da poesia “exteriorista” é alcançar a compreensão do maior número possível de leitores.

Poeta permanentemente engajado, o autor transforma a sua obra numa arma de combate, que luta por despertar em cada leitor a consciência crítica, perdida num mundo imerso em meio a figuras míticas e a fantasias irrealizáveis. Assim sendo, o êxito do poeta passa a depender diretamente da linguagem, pois somente sendo

clara, simples e aberta a todos, pode alcançar a sua face desmitificadora, através de uma mensagem sócio-política de caráter revolucionário, que se deseja instrumento não só de ação, mas também de reflexão.

1. A trajetória do corpo físico em direção ao Ponto Ômega

Uma das presenças mais marcantes na poesia de Cardenal é a teoria teilhardiana sobre a evolução do universo, segundo a qual a humanidade está destinada a atingir o Ponto Ômega, ou ainda o Corpo Crístico. Quando soubermos atender aos apelos de nossa natureza, nos conscientizaremos de que nossa essência é o amor, e só então, guiados por esta energia primordial, alcançaremos a verdadeira felicidade em Cristo, totalmente integrados em torno a um mesmo pensamento e objetivo: amar o outro como a si mesmo. Vejamos pois, os passos desta trajetória.

1.1. Do corpo físico ao corpo cósmico

Tal como Teilhard de Chardin, este poeta também se utilizará das teorias científicas para legitimar sua visão de mundo, profundamente mística e religiosa. Assim, nos transmitirá constantemente a certeza de que não estamos sozinhos no mundo, mas antes que somos parte integrante do mesmo, em permanente interação. As substâncias de nosso corpo físico estão também presentes nas estrelas, as lágrimas que derramamos são como uma gota do mar que carregamos dentro de nós, de modo que a divisão que estabelecemos entre o céu e a terra não

passa de um erro de perspectiva, que ainda há tempo de corrigir. Observemos como esta identificação entre corpo físico e corpo cósmico se concretiza, em *En el cielo baj cuevas de ladrones*, mediante a palavra poética:

*El carbono de tu cuerpo
estuvo en la atmósfera incandescente de una estrella.*

.....

El hierro de tu sangre, hace millones de años, estaba en una estrella gigante.⁶

Também, em *Expansión*.

*¿Qué hay en una estrella? Nosotros mismos.
Todos los elementos de nuestro cuerpo y del planeta
estuvieron en las entrañas de una estrella.
Somos polvo de estrellas.⁷*

2.2. Do corpo cósmico ao corpo de amor:

Esta interação permanente entre todos os elementos do universo somente se faz possível mediante a intervenção de uma das energias cósmicas mais poderosas: a energia de amorização. É ela quem possibilita a atração entre as mais diversas partículas, que, por sua vez, permite a construção de nossos organismos e órgãos. Enfim, é responsável por nossa própria existência, evitando que o mundo se rarefaça e nos desintegremos. Assim, a presença do corpo cósmico, do qual cada um de nós participa ativamente, é fruto da ação de um corpo maior, o corpo de amor, que a todos submete e vitaliza. Vejamos como isto se evidencia no fragmento seguinte de *Condensaciones y visión de San José de Costa Rica*:

*El universo es condensación.
Condensación es unión, y es calor. (Amor.)
El universo es amor.*

.....
La Ley de la Gravedad

.....
*es una atracción entre los cuerpos, y la atracción
se acelera cuando se acercan los cuerpos.*⁸

2.3. Do corpo de amor ao corpo sócio-histórico:

No entanto, para que este corpo de amor se realize concretamente é necessário que determinadas condições históricas se estabeleçam. Seguidor ativo da Teologia da Libertação, Ernesto Cardenal encontrará similitudes na teoria marxista da história, já que a mesma se baseia na vida em comunidade, na qual todos são iguais, e a todos são oferecidas as mesmas condições de vida. Livres do peso da competição, que divide e aliena, o homem estaria pronto a viver verdadeiramente, a ser plenamente, pois veria respeitada a sua essência: sua natureza criativa é voltada para o amor. Neste sentido, a mensagem da Bíblia, ao dizer que devemos nos amar uns aos outros, estaria perfeitamente compatível com a proposta marxista de vida em comunhão. Nas palavras do poeta: “Marx e a religião são incompatíveis. Mas não Marx e a Bíblia. A mensagem da Bíblia é completamente marxista, inclusive no que se refere à religião.” Nos fragmentos abaixo de *Condensaciones*, ele continua:

*Pero la gravitación del más pequeño cuerpo
repercute en todo el universo. La luna
crea mareas en la tierra y en las estrellas más distantes.*

.....
*Por muy débil que haya sido su intensidad original
las grandes condensaciones se van haciendo más grandes*

*y más grandes, y las pequeñas desaparecen absorbidas
por las más grandes, y al final no queda sino una colección
de enormes condensaciones. Así son los fenómenos que
llamamos socializaciones, y es*
*la Revolución.*⁹

Como também em *Hacia el hombre nuevo*:

*Una vaga vida había primero
flotando en el agua,
y aprendió a unirse haciéndose célula.
La vida es asociación. La habilidad
de los organismos para asociarse:
el progreso de la vida.
Las células de nuestro cuerpo son comunistas.
Y seremos un día una sola célula.*¹⁰

2.4. Do corpo sócio-histórico ao corpo crístico:

Vivendo agora sob condições que lhe permitem a vivência do amor, este novo corpo sócio-histórico será responsável pela construção de um homem também novo. Neste momento, assistimos ao encontro entre utopia política e utopia religiosa, que prepararão o caminho de um encontro ainda maior: a união de todas as consciências e energias em torno à consciência do próprio universo. Todos comungando em um só pão, em um só vinho, bebendo do mesmo cálice, e saciados por uma mesma fonte, nos reconheceremos no corpo de Cristo, em sua transubstanciação. Ele nos ensinou que nosso corpo físico é o templo de Deus, onipresente em tudo o que existe. No momento da Ressurreição nos transmitiu o poder da vida sobre a morte, provando que ainda temos chance de escaparmos da fatal entropia. Enfim, a humanidade alcança o ápice de sua evolução, na total integração com o corpo crístico, no qual todos os caminhos se encontram num só ponto, o Ponto Ômega. Tudo isso vai tomando forma e corpo em sua poesia, como se percebe em *La tumba vacía*.

¿Condenados a volver a la pre-vida?

Lo que hubo con el cuerpo de Jesús.

Ese evento en la historia:

un sepulcro vacío.

El Hades ha sido vencido.

*La segunda ley de la termodinámica
que es la muerte.*

(La vida va a contracorriente.)

*Nuestros cuerpos contruidos de frágiles moléculas
que sólo resisten frescas temperaturas.*

Lo más importante de todo:

el sepulcro vacío.¹¹

Ou, em Asaltos al cielo en la tierra:

La necesidad biológica de la asociación.

.....

*Acumulación de muchas células en comunidad
fue la evolución.*

Con división del trabajo y demás...

Hasta el Cuerpo de Cristo.¹²

3. Imanência e transcendência: o corpo como encontro

Como tivemos a oportunidade de verificar no decorrer deste trabalho, o corpo em Ernesto Cardinal é o espaço-tempo do encontro entre imanência e transcendência, no qual todas as dualidades se

neutralizam: céu/terra, ciência/religião, homem/Deus. Sem deixar de assumir um caráter eminentemente moderno, suas poesias nos falam de plenitude, comunhão, amor, resgatando a perspectiva de um futuro, já perdida diante de tantas guerras, holocaustos, testes nucleares. Diante do novo milênio, que percebemos cada vez mais perto, seguimos em busca de caminhos, entre tateios, ansiamos por encontrar a porta dos labirintos que traçamos; é então que, ao nos depararmos com a poesia de Cardenal, temos a oportunidade de vislumbrar novas estradas, mais verdadeiras, mais vivas, porque mais humanas. Podemos voltar-nos para nós mesmos, redescobrimo-nos como o mais importante, o mais urgente e irreversível, fazendo nascer de novo o amor, conforme *Asaltos*:

*Descubrirás que tu cuerpo era todo el universo,
y el universo un sólo cuerpo,
cuerpo con infinitud de almas
unidas.*¹³

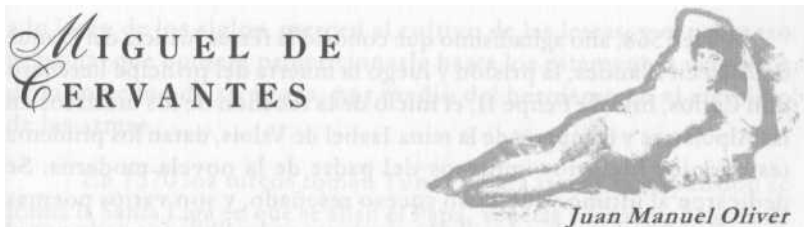
Notas

- ¹ ELIAS & VALDÉS (1987), p. 39-40.
- ² Ibidem, p. 42.
- ³ GOIC (1988), p. 234-50.
- ⁴ JOZEF (1989).
- ⁵ Ibidem, p.89.
- ⁶ CARDENAL (1989), p. 367.
- ⁷ Ibidem, p. 40-41.
- ⁸ Ibidem, p. 81.
- ⁹ Ibidem, p. 86.
- ¹⁰ Ibidem, p. 223.
- ¹¹ Ibidem, p. 361-62.
- ¹² Ibidem, p. 479.
- ¹³ Ibidem, p. 477.

Bibliografía

1. CARDENAL, Ernesto. *Cântico cósmico*. Nicaragua: Nueva Nicaragua, 1989.
2. ELIAS, Eduardo F. & VALDÉS, Jorge H. *Entrevista a Ernesto Cardenal*. *Revista Hispamérica*, EUA, (48): 39-50, dez. 1987.
3. GOIC, Cedomil. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana; época contemporánea*. Barcelona: Quílez, v. 3. 1988.
4. JOZEF, Bella. *História da literatura hispano-americana*. 3.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

Sección de
CONFERÊNCIAS:



**Asesor Técnico de la Consejería de
Educación de la Embajada de España**

1. Principales hitos em la vida de Miguel de Cervantes

En Alcalá de Henares - pequeño lugar cercano a Madrid, pero entonces muy engrandecido intelectualmente por albergarse en él la Universidad Complutense, que con su esfuerzo y fortuna propios había fundado el Cardenal Cisneros —, nació Miguel de Cervantes, casi con seguridad el día 29 de septiembre del año de 1547, festividad de San Miguel. La parroquia de Santa María la Mayor de la ciudad conserva su partida de bautismo, celebrado a nueve de octubre. En este mismo año vinieron al mundo otros dos grandes escritores españoles: Juan Rufo y Mateo Alemán.

Los padres, el cirujano Rodrigo de Cervantes y Leonor de Cortinas, formaban una familia modesta, que en busca de mejor fortuna mudó frecuentemente de residencia. Son muy escasos los datos biográficos seguros que se conservan de la infancia y adolescencia del escritor. Apenas que en 1556 la familia pasó a residir en Valladolid y que en 1564 el padre era vecino de Sevilla mientras la madre se hallaba en Castilla la Nueva. De cierto no sabemos con cuál de ambos se encontraba por entonces Miguel de Cervantes. Dos años más tarde, la familia estaba de nuevo reunida y avecindada en Madrid.

De 1568, año agitadoísimo que conoció la férrea justicia del Duque de Alba en Flandes, la prisión y luego la muerte del príncipe heredero don Carlos, hijo de Felipe II, el inicio de la rebelión de los moriscos en las Alpujarras y la muerte de la reina Isabel de Valois, datan los primeros testimonios literarios impresos del padre de la novela moderna. Se dedicaron al último y luctuoso suceso reseñado, y son varios poemas que aparecieron publicados al año siguiente en un libro formado por el maestro Juan López de Hoyos. El colector de este homenaje funerario elogia al joven Cervantes y le llama su discípulo. Gracias a ello tenemos la única noticia cierta referente a su educación reglada. Anterior a estos poemas fue un soneto dedicado a la propia Isabel de Valois, compuesto en 1567 con motivo del nacimiento de su segunda hija, la infanta Catalina Micaela. Se grabó en el medallón de un arco de triunfo ornamental y efímero que formaba parte de los adornos con que la villa de Madrid celebró el natalicio regio, y no llegó a darse a las prensas.

A finales de 1569, hallamos a Cervantes en Roma, posiblemente fugitivo de la justicia por haber malherido en desafío a un tal Antonio de Sigura. En rebeldía fue condenado a que se le cortase la mano derecha — premonición tal vez de la manquedad que al cabo le sobrevendría de una ocasión infinitamente más digna - y a diez años de destierro del reino. El motivo de la discusión fue un punto de honra y el episodio ha sido novelado por nuestro autor suficientemente en el *Persiles* y en *El gallardo español*. En Roma sirve un breve tiempo como camarero en el palacio del futuro Cardenal Julio Acquaviva. Su estancia en Italia le supuso un deslumbramiento con la cultura renacentista que tal vez tenga parangón único en lo que antes le había ocurrido a su poeta más admirado: Garcilaso de la Vega. En esta etapa, no sólo se sumergirá en el ambiente y la plástica de la ciudad eterna, que evocará con prodigiosa memoria casi cincuenta años después en *el Persiles*, sino fundamentalmente en la literatura, y muy en particular en la narrativa de los *novellieri*, que absorberá y reelaborará, al cabo, con su pasión de lector autodidacta y de recreador del mundo. En este año de 1569, en Madrid, su familia tramita para él un expediente de limpieza de sangre a 22 de diciembre; Cervantes, posiblemente a ejemplo de su hermano menor, Rodrigo, quiere ingresar en el ejército español de Roma. La doble vía de la gloria, establecida por el ideario del Renacimiento, ha de parecerle camino posible a sus bríos e impulso juvenil. En sus proyectos se funden la consecución de la fama duradera

a lo largo de los siglos, merced al cultivo de las letras, y el progreso personal que pudiera promocionarle hasta los estamentos más altos de la sociedad de su época, por medio del heroísmo en el ejercicio de las armas.

En 1570 los turcos toman Túnez y para frenar su expansión se forma la Santa Liga en que se alian el Papa, Venecia y España. Miguel de Cervantes forma parte del ejército español, donde sienta plaza de soldado en la compañía de Diego de Urbina, del Tercio de Miguel de Moneada. Al siguiente año se produce una memorable batalla naval, la de Lepanto, en que la armada turca es derrotada por la que habían formado los estados que componían la Santa Liga, mandada por el hermano bastardo de Felipe II, don Juan de Austria, asesorado por el expertísimo marino Álvaro de Bazán, luego nombrado Marqués de Santa Cruz, y por Andrea Doria. La derrota turca, si bien frenó en algo su expansión, no consiguió acabar con el poderío naval otomano que continuaría sembrando el terror en el Mediterráneo, especialmente con los corsarios berberiscos. Lo que resulta indudable es que si hoy se recuerda aquel combate en que por vez primera se aplicó la arcabucería en la estrategia de la guerra en el mar de modo efectivo, es por el hecho de que en él participase, y muy heroicamente, el que andando los años sería autor del *Quijote*. El día del combate se hallaba en la galera “Marquesa”, en cama, con fiebre alta y rebajado de servicio. No quiso perderse, sin embargo, lo que en 1615 él mismo denominaría “la más alta ocasión que vieron los siglos pasados, los presentes, ni esperan ver los venideros”, y pidió que le permitieran luchar. Los oficiales, sin duda admirados de su convicción y valor, determinaron darle un puesto de arcabucero en el esquife, punto de entre los más arriesgados de la nave. Luchó valerosamente y fue herido de gravedad en el pecho y en el brazo y mano izquierdos por tres tiros de arcabuz. Como secuela le quedó la dicha mano inmóvil e inútil, de lo que se enorgullece más de una vez en su obra. Así ocurre, por ejemplo, en *El viaje del Parnaso*, donde hace que el propio dios Apolo se dirija a él, elogiándole, en la forma que sigue:

*Ya sé que en la naval dura palestra
perdiste el movimiento de la mano
izquierda, para mayor gloria de la diestra.*

Recuperado, continuará sirviendo en el ejército, ahora en la compañía de Manuel Ponce de León, del Tercio de don Lope de Figueroa, general immortalizado por Calderón de la Barca en *El alcalde de Zalamea*.

A lo largo de los años 1572 y 1573, participará en las expediciones de Navarino, en el Peloponeso, y de Túnez y La Goleta, plazas estas últimas recuperadas efímeramente por don Juan de Austria y perdidas de nuevo para España en 1574. A finales de dicho año se cita a Cervantes como “soldado aventajado”, con paga mejorada y destino en la guarnición de Palermo. Quizá decidido a progresar en la milicia y acompañado de su hermano Rodrigo, zarpa en la goleta “Sol”, rumbo a España, en 1575. Lleva importantes cartas de recomendación del generalísimo don Juan de Austria y de su adjunto el Duque de Sessa. Pero el viaje tendrá mal fin: frente a las costas catalanas del golfo de Rosas, a la altura de Palamós, ambos hermanos son capturados por naves corsarias turcas mandadas por Arnaute Mamí y llevados a Argel. Paradójicamente el vencedor de los otomanos en Lepanto pasa a ser su prisionero durante cinco años largos de cautiverio.

Los captores, tal vez engañados por los documentos de tan altos personajes recomendándole, pensaron que tenían en su poder un hombre rico y poderoso, y tasaron su libertad en un costosísimo rescate, alejado por completo de las posibilidades de su familia. Conforme pasaron los años irían desengañándose y bajando paulatinamente la cifra. Durante este triste periodo, Cervantes no perdió ni el tiempo ni la esperanza. En cuatro ocasiones diferentes planeó y ejecutó fugas que fracasaron por mala suerte o por traiciones. Más de una vez fue encerrado en uno de los *baños*, que eran cárceles durísimas. Sorprende, dentro de su mala fortuna, que alcanzase a sobrevivir pese a las cuatro tentativas, y pese a arrogarse en todas ellas la responsabilidad exclusiva de la evasión, cuando aun por delitos muy menores los turcos acostumbraban ejecutar, mutilar o torturar bárbaramente a sus esclavos.

Por testimonios de otros cautivos, sabemos que en Argel estimulaba a los prisioneros a permanecer en la fe cristiana y a no renegar, al tiempo que organizaba representaciones teatrales y se daba en ocasiones al cultivo de las musas. Sin embargo, son muy escasas las obras suyas que nos han llegado de esa época, claro exponente del descuido que a lo largo de su vida tuvo para con la custodia y conservación de sus papeles; apenas quedan algunos poemas redactados

para los preliminares de dos libros escritos por otros dos compañeros suyos, también prisioneros. Escribió, además, la *Epístola a Mateo Vázquez*, secretario de Felipe II, raro ejemplo de la más pura poesía y de la estrategia militar y política entremezcladas, aunque la versión que de ella conocemos debió ser revisada y corregida después de salir del cautiverio. En ella representa los sufrimientos de los numerosos cautivos cristianos de Argel y propone un plan para que los españoles pudiesen recuperar la plaza, por medio de un ataque que coincidiría con la rebelión de los esclavos que les abrirían las puertas de la ciudad. Naturalmente que no hubo ni aceptación ni respuesta por parte de la corte del rey a un proyecto tan piadoso como útil y razonable. La valoración de estos años de cautiverio es, sin embargo, fructífera para su obra posterior. A ellos se deben y en ellos se inspiran, indudablemente, algunos títulos memorables. Recordemos, aparte la epístola antes citada, *El trato de Argel*, *Los baños de Argel* y *La Gran Sultana* en el teatro, y *El amante liberal* y la “Historia del capitán cautivo” en las *Novelas ejemplares* y el *Quijote*, respectivamente.

En el mes de septiembre de 1680, Cervantes debía tener pocas esperanzas de volver a España. El señor a quien pertenecía como esclavo regresaba a Constantinopla y él le acompañaba como uno más de sus bienes muebles. Tal vez se hallaba, igual que uno de sus personajes en similar situación, amarrado ya en el barco, cuando los frailes trinitarios llegaron a Argel con el rescate que por él pedían. Al fin se vio en libertad el día 19 de septiembre. A 24 de octubre, Cervantes desembarcaba y besaba el suelo de Denia. A sus ojos, volvía como un héroe de la patria y como un mártir de la religión. Sus pretensiones de cinco años atrás se mantenían, si no acrecentadas, justamente intactas. Pero muchas cosas habían cambiado y su calvario puede decirse que no había comenzado aún. Quizá pensando en este momento de su vida, algunos años después puso ciertos versos en boca de un personaje que no desea en la *Gran Sultana* fugarse de Constantinopla y volver pobre y oscuro a su tierra. Pese a la comicidad del momento, no nos cabe duda de que Cervantes vierte en él su personal sentir. Dicen así:

*y no ponerme ahora a andar por trena,
cargado de temor y de miseria.*

Después de pasar por los trámites a que eran obligados todos los cautivos que regresaban a España, se dirigió a Lisboa, sede provisional de la corte desde que Felipe II incorporase los reinos de Portugal a su corona en 1580. Allí llegó como pretendiente en 1581 y no consiguió sino una intrascendente y efímera comisión en Orán.

Desechadas sus pretensiones de ser capitán en el ejército, profesión para la que, de otra parte, ya estaba más bien viejo, concibió la idea de que su experiencia y cultura pudieran ser aprovechadas en la administración del estado. A 17 de febrero de 1582, le escribió una carta a Antonio de Eraso, secretario del Consejo de Indias, pidiéndole que le nombrasen para algún cargo en América. La carta no le fue útil a él, pues nada obtuvo, pero nos lo es a nosotros para saber que por entonces se dedicaba a escribir *La Galatea*. En su intento de pasar al Nuevo Mundo insistiría ocho años y tres meses después, con idéntico resultado.

Entre 1582 y 1584, pudo tener relaciones amorosas con Ana Franca (o Villafranca) de Rojas, de quien reconoció tener una hija natural llamada luego Isabel de Saavedra. Esta Ana de Villafranca, que más tarde se hizo llamar Ana Franca de Rojas, era hija de Juan de Villafranca, comerciante de lanas, y casó a los dieciséis años, en el de 1580, con un asturiano, comerciante también, casi iletrado y llamado Alonso Rodríguez. Ayudado por protectores que no conocemos, el matrimonio prosperó y llegó a tener casa propia y taberna. En la taberna, lugar frecuentado por gente de la farándula, debió conocerla Cervantes cuando ya era madre de una hija llamada Ana. Isabel nació en noviembre de 1584; Cervantes y Ana Franca iniciarían sus relaciones, cuanto más tarde, a principios de año. En mayo de 1598, siendo ya viuda, falleció Ana Franca de Rojas. Quedaron sus dos hijas bajo la custodia de un tutor. A once de agosto, Magdalena Cervantes firmaba un contrato por el cual recogía a Isabel. El documento la reconoce como hija de Alonso Rodríguez, pero lleva el de Saavedra como apellido y se la dice nieta de Juan de Cervantes.

En 1584, en junio, había ya terminado la redacción de *La Galatea*, su primera narración larga y, sin duda, la mejor y más revolucionaria novela pastoril que se escribió a lo largo del Renacimiento y del Barroco europeos. El eco de esta obra, publicada en Madrid al año siguiente, no le proyectó a la primera línea de los escritores de la época. Para ello debía esperar veintiún años más. Entre tanto, apenas si dio a las prensas

algunos poemas entre los preliminares de libros ajenos. Sí redactó algunas comedias, que cuando se estrenaron pasaron dignamente sin “ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza” y “corrieron su carrera sin silbos, gritas ni barahúndas”, como él mismo dirá con gracejo en el prólogo al volumen de obras dramáticas suyas que publicó en 1615. Se conservan dos documentos de mucho interés para ilustrar este aspecto, el primero data de 1585 y es un contrato de Gaspar de Porres, *autor o* empresario de comedias, que encarga a Miguel de Cervantes que escriba dos para su compañía. No sabemos cuáles fuesen. El segundo es de nuevo un contrato firmado en 1592, ahora en Sevilla, con otro empresario llamado Rodrigo Osorio. Quizá con más humor que con jactancia, el escritor se compromete en él a entregar seis comedias y a no cobrar nada si no resultan de las mejores que se hayan representado. Tampoco conocemos los títulos. Quizá de por esas fechas daten *La Numancia* y *El trato de Argel*, que en todo caso deben ser anteriores a la revolución escénica de Lope de Vega. Del teatro cervantino tal vez podamos hablar más adelante. Por el momento basta decir que fue la segunda de sus pasiones literarias; la primera, indudablemente, fue la poesía.

Pero volviendo al año de 1584, debemos decir que el doce de diciembre contrajo matrimonio en Esquivias con Catalina Palacios de Salazar, diecinueve años más joven que él. Debió de ser una unión de conveniencia, que al fin no resultó tan conveniente. Quizá huella de su experiencia personal sean las condenas en sus obras posteriores de matrimonios tan dispares.

En 1587 establece su domicilio en Sevilla, después de haber sido nombrado comisario de abastos para la Armada Invencible, trabajo en que dependía de Diego de Valdivia y Antonio de Guevara. No debemos pensar que al fin la administración reconocía o premiaba sus méritos. Por el contrario, era un empleo menor, no muy apreciado por la sociedad de la época, desempeñado frecuentemente por cristianos nuevos y odiado por el pueblo llano, siempre castigado con impuestos y esquilmos. Su celo en el deber le costó disgustos y hasta dos excomuniones que al fin le levantaría el Arzobispo de Sevilla. A causa de esta ocupación, hubo de hacer frecuentes viajes a Madrid. También por causa de ella sería encarcelado al menos dos veces. La primera, en 1592, lo fue en Castro del Río, acusado por el Corregidor de Écija de haber requisado trigo de modo indebido; se le declaró inocente y quedó en libertad en pocos días. Las consecuencias de la quiebra en 1595 del banquero Simón Freire de Lima, en cuyo poder

había depositado Cervantes buena parte de los ingresos recaudados para la Tesorería Nacional, le llevarían dos años después a la cárcel de Sevilla, donde permaneció unos meses, pese a su manifiesta inocencia, por evidente mala fe del juez que se encargaba del caso. Aún en 1599 pudo sufrir nueva prisión en la propia ciudad por retrasar sus entregas a Hacienda, y otra se habría producido en 1602, según tradiciones no documentadas. Tampoco lo está la que afirma que en uno de estos encarcelamientos se gestó el *Quijote*. Lo que parece indudable es que una vez más aprovechó su desgracia para enriquecer posteriormente algunas de sus obras, pues de la observación directa de los marginales sevillanos proceden con seguridad los tipos, y la caracteriología de su lenguaje, que magistralmente pinta en *Rinconete y Cortadillo*, *El entremés del juez de los divorcios*, y en otras ocasiones diversas.

El año 1588 tiene lugar el desastre de la Armada Invencible. Cervantes compuso dos odas a la expedición. Muy lejos quedaban ya por entonces las glorias de Lepanto, y el escritor, impregnado de un excepticismo que le permitiría luego concebir el *Quijote*, debió recordar, como otros muchos españoles en la ocasión, a don Juan de Austria y don Alvaro de Bazán, ilustres vencedores de antaño, con cuya presencia tal vez hubiese mudado la historia.

En Sevilla y en junio de 1593 declaró a favor del mesonero Tomás Gutiérrez, viejo amigo y favorecedor suyo, acusado de cristiano nuevo. Es éste uno de los pocos documentos que pudieran justificar, y ello con rebuscada sutileza, la teoría que le aplican quienes quieren hacerle descender de judíos.

En 1595 ganó unas cucharillas de plata, que eran el primer premio de un certamen poético organizado por los dominicos en Zaragoza para celebrar la canonización de San Jacinto. Tan magra recompensa no debió compensarle la aflicción de ver cómo Francia había declarado la guerra nuevamente a España.

El siguiente año se produjeron dos hechos bochornosos para el gobierno español: la tercera bancarrota de Felipe II y el saqueo e incendio de Cádiz por los ingleses al mando del duque de Essex y del almirante Howard. El excepticismo cervantino a que aludíamos poco antes y su nostalgia de tiempos pasados se plasman en dos sonetos: uno satírico al ridículo hecho en Cádiz, otro de elogio al Marqués de Santa Cruz.

En 1598 moría Felipe II. Poco antes había firmado la paz de Vervins con Francia, quizá deseoso de dejar una perspectiva de reinado tranquila a su heredero. Cervantes, que no debía admirar demasiado a un monarca de brillantez escasa y tan poco justo para con sus personales merecimientos, compuso por encargo un poema en coplas reales dedicado a su muerte. No es en él, claro está, donde debe buscarse el verdadero sentir del autor, sino en un soneto, irónico más que satírico, que le surgió espontáneamente y que figura entre los mejores que haya producido la literatura española del género. Lo enderezó al absurdo tûmulo que los sevillanos habían erigido en la ocasión, verdadero prodigio de ostentación que permaneció alzado mucho más tiempo del prudente y que se convirtió en visita obligada para cuantos pasaban por la ciudad. En él la crítica es, como no podía ser de otro modo, indirecta. Un soldado dedica elogios al monumento, con exageración tanta que cae en el ridículo. Un valentón marginal que le ha escuchado, le da la razón y amaga que luchará con quien le contradiga. Cervantes, socarrón, cierra el poema con unos versos de valor disémico: después de tanta amenaza todo quedó en nada. Esta afirmación se aplica en un primer plano a la bravata del valentón, pero es válida en un registro más profundo para la muerte del propio rey y para su reinado mismo, anticipando, aunque con ironía, el desengaño que ante la vanidad mundana mostrará el Barroco. Vale la pena descansar ahora con la lectura de esta breve obra maestra:

[Al tûmulo del rey Felipe II en Sevilla.]

*¡Voto a Dios, que me espanta esta grandeza
y que diera un doblón por describilla;
porque ¿a quién no suspende y maravilla
esta máquina insigne, esta riqueza?*

*¡Por Jesucristo vivo! Cada pieza
vale más de un millón, y que es mancilla
que esto no dure un siglo, ¡oh, gran Sevilla,
Roma triunfante en ánimo y nobleza!*

*Apostaré que la ánima del muerto,
por gozar este sitio, hoy ha dejado
la gloria, donde vive eternamente. ”*

*Esto oyó un valentón y dijo: "Es cierto
cuanto dice voacé, seor soldado,
y quien dijere lo contrario, miente."*

*Y luego, incontinente,
caló el chapeo, requirió la espada,
miró al soslayo, fuese, y no hubo nada.*

En 1603 Cervantes publica un soneto laudatorio a *Ea Dragón tea* de Lope de Vega, impreso entre los preliminares de la tercera parte de *Ea hermosura de Angélica*. Anteriormente le había elogiado ya en el *Canto de Caltope* de *Ea Galatea*, cuando Lope era muy joven aún. Ello parece indicar que las relaciones entre ambos eran buenas por entonces, al menos oficialmente. No lo serían después. Y la primera tarascada de que tenemos noticia corresponde al madrileño, que al año siguiente, en carta al duque de Sessa fechada en agosto, decía una perla digna de otro collar: “pero *\poeta* ninguno tan malo como Cervantes ni tan necio que alabe a Don Quijote”. No es ocasión ahora de extendernos para analizar la psicología de Lope. Baste apuntar que fue tan excelente escritor como habilísimo captador de enemistades entre hombres gloriosos. Las más notables fueron, sin duda, la de Miguel de Cervantes y la de don Luis de Góngora. Andando el tiempo y ya en su vejez, pero de nuevo envuelto en contiendas literarias, recibiría una certera acusación del rival de turno: a Lope no le bastaba ser el mejor entre muchos autores buenos, quería ser el único, y en todos los géneros.

Precisamente la cita de su carta al de Sessa hizo especular a algunos críticos con la posibilidad de la existencia de una primera edición de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* que habría salido de las prensas en 1604. Esta opinión está hoy totalmente desechada. Lope conocería la genial novela o bien de oídas o bien en alguna copia manuscrita.

En este año 1604, Cervantes residía en Valladolid y con él vivían en su casa su esposa Catalina, sus hermanas Andrea y Magdalena, su sobrina Constanza, que era hija natural de Andrea, y su propia hija ilegítima, Isabel de Saavedra, habida como se señaló en la tabernera Ana Franca de Rojas. Casi toda la familia, en suma, pues Rodrigo, su hermano y compañero de armas y de cautiverio, había fallecido cuatro

años atrás en la batalla de las Dunas al recibir un arcabuzazo. La conducta de Andrea, Magdalena y Constanza había sido años atrás licenciosa y tal vez rayana con la prostitución. No sabemos de cierto cómo sería en la época. La de Isabel, cuanto menos, daba lugar a murmuraciones en la vecinanza más pacata. Así se afirma explícitamente en el proceso que siguió a la muerte de Gaspar de Ezpeleta, ocurrida a 27 de junio de 1605, a causa de unas heridas habidas en una riña que tuvo lugar a la puerta misma de la casa de los Cervantes y que fue motivada por una cuestión de infidelidad conyugal a la que la familia del escritor era totalmente ajena. El suceso provocó, por la negligencia y por la deliberadamente malintencionada actuación de un alcalde de corte, llamado Villarroel, que fuese encarcelada casi toda la familia. De los presentes se salvó Magdalena. Catalina de Salazar no conoció tampoco aquel bochorno por hallarse ausente, visitando Esquivias. Aunque fueron muy pronto puestos en libertad, las declaraciones que se produjeron durante el proceso, procedentes en especial de una vecina beata que vivía en la buhardilla del inmueble, dejaron en evidencia, como antes se ha dicho, la conducta de las mujeres que el héroe de Lepanto cobijaba bajo su techo, y en especial la de Isabel de Saavedra, que declararía ser analfabeta y de quien se da a entender que mantenía relaciones no santas con un financiero dudoso, portugués, que tenía negocios con su padre. Por cierto que del tal Ezpeleta hay también una referencia entre los poemas de Góngora, con ocasión de que un toro le derribase del caballo cuando toreaba, o intentaba torear, en unas fiestas celebradas pocos días antes de su muerte. La burla del cordobés, ingeniosísima, encarece el poco caudal del desairado jinete por medio de un juego disémico con la palabra “plaza”. Así, el derribado toreador ha demostrado tan poca experiencia en lidiar en la plaza del coso como su despensero en visitar la plaza del mercado por falta de qué gastar en él. En un segundo juego de palabras, Góngora afirma que si cayó del caballo, fue para que los espectadores “cayeran en él” y notaran su presencia. Curioso destino el de Gaspar de Ezpeleta, sin duda galanteador de damas casadas tan zascandil y poco prevenido como inhábil jinete alanceador de toros, que al cruzarse nada gloriosamente con dos genios aseguró para la posteridad la memoria de su nombre.

Pero 1605 no es sólo el año de la última y efímera prisión de Cervantes, sino el de su irrupción gloriosa y definitiva en la república de las letras universales con una obra impar que le lleva al escalón

más selecto de los escogidos entre los escogidos. Y es que en ese año en que Pedro de Quirós hizo llegar las banderas de España hasta Australia y en que nacieron Comeile y Felipe IV, salió a la luz *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, con tal éxito que alcanzó cinco impresiones además de la príncipe. Por cierto, dos de ellas furtivas, en Lisboa. La memoria de las diferentes ediciones y traducciones que de ella se han hecho hasta nuestros días, ocupa el mismo espacio que un listín de teléfonos de una ciudad más que mediana. Ciertamente no podemos ahora valorar el alcance de las consecuencias de la aparición de esta novela. Baste decir que sólo otra la ha superado después. El hecho ocurrió diez años más tarde y sirvió para contradecir el proverbio de que nunca segundas partes fueron buenas. El autor, claro, fue Miguel de Cervantes, que la ofreció al mundo con el título de *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*.

Un año después, el ya consagrado novelista se traslada a Madrid, siguiendo la Corte. En 1606 su hija Isabel no vive en casa. Se supone que se habría casado, tal vez en Esquivias, con un misterioso Diego Sanz del Águila de quien tuvo una hija llamada Isabel Sanz del Águila y Cervantes. Si así fue, enviudaría pronto, pues a ocho de septiembre de 1608 vuelve a casarse con Luis de Molina, posiblemente como fruto de una dura negociación de su padre, quien buscaría recomponer el decoro social de la familia. Y ello porque bien entre ambos maridos o bien desde antes del primero, Isabel de Saavedra tuvo un amante y protector llamado Juan de Urbina, secretario del duque de Saboya y ya entrado en años, casado, con hijos y hasta con un nieto. Se especula incluso con que él fuese el verdadero padre de Isabel Sanz y que el desconocido Diego Sanz del Águila fuese apenas un testaferro que evitase la publicidad de la condición de madre soltera de la hija de Cervantes. En todo caso el matrimonio con Luis de Molina fue una unión de interés, claramente financiada por el amante de la joven viuda y debido a las presiones del novelista. En la primavera de 1610, moriría la hija de Isabel de Saavedra. Las consecuencias fueron terribles. Su antiguo amante se negó a pagar lo que restaba de la dote y la casa del matrimonio pasó a ser propiedad de Miguel de Cervantes que la cedió a su otrora donador, Juan de Urbina, con lo cual la ruptura de relaciones con su única hija será ya definitiva hasta su muerte.

En 1609 muere Andrea de Cervantes. En abril del propio año ingresa Miguel de Cervantes en la Congregación de Esclavos del Santísimo Sacramento del Olivar. Quizá con el reconocimiento universal de su condición de narrador, y con los consiguientes gajes de los ataques de los émulos envidiosos, piensa que han terminado los años oscuros y que no será ya más preterido en sus aspiraciones de alcanzar una posición social consolidada y respetable. Tal vez por ello, en 1610 intenta pasar a Nápoles al servicio del conde de Lemos, que había sido nombrado Virrey; pero de nuevo sus pretensiones se ven frustradas, al parecer, por los oficios de Argensola. La decepción se alía a la tristeza de ver morir a su hermana Magdalena al año siguiente. Cervantes hallaría estímulo en la continua secuencia de las reimpressiones de sus obras en los lugares más diversos y participa activamente de la vida intelectual de Madrid, donde frecuenta la Academia del conde de Saldaña. 1612 le permite una rara satisfacción, concedida a escasísimos españoles de la época: la primera parte del *Quijote* se traduce magníficamente al inglés por Thomas Shelton. El siguiente año, en que Cervantes era ya hermano tercero novicio de San Francisco en Alcalá, dará a la luz pública en agosto otra obra impar: *Las novelas ejemplares*. El volumen estaba concluso desde mediados del año anterior, como certifican las aprobaciones más tempranas. Se contienen en él once novelas cortas, la última de las cuales, *El casamiento engañoso*, encierra en su propio relato otra diferente, titulada: “Coloquio que pasó entre Cipión y Berganza, perros del Hospital de la Resurrección”, que por cierto constituye uno de los más conseguidos resultados narrativos cervantinos. Era el primer libro que daba a la estampa tras el éxito clamoroso de la primera parte del *Quijote*, y en él se compilaban, además de las narraciones que a tal propósito hubiera redactado después de 1605, otras anteriores, si bien remozadas y corregidas en lo estético y en lo moral del contenido de acuerdo a su nueva óptica de intelectual comprometido con la sociedad, y dispuesto, como en el prólogo establece, a que su ingenio colaborase en la exaltación de los valores espirituales cristianos sin renunciar a entretener honestamente a los lectores, fiel al lema de “deleitar aprovechando” que siempre había propugnado. Otro punto del prólogo merece destacarse; dice así: “yo soy el primero que he novelado en lengua castellana”. Y coincide con unos versos del canto cuarto del *Viaje del Parnaso*, que publicará un año más tarde, en que leemos:

*Yo he abierto en mis Novelas un camino
por do la lengua castellana puede
mostrar con propiedad un desatino.
Yo soy aquel que en la invención excede
a muchos...*

Entendemos que no se trata de pedestre vanagloria sino de una reivindicación con pleno sentido. Cervantes se refiere a *novelas* escritas al modo de las que habían compuesto en Italia Boccaccio, Bandello, Cinthio y otros muchos, de las cuales hasta las suyas no había prácticamente en España paralelo alguno, fuera de las traducciones e imitaciones que sobre las extranjeras se habían realizado. El quiere encarecer que la diferencia entre las suyas y las anteriores consiste en que ha construido estructuras narrativas similares a las italianas, pero con asuntos y argumentos originales. Vista desde esta perspectiva, su afirmación puede incluso parecer modesta. Por méritos propios y como consecuencia de la unánime aceptación del *Quijote*, también las *Novelas Ejemplares* alcanzarán desde el momento mismo de su aparición sucesivas y numerosísimas reimpressiones y traducciones a otras lenguas.

En 1614 Cervantes publicó un interesante y curioso libro: *El viaje del Parnaso*. Escrito en tercetos encadenados y con un apéndice en prosa, constituye un legado del gusto estético del autor, referido a la literatura de su época. La disculpa argumental es simple: ante el temor de que los malos poetas, muy numerosos, puedan asaltar el Parnaso, Apolo como divinidad tutelar de la poesía, convoca a los notables para que armados de sus obras defiendan el monte sagrado. Mercurio acude a España por su mandato para seleccionar a los elegidos. Con este motivo se incluye el elogio de los escritores que a Cervantes le parecían de mayor mérito. Reunidos ya en el monte, se produce la batalla en que los invasores atacan lanzando los gruesos e insufribles tomos de sus obras. La victoria es, lógicamente, para la tropa de Apolo. Cervantes aprovecha la ocasión para hacer su autoelogio, no sin ironía en algunos momentos, y para poner en boca del propio dios alabanzas a sus méritos. La idea argumental procede, según ya indica el autor, de un oscuro poeta italiano llamado Cesare Caporali. *El viaje del Parnaso* tuvo dos

ediciones en el mismo año. Un precedente inmediato del elogio de los escritores que le agradaban, lo constituye el *Canto de Calíope*, obra también de Cervantes inserta en *La Galatea*. Lope de Vega, en 1630, compondría en esta misma línea su *Laurel de Apolo*.

También en 1614, se tradujo por Cesar Oudín al francés la primera parte del *Quijote*. El reverso de la moneda lo tuvo el alcalaíno con la aparición en el propio año del llamado Quijote apócrifo, publicado con el nombre ficticio de Alonso Fernández de Avellaneda y con falso pie de imprenta. Se trata de una continuación de la primera parte cervantina, no falta de méritos pero a una distancia abismal de la calidad del modelo. En él, además, se insulta gravemente y numerosas veces a Cervantes. El anonimato del seudoquijote ha perdurado hasta nuestros días, dando pie a numerosas especulaciones sobre la identidad del autor. En la actualidad, Martín de Riquer parece haberle, por fin, identificado. Según su muy plausible teoría se trata de Jerónimo de Passamonte, compañero de milicia de Cervantes y como él prisionero de los turcos. Con sus ataques estaría respondiendo a los que a su vez había recibido en el *Quijote*, donde se le retrata caricaturesca y malintencionadamente en el personaje de Ginés de Pasamonte.

En 1615 se traducen las *Novelas Ejemplares* al francés. Cervantes publica sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* y concluye a toda prisa la segunda parte del *Quijote*, cerrándola para que no pudiese ser susceptible de otras continuaciones fraudulentas. El efecto que el apócrifo le causó fue tan grande que dejó testimonio del punto en que se hallaba la redacción de la segunda parte cuando de él tuvo conocimiento. El propio don Quijote ve la obra de Alonso Fernández de Avellaneda e indignado acusa de falsario a su émulo. Para demostrar que él es el verdadero y que además es el único dueño de su destino, decide cambiar el itinerario previsto y no se encamina a las justas de Zaragoza, como había ofrecido Cervantes en la primera parte y ocurría en el libro de Avellaneda. La alternativa será tomar la ruta de Barcelona, en cuyas playas le derrotarán y apartarán de la caballería. Luego, tras un arrebató efímero de hacerse pastor, morirá cristianamente en su cama y en su pueblo, habiendo recuperado la razón.

En las *Ocho comedias y ocho entremeses...* Cervantes colecciona y rehace buena parte de lo que debió ser su producción dramática. Él que había cultivado el género al modo de las tragedias y las comedias prelopcas, intenta ahora

demostrar que ha sido capaz de asimilar la nueva técnica hasta donde le parece razonable. Su inconformismo con lo que estimaba exageraciones en la fórmula de Lope de Vega, varias veces expreso teóricamente a lo largo de sus obras, se hace ahora realidad en la práctica. Aunque las comedias tengan argumentos impecables y momentos felicísimos, quedan en un plano más que discreto si las comparamos con cualquiera de las creaciones del Fénix. La lucha en este campo era tan desigual como lo fue inversamente entre ambos en la narrativa. Juicio diferente merecen los entremeses, escritos en su mayor parte en una prosa que sólo puede ponderar el hecho de ser suya. En ellos la vena, tipos y arquetipos se elevan de tal modo que pueden estas ocho breves piezas considerarse como la manifestación más genuina de un género en que tras él apenas pudo alcanzar merecimientos Quiñones de Benavente.

A dos de abril de 1616 profesaba Cervantes con votos definitivos en la Orden Tercera de San Francisco, en Madrid, estando ya muy enfermo. Desde mucho tiempo atrás, se ocupaba en un proyecto que alternaba con la redacción del *Quijote*. Era la creación de una novela griega, al modo de las de Heliodoro y Aquiles Tacio. De ella, aunque llamándola de caballería, hablan el cura y el canónigo cuando en la primera parte de *El ingenioso hidalgo...* disertan críticamente sobre cuáles deban ser las características de un buen relato de esta clase. Es de advertir que en la época nadie distinguió diferencias específicas entre las novelas griegas recién llegadas y las tradicionales aventuras de caballeros como los Amadises, Belianís o los Palmerines. Sabiendo que le quedaba poco tiempo, Cervantes aceleró el ritmo y concluyó al fin *Los trabajos de Persiles y Sigismundo, historia setentrional*, aunque a costa de dar a la cuarta de sus partes apenas la mitad del espacio de las precedentes. Firmó la dedicatoria a 19 de abril de 1616, sabiéndose con “el pie en el estribo” del coche que le llevaría a su último viaje, y habiendo recibido la Extremaunción un día antes. Murió el veintidós y fue enterrado al día siguiente en el Convento de las Trinitarias Descalzas de Madrid. La obra sería publicada postumamente en 1617. En el tintero quedaban muchas ideas. La más acariciada y ofrecida por él sería una segunda parte de *La Galatea*.

2. Semblanza de Cervantes

Tras este periplo por los sucesos, anécdotas y circunstancias de la vida de Cervantes, queremos cerrar nuestras palabras apuntando a vuelapluma un esbozo de su retrato intelectual y moral.

Dos polos constituyeron la ambición de Cervantes a lo largo de su vida: la conquista de la gloria y la fortuna por medio del ejercicio de las armas, y la consagración en el mundo de la fama, merced al triunfo de su obra literaria. Buscaba con ello cumplir en sí mismo el ideal que para el caballero renacentista demandaba la sociedad de la etapa del emperador y que habían sintetizado ejemplarmente figuras como Garcilaso de la Vega o el Capitán Aldana.

Su aspiración de progresar socialmente gracias a una trayectoria brillante en el ejército, queda truncada con el cautiverio padecido en Argel. Pese a todo, tras su captura, Cervantes no se arredra y, consecuente con su formación renacentista, asume la prisión entre los turcos como un timbre de gloria más. Si en servicio de su religión y su monarca había antes derramado su sangre, en servicio de Dios y del rey padecía ahora prisiones que acrecentarían sus méritos y su recompensa. Argel no domeñará su espíritu indómito y combativo; por el contrario, hasta cuatro veces intentará infructuosamente evadirse y liberar con él a otros cautivos, no saliendo con bien de su empeño unas veces por mala fortuna y otras por traicionera y envidiosa delación. Como los protagonistas de sus novelas, se salvará milagrosamente de la muerte al ser apresado tras las cuatro fugas, pese a la extraordinaria crueldad de los castigos que los turcos aplicaban a los prisioneros por delitos muy inferiores en importancia al de la huida. Otros cautivos, al ser liberados, declararon que durante la prisión ocupaba el tiempo en confortar a los demás y los exhortaba para que mantuviesen la observancia de los preceptos cristianos y para que no desconfiasen de la piedad divina en tan estrecho trance como el de la esclavitud.

Vuelto a España, tendrá ocasión de comprobar con amargura que los viejos ideales heroicos de la etapa imperial no tienen ya lugar en la burocratizada administración de Felipe II. Ni sus méritos de héroe de Lepanto ni sus ejemplares sufrimientos de cautivo alcanzarán más recompensa que alguna fugaz ocupación sin importancia y de escaso

provecho económico para él. Es la etapa más sombría de su vida, y en ella sufrirá la evidencia de que el hombre no es ya hijo de sus obras, sino esclavo de sus circunstancias. La tenebrosa realidad del mundo de los héroes de la picaresca no le abrumará, pese a todo, y en él triunfará el optimismo renacentista, como hacen patente sus obras, en que la miseria cotidiana no da pie a un desengaño metafísico, sino a una abierta ironía jovial y liberadora de las ansias de lo inmediato. Los numerosos viajes por Andalucía y Castilla la Nueva que realiza como recaudador de impuestos y, quizá, como miembro de una compañía teatral, le aportan un conocimiento minucioso y directo de los lugares y las gentes que luego proyectará en la elaboración de sus novelas. Igualmente, sus prisiones y desengaños servirán para enriquecer su perspectiva de creador y no para hundirle en un pesimismo desengañado y romo.

Puede afirmarse que los últimos años del siglo XVI serán los que configuren definitivamente el carácter de Cervantes como creador literario. En ellos su visión burlona de la realidad española, que se abre a la decadencia política y social, queda equilibrada con el ideal del Renacimiento a que nunca renunció a lo largo de su vida. Paralelamente, también en tales fechas, el arte literario se complica y busca nuevas formas de expresión, cada vez más alejadas de los cánones que marcaron la época de Garcilaso. En ese campo Cervantes ocupará asimismo una posición equidistante, aceptando cuantas innovaciones considera como enriquecedoras del equilibrio renacentista y rechazando cuantas le parecen abusivos disparates. Dicha actitud se hace evidente en sus abundantes críticas al modo de escribir comedias de Lope de Vega, de quien acepta, no obstante, buena parte de aportaciones, como manifiestan sus *Ocho comedias...*

Lo febril del trabajo cervantino en sus últimos años crece parejo con su fama. A este respecto, cabe señalar que tenía por costumbre alternar la redacción de varias obras simultáneamente. Parece como si el viejo héroe de Lepanto barruntase lo escaso de las horas que le restaban de vida y se afanase en concluir cuantas obras tenía entre manos, ávido de darlas a conocer y de acrecentar el mérito de su nombre para la posteridad. Incluso moribundo, al redactar el prólogo del *Persiles*, acaricia la idea de ultimar la segunda parte de *La Galatea* y dos obras que lamentablemente se han perdido también: *Bernardo* y *Las semanas del jardín*. De la primera no sabemos cuál fuese el asunto. De la segunda, se especula con la posibilidad de que fuera otra colección de novelas cortas, escrita con estructura similar a la del *Decamerón*.

JORGE LUIS BORGES: A PARÓDIA COMO LEITURA CRÍTICA*



Bella Josef

Universidade Federal do Rio de Janeiro

*A linguagem do escritor não tem de
representar o real mas significá-lo.*

Muito se escreveu e se disse sobre Jorge Luis Borges, muito ele próprio disse e escreveu sobre si e muito há ainda a interpretar e dizer sobre sua obra. Tão universal quanto sua criação é a extensa bibliografia que a cita, comenta ou analisa. Sua influência foi decisiva na conformação da chamada pós-modernidade.

Não se pode falar de literatura sem citar Jorge Luis Borges. Nem sempre foi assim. Em sua “Autobiografia”, Borges conta que, um dia de 1937, entrou na livraria Viau y Zona, que no ano anterior editara seu livro de ensaios *Historia de la eternidad*, e perguntou quantos exemplares haviam vendido. A resposta: 34. Sua reação foi de alívio: podia imaginar 34 leitores; se tivessem sido mil ou dois mil, seria impossível.¹

Um dos textos do livro era a “resenha” bibliográfica de *The Approach to Al'Mutasim*, romance policial publicado em Bombaim por Mir Bahadur Ali. Essa resenha, além de citar fragmentos em inglês e opiniões de Dorothy L. Sayers e T. S. Eliot, oferecia detalhado resumo do livro. Mas ao ser incluída numa coleção de narrativas fantásticas em 1941 sob o título de *El jardín de los senderos que se bifurcan* revelou-se a fraude: não havia tal resenha porque não existia o livro. Borges

havia inventado tudo. Havia disfarçado de resenha bibliográfica um conto alegórico.

Aquela falsa resenha e o conto verdadeiro foram a semente de onde germinaria toda a ficção posterior de Borges, em que as aparências da realidade mostram ser apenas cifras de uma irreidade incompreensível. Daquele texto disfarçado de resenha bibliográfica nasce um conceito de texto literário como palimpsesto: cada texto é um campo magnético em que se cruzam textos que o autor cita ou a que alude, plagia ou repete e que vêm de uma produção coletiva como bem sabiam os clássicos e Mallarmé e Valéry redescobriram. A teoria e a prática da literatura moderna estavam implícitas naquele texto mínimo, um manifesto da nova literatura.

Na obra borgiana, o mundo fictício, onde a medida de todas as coisas é um relativismo que outorga validade ao inverossímil e ao absurdo, não é uma evasão da realidade: é, antes, um retorno a ela, provando que existe e que também é um sonho. Nos sistemas teológicos e proposições metafísicas, Borges vê um infatigável esforço do espírito humano em compreender e interpretar o universo. Projeta o indivíduo sobre um plano mais amplo. Confundindo o individual com o genérico, o relativo de uma realidade singular com o absoluto de uma abstração, Borges amplia o âmbito de seus relatos: ao dar-lhes simultaneidade e elasticidade, torna-os fantásticos e irrealis.

A realidade concreta dos contos borgianos é o que o mundo concreto significa para os místicos: um sistema de símbolos. Negando a validade da metafísica, aplica-a na literatura, para confirmar o caráter alucinatório do mundo.

Este o jogo predileto de Borges: a interpenetração ficção/realidade. Borges, numa atitude lúdica, começa reconhecendo que a linguagem é linguagem, que um conto é uma ficção e que escrever é uma atitude imaginária. Quando escreve, assume a literatura como criação, a linguagem como invenção e ficção como jogo, jogo de identificação e de oposição, entre o referente imaginário do texto e o eu do leitor. Além do mais, o lúdico permite à arte mascarar-se diante do referencial, como instrumento de afirmação criadora, polissêmica e aberta, diante de uma realidade que pretende anular a plenitude do ser no mundo.

No presente ensaio comentaremos a paródia realizada por Jorge Luis Borges de um episódio capital do universo gauchesco - o desafio (“payada”) nos moldes em que foi apresentado na literatura argentina em geral, na busca pela identidade e, mais especificamente, no poema *Martin Fierro* de José Hernández. Se por um lado o poema *Fundación mítica de Buenos Aires* - para citar um exemplo — constitui-se em reabertura da questão da fundação da cidade, através de uma visão alegórico/mítica, posteriormente, Jorge Luis Borges utiliza-se da paródia como processo desmitificador. Passou das “mitologias de arrabalde” aos “jogos com o tempo e com o infinito”, no afã de intuir a problemática do homem e de seu destino.

A paródia passou a ser considerada um dos traços significativos da arte contemporânea e uma das linguagens da pós-modernidade. Ela denuncia e faz falar aquilo que a linguagem normal oculta, pela contradição e relativização, através de um discurso descentralizado. *Paródia*, segundo o étimo, significa canto paralelo: é um texto duplo que contém o texto parodiado de que ele é uma negação, uma rejeição e uma alternativa. A paródia relaciona uma escrita com outra. É ao mesmo tempo especular e crítica e seu referente é bem marcado, pois ela dá-nos sua definição ao propor-se refletir outro texto. A paródia relaciona-se com todo tipo de discurso literário que faz da sua própria produção objeto de indagação. Constrói-se como desmitificadora do discurso realista, criador de ilusão de referencialidade, a suposta ligação da narrativa com a realidade.

Sem o conceito de paródia não se poderia conceber grande parte da obra de Borges. Ele realizou a paródia de obras fundamentais como *Martin Fierro* ou *Facundo*, recorrendo ao gauchesco como forma de releitura ou citação. Inclusive a que escreveu com a colaboração de Adolfo Bioy Casares, proclama a condição paródica a partir do próprio nome do personagem que a encarna: Isidro Parodi. Em *La fiesta del monstruo* de Bustos Domecq há uma tentativa de datar *La refalosa* de Ascasubi e *El matadero* de Echeverría. É elemento central e orienta o desenvolvimento da estrutura do discurso, utilizado para acentuar e destacar situações e personagens como “projeções invertidas” de outros muitos desconhecidos.

O mundo borgiano é uma paródia do mundo inventado pelos homens. Sugere que a realidade se transforma em signo tão afastado do real como os livros que leu. A paródia situa-se, assim, no espaço de uma

escrita, ambivalente, como um sistema de espelhos deformantes em diversas direções. Esvazia-se uma escrita supostamente estável, numa literatura de significados a qual privilegia o sentido denotativo como o primeiro. A denotação, guardiã de valores consagrados, é apresentada como suporte e expressão da estabilidade. Na literatura borgiana o narrador confere uma significação ao mundo de seus personagens. Um tempo e um espaço se abrem, interminavelmente, desgarrando-se do real e do histórico, realizando-se no infinito e regidos por leis próprias, segundo caracterização da polifonia.

Depreende-se o caráter dinâmico da paródia como processo produtor de *sentido*, para modificar a *significação* e função de um texto a outro. Os textos literários estão carregados de conotação que pode ser entendida como a presença do ausente. A obra, ao transformar continuamente seus próprios significados em significantes de outros significados, elabora suas próprias denotações. Por este motivo, a obra literária está permanentemente aberta através do tempo a diferentes leituras criadoras e a cada momento histórico realiza sua atualização da mensagem, superando a dimensão exclusivamente sincrônica. Por meio do significado o mundo penetra no sistema. Um texto articula-se sempre sobre outros de que constitui um prolongamento. Era natural que Borges usasse desse procedimento tendo em vista sua concepção de livro único e total, totalizante e abrangente, que abarcasse todos os demais. Cada escritor nada mais faz do que repetir os seus antecessores, sem nenhuma originalidade, e já Cervantes defendia essa posição. Anulado o princípio de identidade, Borges nega a originalidade, nega que algo do muito que foi escrito possa considerar-se patrimônio individual de um autor. O livro não tem realidade e só se impõe por sua multiplicação possível. Assim como cada mito só tem sentido em confronto com os demais, cada livro só terá significação em relação com outro.

Na utopia borgiana gera-se sua antiutopia: o imaginário e o onírico evidenciam seu caráter ilusório. O caminho é refeito e a redução realizada transforma os elementos culturais estabelecendo nova escrita. A lei de existência da literatura desliza-se pelo canal temporal imposto pela linguagem. A realidade não coincide com o imediato como a pátria não consiste em presenças óbvias. Borges desrealiza a realidade para projetar outra mais essencial; desmonta o texto numa problematização de nossa relação com o mundo. Escreve uma obra que ele mesmo refuta e corrige. A dúvida inspirada pela realidade é instaurada. Esta visão é um modo

de afastar o definitivo e representa também um triunfo sobre a linguagem no sentido de representar o irrepresentável e dizer o indizível. Reflete em sua obra o impasse da literatura moderna ante o “dizer” uma nova realidade.

O texto de Borges, pelo processo paródico, realiza um discurso que significa referencialmente, mostrando todas as contradições da literatura. A paródia praticada por Jorge Luis Borges é irônica desmitificação do passado mas não sua destruição.

O narrador, em Borges, deixa de ser o porta-voz de uma tradição: ele a desconstrói e sob suas ruínas estabelece com o leitor o sentido final do texto.

Em *O fim*², Borges retoma o poema *Martin Fierro* de José Hernández³ para narrar uma vingança inexistente na obra, embora tenha dito: “tudo o que há nele está implícito em um livro famoso, e eu fui o primeiro a desentranhá-lo ou, em declará-lo”. É uma espécie de continuação da “Volta de Martin Fierro”. Borges dá o testemunho de uma obra de ficção em versão diferente. O personagem Martin fornece o título do conto a Borges quando diz “Até o fim hei de seguir/ Todos têm de cumprir/ com a lei de seu destino”. Também o Martin Fierro de Borges invoca a força do destino que “agora, outra vez, me põe a faca na mão”. A peripécia de Martin Fierro se refaz, pois “um lugar da planície era igual a outro”.

No conto, o destino que rege a vida de Martin Fierro acaba por configurar seu futuro. Das coisas cotidianas passa a estados indefinidos e abstratos, fundindo-os: “a planície, sob o último sol, era quase abstrata, como vista em um sonho”.

Há uma situação atemporal que amplia o espaço do conto, dando-lhe sentido conotativo. O elemento *sonho* faz aflorar o inconsciente. Multiplica uma série de espaços anteriores onde o rito vai repetir-se, parodiando-os a partir de sua condição de ser o mesmo e outro. O encontro do homem de pele morena e do Martin Fierro anula o tempo da história: os textos permanecem, identificando-se um com o outro, ao revés.

As dicotomias dentro/fora, lembrar/esquecer, áspero/doce são um dos aspectos de carnavalização. É o relato de identificação das duas

épocas e nessa rede dialógica se entrecruzam os elementos do texto. A situação fora da temporalidade coincide com o ocaso. Há distanciamento de seres e coisas.

O conto revive o contraponto de há sete anos. Na configuração textual, assume uma obrigação que lhe impõe o texto de Hernández e o contexto gaúcho. Este ingresso à ficção de uma ficção. Recabarren vive no presente e os dois personagens suspenderam o tempo: “um cavaleiro que vinha ou parecia vir...”. A modelização “que vinha cu parecia vir” instaura o fantástico.

A unidade de significação se perde ao gerar ambigüidade. Por um sistema de espelhos, em graus e direções diversas, o texto segue dupla orientação: em direção ao objeto da narrativa e em direção à palavra do outro. O labirinto — metáfora-chave —, por exemplo: “Da outra peça chegava-lhe um rasgado de guitarra, uma espécie ie pobríssimo labirinto que se enredava e desatava infinitamente.”

O trecho metaforiza o mito da literatura gauchesca e seu percurso, por todos os meandros e possibilidades.

Borges incorpora certos elementos não presentes no poema, como o personagem Recabarren, ligação entre o passado e o presente, testemunha de uma história que se repete.

O velho *gaúcho* Recabarren, dono do bar, está imobilizado por uma paralisia que diminui sua visão. No fundo da sala, um homem toca uma guitarra, referindo-se citar nomes. Recabarren vê ou sonha, impotente, o duelo entre Martín Fierro e o negro, dois “cuchilleros” marginais. Ele vê como realidade uma ficção literária. Esta cena corresponde à concepção borgiana da literatura: a vida só é vista através da arte. A ficção literária é a única “realidade” para o escritor.

O moreno mata Martín Fierro: “não tinha destino sobre a terra e havia morto um homem”.

Na planície abstrata, de sonho, Martín Fierro repete a “payida” mítica com o homem de pele escura e este mata aquele, cumprindo secreto rito, que deve ser repetido e que o texto multiplica a partir de sua condição de ser o mesmo, na possibilidade de configurar-s: um destino, a recobrar sua identidade. Rompe a ilusão de referencialidade

e nega ao mundo qualquer realidade. Revive a épica argentina e resgata para o argentino o seu passado alienado.

O homem de pele morena converte-se, assim em Martín Fierro, o homem que acaba de matar. Na morte, se reconhece no outro e assume sua personalidade. O sujeito se divide (*spaltung*), tornando-se seu próprio outro, múltiplo. Só no espaço intertextual a palavra é completa. Processa-se o retorno do Outro ao Mesmo, através da linguagem.

O tempo mítico introduz-se na temporalidade. O passado justifica-se. Os papéis, porém, invertem-se. Nesta reescrita do episódio de *Martín Fierro* (Canto VII, 1ª parte e do Canto XXX, 2ª Parte), o duelo é seguido de “payada”; em “O fim”, primeiro é a “payada” e depois o duelo em que Martín Fierro morre. Até o penúltimo parágrafo é desconhecida a identidade de Martín Fierro. A luta e o comentário final do narrador ocorrem após a revelação do nome do “outro” e da razão do ódio do homem de cor morena. Os fatos repetem-se pela lei do eterno retorno dando prova da existência dos arquétipos. Nessa reversão paródica o narrador introduz uma orientação interpretativa contrária, o texto borgiano não invalida o anterior mas significa a insignificância das linguagens humanas, a possibilidade de intercambiar objetos ilusórios como os signos verbais, jogo de reflexos irrealis. O desenlace é modificado, os símbolos elaborados por um texto e uma cultura são retomados com significações novas no novo contexto, como uma reescritura crítica. Todo destino está preescrito. Toda relação causai é arbitrária: uma das tantas leituras possíveis diante da extrema multiplicidade de fenômenos. Esta paródia do desafio de Martín Fierro está prefigurada na obra *Martin Fierro* ⁴ onde Borges diz: “Podemos imaginar uma luta além do poema, em que o moreno vinga a morte de seu irmão. ” Quatro anos mais tarde, em uma página em prosa intitulada “Martín Fierro”, Borges volta a referir-se ao duelo: “Isto que ocorreu uma vez volta a ser, infinitamente, os exércitos visíveis se foram e fica um pobre duelo a faca: o sonho de um é parte da memória de todos.”⁵

“O fim” é a culminação da violência contida que Borges presente no duelo verbal do poema.

Hernández havia associado o homem moreno com o diabo, o triunfo de Martín Fierro, no poema, era uma espécie de reparação. Esta

“payada” resume e encerra outras que se foram realizando ao longo da História (significante cultural). Para Borges, o vencedor é o homem de pele morena: lê diferentemente o mesmo episódio cantado por Hernández, ampliando-o em suas possibilidades, aumentando o espaço do imaginário, ordenando o mundo através do texto. O personagem debate-se entre a procura do destino e a impossibilidade de escolha, diante da fatalidade. O código da literatura gauchesca vai ser invertido, apontando para novas possibilidades. Esse labirinto “que se enredava e desatava” é justamente a metáfora-chave porque é a procura da identidade, uma outra significação possível do texto, “além do poema”.

Se o ato de criação está na leitura e não na escrita, toda obra volta a ser original. A leitura como escrita já aparece em *Discussão*⁶: “O conceito de texto definitivo só corresponde à religião ou ao cansaço”.

O encontro entre escrita e leitura é narcísico, cada um espelhando-se no outro e mergulhando no próprio labirinto.

Genette afirma que a leitura “é a operação mais delicada e mais importante e todas as que contribuem ao nascimento de um livro”⁷. Eliminando a identidade individual, Borges destrói o conceito de criação do autor mas não a do leitor. E a obra sobrevive intacta.

Jorge Luis Borges enriquece nossa tradição cultural e abre nova visão do mundo, da arte e da poética literária. Fascina-nos por sua inteligência, pela lucidez que defende como traço central da atividade intelectual e pela natureza lúdica de seus escritos. Ilumina com rara qualidade vastas regiões da experiência intelectual e oferece uma arqueologia da memória, a gramática de uma imaginação sedutora, com o fascínio da criação, de que não se pode escapar incólume. Ao resgatar todas as tradições, criou novo espaço e novo tempo para a imaginação.

Notas

* Este texto é reprodução parcial do capítulo “Uma estética de prodígios”, In: JOZEF, Bella. *Jorge Luis Borges*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1996, p.179-86, reescrito e ampliado para a presente publicação.

¹ Entre os leitores que não haviam comprado o livro porque o haviam recebido

diretamente do autor estava Alfonso Reyes. Entre os que acreditaram na existência do livro e até o encomendaram na Inglaterra encontrava-se Adolfo Bioy Casares.

Bibliografía

El fin. In: BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1956, p. 177-80.

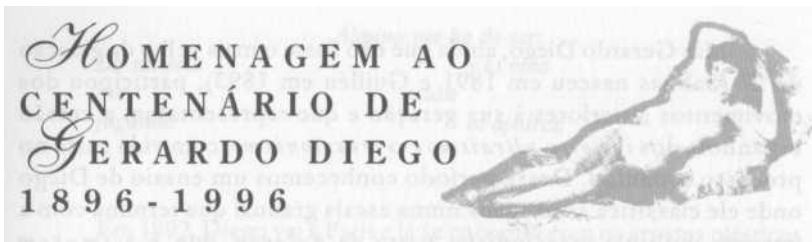
HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*. Buenos Aires: Estrada, 1945. (Notas de Carlos Alberto Leumann).

BORGES, Jorge Luis. *Martín Fierro*. Buenos Aires: Columbia, 1953, p.65.

_____. *El hacedor*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1960, p.47.

_____. *Discusión*. Buenos Aires: Emecé, 1964.

GENETTE, Gerard. *Figures*. Paris: Seuil, 1966.



Maria de Lourdes Martini

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Este ano, 1996, marca os sessenta anos da morte de três grandes escritores espanhóis: Valle-Inclán, Garcia Lorca e Unamuno. Mas, também, este mesmo ano, comemora-se o primeiro centenário do nascimento de Gerardo Diego, poeta da Geração de 27, como também o foi Garcia Lorca.

Gerardo Diego nasceu em Santander, em 1896, portanto, e morreu em Madrid, em 1987: viveu, assim, noventa e um anos cheios de atividades e compromissos. De personalidade rica, foi, além de poeta, pintor; crítico literário, pianista e também professor, como o foram, aliás, seus companheiros da Geração de 27, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Pedro Salinas e Luis Cernuda.

Em 1925, obteve o Prêmio Nacional de Literatura, compartilhado com outro companheiro de geração, Rafael Alberti. Em 1927, foi um dos promotores da homenagem a Góngora, em Sevilha, que se realizou através de uma série de palestras, dele e dos jovens companheiros Guillén, Alberti, Lorca, Bergamín, Chabás e Dámaso Alonso. Fundou, em Santander, a revista *Carmen* com o suplemento *Lola*, que teve vida efêmera (de 1928 a 1929), porém marcante para sua geração poética. Já em 1932, editou *Poesia española*; antologia, 1915-1931, onde apresentava os novos poetas. Em 1947, tornou-se acadêmico da Real Academia Espanhola e, em 1979, recebeu o *Prêmio Cervantes* de Literatura junto com o escritor argentino Jorge Luis Borges.

Mas Gerardo Diego, ainda que não fosse o mais velho da geração de 27 (Salinas nasceu em 1891 e Guillén em 1893), participou dos movimentos anteriores à sua geração e que representaram a versão espanhola dos *ismos*, o *ultraísmo* e o *creacionismo*, com vida curta no processo espanhol. Desse período conhecemos um ensaio de Diego onde ele classifica as imagens numa escala gradual que termina com a imagem múltipla creacionista: parte da *palavra*, que é a *imagem* propriamente dita, seguida da *imagem reflexa* ou *simples*, isto é, a *imagem* estudada tradicionalmente nas retóricas; a partir daí, vem a *imagem dupla*, quando a imagem representa, ao mesmo tempo, dois objetos, a *imagem triplíce*, *quádrupla* etc. até chegar-se à *imagem múltipla*, que não explica nada e é intraduzível em prosa.

Na afirmação de Diego, “con palabras podemos hacer algo muy semejante a la Música, por medio de las imágenes múltiples”, vemos como esses movimentos de vanguarda juntaram as artes num mesmo objeto.¹

De *Limbo*, que reúne poemas escritos de 1919 a 1921, temos textos em que o visual é muito marcante, com mudança do tipo da letra ou com disposição tipográfica expressiva:

*Soy el caminante extraviado
sobre las hojas muertas del calendario*

	7	21	30
FEBRER	MARZO	MAYO	
O			

ou este poema:

	<i>Los</i>	<i>tres</i>	<i>relojes</i>
<i>HOY</i>	<i>AYER</i>	<i>SIEMPRE</i>	
<i>coinciden.</i>			

ou, ainda, no final do poema *Ajedrez* onde as palavras se dispõem como duas equipes no jogo:

Alguna vez ha de ser:

*La muerte
me
jugando*

*y la vida
están
al ajedrez.*

Em 1992, Diego vai a Paris e lá se encontra com os artistas plásticos Juan Gris, Marie Blanchard e Ferdinand Léger. É interessante notar como, através de sua personalidade tão rica e variada, o poeta transforma esses encontros com artistas plásticos em material para sua música e poesia:

Escuchándoles yo pensaba siempre en mi música y en mis músicos, y traducía mentalmente los términos plásticos a vocabulario temporal y sucesivo que por serlo era más idóneo para “componer” poesía.²

Em 1927, como sabemos, ano da comemoração do terceiro centenário da morte de Góngora, Gerardo Diego teve papel importante na homenagem que sua Geração fez ao poeta. E é, sobretudo, importante, repetimos, sua presença entre os membros daquele grupo, pois fazia a união dos *ismos*, de que participara, com os demais elementos do 27:

Es fundamental la presencia de Diego entre los del veintisiete. Alerta y apasionado de la poesía, es como el puente entre los *ismos* primeros y su depuración en la obra de los grandes poetas de los años treinta.³

Por isso, é bom trazer aqui a palavra recente de Alberti sobre o centenário gongorino, onde o poeta deixa claro que o resgate de Góngora foi um meio de “reclamar la vanguardia”:

Si nosotros rescatamos a Góngora, si proclamamos la grandeza de su poesía, en aquel famoso tercer centenario de su muerte,

fue como modo de reclamar la vanguardia. Su obra venía a nosotros con la frescura y con la fuerza de los movimientos de avanzada europeos.⁴

Também em 1927, na sua revista *Carmett*, Diego publica um artigo, *Ea vuelta a la estrofa*, onde faz a defesa da forma, ele, que havia participado dos *ismos*, observando, nesse artigo, que os novos poetas são livres para a escolha da forma limitadora:

Hacemos décimas, hacemos sonetos, hacemos liras porque nos da la gana. [...] Pero hay una diferencia con nuestros razonables abuelos del XVIII. Para ellos, la estrofa, la sonata o la cuadrícula eran una obligación. Para nosotros, no. Hemos ya aprendido a ser libres. Sabemos que esto es un equilibrio, y nada más. Y es seguro que sentiremos muchas veces la bella y libre gana de volar fuera de la jaula, bien calculado el peso, el motor y la esencia para no perdernos como una nube a la deriva. Estrofa, siempre estrofa, arriba o abajo, esclava o sin nombre. Todas son iguales en el amor que las crea o las recrea. La esclavitud está abolida. Y la pereza pasó de moda. [...].⁵

Na verdade, a poesia de Gerardo Diego foi um acerto entre tradição e vanguarda, de tal modo que o próprio poeta disse de si mesmo:

Yo no soy responsable de que me atraigan simultáneamente el campo y la ciudad, la tradición y el futuro; de que me encante el arte nuevo y me extasie el antiguo; [...].⁶

Os críticos reconhecem, pois, a capacidade de Diego em conseguir harmonizar os mais diversos módulos poéticos ao longo de sua obra. Na *Fábula de Equis Y Zeda*, “parodia y homenaje a un tiempo”⁷ das fábulas mitológicas do barroco e que é, talvez, sua obra-prima, vemos a perfeição das sextinas clássicas tratadas com um humor só possível de

existir num poeta que haja atravessado, laboriosamente, os caminhos do fazer poético:

*Sobre el amor del delantal planchado
que en coincidir límite se obstina,
cerca del valle donde un puente ha inflado
el lomo del calor que se avecina,
una torre graduada se levanta
orientada al arbitrio del que canta.*⁸

Já uma outra vez, como no poema-homenagem ao poeta peruano César Vallejo, Gerardo Diego abandona a forma clássica e nos apresenta versos livres, uns longos e outros breves, sem pontuação que os organize:

*Vives tú con tus palabras muertas y vivas
y gracias a que tú vives nosotros desabucados acertamos
a levantar los párpados
para ver el mundo tu mundo con la mula y
el hombre guillermosecundario y la tiernísima niña y
los cuchillos que duelen en el paladar
Porque el mundo existe y tú existes y nosotros probablemente
[terminaremos por existir
si tú te empeñas y cantas y voceas
en tu valiente valle Vallejo.]*⁹

Nesse poema, a repetição da conjunção y (“[...] tu mundo con la mula y / el hombre guillermosecundario y la tiernísima niña y / los cuchillos que duelen en el paladar”) é a pista que o poeta nos dá para caracterizar as referências à poesia de Vallejo.

A quarentena de obras que nos deixou Gerardo Diego é uma das mais extensas da Geração de 27. Sua obra crítica foi recolhida em *Crítica y poesía*, publicação de 1984; e sua obra poética foi editada em dois volumes, em 1989, com o título simples, porém eficaz, de *Poesia*.

Diego, como já vimos, viveu na Espanha debaixo do franquismo e, apesar de sua abstenção do processo sócio-político espanhol, foi um dos primeiros intelectuais que iniciaram o contato com escritores exilados, “entre los cuales se encontraban tantos de sus companeros de generación”.¹⁰

Notas

¹ VIDELA, Gloria. *El ultraísmo*; estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España. Madrid: Gredos, 1963, p. 108-9.

² *Las Vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos*. 2. cd. de T. Albaladejo, F. J. Blasco y R. de la Fuente. Madrid: Gijón Ediciones Júcar, 1992, p. 151.

³ BLANCO Aguinaga, Carlos, RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, ZAVALA, Iris M. *Historia social de la literatura española* (en lengua castellana). 2. ed. corregida y aumentada. Coordinador: Julio Rodríguez Puértolas. Madrid: Castalia, 1987, v. 2, p. 342.

⁴ ALBERTI, Rafael. “Bajo el signo de Góngora”. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid (514-5): 52, abr./mayo 1993.

⁵ GEIST, Anthony Leo. *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias*-, de la vanguardia al compromiso (1918-1936). Barcelona: Labor, 1980, p. 137.

⁶ Díez de Revenga, F. J. *Panorama crítico de la generación del 27*. Madrid: Castalia, 1988, p. 115.

⁷ DICCIONARIO de literatura española e hispanoamericana. Dirigido por Ricardo Gullón, prólogo de Fernando Lázaro Carreter. Madrid: Alianza, 1993.A-M, p. 453.

⁸ BLANCO Aguinada, Carlos; Rodríguez PUÉRTOLAS, Julio y ZAVALA, Iris M. *Historia social de la literatura española* (en lengua castellana). 2. ed. corregida y aumentada. Coordinador: Julio Rodríguez Puértolas. Madrid: Castalia, 1987, v. 2, p. 341.

⁹ ANTOLOGÍA del grupo poético de 1927. Edición de Vicente Gaos, actualizada por Carlos Sahagún. Madrid: Cátedra, 1975, p. 102.

¹⁰ BLANCO Aguinada, Carlos, Rodríguez PUÉRTOLAS, Julio y ZAVALA, Iris M. *Historia social de la literatura española* (en lengua castellana). 2. ed. corregida y -aumentada. Coordinador: Julio Rodríguez Puértolas. Madrid: Castalia, 1987, v. 2, p. 342.

SIGNOS DA HISTÓRIA
RECENTE DA ESPANHA
NA FICÇÃO
DE MIGUEL
DELIBES



Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento

Universidade Federal Fluminense

El buen novelista no sólo habita en su sociedad: participa de ella, opera con y sobre ella, y con penetrante mirada distingue su hora de vida, esta hora nuestra, la que se nos ha concedido, la que podemos juzgar como testigos de vista.

Gonzalo Sobejano

Ler Miguel Delibes é desfiar um multifacetado tecido cujos fios compõem uma análise profunda e contundente das relações sociais e da própria história recente da Espanha, mais exatamente o período que antecede, imediatamente, a Franco e o longo período conhecido como a “era de Franco”, que se estende do final da guerra civil, em 1939, até 1975, ano da morte do ditador.

O trabalho com o texto proporciona o encontro e a revelação da face oculta, daquilo que dá à obra de Miguel Delibes a dimensão maior, a marca própria, a originalidade de ter; como verdadeiro protagonista, a palavra, a linguagem, comprovando, assim, Manuel Alvar quando afirma que a liberdade lingüística é, também, a liberdade humana (1987, p. 45).

Quero, com Agnes Gullón, mais que explicar, “explorar” a obra desse escritor ainda em produção, portanto de obra não concluída (1981, p. 14). Seu texto traça, de modo original, o problema do “diálogo”¹, da comunicação (ou ausência dela) no mundo contemporâneo, a partir de fatos, de aspectos da vida e da sociedade espanhola num momento particular, o da Espanha de Franco.

Procuo, com Laura Padilha, desenvolver pela leitura “um contradiscurso através do qual possa chegar a uma compreensão criadora” (1995, p. 2-3): desde meu lugar, o Brasil, desde este meu tempo, final do século XX, quero isolar aspectos do projeto criador de Miguel Delibes dentro da Literatura Espanhola da segunda metade do século XX, para, através de uma leitura crítica, articular os textos delibesianos com fatos da história recente da Espanha.

Ancoro minha leitura especialmente em quatro títulos: *Cinco horas con Mario* (1966), *Las guerras de nuestros antepasados* (1975), *Cartas de amor de un sexagenário voluptuoso* (1983) e *Señora de rojo sobre fondo gris* (1991)².

Este recorte privilegia quatro obras de estrutura dialogai; através do discurso são captados os personagens, indivíduos em seu momento de vida, em cujos movimentos, vão-se desdobrando os variados aspectos do cotidiano, no período franquista, principalmente. A evolução dos quase 40 anos da “era de Franco” está recuperada sutil e artisticamente por um escritor consciente de que “los sistemas resultarán ineficaces o crueles - todos - si no alumbramos a un hombre distinto” (ALONSO DE LOS RÍOS, César, 1971, p. 26). Testemunha de sua sociedade, o escritor castelhano, ao resgatar em sua obra diferentes momentos dessa sociedade, dela faz, através dos personagens, a interpretação crítica.

Miguel Delibes conhece a fundo o mundo que tem a seu redor e o povo que nele vive; pela via da palavra, consegue refletir, em sua ficção, diferentes momentos da Espanha durante o franquismo. Contrapõe o homem íntegro que entende a religião como um constante ato de amor ao próximo e aposta na tolerância e na amizade entre contrários, o intelectual que luta pela primazia da ética, pelo saneamento nas relações políticas, pela verdade e pela justiça, boa parte da juventude não conformista, umas (poucas) mulheres com modos e opiniões próprias, além de pessoas simples, pessoas humildes, contrapõe, repito,

tudo isso ao dogmatismo, ao autoritarismo, à crença rotineira abraçada por herança ou tradição, à massa burguesa que tudo aceitava sem reclamar para manter os privilégios.

É nesse mundo em que se acentua o abismo entre as duas Espanhas que a dificuldade de comunicação se interioriza, torna-se domínio do privado; o medo, a desconfiança, a insegurança derrubam a possibilidade de ponte entre os indivíduos que, fechados em si mesmos, não conseguem falar abertamente com o outro; impossibilitados de um contato arejado, criam um mundo próprio, emparedado, isolado por determinações, ordens, ameaças de castigo, delação, culto à personalidade. Entrincheirados nesse mundo em que se acomodam, evitam emitir opinião, elaborar conceitos: escudam-se no silêncio.

Nessa medida, a Espanha recente (fixo entre 1930 e 1979 o significado aproximado desse recente) vai-se expondo, em cada uma das obras citadas, pelo relato da solitária voz narradora. Importa não esquecer que a voz que conta, não conta a Espanha diretamente, mas, sempre, por refração: um detalhe, um questionamento, um comentário, uma opinião são peças de um jogo de armar instigante e revelador. O libreto do balé dançado pela voz narradora, cujo tema é a sociedade espanhola no franquismo, não se oferece pronto nem conta os aspectos fundamentais da história enquanto o espectador aguarda no “foyer” ou na sua cadeira o início do espetáculo; ele vai tomando forma durante sua realização, mas só uma observação atenta permite ver o que está por detrás de cada movimento.

O autor implícito assume diferentes formas de representação e, plantado no presente, recupera outros tempos e outros espaços. De seu lugar, a região de Valladolid, de seu tempo, as décadas de 60 e 70, sem uma cronologia objetiva, vai e vem no tempo e no espaço. A “hora de vida” da Espanha que a voz narradora explícita recupera e que extrapola os anos 60 e 70, guarda traços semelhantes. Se de um lado o imobilismo, a intolerância, as aparências, o mover-se nas sombras apontam para um poder centralizador e opressivo, por outro o inconformismo, a ciência, a arte, o espírito crítico e independente a abrir janelas para permitir a entrada dos ventos da renovação apontam novos caminhos e garantem o espaço da esperança.

Enquanto conta, a voz narradora explícita, a que está no texto, se faz ouvir/ler de modo a refletir a asfixia gerada pela opressão: em *Cinco horas*, essa asfixia está na atmosfera pesada da sala onde a viúva Carmen permanece por ininterruptas cinco horas e no seu próprio e vertiginoso fluxo de consciência diante de Mario, o marido morto, “asfixiado” por todo aquele estado que havia triunfado (vale recordar a frase de Moyano, um amigo de Mario, durante o velório: “No es un muerto, es un ahogado”. *CHM*, p. 24). É a mesma asfixia que experimenta Pacífico Pérez, personagem central de *GNA*, no mundo familiar, diante do violento autoritarismo do bisavô, do avô, do pai e que o leva a preferir respirar em paz, ironicamente, numa prisão, onde também, será asfixiado pelo cérebro autoritário de outro preso, Don Santiago. Repete-se, ainda, em *CASV*, no infindável e sufocante contar das cartas de Eugênio Sanz Vecilla, nos seus medos e manias e, principalmente, nas revelações relacionadas à censura de imprensa. Essa asfixia se alterna, em *SRFG*, com o sopro livre da vida de Nicolás e Ana, nos longos momentos em que a prisão política, a tortura da filha e do genro e a doença mortal de Ana são a matéria do relato. Na verdade, ela está presente sempre que se explicita uma ameaça ao ser humano.

Esse é o modo da Espanha afogada pela opressão, e esse também é o modo da outra Espanha, a que vai, pouco a pouco, abrindo brechas no horizonte sombrio, a Espanha que lê, se atualiza, estende pontes e mantém-se íntegra.

Na Espanha de Franco, com a vida submetida à mordada (bem conhecida pelo jornalista Miguel Delibes), era preciso buscar alternativas para representar aqueles tempos. Embora Delibes tentasse contornar esse impedimento nas colunas: “El caballo de Troya” e “Ancha es Castilla”, do jornal *El Norte de Castilla*, através de artigos denunciadores, mas suficientemente discretos e cuidadosos para atravessar as barreiras montadas pela censura, faltava muito para que eles adquirissem as cores pretendidas. Instituída pelos vencedores da guerra civil em nome da “causa”, a censura aos órgãos que atingiam o povo mais diretamente, jornais, revistas, rádios, era muito mais rígida que a destinada às obras literárias, de menor alcance. Aí encontrou Delibes a alternativa desejada para contar o que a prudência mandava calar. E foi através da boca insuspeita da viúva Carmen Sotillo que, em 1966, conseguiu recuperar com precisão e sutileza aquela hora da Espanha, os anos de guerra e de pós-guerra, representados habilmente nas páginas de *CHM*, um período

em que ser contra ou a favor da “causa”, ter sido um “cruzado” ou um “rojo”, eram as alternativas que dividiam os espanhóis.

Importa desvendar o caminho seguido por Delibes para narrar os conflitos que, em nome da “causa”, se estenderam mais ou menos acentuadamente até a morte de Franco. Importa, repito, porque a matéria-prima de que me valho aqui recupera dados omitidos pela história oficial enquanto reelabora a verdadeira história de um período marcado pelo silêncio, pela intolerância, pela perseguição política, pela solidão. Não será impossível encontrar ao longo desse caminho uma série de coincidências com outros fatos ocorridos em outros países, sempre que o homem se deixou dominar pelo maniqueísmo e pela ambição. Com frequência a palavra excesso vai aparecer como marca desse período na Espanha, uma época em que a “causa” era a justificativa para tudo: a perseguição, o assassinato, o confisco de bens, a prisão, a tortura, a dificultação, enfim, das condições elementares de vida

Em entrevista a Paco Piedra, quando inquirido sobre a utilidade dos escritores naquele período e sobre o que eles poderiam trazer de benefício, Delibes responde: “Yo creo que eran útiles en la dictadura porque, de una manera indirecta o más o menos indirecta, según los avatares de la censura, se iba uno metiendo con aquella situación y esforzándose para aclararla” (1984, p. 40).

O apoio de diversos grupos que Franco soube, habilmente, conciliar, garantiu sua permanência no poder, afastando qualquer sinal de ameaça a sua permanência durante longo período no cume desse poder.

Surge a pergunta: podia o nome de Franco ser usado pela ficção da época? Como conseguir essa façanha num período de censura feroz? “São demais os perigos dessa vida” e desse ofício, na era de Franco, mas... sempre há modos de evitá-los ou de contorná-los. A criatividade, marca especial que faz de um escritor um grande narrador, encontra na sombra o recurso de que vai lançar mão para, mais que tecer uma imagem, fornecer os dados fundamentais que fizeram a marca do *caudillo*.³

A sombra de Franco cresce em toda a Espanha. Uso sombra em sentido figurado, juntando as significações possíveis de disfarce, simulação, de algo que entristece a alma, daquilo que impede o

relacionamento, a comunicação entre as pessoas, de mistério, enigma e, também, de isolamento, solidão. Assim percebo a figuração de Franco na fração da ficção delibesiana que analiso. É a sombra de uma figura centralizadora do poder, o *generalísimo* mitificado, de cuja voz emanava a decisão sobre as questões fundamentais do período de 1939-1975: o sistema social, a estrutura econômica, o regime político e sua dinâmica, as relações exteriores, a educação, a cultura, a liberdade de crença e de expressão. Os elementos que lhe dão suporte, todo o aparato montado para eternizar seu poder estão habilmente enlaçados na perna de um comentário aparentemente sem importância em *CHM* e em *CASV*, escondendo-se com suficiente agilidade para que apenas sua sombra paire por toda parte.

Carmen, por exemplo, não perde a oportunidade de rotular de “rojas” as pessoas que fogem aos seus padrões. Sem perder de vista que a “causa” era a determinante dessa maneira de pensar, fica bem claro o sentido do adjetivo “rojo”, não só para rotular os republicanos como também para todos aqueles que não seguiam a cartilha franquista. É o caso do próprio Mario e do outro Mario, o filho já “desviado” do caminho, segundo dizia Carmen, pelas “ideas raras” que lhe foram inculcadas pela Universidade:

Mira Mario, veintidós años y todo el día de Dios leyendo o pensando, y leer y pensar es malo, cariño, convéncete, y sus amigos Ídem de lienzo, que me dan miedo, la verdad. No nos engañemos, Mario, pero la mayor parte de los chicos son hoy medio rojos, [...] tienen la cabeza loca, llena de ideas estrambóticas sobre la libertad y el diálogo y esas cosas de que hablan ellos, (p. 60)

Em seu discurso, Carmen Sotillo recupera os “bons” tempos da guerra enquanto vai deixando mostras da Espanha dos vencedores: “[...] la guerra, que fue una Cruzada, que todo el mundo lo dice [...]” (p. 73), daquela faceta do país em que o diálogo era olhado com desconfiança: “[...], que buena perra habéis cogido ahora con el diálogo, ¡Virgen santa! que no habláis de otra cosa!...” (p. 151), daquele grupo de espanhóis que aplaudia os métodos da

inquisição: “[...] Ia inquisición era bien buena porque nos obligaba a todos a pensar en bueno, o sea, en cristiano [...]” (p. 152) e desconfiava do que vinha do estrangeiro:

[...] ya ves en España, todos católicos y católicos a marchamartillo, que hay que ver qué devoción, no como esos extranjerotes que ni se arrodillan para comulgar ni nada, que yo sacerdote, [...], pediría al gobierno que los expulsase de España, date cuenta, que no vienen aquí más que a enseñar las pantorras y a escandalizar (p. 152).

Agarrada à voz de Carmen, saindo por seus poros, soprada pelo seu alento está a voz do autoritarismo a imprimir nuanças que se identificam na voz do dogmatismo, da submissão, da intolerância, do maniqueísmo, do fanatismo; resumindo: a voz da “causa”. É impossível, porém, não perceber outras vozes: a dos marginalizados, a voz pós-conciliar, a voz da solidão, a voz dos acossados pela pressão de uma sociedade de que fazem parte, e que atinge diretamente a convivência e o respeito pelo pensamento alheio.

Ao dar voz a Carmen para contar e recontar sua vida com Mario, o autor implícito expõe não só a incomunicação que marca esse casamento, como também caracteriza, naquele período, toda a nação espanhola, afirmação confirmada por Delibes em entrevista a Alonso de los Rios (1971, p. 89). Gonzalo Sobejano também vai por esse caminho ao querer ver na confrontação dos esposos a confrontação “de las dos Espanas” (1993, p. 191).

A comunicação é uma aspiração que não se concretiza e está figurada, ainda, em *GNA*, *CASV*, e, simbolicamente, em *SRFG*; em seu lugar instala-se a frustração. Por outro lado, o produtor textual deixa entrever uma nesga de esperança, através mais do gesto que da voz, quando Mario, o filho, abre as janelas da câmara-ardeente, metáfora da Espanha de então, onde Carmen estava fechada, encerrada durante cinco horas com o marido morto, sem contato com o mundo exterior. A “causa” impôs um encerramento que só uma abertura, o contato com o além fronteiras, a revisão interior, a

aprendizagem de novos modos poderiam e deveriam atenuar. Essa é uma das propostas do autor implícito, já não mais através da incansável boca de Carmen, mas na figura do filho, quando, na marcante moldura final, a modo de epílogo daquela história tensa e asfíxiante, se inflama ao ouvir uma vez mais a velha referência materna aos “bons” e “maus”:

¡Por Dios, mamá! Ya salió nuestro feroz maniqueísmo: buenos y malos...¡ los buenos a la derecha y los malos a la izquierda! Eso os enseñaron ¿verdad que sí? Pero vosotros preferís aceptarlo sin más, antes que tomaros la molestia de miraros por dentro. Todos somos buenos y malos, mamá. Las dos cosas a un tiempo. Lo que hay que desterrar es la hipocresía ¿comprendes? (p. 290).

A narração delibesiana aponta para o movimento incessante da sociedade, ainda quando tenha contra ela a mão férrea do poder, como ocorreu no franquismo. O impulso de regeneração que busca uma saída está representado por uma geração que não conheceu a guerra de perto, não se sente presa ao passado nem obrigatoriamente vinculada a um dos dois lados. Não é uma regeneração indolor — e a prisão e a tortura da filha e do genro de Ana, em 1975, é um claro exemplo disso — mas é parte do processo histórico.

Em janeiro de 1975 aparece a obra em que há, como foi visto em citação anterior, uma referência direta ao “Jefe dei Estado”: *GN4*. Essa referência se deve ao Dr. Burgueno, no comentário seco, impessoal, documental com que dá conta dos últimos momentos de Pacífico Pérez, vítima daquele estado de guerra constante que se agravou e extrapolou na era de Franco. Pelas artes do contar, o narrador vai trabalhar com o ato de comutação da pena de morte. Comum em vários governos, esse ato se reveste de tons de magnanimidade e contribui para criar a imagem do “caudilho” compassivo, clemente que acorre, quando já não há mais esperanças, para interceder por um condenado, ou seja, a imagem do “pai”, do “salvador”, tão ao gosto dos ditadores. Volto à referida citação:

El recluso Pacífico Pérez falleció en el Sanatorio Penitenciario de Navafría, donde cumplía condena, el 13 de septiembre de 1969. Ocho años antes fue condenado a muerte por garrote por el Tribunal que le juzgó, pena que le fue conmutada por la de treinta años de reclusión por clemencia del Jefe del Estado, (p. 296)

O dado impactante, seco, direto, conciso vale mais que mil palavras e expõe a cruel ironia de que se reveste. Através desse procedimento, é posta a nu uma época em que o homem é violado em seus direitos básicos; no caso específico de Pacífico, no seu anseio elementar de viver em paz

Ao buscar a paz, por seus meios primitivos, Pacífico encontra a morte, vencido pela sociedade e pelas instituições criadas para “garantir o direito à liberdade” de cada cidadão. O clima é tenso, duro, cruel: o castigo paira ameaçadoramente sobre os que buscam escapar ao eixo estabelecido pelo sistema. Aquela sombra espalha-se em todas as direções, ganha forma e concretiza-se no informe do “Doctor en Medicina”, Francisco de Asís Burgueno.

Em *SRFG*, o *caudillo*, o *generalísimo*, o *jefe del Estado* é descido de seu pedestal e despojado de seus títulos, honrarias e medalhas, desmitificado pela simplicidade tranqüila com que Ana se refere a ele: “aquele homem”, “ese homem”, assim, tão-somente um homem, reconduzido dessa forma a seu lugar entre os outros mortais, fato sublinhado pela reiterada afirmação de que ele não seria eterno. Na obra de 1991, o “caudilho” é visto pelo seu ângulo de simples mortal: Ana não se esquecia de que, mais dia, menos dia, ele cumpriria o inexorável destino de todo ser humano. A sombra perde sua intensidade: desvanecendo-se, ganha forma humana e o nome de Franco.

Se de um lado, *SRFG* vê Franco⁴ dessa forma inovadora, trazendo ainda ao centro da cena a prática da tortura, sua outra face está marcada não só pelo otimismo e pela esperança de Ana, como por sua determinação de não se deixar vencer por “aquele homem”. A afirmação: “Ese hombre no va a ser eterno” (p. 35) dá conta da firmeza da resistência e da dimensão da esperança de Ana, recuperadora de uma fração da sociedade espanhola de então.

A opção de ver o mundo pelos olhos do personagem garante aquela vibração humana impressa na obra delibesiana. O olhar-narrador, o olhar implacável, o “ojo depredador” de que fala Jiménez Lozano (1992, p.27), no processo de desmonte que empreende, fixa-se diretamente no coração dos homens, coração descoberto pelo relato de suas aventuras, ou então se fixa nas feridas de sangue de gerações, como se vê em Pacífico Pérez.

Gemma Roberts aponta para a recuperação feita por Delibes de todo um setor importante da classe média espanhola, mas sublinha que as características usadas para expô-la e criticá-la, implicitamente, não são exclusividade da burguesia espanhola, muito menos de um país ou de uma época (1978, p. 267). Coincide, nesse ponto, com Gonzalo Sobejano, que, em relação a *CHM*, sublinha: “[...] no es exclusivamente aplicable a las circunstancias españolas de hoy, aunque sí primordialmente. El problema que la obra plantea, el abismo entre la simplificación y la complejidad, concierne a todo el mundo”. (1975, p. 191)

A narrativa de Miguel Delibes ao revisitar, recupera para o olhar-investigador um quadro particular a universalizar-se na dimensão humana que desenha. Fluxo de consciência, diálogo gravado, cartas, conversa com a filha são as formas de que se vale o autor implícito para expor a visão de mundo dos personagens-narradores, realçar suas idiossincrasias e sua perspectiva vital na reconstrução do mundo interior de cada um deles.

Delibes passa através de seus personagens fatos de sua experiência vivida (“do acervo de toda una vida”, diria Benjamin), enquanto vai deixando também fluir, alguma vez, algo de sua teoria novelística ancorada no contar.

Enquanto contam, flui daquelas vozes narrativas o aspecto já sublinhado do exercício da tolerância a permitir que os personagens façam livre uso de sua voz, sem barreiras nem imposições dogmáticas, uma maneira de ser que privilegia mais que a liberdade de expressão (recordo aqui a afirmação de Manuel Alvar, referida inicialmente, de que a liberdade lingüística é, também, a liberdade humana), o homem e tudo o que lhe diz respeito, confirmando Benjamin quando afirma: “O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo” (1994, p. 221).

A postura crítica de Miguel Delibes aponta para o saudável jogo democrático em que não pode haver revanchismo, nem mesmo para a injustiça: enquanto conta, revela, ironiza, seu pensamento, na verdade, está centrado no homem e no seu direito à liberdade. Por isso mesmo, expõe em sua obra, as peças de um jogo político que se impõe a ferro e fogo, sem ouvir o contrário, sem dar lugar à livre expressão do pensamento, sem dar ao outro, parodiando a autoritária fala de um de seus personagens, a “pretensión de que piensa”.⁵

Notas

¹ Uso a palavra diálogo tendo em mente o fato de que, nas quatro obras de Miguel Delibes que dão suporte a este estudo, as características dialogais estão presentes, embora apenas em *Eas guerras de nuestros antepasados* esteja formal e claramente estabelecido e representado o diálogo entre dois interlocutores em efetiva presença, possibilitando o *ego, hic, tunc* atualizador do diálogo linguístico a que se convencionou chamar de real.

² Valho-me, neste trabalho, das seguintes edições, respectivamente: primeira edição em Destino, de 1981; segunda edição em Destino, de 1985; terceira edição em Destino, de 1983; décima sétima edição em Destino, 1992. Cada uma das obras passará a ser citada como *CHM*, *GNA*, *CASV*, *SRFG*, respectivamente.

³ Quanto ao uso da palavra “caudillo” associada ao nome do general Franco, Thomas o considera como uma má tradução de “Fuerher”. (1964, p. 343).

⁴ O nome de Franco é citado na p. 146, de *SRFG*.

⁵ É a expressão autoritária do pai de Quico, em *El príncipe destronado*, referindo-se ironicamente a sua mulher.

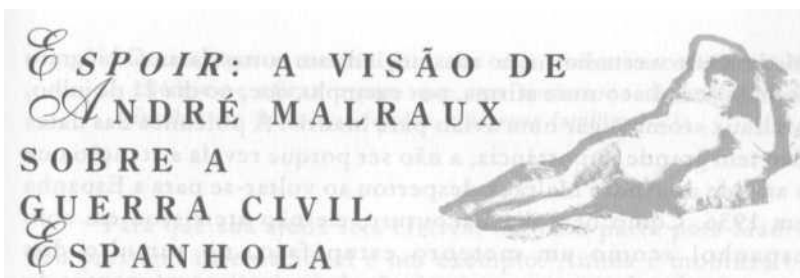
Bibliografia

ALONSO DE LOS RIOS, César. *Conversaciones con Miguel Delibes*. Madrid: E.M.E.S.A., 1971 (Novelas y cuentos).

ALVAR, Manuel. *El mundo novelesco de Miguel Delibes*. Madrid: Gredos, 1987 (Estudios y ensayos, 354).

BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Obras escolhidas*. Tradução de Sérgio P. Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

- DELIBES, Miguel. *Cinco horas con Mario*. Barcelona: Destino, 1981 (Destinolibro, 144).
- . *Las guerras de nuestros antepasados*. 2.ed. Barcelona: Destino, 1985 (Destinolibro, 196).
- . *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*. 3.ed. Barcelona: Destino, 1983 (Áncora y Delfín, 574).
- . *Señora de rojo sobre fondo gris*. 17. ed. Barcelona: Destino, 1992 (Áncora y Delfín, 677).
- GULLÓN, Agnes. *Ea novela experimental de Miguel Delibes*. Madrid: Taurus, 1981.
- JIMÉNEZ LOZANO, José. “Algunos incordios sobre Miguel Delibes”. In: *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector*. Madrid: Anthropos, 1992, p. 171-197 (Ámbitos Literarios/Ensayo, 45).
- PADILHA, Laura. *Entre voz e letra*. Niterói: EDUFF, 1995.
- PIEDRA, Paco. “Dialogando con Miguel Delibes”. In *Ventanal*, n(8), Perpignan, A.C.I.L.A., 1984, p. 13-51.
- ROBERTS, Gemma. *Temas existenciales en la novela española*. 2. ed. cor. y aura. Madrid: Gredos, 1978, (Estudios y ensayos, 182) p. 267-280.
- SOBEJANO, Gonzalo. “Del relato a la novela”. In: *El autor y su obra: Miguel Delibes*. Madrid: Actas, 1993, p. 41-53.



Edson Rosa da Silva

UFRJ / CNPq

O ano de 1996 celebra o sexagésimo aniversário da Guerra Civil Espanhola e o vigésimo aniversário da morte de André Malraux. É um bom momento para se refletir sobre as relações do escritor francês com a Espanha e sua visão da Guerra Civil Espanhola que, de certa forma, anunciou a Segunda Guerra Mundial. Vou, portanto, tratar do romance *L'Espoir*, publicado em 1937, e, um pouco mais rapidamente, do filme rodado e dirigido pelo próprio Malraux, de agosto de 1938 à segunda quinzena de janeiro de 1939, intitulado originalmente *Sierra de Ternel*, tendo ambos por tema a Guerra Civil Espanhola.

*

«No dia 18 de julho, estourou a guerra civil espanhola. Dois dias depois, Malraux estava na Espanha». Eis o que diz Janet Flanner em seu texto *Men and monuments*, publicado pela primeira vez na revista *The New Yorker*, em novembro de 1954.

Embora essa afirmação nos leve a compreender a postura de Malraux com relação a essa guerra, o início de sua ação na Espanha ainda se acha impreciso. Joseph Hoffman, W. M. Frohock e Denis Marion apontam 20 de julho como o dia da partida do escritor para

Madri. Outros estudiosos, no entanto, indicam outras datas. O biógrafo francês Jean Lacouture afirma, por exemplo, que, no dia 21 de julho, Malraux «toma lugar num avião para Madri». A polêmica das datas não tem grande importância, a não ser porque revela a atenção que a atitude de André Malraux despertou ao voltar-se para a Espanha em 1936. Como bem diz Lacouture, ele não aterrissou em solo espanhol «como um meteoro estupefato, no tumulto dos comunicados de guerra», na confusão dos primeiros momentos do conflito. Aí aterrissou consciente do que vinha fazer e do que então aí se passava. O partido da *Frente Popular* havia triunfado nas eleições de fevereiro de 1936, três meses antes do *Front Populaire* na França. Malraux acompanhava as reações da direita, pois estava ciente da situação política espanhola. Em 17 de maio, a convite de José Bergamín, católico antifascista, partiu para a Espanha onde se encontrou com Henri Lenormand, dramaturgo então célebre, e com o hispanista Jean Cassou. Num jantar oferecido aos três escritores, Malraux já colocava, em seu discurso, o sentido de sua visita: «De prazer ou de dor, o destino do artista arranca-lhe gritos. Mas é o destino do mundo quem escolhe a linguagem desses gritos». O escritor francês não separa a função do artista de sua ação no mundo. Ação de prazer ou de dor, de alegria ou de lágrimas, segundo as necessidades da hora, mas ação responsável e consciente. No prefácio de um dos seus livros, *Fe temps du mépris* (1935), Malraux diz: «mas pode-se querer que o sentido da palavra arte seja tentar dar aos homens consciência da grandeza que ignoram em si mesmos». Eis o objetivo do seu engajamento, ou melhor a força do seu engajamento, pois acredita nos homens, acredita na coragem daqueles que conhecem a própria dignidade. Acredita, enfim, na fraternidade dos homens. O telegrama que Malraux e os membros do *Comité mundial contra a guerra e o fascismo* enviaram ao povo espanhol, logo após o *pronunciamiento* dos principais chefes do exército espanhol, parece confirmar essa idéia:

O Comitê mundial contra a guerra e o fascismo envia em nome de seus milhões de membros saudações fraternas e calorosas pela liberdade e pela paz. Vossa luta magnífica é parte da batalha internacional contra as forças nefastas do fascismo e da guerra. Milhões de homens e mulheres de todos os países sentem-se profundamente unidos a nós. Dirigimos um apelo a todas as

nossas ligas e comitês para que manifestem sua solidariedade enérgica e eficaz e para que vos ajudem na organização de fundos em favor dos feridos e de suas famílias [...].

Para que sua ajuda seja efetiva, Malraux parte para Madri. Seu prestígio internacional é um exemplo. Anima e mobiliza os intelectuais. Sem saber pilotar, assume o comando da Esquadrilha «España», e forma, com a colaboração de voluntários, uma verdadeira aviação militar, a única capaz de se opor à aviação fascista, sobretudo em Medellín e Teruel. São essas experiências que o romance *L'Espoir* relata.

*

A primeira parte do romance, intitulada «A ilusão lírica», descreve o clima de euforia, de grande festa desorganizada que foi o início da guerra. Lirismo do primeiro entusiasmo incapaz ainda de perceber o grau de ilusão da festa. Lirismo aparentemente libertador de um clima de tensão que se vinha vivendo até então. Eis o que diz o texto, quando o governo decide armar o povo: «[...] a atmosfera estava tão tensa já há algumas semanas, a multidão tão preocupada com um possível ataque que teria talvez que enfrentar sem armas, que essa noite de guerra parecia uma libertação» (E, 17).

Logo depois: «O carro tornou a partir entre tapinhas nos ombros, punhos levantados e muitos *saludos*: a noite era só fraternidade» (E, 18). E ainda: «E sempre os mesmos punhos levantados e a mesma fraternidade. E sempre o estranho gesto das sentinelas que ainda não haviam acabado de apalpar seus fuzis: sem fuzil há um século» (E, 19).

Malraux não critica esse clima lírico. Parece compreender a importância do grito por tanto tempo contido, parece compreender a *esperança* que anima os combatentes — a tal ponto que faz dela o tema e o título do romance. Eis o que pensa Manuel, um dos personagens principais: para ele só havia «essa noite carregada de uma esperança confusa e sem limites, essa noite em que cada homem tinha algo a fazer aqui na terra» (E, 20).

Toda a primeira parte, subdividida em «A ilusão lírica» e «Exercício do Apocalipse», defende a tese da necessidade da organização revolucionária. Vargas, um dos dirigentes do movimento, diz: «Essa guerra vai ser uma guerra técnica, e nós a dirigimos falando apenas de sentimentos» (E, 115). E, mais adiante, Garcia, ouvindo «o hino republicano em todas as rádios, cantos de toda sorte, *saludos* altos ou baixos conforme estivessem próximos ou distantes, misturados com notas de piano, todo o rumor de esperança e de exaltação de que a noite era feita» (E, 115), dizia:

Quanto ao que estamos ouvindo pela janela, Sr. Magnin, é o Apocalipse da fraternidade. Isso o emociona. Compreendo muito bem: é uma das coisas mais emocionantes que existem na face da terra, e não a vemos com frequência. Mas ela tem que se transformar, *sob pena de morte*. (E 118. Grifos do texto).

E conclui: «Nossa modesta função, Sr. Magnin, é organizar o Apocalipse» (E, 120). É realmente Garcia quem melhor esclarece o problema. Em outro lugar diz ainda:

A ação só se pensa em termos de ação. Só há pensamento político na comparação de uma coisa concreta com uma outra coisa concreta, de uma possibilidade com uma outra possibilidade. Os nossos, ou Franco - uma organização ou uma outra organização —: não uma organização contra um desejo, um sonho ou um apocalipse. (E, 213.)

Participando diretamente dos acontecimentos, Malraux sabe que essa organização é difícil, pois todos, anarquistas ou liberais, querem antes de mais nada ser aquilo com que sempre sonharam. E a revolução é a forma mais elevada de realizar, em comunhão fraterna, suas concepções morais. Recusam, assim, o pragmatismo imediato, a ordem que os comunistas julgam indispensável. Eis o que diz um dos chefes dos anarquistas:

Se formos esmagados aqui e em Madri, os homens terão, mesmo assim, vivido um dia com o coração. Está me entendendo? Apesar do ódio. São livres. Nunca tinham sido. Não estou falando de liberdade política, hein, estou falando de outra coisa! Está me entendendo? (E, 199).

Não é exagero de Malraux. O estudo da Guerra Civil Espanhola mostra que assim se portavam os anarquistas: antes a morte que renunciar aos próprios sonhos de vitória.

A segunda parte do romance, intitulada «O Manzaneres», subdividida em «Ser e agir» e «Sangue de esquerda», trata da organização do combate e relata algumas vitórias dos republicanos sobre os fascistas.

*

Se insistimos nesse primeiro aspecto, não é para privilegiá-lo; é que queremos mostrar que André Malraux, ao transpor para *L'Espoir* uma dificuldade efetiva da organização da guerra (entre muitos aspectos), dá a seu romance um caráter que, apesar da invenção, não perde sua dimensão histórica.

São inúmeros os fatos facilmente comprováveis em compêndios de História sobre a Guerra Civil Espanhola: armados pelos sindicatos, os trabalhadores fazem malograr, logo no início da guerra, o levante de Barcelona, Madri e Málaga; as milícias populares interceptam as tropas do General Mola na Sierra de Guadarrama; os republicanos cercam o Alcazar de Toledo onde o coronel Moscardo se trancara com mais ou menos 1300 homens, 600 mulheres e crianças, e perto de 100 reféns; a esquadrilha internacional «Espana» bombardeia uma coluna de 400 mouros e legionários que avançam sobre Madri; os nacionalistas bombardeiam Madri; o governo de Largo Caballero abandona Madri e transfere-se para Valencia. Ainda mais: a tão conhecida ajuda dos países estrangeiros à Espanha, a batalha de Madri, a batalha de Teruel, o ataque dos franquistas a Málaga, entre outros. Além disso, a alusão a inúmeros personagens reais, entre os quais o filósofo, poeta e dramaturgo Miguel de Unamuno. Quanto a esse último, permito-me aqui relembrar o episódio ocorrido na Universidade de Salamanca, por ocasião da Festa

Tradicional da Raça, no dia 12 de outubro de 1936. A cerimônia era, então, presidida pelo Reitor da Universidade, Miguel de Unamuno.

O General Millan Astray, aliado do General Franco e fundador da Legião Estrangeira (unidade de choque de 34000 homens temidos por sua violência), pronuncia um discurso virulento contra a Catalunha e o País Basco que considera como «cânceres no corpo da nação». Diz ele: «O Fascismo, que devolve à Espanha sua saúde, saberá extirpá-los, cortando na carne viva como faz um cirurgião resolutivo e isento de todo falso sentimentalismo».

Na sala, alguém grita o lema da Legião: «Viva la muerte! », e o general lança imediatamente a primeira palavra do triplo apelo nacionalista:

- *Espanha!*
- *Una... (grita o povo na sala)*
- *Espanha!*
- *Grande...*
- *Espanha!*
- *Livre...*

A exaltação da sala atinge o auge. Quando tudo se acalma um pouco, Miguel de Unamuno levanta-se e diz lentamente no silêncio cada vez mais pesado:

Os Senhores estão esperando o que vou dizer. Os Senhores me conhecem e sabem que não posso calar-me. Há circunstâncias em que calar é mentir. Pois o silêncio pode ser interpretado como aquiescência. Gostaria de acrescentar alguma coisa ao discurso — se assim podemos chamá-lo — do General Millan Astray. Não falemos da afronta pessoal que me fazem seus insultos contra os bascos e os catalães. Eu mesmo nasci em Bilbao [capital da província de Biscaia, no país basco]. O bispo que está a meu lado, querendo ele ou não, é catalão de Barcelona... quanto às atrocidades vermelhas de que não cessam de nos falar, saibam que a mais obscura das mulheres que pertencem às milícias, — mesmo que fosse, como se diz, uma prostituta, — quando combate

com um fuzil e se arrisca a morrer pelo que escolheu, é menos miserável diante do espírito do que as mulheres que vi ontem sair de nosso banquete, com os braços nus que não haviam cessado de roçar flores e roupas preciosas, para ir ver o fuzilamento dos marxistas... Ouvei há pouco um grito mórbido e desprovido de sentido: «Viva la muerte!» E eu que passei a vida a forjar paradoxos que provocaram a irritação dos que não os compreendiam, devo dizer-lhes, na qualidade de especialista, que esse paradoxo selvagem é para mim repugnante... O general Milan Astray é um enfermo. O que estou dizendo não é descortês. Cervantes também o era. Infelizmente há hoje na Espanha enfermos demais. E ainda haverá mais, se Deus não nos ajudar. Sofro ao pensar que o general Milan Astray poderia fixar as bases de uma psicologia de massa. Um enfermo que não possui a grandeza espiritual de Cervantes busca habitualmente alívio nas mutilações que pode causar em torno de si... Uma Espanha sem Biscaia e sem Catalunha seria um país semelhante ao seu, meu general: manco e caolho!

O GENERAL MILAN ASTRAY: Abaixo a inteligência! ... Viva a morte! (Os falangistas repetiram o grito).

UNAMUNO: Esta Universidade é o templo da inteligência. O Senhoras a estão profanando com essas palavras. Os senhores vencerão porque possuem mais força brutal que a necessária. Mas não convencerão. Pois para convencer precisariam ter o que lhes falta, a razão, e o direito na luta. Considero inútil exortá-los a pensar na Espanha.

Miguel de Unamuno foi destituído e morreu em dezembro daquele mesmo ano.

Convivendo com a verdade histórica, os personagens de Malraux conduzem a ação, discutem a legitimidade da guerra, defendem a justiça e lutam pela dignidade do homem, como se não houvesse hiato entre a história e a ficção, como se a vida só se fizesse inteiramente compreender através do imaginário, como se a poesia da palavra fosse um meio eficaz (e quiçá o mais eficaz!) de nos fazer sentir aquilo que não vimos e que os compêndios históricos informam sem emoção, enfim como se só a arte fosse capaz de nos fazer reviver a história e de «dar aos homens (muitas vezes esquecidos pela história oficial) consciência

da grandeza que ignoram em si mesmos» (conforme expressão já citada de Malraux em *Le Temps du mépris*).

Evoco aqui o testemunho de Georges Duby, grande mestre da Nova História, membro da Academia Francesa, que afirma «a inevitável subjetividade de todo discurso histórico»,

que esse discurso é o produto de um sonho, de um sonho que, entretanto, não é totalmente livre, já que as grandes cortinas de imagem de que é feito devem obrigatoriamente ancorar-se em esteios que são as marcas a que nos referimos. Mas entre os esteios, o desejo se insinua. [...] Por mais forte que seja o desejo de frieza objetiva, o controle não é total. E direi que tanto melhor assim. Que existe em todo discurso histórico uma dose necessária de lirismo, que deve estar sempre presente.

L'Espoiré o sonho de André Malraux, um sonho num país de sonho (há uma expressão francesa para significar «projetos impossíveis» que diz «faire des châteaux en Espagne»). Sonho ancorado nos esteios dos fatos históricos de 1936, mas sonho fruto do desejo. Desejo de ver, de sentir e de dizer. Desejo de desvelar para os mais sensíveis a luta do homem universal por detrás do combate do homem espanhol. Desejo de gritar que aquela guerra era legítima e de legítima defesa, que aquela guerra era um campo de ensaio fascista com outras pretensões (Oh, triste verdade que Guernica tão amargamente provou!), que aquela guerra exigia a justiça social que aos pequeninos os poderosos sempre negaram.

L'Espoir é um sonho porque dá voz aos camponeses que se revoltam, esses «camponeses furiosos que combatiam [...] para poder levantar aqueles muros pequeninos (que agora separam suas propriedades), primeira condição de sua dignidade (*E*, 483), já que antes morriam de fome. *L'Espoiré* um sonho porque permite a Barca, velho agricultor, escolher aqueles que merecem seu respeito: «querem que eu os respeite, e eu não quero respeitá-los. Porque não são respeitáveis. Posso respeitar o Sr. Garcia, um sábio. Eles não». *L'Espoir* é um sonho porque possibilita ao intelectual Garcia a realização de seu sonho: «Estou nesse uniforme porque quero que mudem as condições

de vida dos camponeses espanhóis» (E, 389). *L'Espoir* é um sonho porque faz reviver a luta dos oprimidos:

Em cada vilarejo tomado por Franco, tudo se torna mais escravo: não só os nossos homens, é claro, mas as crianças que têm que voltar para as aulas do vigário, as mulheres que voltam para a cozinha. Todos os oprimidos, que o sejam de uma forma ou de outra, vieram combater conosco. (E, 391).

E o desejo de sonhar de André Malraux foi tão grande que não se conteve com o romance. Fez também um filme que, inicialmente intitulado *Sierra de Teruel*, passou a chamar-se depois *Espoir*.

O espaço aqui não seria suficiente para se discutir o filme, inacabado, porém tão polêmico. Obra de arte ou obra de propaganda política? É certo que Malraux tinha a intenção de defender a luta dos republicanos espanhóis. É certo também que não foi o filme que o autor queria ter realizado, pois, como disse Claude Mauriac, gostaria de fazer um filme cheio de símbolos e de metáforas, «um filme tão carregado de imagens poéticas e alegóricas quanto o *Encouraçado Potemkine* ou os *Rapaces*». As 28 seqüências rodadas foram, no entanto, recebidas com entusiasmo por muitos críticos franceses. Diz Albert Ollivier:

O êxito de Malraux foi ter sabido traduzir plasticamente, em uma ação dramática, o universo que lhe é familiar e que conhecemos através de seus romances. Universo trágico revelado aqui no despojamento das imagens e do diálogo, tanto quanto na construção do conjunto.

Um outro crítico, Jacques Natanson, diz que não se trata de um documentário, já que possui um enredo inventado:

A obra-prima de André Malraux atinge, pelos meios mais simples, o auge da grandeza e da emoção humanas. Por seu despojamento,

vigor e pureza, pelo sopro que o anima e a fé que o engrandece, supera tudo o que foi feito até o momento. Ela tem o movimento interior de certos filmes americanos, a candura aparente de certos filmes soviéticos, e ainda sua discreta habilidade; e ficamos confusos e encantados de ver um amador revelar um domínio tão completo...

Sabemos que a batalha de Teruel teve grande importância para Malraux. A tal ponto que o romance é dedicado «aos [s]eus companheiros da batalha de Teruel». Após terem bombardeado um campo de aviação clandestino dos fascistas, os três aviões republicanos são atacados pelos caças inimigos. Um deles é atingido e cai numa montanha coberta de neve. O resgate no alto da montanha não se faz sem dificuldade. A cena da descida é das mais comoventes, tanto no filme quanto no romance. Malraux soube dar-lhe grandiosidade épica. Epopéia de aviadores destemidos. Epopéia de um povo, de um lado pobre e humilhado, porém, paradoxalmente, epicamente fraterno e generoso.

Uma mulher idosa com os cabelos cobertos por um lenço preto, quando a padiola de Scali ultrapassou Magnin [o chefe da esquadrilha], aproximou-se com uma xícara e deu canja ao homem ferido. Trazia na cesta uma garrafa térmica, e uma xícara japonesa, seu único luxo talvez. (E, 469).

Magnin, que comandava o resgate, pede-lhe, então, que não dê a Gardet, o mais ferido no rosto. Ao que ela responde:

- *Era a única galinha que tínhamos na aldeia.*
- *Mesmo assim, diz Magnin.*

E a mulher conclui:

- *É que também tenbo um filho na guerra... (E, 469).*

Logo adiante, o texto volta-se mais uma vez para ela:

Há alguns minutos, ela seguia a padiola, com o desejo confuso de ser útil, mas também com uma ternura delicada e precisa nos gestos, uma maneira de escorar os ombros cada vez que os carregadores, numa descida mais íngreme, deviam firmar os pés; Magnin reconhecia, aí, a eterna maternidade. (E, 469).

Eterna maternidade uma Espanha exangue que não esquece seus filhos. Gestos imemoriais de amor que desconhecem as fronteiras do espaço e do tempo. Malraux perpetua em seu texto essa imagem do amor generoso, a imagem da mãe / amor/ pietà, assim como perpetua, na pessoa de Dolores Ibarruri, a *Pasionaria*, a imagem valorosa da viúva revolucionária, «viúva de todos os mortos das Astúrias» (E, 380).

Voltando ao texto da descida da montanha, lemos:

Os homens não diziam nada. Uma mulher, de novo, aproxima-se de Magnin.

- *Quem são os estrangeiros?*
- *Um belga. Um italiano. Os outros, franceses.*
- *E a Brigada Internacional?*
- *Não, mas é a mesma coisa.*
- *Aquele que está...*

Fez um gesto vago na direção do rosto.

- *Francês, disse Magnin.*
 - *O morto também é francês?*
 - *Não, árabe.*
 - *Árabe? Puxa! Então, é árabe?...*
- E foi transmitir a notícia. (E, 470).*

Magnífico diálogo. Magnífico cortejo, onde as nacionalidades se encontram e confundem. Onde os sentimentos tão vários são um só. Onde os países tão distantes estão tão próximos dessa Espanha: «A Espanha era essa metralhadora retorcida sobre o caixão do árabe, e esses pássaros entorpecidos que gritavam nas gargantas das montanhas» (E, 471). Tão próximos da natureza espanhola, silenciosa, «de repente

invadida por um murmúrio de água viva, presente nas maçãs caídas ao pé da árvore e que parecem ser, para além da vida e da morte dos homens, o ritmo da vida e da morte da terra» (E, 471). E o texto continua em tom solene:

Sem que Magnin compreendesse muito bem como, a profundidade das gargantas, onde mergulharam agora como na própria terra, estava em harmonia com a eternidade das árvores. [...] Mas aquela perna em pedaços mal amarrados pelos músculos, aquele braço caído, aquele rosto desfigurado, aquela metralhadora sobre o caixão, todos aqueles riscos consentidos; a marcha solene e primitiva das padiolas, tudo aquilo era tão imperioso quanto as rochas pálidas que caíam do céu pesado, quanto a eternidade dos frutos espalhados sobre a terra (E 472).

À medida que a garganta se aproximava de Linares, o caminho tornava-se mais largo; os camponeses caminhavam em torno das padiolas. As mulheres escuras, de xale na cabeça e cesta no braço, movimentavam-se apressadas sempre no mesmo sentido ao redor dos feridos, da direita para a esquerda. Quanto aos homens seguiam as padiolas sem nunca ultrapassá-las; avançavam de frente, bem eretos como todos os que acabam de carregar um peso sobre os ombros. A cada revezamento, os novos carregadores abandonavam a marcha rígida pelo gesto prudente e afetuoso com o qual tomavam as padiolas, e prosseguiam com o esforço do trabalho quotidiano, como se quisessem esconder logo aquilo que o gesto revelava presente em seu coração. Obsedados pelas pedras do caminho, pensando apenas em não sacudir as padiolas, avançavam calmamente, com o passo ordenado que ralentavam em cada rampa, e esse ritmo em harmonia com a dor em tão longo caminho parecia encher a garganta imensa onde gritam bem alto os últimos pássaros, como a encheriam as batidas solenes dos tambores de uma marcha fúnebre. Mas não era a morte que, naquele momento se harmonizava com as montanhas: era a vontade dos homens. (E 472-3).

A dignidade dos homens, a maternidade das mulheres, eis o que o texto opõe à morte. Na comunhão de suas vidas, não havia perdas,

não havia derrotas. Havia um cortejo sempre renovado que, como as rochas das montanhas, pareciam caminhar para a eternidade: «E toda aquela marcha de camponeses negros, de mulheres com os cabelos escondidos sob xales sem época, parecia, não acompanhar os feridos, mas descer em triunfo austero» (E;473).

*

André Malraux nos quer ensinar a reverter, com imagens e imaginação, o curso irreversível da vida, e a transformar, pela força criadora do texto, a morte numa dimensão outra da vida. Seu romance não termina com a vitória fascista, mas sim com a vitória republicana que reconquista Brihuega e faz recuar os italianos e os franquistas. Mentira? Ilusão? A dimensão da *esperança*, título do livro e também da terceira parte, não permitia aceitar a derrota. Esperança de ver a liberdade conquistada e a dignidade resgatada. Se, durante quarenta anos, *L'Espoir* foi a história de um sonho sempre adiado, a realidade acabou por dar razão à ficção. *L'Espoir* foi um sonho poético / sonho profético que se realizou.

O romance e o filme o imaginaram. Talvez o tenham influenciado.

Notas

¹ Para uma informação mais completa sobre o romance e o filme de André Malraux, consulte-se o livro de Robert Thronberry, intitulado *André Malraux et L'Espagne*. Genève, Droz, 1977, um dos textos em que me baseei para o presente ensaio.

² FLANNER, Janet. *Men and monuments*. New York, Harper & Brothers, 1957. Citado por Walter Langlois in "Aux sources de L'Espoir: Malraux et le début de la Guerre Civile Espagnole", *La revue des lettres modernes*. visages du romancier. Paris, 2: 92-133, 1973.

³ LACOUTURE, Jean. *Malraux, une vie dans le siècle*, p. 212.

⁴ *Ibidem*, p. 211

⁵ MALRAUX, André. *Le Temps du mépris*. Paris, Gallimard, 1935, p. 9.

⁶ LANGLOIS, Walter. *Aux sources de L'Espoir*, p. 98

⁷ Utilizarei sempre a sigla E para significar *L'Espoir* (Paris, Gallimard, 1970, Livre de Poche 162-163).

⁸ Citado e comentado por GAILLARD, Pol. *L'Espoir* Malraux. Paris, Hattier, 1970 (Profil d'une oeuvre), p.24 e s.

TEMAS DE
LÍNGUA
ESPANHOLA

PALABRAS Y
EXPRESIONES
EXTRANJERAS EN
LA PRENSA
ESCRITA



Silvia Inés Cárcamo

Universidade Federal do Rio de Janeiro

I - Introducción

La conservación de la unidad lingüística ha sido un principio permanente de la tradición cultural hispánica. Reconociendo la dialéctica entre **unidad** y **diversidad**, las políticas lingüísticas de los diversos países de lengua española, de un modo general, tuvieron en el horizonte de sus preocupaciones la necesidad de consolidar la unidad y evitar la fragmentación innecesaria. La diversidad - inherente a toda lengua extendida sobre amplios territorios, distintos continentes y países con independencia política —, fue considerada en el interior de un sistema básicamente unitario. La comunicación entre España y los países hispanoamericanos, constante desde la colonización hasta nuestros días, representó un factor favorable a la unidad lingüística.

El fenómeno de la incorporación de palabras o expresiones extranjeras a la lengua española hoy en día, ya sea en la modalidad escrita o en la oral, suscita dos tipos de cuestiones que, siendo en principio del orden de la lingüística, derivan hacia planteos de carácter cultural. En la base de la primera cuestión permanece la idea de “lengua pura”, no contaminada con elementos ajenos. Es a partir de esa noción que surge la alarma ante la abundancia de expresiones extranjeras tanto en

la lengua oral como en la escrita. Como se sabe que en el caso de la primera el control es mucho más difícil, por no decir imposible, la preocupación central pasa a ser la lengua escrita y, sobre todo, la que se vehicula a través de los medios de comunicación de masas, especialmente, el periódico. No vale la pena insistir sobre la magnitud de la influencia de los medios masivos en la lengua de una comunidad, y tampoco sobre la sensibilidad que dichos medios muestran para hacerse cargo de la lengua en un momento determinado, recurso que no puede ser descuidado por quienes se proponen como objetivo principal, además de transmitir información, aumentar el número de lectores.

La segunda cuestión tiene cabida a partir de otro ideal: el de la unidad lingüística. A fines del siglo pasado y primeras décadas del actual, la inmigración europea a América planteó a los países receptores la cuestión de la amenaza de alteraciones lingüísticas que comprometerían — tal como fue analizado en su momento - la unidad de la lengua. Como sabemos, el Estado, actuando a través de la escuela pública y de políticas coordinadas con otros países de lengua española, fue la estructura que garantizó el modelo de lengua que debía preservarse. En países como Argentina o Uruguay, donde a principios de siglo la población extranjera superaba en términos numéricos a la nativa, no hubo alteraciones sustanciales. La influencia mayor se hizo sentir en el plano léxico que, como sabemos, es el sistema más inestable de la lengua y el que tiene más capacidad de aceptar incorporaciones sin afectar al sistema de manera esencial. Palabras y expresiones del italiano, hasta hoy usuales en el habla de esos países, se han integrado al léxico general.

En nuestros días, la existencia de palabras y expresiones extranjeras, sobre todo provenientes del inglés, vuelve a presentar el problema de la posible fragmentación, ya que al ser las mismas incorporadas en cada región de forma más o menos independiente, resulta fácil comprender que puedan ser asimiladas según procedimientos diferentes. Como ya dijimos, el asunto pertenecería, en principio, al campo de la lexicografía, aunque deriva naturalmente hacia planteos que penetran en cuestiones de política lingüística y hasta directamente sociológicas. La posición tomada por algunos estudiosos no deja duda al respecto. Francisco Marcos Marín (1972), por ejemplo, prefiere el apelativo de “barbarismos” para denominar a las palabras de origen extranjero y considera con un tono de alarma la presión del inglés, aludiendo al

escaso poder creador del hispanohablante en lo que se refiere a vocabulario técnico y científico (principal fuente de anglicismos). Falto de una preocupación de los gobiernos por la investigación, tiene que recurrir a métodos y patentes extranjeras, que compra gracias a catálogos llenos de barbarismos, cuando no acaba por crearse un nombre diferente para cada objeto en cada uno de los distintos grupos comerciales de países que han pagado la patente o el objeto”¹.

Juan Zamora Munné y Jorge Guitart (1982) tratan de relativizar el problema argumentando que no hay lengua moderna sin *xenismos*, denominación que sería la equivalente a la de *barbarismo*, utilizada por Marcos Marín. Los autores mencionados están convencidos de que las palabras extranjeras son “inevitable resultado del progreso en los medios de comunicación, y del mayor desarrollo de diferentes campos de la cultura y la técnica por los hablantes de cada lengua particular”.² Lejos de ver en el hecho una actitud de sumisión a una cultura extraña, Zamora Munné y Guitart lo interpretan como fenómeno natural en lenguas de cultura, en contacto y comunicación constante con otras lenguas.

El uso de “barbarismos” o “xenismos” en el español actual se encuentra vinculado a las características que el desarrollo científico y técnico, la facilidad de la intercomunicación planetaria y la extensión en una dimensión inusitada de los medios de comunicación impresos, auditivos y audiovisuales han ido imprimiendo en la sociedad contemporánea.

En un mundo globalizado como el actual, pero con centros hegemónicos de poder, se hace entendible el uso de palabras y expresiones provenientes del inglés. La lengua inglesa forma parte de la comunicación en el mundo de la economía, de la política, del espectáculo — música, teatro, cine, televisión — de la ciencia y de la técnica. El reconocimiento del hecho no significa, sin embargo, que éste carezca de importancia o que no merezca la debida atención. El interés por el asunto se halla demostrado en los estudios de Manuel Alvar (1993) que abordan la lengua actual teniendo en cuenta especialmente los datos que le proporcionan los medios de comunicación.

Pretendemos considerar en nuestro trabajo el uso de palabras y expresiones extranjeras en la prensa escrita de Argentina, reconociendo que es la utilización de las mismas un hecho característico y llamativo de la lengua del periodismo.

II - Extranjerismos: lexicografía y contextos discursivos

La lexicografía ha hecho numerosos intentos de clasificación de las palabras extranjeras teniendo en cuenta, desde un punto de vista sincrónico, el grado de asimilación. Stefan Ettinger³ destaca la clasificación de H. Marchand⁴ para el alemán pero que puede aplicarse a otras lenguas. De acuerdo con el criterio de la integración en la lengua receptora, Marchand diferencia entre: forma completamente extranjera, forma germanizada, pero no analizable según los procedimientos de la propia lengua, forma germanizada y analizable según los procedimientos de la propia lengua, elementos extranjeros dentro del alemán, combinados sobre la base de modelos de formación de palabras de la propia lengua y combinación de elementos de la lengua de origen y de la lengua receptora. Esta clasificación nos proporciona una perspectiva adecuada para analizar la presencia de extranjerismos en los periódicos argentinos. En el préstamo, otra diferenciación debe ser considerada: la que distingue la simple introducción de una palabra de otra lengua del “calco” o traducción. En el primer caso hay que observar el problema de la grafía y de la alteración fonética. Como la lexicografía no es ajena a los problemas de política lingüística se ha planteado la alternativa sobre la conveniencia de la integración de los extranjerismos o de la traducción.

Dispuestos a estudiar el uso de palabras o expresiones extranjeras en la prensa argentina se nos presenta la necesidad de prestar atención, en ciertos casos, al contexto discursivo en el que se insertan las mismas. En algunas ocurrencias, los extranjerismos representarían recursos típicos de la situación de “dialogía” y de la presencia del discurso del “otro”, del discurso “ajeno” en el propio, para usar la terminología de M. Bajtin. La incorporación de voces extranjeras, por eso mismo, exige que la misma

sea examinada en relación al emisor y al receptor del enunciado periodístico, lo que nos llevará a consideraciones acerca del estilo y de los recursos expresivos.

En el desarrollo de nuestra investigación comprobamos que las palabras extranjeras no se distribuyen de forma igualitaria en todo el periódico; por el contrario, constatamos que ellas se concentran en el tratamiento de determinados temas; por tal razón delimitamos nuestro estudio a las secciones de Política Nacional, Economía, Espectáculos y Modas. No examinaremos la Sección de Deportes ya que, a pesar de la gran cantidad de palabras extranjeras usadas en este campo semántico, las mismas están incorporadas al léxico del español desde hace mucho tiempo, mientras que en las secciones escogidas, encontramos situaciones de inestabilidad y de cambios en marcha.

III - Funciones expresivas de la “palabra ajena”

En su clásica teoría del lenguaje, Bajtín estableció la diferenciación entre el monologismo y la dialogía. Las palabras, el léxico — escribe Bajtín — no le pertenecen a nadie, o lo que da igual, son de todos. Pero es en el acto de la comunicación individual, de la enunciación en su práctica oral o escrita que se produce el proceso de asimilación de palabras ajenas, ecos y reflejos de otras enunciaciones, de manera que el discurso incorpora las voces de “otros”. El uso de comillas, la puntuación en general y los déicticos son algunos indicadores que permiten enmarcar el discurso ajeno.

Palabras y expresiones extranjeras en el discurso de la prensa escrita se presentan como recursos de construcción de la dialogía, como veremos a continuación. Consideremos el siguiente texto:

Cabe recordar asimismo, que en esa ciudad de Suiza, el World Economic Forum recibe cada año a jefes de Estado, premios Nobel, empresarios, periodistas y toda esa fauna del *international*

business cuyo espíritu sería difícil de reconciliar con *los conjurados* suizos de uno de los últimos poemas de Jorge Luis Borges.[...]

Con respecto a la parte pesimista del título, nada más vehemente que la propia confesión del autor en su *racconto* de Davos: “La visión analógica en la percepción histórica de este tiempo, como tiempo de “Medioevo, Bizancio y vándalos”, viene sugestionándome desde hace años y es “la llave del análisis de la hora”. Fundamentan tan sórdidas comparaciones, en términos de Orsi, “las tendencias autoritarias” en los países de frágil tradición democrática, el debilitamiento de la cohesión social en las naciones donde las instituciones son de larga data y el crecimiento de la competición que parece moverse hacia la confrontación hegemónica (“clashing of civilizations”).[...]

En breve, Davos, una vez más y como tantos otros encuentros del género, parece haber operado como *laverap de conciencias*. (Página 12. 28.04.96. P. 5)

El texto fue publicado en el Suplemento Económico *Cash* de *Página 12*. En el artículo se narra y comenta la reunión que tuvo lugar en Davos (Suiza). En el mismo se presentan cinco expresiones extranjeras, de las cuales tres se escriben en itálico (*International business-*, *racconto-*, *laverap de conciencias*), una está entrecomillada (“clashing of civilizations”) y otra sin ninguna marca gráfica (World Economic Forum).

La primera del texto (Word Economic Forum) podría haber sido traducida perfectamente, pero es evidente que la opción por conservar la expresión en inglés sitúa al lector, permitiendo que éste se represente un encuentro donde la opinión de los que hablan en inglés es la más prestigiosa. *International business* tiene una intención irónica ya que el grupo nominal es complemento del sustantivo “fauna”, que pertenece por definición al campo semántico de “animal”. Si el uso de la expresión en inglés parece conceder más prestigio a “los negocios internacionales”, su dependencia sintáctica de “fauna” como colectivo de los que se ocupan de tales negocios, termina connotando salvajismo. *Racconto* es un recurso estilístico que se explica por el contexto discursivo: la palabra italiana resultaba eficaz para definir un relato de lo sucedido en el tiempo presente, pero que para el enunciante se asimila a “Medioevo, Bizancio

y vándalos”, (“clashing of civilizations”) no traduce una expresión en español presente en el texto, a pesar del uso de paréntesis, sino que resume el comentario de todo el párrafo, *Laverap de conciencias* provoca un distanciamiento irónico al combinar “laverap” con “de conciencias”. La alusión a *Los conjurados* de J. L. Borges actúa como una voz ajena que tiene un efecto sobre el texto en su totalidad, ya que la relación se justifica porque Borges se refiere a acuerdos realizados en el “centro de Europa”, en Ginebra, pero en el siglo XIII, cuando hombres de diversas estirpes “han tomado la extraña resolución de ser razonables.”

En la Sección Política Nacional también abundan las expresiones extranjeras, sobre todo procedentes del inglés, usadas para provocar un efecto distanciador o irónico, como podemos comprobar por los textos transcritos a continuación:

Pero no alcanzaron para desestabilizar la convivencia relativamente civilizada que se alcanzó cuando el homo castrensis comenzó a ser una especie en vías de extinción [...]. (*Página 12*, 28.04.96. P. 10.)

En cambio, lo que no fue dicho en los dos reportajes simultáneos al “chairman” local publicados el pasado fin de semana es que, actualmente, los principales negocios de B y B [...] (*Página 12*, 28.04.96. P. 8.)

Por fin la Argentina dejaba atrás la política del protagonismo absurdo, los No Alineados, la figuración hueca y los gestos sin conveniencia alguna para el país. En adelante, solo intereses. Money. Así lo explicaba Di Telia: “Voy a hacer lo que sea para que un productor pueda vender jugo de limón en los Estados Unidos, porque eso es lo que le conviene a la Argentina”. (*Página 12*, 08.05.96. P. 2)

Homo castrensis, la expresión usada en el primer texto sin signos tipográficos o comillas por proceder del latín, define al sector militar como una “categoría en extinción”. La construcción actualiza en el lector denominaciones comunes tales como “homo sapiens” y “homo ludens” y “homo erectus”. Pero *homo castrensis* es expresión irónica que quiebra la isotopía de la serie formada por dichas expresiones latinas.

El “chairman” del segundo texto, con el calificativo espacial “local” provoca un efecto irónico que busca mostrar las relaciones de los ejecutivos nacionales con los centros de decisión internacionales.

¿Quién asume la enunciación de la palabra “money” del tercer texto? En el plano formal el enunciador-periodista, pero en realidad es un caso de voz “ajena” (la del ministro Di Tella) en el discurso propio. Al optar por la voz inglesa, el enunciador, en este contexto, logra denunciar, más vivamente, la adopción de una política de relaciones exteriores que favorece los intereses foráneos.

El procedimiento de usar palabras del inglés con propósitos expresivos es muy frecuente en las secciones de Economía y Política Nacional. Así encontramos noticias tituladas: “Un “jury” sobre su cabeza”; “El Swiftgate”, “otro round Ortega-Bussi”, de inequívoca intención irónica.

Claro está que abundan palabras y expresiones inglesas que forman parte de la comunicación en el campo de la economía y del mundo moderno de un modo general: “holding”, “brokers”, “diskette”, “ranking”, “boom”, “mailing”, “city”, “on-line”, “performance”, depósitos “off shore”. En los periódicos examinados las menos frecuentes se entrecomillan, se traducen o se escriben en *itálico*, pero las más usuales no llevan ninguna marca de distinción.

IV - Palabras extranjeras entre espectáculos y modas

Existen discursos en los que la construcción de una imagen cobra una importancia capital para su efectividad. La notable concentración de palabras extranjeras en las secciones de Espectáculos y Modas se explica por esta intención. Ambas secciones hacen referencia a actividades en las que la asociación del producto con imágenes que correspondan al deseo del consumidor constituye una estrategia de imposición de dichos artículos. Sabemos que la moda, nacida con la modernidad, es un ejemplo, en el nivel de las conductas sociales, de internacionalización de parámetros creados en centros de prestigio y poder. Esta es la causa por la cual abundan palabras que aluden a prendas

de vestir en inglés o francés (jeans, bodies, jumpers, panty, conjuntos “composé”, blazer, casquette, pantalones cigarette, tailler, jogging), a tipos de ropas (week-end, talla “small” y línea “maternity”, prêt-à-portet; sport). En esta última serie el uso de palabras del inglés parece ser cada vez más frecuente: “maternity” sustituyó a “futura mamá” y “small” a “pequeño”, expresiones usadas hasta hace poco tiempo. En la primera serie, el antiguo “vaqueros” fue reemplazado por “jeans”.

El plural se forma como corresponde a la lengua extranjera, pero también encontramos “suéteres” como plural de “suéter”, lo que indica que la palabra es reconocida en el sistema morfológico del español. De modo similar, la vacilación entre “stress” y “estrés” indica un cambio en marcha, siendo que la última forma representa una “españolización” de la voz extranjera que probablemente acabe por imponerse puesto que ya generó las palabras “estresante”, “estresado” y “estresar”.

En los comentarios de espectáculos (cine, teatro, música) la opción por palabras del inglés también parece responder en muchas situaciones a la intención de demostrar una actualización en actividades cuyos modelos vienen legitimados del exterior. Una cuestión específica en este campo es la decisión por no traducir los títulos de películas cuando se evalúa que el título original es más expresivo (“Seven”, por ejemplo). La mayoría de las voces del inglés no están destacadas por comillas (ranking, sketches, ranting, videoclip, replay, remarke, best seller; records - escrito “records”—, zapping), como tampoco los neologismos derivados del inglés, tal como “testear”, de “test”.

V - Conclusiones

La presencia de palabras y expresiones extranjeras, y del inglés especialmente, en los periódicos examinados es un fenómeno vinculado a las transformaciones de la sociedad contemporánea en la que el afán de internacionalización parece alcanzar su punto culminante, pero de este hecho no se puede concluir que haya una sumisión, a través del lenguaje, a otra cultura. Por el contrario, en las secciones de Política Nacional y Economía, sobre todo de *Página 12*, la incorporación de

voces extranjeras tiene, en la mayor parte de los casos, una intención expresiva que busca el distanciamiento y la crítica, a través de la ironía. En las secciones de Modas y Espectáculos sí actúa nítidamente la necesidad de “ennoblecere” la lengua propia acudiendo a expresiones del inglés. De todas formas, vimos que hay cambios en marcha en los que la palabra extranjera se está incorporando como neologismo.

Retornando a nuestro punto de partida que fue la cuestión de la **unidad-diversidad** de la lengua española, sería importante realizar una comparación entre los datos obtenidos en los periódicos argentinos con los que se presentan en los demás países de lengua española. Es evidente que las alteraciones se producen en el plano del léxico, sin afectar la sintaxis o la fonética.

Notas

¹ Marcos Marín, F. (1972) p. 59.

² Zamora Munné J. et Guitart, J. (1982) p. 157.

³ Ettinger, S. (1982). La variación lingüística en lexicografía. In: Haensch, G., Wolf, L., Ettinger, S. et Werner, R. *La lexicografía*. Madrid: Gredos, 1982.

⁴ Ettinger, S. (1982) p. 392.

Bibliografía

Libros:

ALVAR, Manuel. *Ea lengua de...* Alcalá de Henares: Ediciones de la Universidad, 1993.

BAJTIN, M.M. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1979.

HAENSCH, G., WOLF, L., ETTINGER, S., WERNER, R. *La lexicografía. De la lingüística teórica a la lexicografía práctica*. Madrid: Gredos, 1982.

MARIN, francisco. *Aproximación a la gramática española*. Madrid-Cíncel, 1982.

SECO, Manuel. *Gramática esencial del español*. Madrid: Aguilar, 1980.

ZAMORA MUNNE, J. & GUITART, J. *Dialectología hispanoamericana*
salamanca: Almar, 1982.

Periódicos:

Clarín. **Buenos Aires**

La Nación. **Buenos Aires**.

Página 12. **Buenos Aires**.



Universidade Federal do Rio de Janeiro

En verdad, el título de esta comunicación está por la mitad. El objetivo de este trabajo no es tanto el de discutir el papel del discurso periodístico de la prensa escrita y televisada/ gravada al interior de una comunidad lingüística — esto en realidad ya ocupa muchos espacios académicos debido a su importancia —, sino que queremos hacer una reflexión sobre el papel preponderante que este tipo de discurso desempeña en las corrientes contemporáneas de enseñanza de lengua extranjera: en las que el llamado ‘material auténtico’ está constituido, no exclusivamente, pero principalmente por este tipo de material.

Los medios de comunicación tanto de la prensa escrita como de los medios audiovisuales han pasado a jugar un papel importante en los procesos de standardización al interior de una comunidad lingüística, en la medida en que las emisiones globalizantes —no locales— tienden a proyectarse para grandes audiencias y/o para un público lector de iguales características. Las diferencias dialectales, de naturaleza lexical, sintáctica o en las formas prosódicas, tienden a atenuarse en este tipo de programación.

Esta prensa escrita o hablada es hoy una empresa cuyo producto principal es la noticia. Tiene compromisos con el tiempo de elaboración y divulgación de la noticia que es un producto fácilmente ‘descartable’ porque fugaz. En este sentido, el discurso con que se construye la noticia es mucho menos planeado que el discurso literario por una exigencia de agilidad inherente a la cadena productiva periodística. Es verdad que esta velocidad afecta de diferente manera las diferentes editorías. Así, la página editorial de

un periódico, la sección encargada a comentaristas profesionales tienen un perfil diferente y en la mayoría de los casos cuenta con profesionales ‘especializados’ en áreas o disciplinas del saber.

Por otra parte, no es raro encontrar a escritores consagrados en columnas semanales como a García Márquez en su columna *Jirafa* del *Espectador* de Colombia, a Vargas Llosa en *El País*, a Antonio Callado en la *Folha de Sao Paulo*, a Saramago en periódicos de Portugal así como encontramos colaboraciones esporádicas de grandes escritores como Cortázar, Alejo Carpentier, Julio Ramón Ribeyro y otros en los mayores órganos de prensa. Son artículos en que se permite una mayor elaboración al arte de la palabra pero que, como dice el poeta peruano Antonio Cisneros, al día siguiente son papel viejo que sirve apenas para envolver pescado. De cualquier forma, aún esta página editorial, este comentario profesional semanal no tiene la misma elaboración cuidadosa del discurso literario.

Por otro lado, la informatización ha transformado el periodismo escrito con, por ejemplo, la instalación de programas de revisión ortográfica. Este hecho ha eliminado una función importante en el proceso editorial, desempeñada por un profesional: el *copydesk*, encargado de reescribir y padronizar la noticia de acuerdo con los criterios editoriales de la empresa.

Así rediscutir la normatividad, implica en revisar este concepto que en décadas pasadas se refería exclusivamente a formas literarias, que luego pasó a ser identificado como ‘norma culta’, tomando como base el habla de las personas cultas — tal vez sea mejor añadir en situaciones formales — de la comunidad hispánica.

Hoy, el discurso vehiculado en estos medios de comunicación, desempeñando, de cierta forma, la función de modelo comparte esta función normativa. Algunos especialistas del área de comunicación evalúan que estas ‘nuevas’ formas de *mass-media* conviven con un proceso de ‘desliteralización’ o como analiza Muñiz Sodré, en sociedades que no alcanzaron un nivel considerable de letramiento (y por lo tanto tiene un alto índice de analfabetismo y otro tanto de alfabetizados ‘funcionales’) el papel de la prensa profesional escrita, hablada y televisada acaba por desempeñar esta función con una preponderancia mayor.

Pero lo que me gustaría abordar para esta discusión es el papel del *discurso periodístico en la sala de clase*. Encontramos el reconocimiento social de la función normativa de este tipo de discurso en el uso escolar; que se hace de textos periodísticos, propuesta en la reformulación de la enseñanza de lengua materna (castellano para muchos países de América Latina) hasta la década de 60 que pasa a denominarse algo así como comunicación y lenguaje/o relativo a este campo semántico, a partir de las reformas educativas de la década de los setenta.

Pero lo que nos reúne hoy, es el interés por la enseñanza de lengua extranjera, por lo tanto, debemos discutirla en el contexto escolar donde el letramento constituye el objetivo primordial. La adecuación de los objetivos de LE en este contexto, supone una reflexión sobre la enseñanza/ aprendizaje del discurso escrito en LE. A partir de la importancia de la lectura y su relación con la producción escrita en el desarrollo del letramento. Es interesante discutir la función de LE y la representatividad de los elementos culturales que la colectividad de lengua española produce a través de los elementos extraídos de los medios de comunicación de masa o *media*, usados como material didáctico en este tipo de enseñanza.

En el planeamiento escolar, la enseñanza genérica de LE tiene dos horizontes: uno que retoma algunas formas tradicionales, combinando propuestas para las cuatro habilidades con un fuerte énfasis en la información gramatical y otro, que sin contraponerse al primero, propone la enseñanza directamente relacionada a la habilidad receptiva de la lengua escrita y que se convencionó en llamar de lengua instrumental con énfasis en la lectura.

Esta última vertiente ha sido más o menos unánime en América Latina, a partir de las reformas educativas de los años 70 y ha funcionado en el *currículum* como una forma de aprovechar racionalmente un parco número de horas dedicados a la LE, especialmente en la enseñanza pública. En este caso, la LE hegemónica ha sido el inglés en la que el español funciona de contrapunto como lengua materna. Es interesante observar que también en lo que concierne a las propuestas para la lengua materna, ha habido algunas tentativas de innovación, en la medida en que se abandona la perspectiva puramente gramaticista y se adoptan algunos principios comunicativos para orientar las actividades hacia el uso de la lengua dentro de parámetros normativos.

Es importante destacar que la enseñanza de LE como lengua instrumental constituye un importante auxiliar para la consecución de los objetivos generales de la escolaridad, que tiene como punto central el letramiento, es decir, el dominio de las habilidades receptiva – lectura — y productiva — escritura - en diferentes situaciones comunicativas. Esto significa que la educación formal busca, en principio, el desarrollo de las aptitudes lingüísticas del individuo en L1 que se desenvuelven fundamentalmente, en el ámbito del registro escrito. La escolaridad lo inicia en la lecto-escritura y avanza progresivamente en los diversos modos de organización discursiva a través del *syllabus*, hasta llegar, también teóricamente, al dominio de niveles académicos de, por ejemplo, el género ensayístico. Así, la enseñanza/aprendizaje de la LE instrumental está destinada a servir como un refuerzo pragmático de esta perspectiva política y al mismo tiempo, fundamentar su función social.

En este sentido, el diseño curricular escolar que concibe cada una de las habilidades como una concretización parcial de un todo, la comprensión lectora ofrece un uso racional de los recursos y, sobre todo, puede ser administrado por profesores no-nativos sin los riesgos de multiplicar la fosilización de las formas de interlengua que acaba sirviendo de *in-put* para los alumnos cuando se trata del registro oral.

Por otra parte, la representación cultural, vehiculada en algunos proyectos de LE, ha sido abordada con una visión “costumbrista” representada en clichés más bien folclóricos. Sin embargo, con el desarrollo de los medios de comunicación de masa, particularmente en los últimos cuarenta años, nuevas formas de expresión cultural se proyectaron, nuevas técnicas, nuevo lenguaje. El proceso cultural fue profundamente subvertido con el surgimiento de la cultura de masa hasta el punto de repensar el propio concepto de cultura. Sin embargo, de un modo general, la escuela continúa operando con categorías anteriores a la formación de la sociedad de masa, sin renovar el contenido de sus *curricula* y de la propia metodología de enseñanza. Esto va a repercutir también en la enseñanza de lenguas, tanto de la lengua materna como de la LE, que no incorpora este proceso en su práctica con la misma velocidad: los cambios ocurridos en el proceso cultural.

En lo que se refiere a la concepción moderna de enseñanza/aprendizaje de lenguas, uno de los puntos de ruptura con

concepciones metodológicas anteriores es el hecho de tomar como base el documento auténtico que cada vez más ocupa un lugar importante en el material didáctico formal y en la preparación de clase *free-lance*. Este documento auténtico está fundamentalmente compuesto por el discurso periodístico de la prensa, seleccionado para la clase de lectura y el material periodístico de diarios y programas de TV para, por ejemplo, la comprensión auditiva, por que constituyen el *in-put* disponible de mayor facilidad.

Una de las preocupaciones de la lingüística contemporánea ha sido la de caracterizar la naturaleza de su objeto de estudio. Para esto, la distinción entre el discurso oral y el escrito ha sido fundamental en su redefinición. En el discurso oral, la organización se da en circunstancias diferentes de las del escrito y, además, existen fenómenos extralingüísticos que sirven de apoyo para la comprensión total de lo que se pretende comunicar. En la lengua escrita, al contrario, “se requiere más que una simple reproducción de palabras en un orden correcto”. (Brown & Yule, 1993).

En el discurso oral no hay un planeamiento previo donde casi siempre no se respetan las normas gramaticales, se caracteriza por el predominio de pausas, hesitaciones, faltas de concordancia, autocorrecciones etc. que dependen de la interacción con el interlocutor y que pueden mudar de rumbo, según vaya construyéndose cooperativamente la conversación. Ya el discurso escrito responde a una organización planeada, gobernado por reglas gramaticales que se organizan en función de un tópico siguiendo con algún rigor principios de lógica.

Estas formas extremas constituyen los polos en que se mueve la producción lingüística. Ocurre que los medios de comunicación han creado formas híbridas que constituyen este *corpus* referencial y que, por lo visto, desempeñan un papel educativo para el cual no fueron creados. De una parte, algunas formas periodísticas de la prensa utilizan algunos elementos de la oralidad sea para atraer sectores menos letrados o por otros motivos. De otra, la TV ofrece géneros de programas en que a pesar de oralizados, los textos son el producto de guiones y, por lo tanto, tienen una estructura de lengua escrita, pero también existen formas del habla dirigidas, tales como los debates o entrevistas en que hay una fuerte influencia de formalidad en la producción oral.

Así, es importante destacar que este material constituye un poderoso auxiliar, sobre todo porque ofrece los cuatro tipos de organización discursiva: descriptiva, narrativa, argumentativa y enunciativa extraídas de situaciones comunicativas reales.

Sin embargo, el profesor debe tomar sus precauciones con la prensa escrita. Si bien, gracias a los programas de revisión ortográfica, esos problemas tienden a disminuir encontramos otros problemas, sobre todo en las materias noticiosas - especialmente policiales —. Nada que una buena preparación de clase no pueda remediar.

Es, en este contexto, que debe discutirse la función social desempeñada por la producción lingüística de los medios de comunicación y sus funciones en el destino de la lengua española. El papel que desempeña en la sala de clase, especialmente en LE, ha sido de vital importancia porque se considera el documento auténtico por excelencia y, por lo tanto, pasa a ser el *in-put* o modelo preferencial en este tipo de clase. Si bien esto vale tanto para el registro oral como para el discurso escrito, aquí nos interesa destacar el papel del periodismo escrito como recurso pedagógico y de evaluación de la proficiencia lingüística de los aprendices.

GRAMÁTICA TEXTUAL: UN CAMINO DE ANÁLISIS



Cristina Vergnano Junger

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

1 - Introducción

Al proponerme a presentar esta comunicación en la Semana de la Hispanidad 96, pensé que sería interesante, aunque el tema predominante del encuentro fuera la literatura, explotar un poco el análisis textual bajo una óptica lingüística, y no literaria. Como había tenido la oportunidad de discutir con mis alumnas del postgrado cuestiones sobre el estudio de textos a partir de la gramática textual, decidí que ésta sería una buena oportunidad para rescatar el asunto. Naturalmente, el campo es amplio y no es posible tratarlo integralmente. De esa manera, entre todos los puntos que podríamos trabajar, he elegido orientar el análisis del cuento cubano “La gente cambia”, de Alberto Curbelo, hacia la cuestión de la cohesión, específicamente hacia las formas remisivas no-referenciales libres (KOCH, 1993).

Primero, vamos a reflexionar un poco sobre los términos “cohesión” y “formas remisivas no-referenciales libres”.

Sabemos que los textos son como tejidos cuyos hilos están íntimamente relacionados; todo tiene su sentido, nada suele estar aislado y suelto, con excepción de los casos en que el autor tiene tal intención o en los llamados “malos textos”. Esta última, incluso, es una definición que se puede cuestionar, según los criterios que se establezcan. A esa relación llamamos cohesión y a los elementos que la promueven, cohesivos.

La cohesión puede, y muchas veces así lo es, ser un fuerte responsable por la coherencia textual, aunque no sea el único factor que la produce. O sea, leemos algo y pronto logramos relacionar todas sus partes y las respectivas informaciones que contienen, identificando un conjunto coherente, con un mensaje significativo. Claro está que otras cosas contribuyen a la comprensión plena del contenido de un texto, entre ellas, el contexto y los conocimientos que el lector o receptor del mensaje tenga sobre el tema y asuntos afines. Pero, en este momento, vamos a fijarnos exclusivamente en la cohesión.

Al principio había hecho referencia a formas remisivas. Son ellas parte de ese mecanismo cohesivo del lenguaje verbal. Así, tenemos básicamente dos tipos de procesos de cohesión: referencial y secuencial. En éste, se trata de observar las diferentes relaciones semánticas y/o pragmáticas que se establecen entre los varios niveles de enunciados, a medida que el texto se desarrolla. En aquél, lo que se analiza son los componentes del texto que remiten a otros del universo textual. Tales formas remisivas pueden ser referenciales (dar instrucciones de nivel semántico sobre el elemento de referencia) o no-referenciales, cuando solamente establecen relación a un nivel sintáctico, de conexión. Además, pueden ser libres, cuya función es pronominal, o presas, si vienen junto al nombre con función de artículo.

Como importantes ejemplos de formas remisivas no-referenciales presas tenemos los artículos y diversos adjetivos (posesivos, demostrativos, indefinidos etc). Como remisivas no-referenciales libres podemos citar los diferentes pronombres.

Los pronombres juegan un papel significativo en la lengua española y, por eso, vamos a detenernos en ellos, en su carácter cohesivo (ya que remiten a algo dicho) en la construcción del texto, a fin de profundizar nuestro pequeño estudio.

Los pronombres son, morfosintácticamente, una “clase de palabras que desempeña las funciones gramaticales propias del sustantivo o sintagma nominal y cuyo significado es ocasional [...]” (Dic. Santillana, 1992). Eso quiere decir que los pronombres no tienen un sentido propio, asumiendo el de su elemento de referencia, que puede ser un nombre de persona, de cosa, de animal, un enunciado entero o parte de él, presentado anteriormente (anáfora) o posteriormente (catáfora). Además,

según sea el caso, pueden expresar una relación de pertenencia (posesivos), la situación temporal o espacial respecto al que habla (demostrativos) etc.

Aunque haya autores que no están de acuerdo con esa posición, si observamos atentamente la evolución de un texto, nos damos cuenta de que el referente se construye a lo largo del discurso, consecuentemente, la supuesta identidad plena entre la forma remisiva y su referente es discutible, puesto que hay cambios, una evolución en los significados (KOCH, 1993). Una receta de pollo asado, por ejemplo, a pesar de referirse al pollo identificado como un ave, comestible, relativamente pequeña, no lo hará siempre al animal en un mismo estado; desde vivo hasta asado, éste pasará por varias etapas diferentes. Al señalar los pronombres, enlazándolos a sus elementos de referencia, el receptor del mensaje debe percibir que la identidad entre ellos no es total.

Cabe recordar que, como ya fue citado, los pronombres ejercen muchas funciones sintácticas y hay, en la lengua española, algunas preferencias respecto a sus usos. Así pues, se omiten con frecuencia los sujetos, si no se desea deshacer ambigüedades o enfatizarlos. En cambio, es común la presencia de complementos indirectos (o directos) pleonásticos con valor enfático.

2- Analizando el cuento bajo la gramática textual

La gente cambia es un cuento narrado en primera persona. Su narrador-personaje es un hombre que recuerda a la amada del pasado, la joven que nunca llegó a tener como suya, al menos no como lo habría deseado. Paralelamente a los comentarios sobre la mujer, se construyen las reflexiones sobre la vida, sus cambios, los cambios en las personas. Al final, se nos presenta la realidad de la soledad, la consciencia de que el objeto de amor pertenece a otro.

Lo interesante es que ni el narrador ni la mujer están claramente identificados. No sabemos sus nombres, no tenemos mayores informaciones

sobre sus existencias, sus actividades, edades, aspectos físicos o lugar donde viven, lo que no llega a causar daños a la coherencia, puesto que el mensaje principal no depende directamente de esos datos.

Nos damos cuenta de que la narración se desarrollará en primera persona por la forma verbo, y, pronto al principio, tenemos la introducción de esa amada ausente, sin cualquier referente previo, a través del pronombre “ella”: “Hay días en que sólo **pienso en ella.**” A partir de ahí y a lo largo de todo el texto, a causa de su tono apasionado, empezamos a suponer que quien nos narra es un hombre, hecho confirmado por la referencia pronominal en “uno mismo” (y no *una misma*) y, por oposición, al “otro” (*no, otra*) que ahora la poseía, además del empleo de un adjetivo en masculino (“desnudo”), respectivamente en:

*[...] se es fiero hasta con **uno mismo***

*Sólo que esta no es mi tarde, sino la tarde de **otro**, [...]*

*Y quise hundirme en el hormigón de la acera, que todo me
[tragara, así, **desnudo** [...]*

Las secuencias siguientes al primer período, remiten a esos días “en **que**” el pasado vuelve a su mente, nos presentan: la relación entre los dos personajes, más precisamente su inicio, “[...] allá, donde **nos** conocimos” (reciprocidad) y el actual recuerdo de la amada cargado de énfasis, marcado por el pleonasma del complemento directo, “[...] sólo **la** veo a **ella.**”

Durante todo el primer párrafo seguimos sin detalles que nos aclararen las identidades de los personajes. El “yo” se presenta como lleno de un sentimiento de nostalgia y la referencia a la primera persona, restringida a las formas verbales y a los pronombres complementarios, varios de ellos reflexivos, o a adjetivos posesivos. La mujer, siempre “ella”, es el objeto del recuerdo, distante.

[...] si **miro**, si **me atrevo** a mirar, sólo **la** veo a **ella**. [...] Y a **mí**
me gustan las cosas como son o - al menos - como para **mí**

son, que es siempre **mi** decir, porque es lo que nos queda dentro, lo que llevamos, como **ella...**

El segundo párrafo, de la misma manera que el cuarto, empieza estableciendo una relación de causa y consecuencia con lo dicho anteriormente, señalada por el conjunto de la preposición “por” con el pronombre demostrativo neutro “eso” (una indicando la relación de causa, otro remitiendo al referente - la propia causa -, el cual va sustituido por un neutro, ya que es todo un enunciado).

Por **eso** digo que hay días en que ella me llega sangrándome en el pecho [...]

Por **eso**, cuando la vi llegar, [...], creí que me desnudaba y me dio pena [...]

También en el mismo segundo párrafo, el narrador usa por primera vez el pronombre sujeto “yo” refiriéndose a sí mismo, enfatizando la distinción entre su identidad en el pasado y la del presente: “Claro que entonces **y o** no era quien soy”. Igualmente interesante es observar el rescate de ese yo en la segunda oración del período a través del relativo “quien”. Observemos que, aunque remita al yo, no guarda los rasgos idénticos, conforme el propio narrador nos lo señala en su habla. Eso refuerza la afirmación hecha en la introducción sobre el carácter ocasional del significado de los pronombres - si hay cambios en el elemento de referencia, también los habrá, implícitamente, en el sentido del término que remite a él.

A pesar de conducir la narración sin precisar un receptor durante casi todo el texto, en el tercer párrafo, el narrador introduce un “tú” que, aunque sea indefnido, sin un nombre, permite establecer un tono nuevo, prácticamente de diálogo (no llega a existir espacio para la respuesta efectiva). A las reflexiones y los recuerdos nostálgicos se añade un matiz de confesión; se comparten las angustias y conclusiones con un interlocutor.

Pero ahora soy quien soy y tengo que dejar de mirar, porque si la miro, si me atrevo a mirar, la veo a ella. Y ya *uno* tiene su edad, otros ojos, otro cuerpo, otra tarde... Y *se* es fiero. **Te** digo que *se* es fiero, hasta con *uno mismo*. Es algo que no **te** puedo explicar, porque *se* siente, *se* siente y nada más.

Sobre el mismo fragmento, se debe destacar el uso de los pronombres impersonales y la forma reflexiva de tercera persona (en bastardilla) los cuales de ninguna manera se refieren a un individuo indeterminado. Todo lo contrario; el contexto nos apunta claramente para el propio narrador, que generaliza su habla y se aparta formalmente de la situación que describe pero, a la vez, semánticamente, por su discurso, nos deja percibir que el sujeto de **tener** y de **ser** (fiero) es él. Esa actitud de rigor para con uno mismo, filosóficamente discutida y reflexionada, parte de una realidad bastante concreta, de un dolor personal. Aunque pueda generalizarse, hay que tomarla primero como siendo del personaje, incluso por las pistas que nos da en el primer período del párrafo, cuando aún usa la primera persona. Esta práctica va a repetirse en el párrafo siguiente, tal vez de manera menos obvia y directa: “[...] porque **uno** puede estar desnudo aunque lleve ropas.” (casi justificándose); “Es que **uno** cambia.”

La segunda persona vuelve a emplearse, pero, ahora, ya no hacia un receptor del texto, sino hacia el propio narrador, bajo la forma reflexiva, al reproducir lo que le podría decir la mujer si lo volviera a encontrar: “¿Todavía **te acuerdas?**” Este es el único momento en que el narrador le da voz a la amada.

Sobre los varios usos de pronombres complementarios como reflexivos, complementos directos o indirectos y pasiva refleja, se observa que la gran mayoría está en primera persona, refiriéndose al protagonista que nos narra/comenta el contenido del texto, o en tercera, describiendo el ambiente, la amada o acciones relacionadas a ambos, como en, por ejemplo:

Como esas cortinas de pinos que **me** continúan amontonando hojas y perfumes; aunque alguien ahora diga que en aquella

zona reventó un manantial y todo es agua o fango, y que los pinos siguen allí, como enternecidos a puro negro sobre el cielo, desflorándolo, sin hojas ni semillas, firmes en las imágenes de la tarde, en el violeta del cielo...

Y hasta quisiera mirarle, uno a uno, todos sus poros, para después despedazárselos con la lengua y todas esas palabras que **se me** ocurrieran...

Además de eso, hay un empleo posesivo del pronombre complementario: “[...] hay días en que ella llega sangrándome en el pecho, [...]”, donde el “me” equivale a “en **mi** pecho”. No debemos olvidarnos de que los españoles prefieren indicar la posesión por otros medios que no los pronombres o adjetivos posesivos, como, por ejemplo, artículos o pronombres complementarios.

Finalmente, en los dos últimos párrafos el narrador nos contrapone pasado y presente, el deseo a concretar y la imposibilidad de hacerlo. Emplea como punto de referencia las dos tardes: **aquella** (marcada a través del adjetivo demostrativo), la del pasado, en la cual el anhelo ardiente hubiera podido realizarse y **ésta** (referida por el pronombre demostrativo), la que está próxima, la del presente, vivida en este momento, en el que ya no es posible acercarse ni decir nada, pues pertenece a otro.

De remontarnos con **aquella** tarde, tan inexplorada de abrazos, [...]

Sólo que **ésta** no es mi tarde, sino la tarde de otro, [...]

3- Conclusión

Naturalmente, habría mucho más a decir sobre el empleo de los pronombres en este cuento, de los indefinidos, relativos, cuantitativos etc. He elegido algunos casos que me parecieron significativos y curiosos dentro de una perspectiva discursiva, que sirvieron para alumbrar la comprensión del contenido del mensaje.

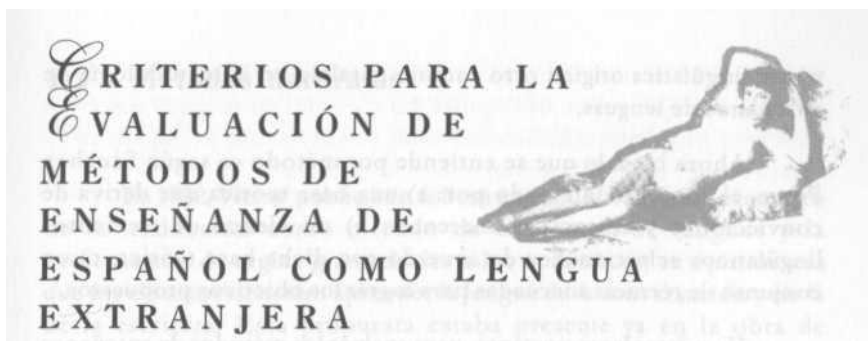
La intención es observar que, además de una lectura bajo la óptica de la literatura, que considerara aspectos socio-histórico-culturales y modelos de teoría literaria, es posible buscar analizar la mecánica de la construcción textual — qué la selección de determinados elementos lingüísticos en lugar de otros puede aportar al mensaje, a su significación o a la interpretación que le da el receptor.

En el caso de *La gente cambia*, tenemos un discurso todo centrado en el narrador-personaje, en su visión subjetiva del mundo y de la relación amorosa perdida (o jamás concretada). Es intimista, nostálgico y de reflexión, desarrollado en el eje “yo (narrador) / otro (ella, la amada; y la naturaleza, básicamente)”. La misma generalización respecto al cambio en las personas y en la vida parte de y se apoya en el propio protagonista, conforme ha sido posible observar por el uso de los indefinidos del tercer párrafo.

Cabe, por lo tanto, estar atentos a la diversidad de lecturas que se nos ofrecen y a la riqueza que pueden adquirir los estudios gramaticales si rompen la pura visión normativa y buscan una aplicación más bien discursiva, contextualizada de la gramática.

Bibliografía

- DICCIONARIO Esencial Santillana de la Lengua Española (1992). Madrid: Santillana, 1ª reimpresión.
- CURBELO, Alberto (1989). *La gente cambia. Nuevos cuentistas cubanos; los muchachos se divierten*. La Habana: Abril, p. 46-7.
- GILI GAYA, Samuel (1983). *Curso superior de sintaxis española*. 15.ed. Barcelona: Bibliograf.
- KOCH, Ingedore Villana (1993). *A coesão textual*. 6. ed. Sao Paulo: Contexto.



Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão

Universidade Estadual de Londrina

Introducción

Uno de los problemas fundamentales con los que se enfrentan los profesores de lenguas extranjeras es la elección del método que van a utilizar. Esa elección por su parte implica un estudio comparativo de los libros existentes en el mercado que debe fundamentarse en criterios que garanticen una selección de acuerdo a las necesidades lingüísticas de los aprendices a quienes se destinan. Algunos criterios para la evaluación de materiales de español como lengua extranjera, que consideramos válidos, van a ser expuestos a seguir.

1- Necesidad de conocimiento de la filosofía subyacente en cada método

El repaso de la historia de la enseñanza de idiomas demuestra que el nacimiento de los distintos métodos ha tenido a la teoría lingüística dominante en cada época como una de sus principales fuentes y ofrece varios ejemplos de esta interdependencia. De ahí que un cambio en la

teoría lingüística origina otro cambio paralelo en la metodología de enseñanza de lenguas.

Ahora bien, lo que se entiende por método es según Sánchez Pérez, el conjunto integrado por: a) una base teórica que deriva de convicciones y creencias coherentes; b) un elenco de elementos lingüísticos seleccionados de acuerdo con dicha base teórica; c) un conjunto de técnicas adecuadas para lograr los objetivos propuestos.¹

En primer lugar, portanto, para evaluar los métodos de enseñanza de español como lengua extranjera (ELE) hay que llegar a conocer la filosofía que subyace en cada uno de ellos, incluso porque no siempre los autores de materiales didácticos tienen claridad sobre los principios metodológicos que dicen utilizar en la elaboración de los materiales o los dirigen hacia alumnos hipotéticos a pesar de todas las implicaciones que la idealidad representa.

1.1 - Método de gramática y traducción

A lo largo de la historia se han ensayado varios métodos y técnicas de enseñanza de L2. Una de las primeras tendencias metodológicas de enseñanza de L2 es la conocida como *método de gramática y traducción* o *método tradicional*, que dominó la pedagogía de lenguas a finales del siglo XIX y comienzos del XX.

El método tiene su origen en Roma y Grecia, sobre todo en el Renacimiento, época en que el latín era la lengua de cultura entre los que recibían educación formal. El objetivo principal del método es capacitar el aprendiz en L2 a través de muestras de su literatura consagrada. El libro de texto es fundamental para el seguimiento de las clases; la gramática es aclarada en el idioma vernáculo, partiendo de la regla hacia el ejemplo; el vocabulario leído en los textos es memorizado y el aprendiz demuestra su comprensión de L2 mediante la traducción (directa e inversa) en la que aplica con rigor las reglas gramaticales y el vocabulario aprendido. Según la perspectiva del *método de gramática y traducción*, el lenguaje oral es considerado vulgar y la práctica de esta modalidad de lengua es irrelevante.

1.2- Métodos naturales

En 1882, Viëtor² publicó un folleto en el que condenaba el empleo de la traducción como método de enseñanza de lenguas y la presentación de reglas gramaticales a los aprendices; su opinión era que los alumnos deberían aprender la lengua de la conversación y no la de la escritura. Esta propuesta estaba presente ya en la obra de pedagogos de siglos anteriores, como T. Elliot y Pestalozzi (siglo XVI) o J. A. Comenio (siglo XVII), que defendían el uso de métodos más ajustados a la realidad de la época, pero esa búsqueda por encontrar un modelo más eficaz para la enseñanza de las lenguas modernas, sólo empezó a fructificar hacia el final del siglo XIX, con los métodos naturales.

a) *El método directo*

Aunque los métodos naturales fueron varios, la modalidad más conocida es el *método directo*, modelo que excluye completamente el uso de L1 en la enseñanza de L2. Todo se presenta de forma directa al alumno según el orden “natural” de aprendizaje oral/escrito de L1. Se considera que la lengua es un fenómeno básicamente oral y lo escrita su representación secundaria, que debe desarrollarse en función de las estructuras lingüísticas orales que se pretenden enseñar.³

El método pretende también el desarrollo de la lectura y de la escritura. La traducción es prohibida y sustituida por apoyo visual (grabados, diapositivas, mímica, etc...).

b) *Método de lectura*

Otra modalidad importante de la metodología natural es el *método de lectura*, que surgió a raíz de dos informes: uno de la *Modern Language Association of America* (1898) y otro del *Modern Foreign Language Study* (1924). Estos informes establecieron limitar los objetivos de enseñanza de lenguas extranjeras para que se pudiesen realizar dentro del período que se concedía a la enseñanza de L2 en el sistema de enseñanza formal. Como se consideraba que la lectura constituía la necesidad primordial de la mayor parte de los estudiantes, se decidió instituir la como objetivo basilar.

La preferencia dada a la lectura como habilidad prioritaria se constituye en el tendón de Aquiles del método, puesto que leer bien en L2 no propicia comunicación oral, por lo que se prosiguió en la búsqueda del método que conjugara las destrezas.

1.3- La metodología de base estructuralista

La influencia de los estudios de Saussure y el desarrollo del estructuralismo iban abriendo espacio. Los pedagogos y lingüistas empezaron a estudiar el funcionamiento de cada lengua por separado, en lugar de mantener la concepción de una gramática universalmente aplicable al estudio de todos los idiomas y que obedecía a los principios de análisis de las lenguas clásicas. El comienzo de la II Guerra Mundial hizo que los lingüistas percibieran que deberían considerar los resultados de sus investigaciones para la elaboración de nuevos materiales de enseñanza, una vez que la distinta naturaleza de las diferentes lenguas determinaba problemas específicos de enseñanza.

Bloomfield había considerado ya en 1933, que la “palabra hablada representaba más auténticamente al lenguaje, y la escritura no era más que una representación imperfecta del lenguaje oral, por lo que para aprender un idioma, era imprescindible practicarlo y no ejercitarse en la traducción, que tendía a desorientar a los alumnos”⁴. A esta opinión Bloomfield unió otras en *Outline guide for the practical study of foreign languages* (1942), que junto a *Outline of Linguistic Analysis*, publicado también en 1942, por Bloch y Tragger, constituyó la teoría de enseñanza de lenguas que delimitó el entrenamiento lingüístico de las Fuerzas Armadas Americanas, el *Army Specialized Training Program*. (ASTP).

Uno de los primeros centros universitarios en el que se desarrollaron estudios lingüísticos sistemáticamente fue el *English Language Institute* de la Universidad de Michigan, en Ann Arbor, dirigido durante muchos años por C. Fries, y posteriormente por R. Lado, su colaborador. Fries y Lado concebían que los materiales docentes más eficaces eran los de base estructural “*resultados de la investigación científica sobre el lenguaje*”⁵. Los lingüistas llevaron a cabo estudios comparativos de las estructuras de L1 y L2 e intentaron averiguar qué

estructuras ofrecían “interferencias” debidas a su similitud con L2. Para evitarlas, se elaboraron ejercicios estructurales (*drills*), cimentados en la asociación de la lingüística y la psicología conductista, que con su teoría del condicionamiento, proponía un proceso mecánico de formación de hábitos mediante el esquema estímulo $\bar{\sigma}$ respuesta $\bar{\sigma}$ refuerzo, que llevaría al alumno a la adquisición de las estructuras deseadas, basado en la premisa de que “*aprender una nueva lengua quiere decir simplemente adquirir otra colección de hábitos lingüísticos*”⁶

La modalidad más conocida de los métodos estructurales es el *método audio-oral*, que se yergue bajo la rúbrica “lengua es habla, no escritura”⁷ y se fundamenta teóricamente en el behaviorismo y en la escuela estructural conductista. Se caracteriza por dar énfasis a la audición, a la repetición y a la memorización intensiva de estructuras, utilizando para tanto los “*pattern drill*”, ejercicios de conductos lingüísticos estructurados, que deben ser repetidas hasta que se transformen en hábitos automáticos.

El modelo de lengua que preconiza el *método audio-oral* es básicamente oral, puesto que postula que la escritura perjudica la pronunciación y sólo debe ser aprendida cuando los patrones de oralidad estén suficientemente mecanizados.

El *método audio-oral* tiene variantes. Las principales son: el *método situacional*, el *método audiovisual* y el *método estructuro-global*. Sin embargo, cada una de ellas sólo añade factores complementarios al método audio-oral.

a) *Método situacional*

En el *método situacional* las unidades se inician a través de la presentación de una situación dentro de la cual se da énfasis a las estructuras lingüísticas que constituyen el propósito de la lección. El contenido gramatical presentado es cuidadosamente graduado y secuenciado. La práctica de estructuras es ordenada en tablas con varias situaciones que deben ser ejercitadas, aunque se evita la práctica mecánica y sin sentido.

b) *Método audiovisual*

No existe un método exclusivamente audiovisual. Normalmente se hace uso de medios auditivos o visuales como facilitadores de la

aplicación de un determinado manual, sin embargo se convenció nombrar *enfoque o método audiovisual* al modelo que se utiliza de estos elementos que visan a facilitar la comprensión de L2.

La gramática se enseña inicialmente de modo funcional, es decir el alumno aprende a usar la gramática incorporada en el idioma en lugar de memorizar reglas o analizar estructuras. Cuando se obtienen las nociones básicas de la gramática del idioma hablado, la gramática pasa a ser vista desde un punto de vista más ortográfico. El *método audiovisual* se distingue del *audio-oral* porque no da tanta importancia a los ejercicios tipo *drill*; sin embargo, mantiene su base fundamentalmente en la psicología conductista, que ve el proceso educativo como el establecimiento de hábitos condicionados.

c) *Método estructuro-global*

El *método estructuro-global*¹⁰ presenta las estructuras enmarcadas en conjuntos de situaciones con el fin de facilitar la comprensión del contenido; utiliza intensamente los recursos visuales y orales a través del uso simultáneo de un magnetófono y un proyector de diapositivas. Retrasa la introducción de materiales escritos con el fin de propiciar una comprensión global de los diálogos, cuyo vocabulario es preestablecido estadísticamente.

A pesar de algunas ventajas, las metodologías estructurales eran consideradas monótonas y la práctica constante de estructuras sin el apoyo de las reglas gramaticales generaban insatisfacción y enfado. Como afirmó Christophersen:

la actitud más bien mecanicista de los cursos estructurales es susceptible de crítica. Estos cursos no han resuelto el problema de como “avanzar” desde la manipulación de la lengua a la comunicación con ella. [...] Separados de un contexto cultural, de un significado situacional, los ejemplos tienden a convertirse en áridos y no muy útiles"

La incapacidad de los métodos de base estructural para resolver situaciones comunicativas concretas llevó a la continuación de las investigaciones por encontrar la facilitación del aprendizaje.

1.4- La metodología nocional-funcional

En los años 70, el Consejo de Europa promueve la publicación de varios documentos cuya orientación teórica se basa en los trabajos de Wilkins¹² y la realización práctica en el material de Van Ek¹³, un conjunto de propuestas didácticas que sirven de base para la elaboración de libros de texto, objetivos docentes y tests de evaluación. Estos documentos, denominados en español *Nivel Umbral* proponen contenidos para cursos de lenguas a partir de categorías de carácter semántico-funcional que generan los llamados *programas nocional-funcionales* o *nociofuncionales* y que representan un primer paso hacia la aproximación de la enseñanza de lenguas a las necesidades comunicativas de los usuarios.

En el *método nocional-funcional* se da énfasis al modo como se debe usar determinada forma para suplir una necesidad específica de comunicación. Los materiales didácticos utilizados reflejan un uso más natural de la lengua, además de cobrar una participación más activa de los alumnos en el proceso de aprendizaje. La modalidad escrita tiene el mismo valor que la modalidad oral. En lugar de trabajar elencos de estructuras, se trabajan listas de *funciones* (como pedir informaciones, ofrecer ayuda, etc.), de *nociones* (como tiempo, espacio, etc.) y de *habilidades* (el punto central de un mensaje, etc.).

1.5- El método comunicativo

Durante algún tiempo se ha hecho ambiguo el uso de las expresiones *nocional-funcional* y *enfoque o método comunicativo*, puesto que muchos autores han empleado y siguen empleando ambos términos indistintamente. Sin embargo, al iniciarse la década de los 90, lo que en un principio se denominó *método nocional-funcional* fue abriendo espacio para nuevas aportaciones que acabaron por separar un enfoque del otro. Un *método nocional-funcional* se diferencia de

un *comunicativo* por basarse en estructuras/nociones, mientras que un *método comunicativo abarca*, además del conocimiento de formas, el desarrollo de procedimientos creativos que llevan a efectivizar el uso de la lengua en contextos de uso. En otras palabras, el *método comunicativo* parte de la necesidad comunicativa de los aprendices, pero la situación comunicativa no está subordinada a la consecución de fines lingüísticos como en el *nociofuncionalismo*, sino en elementos lingüísticos y no-lingüísticos que integran el proceso comunicativo.

2. Necesidad de aplicación de los principios filosóficos al material en concreto. ¿Qué métodos evaluar?

Cada vez se hace más fácil encontrar en las librerías brasileñas los métodos de enseñanza del ELE de todas las tendencias metodológicas, sobre todo los producidos en España¹⁴. A título de ilustración me gustaría citar algunos métodos de enseñanza de español que encontramos al azar en una librería de idiomas en Brasil y que pueden servir a la vez como sugerencia y como objeto para análisis:

2.1- Editorial SGEL

Español en directo (Sánchez Pérez; Ríos; Domínguez; Cabre; Matilla). El método consta de los libros del alumno (tres niveles), cuadernos de ejercicios, guías didácticas, ejercicios estructurales y cintas casetes;

Entre nosotros (Sánchez Pérez). El método completo consta de los libros del alumno (tres niveles), cuadernos de ejercicios, guías didácticas y cintas casetes;

Español 2000 (García Hernández y Sánchez Lobato). El material completo consta de los libros del alumno (tres niveles), cuadernos de ejercicios y cintas casetes;

Antena (Equipo Avance). El método completo consta de los libros del alumno (tres niveles), cuadernos de ejercicios y cintas casetes;

Orbita (Fente y Wolf). El método consta de los libros del alumno (dos niveles), las guías didácticas y las cintas casetes;

Cumbre (Sánchez Pérez; M. T. Espinet y P. Cantos Gómez). El método consta de los libros del alumno (tres niveles), cuadernos de ejercicios, las guías didácticas (incluyendo las elaboradas especialmente para uso de brasileños) y las cintas casetes.

2.2- Editorial EDELSA

Para empegar (Equipo Pragma), que consta de los libros del alumno (A y B), los cuadernos de ejercicios y las cintas casetes.

Esto funciona (Equipo Pragma), que consta de los libros del alumno (A y B), los cuadernos de ejercicios y las cintas casetes.

Ve n (F. Castro; F. Marín; R. Morales y S. Rosa), que consta de los libros del alumno (tres niveles), los cuadernos de actividades y las cintas casetes. Hay un volumen especial para los profesores que, además de incluir el mismo contenido del libro del alumno, abarca sugerencias pedagógicas para el desarrollo de las unidades.

2.3- Editorial SANTILLANA

Fórmula (Pérez, dirección) Este método consta de los libros del alumno (tres niveles), los cuadernos de ejercicios, el libro del profesor y las cintas casetes.

Viaje al español (Universidad de Salamanca y TVE), que consta de los libros del alumno (tres niveles), los cuadernos de ejercicios, los libros del profesor, cintas casetes para cada nivel y cintas de vídeo adaptadas al sistema brasileño.

2.4- Editorial DIFUSION

Intercambio (L. Miquel y N. Sans), que consta de los libros del alumno en tres niveles, los cuadernos de ejercicios, las guías didácticas y las cintas casetes.

2.5- Editorial SM

Ele (varios), método que consta de los libros del alumno (dos niveles), cuadernos de ejercicios, guías didácticas, cintas casetes (dos para cada libro), además de un material complementario dedicado a temas culturales y literarios.

3. Necesidad de un modelo de análisis

Aunque el abanico de opciones se hace cada vez más amplio, es importante verificar a cuál tendencia metodológica se afilia el método que se pretende adoptar, observar si los productores de dicho material son fieles a la línea teórica que dicen enmarcarlo, además de tratar de percibir si los recursos didácticos que ofrece el conjunto del material es compatible con su tendencia. No obstante, vale decir que de nada valdría elegir un método que reúne recursos didácticos sofisticados que no

puedan ser explotados en su amplitud en nuestro contexto de trabajo, a causa de falta de recursos adecuados, o que no respondan a las necesidades específicas de los aprendices, que varían según la meta que tengan. Un segundo criterio para la evaluación de métodos de enseñanza de español como lengua extranjera, portanto, es observar si están directamente ligados al diseño del curso y esto implica que no se debe considerarlo independientemente del contexto.

La práctica de la profesión suscita en los profesores de lengua un deseo por encontrar el método definitivo que llegue a solucionar todos los problemas que plantea el aprendizaje de una L2. Sin embargo no hace sentido hablar de métodos unipotentes porque lo que sea excelente para un grupo de estudiantes, puede no serlo para otro. Cada caso es un caso y la decisión sobre las acciones adecuadas para la consecución de determinados fines no puede tomarse al margen de las circunstancias concretas en las que se desarrolla la enseñanza. De ahí que un tercer criterio para la evaluación de los métodos es el conocimiento del contexto.

Richards y Rodgers¹⁵ proponen un modelo de análisis que puede facilitar la reflexión crítica de los profesores cuando han de enfrentarse a los materiales de enseñanza de lenguas. Según ellos, todo método de enseñanza de lenguas extranjeras puede ser descrito a partir de la observación de tres elementos: el enfoque, el diseño y el procedimiento. 1) El *enfoque* está relacionado a los aspectos lingüísticos y psicolingüísticos que configuran las distintas teorías. 2) El *diseño* tiene que ver con: a) los objetivos sobre los que el propio método se establece; b) la forma por medio de la que se seleccionan y organizan los contenidos; c) los tipos de actividades propuestas; d) el papel que corresponde a los alumnos con respecto al aprendizaje; e) el papel que corresponde a los profesores, tal como el medio y la forma como utilizará el material de enseñanza; f) el papel que corresponde a los materiales de enseñanza. 3) El *procedimiento* tiene que ver con las prácticas y las técnicas a través de las cuales se lleva a la clase el enfoque y el diseño de un método determinado. Muy pocos métodos traen a la tela de juicio estas tres dimensiones de modo a dar una visión completa de su carácter y esta falta de homogeneidad en la identificación de las características constituye una de las grandes deficiencias con la que se enfrentan los profesores.

4.- Necesidad de considerar a las estrategias de los profesores y alumnos

Un cuarto criterio para la evaluación de los métodos es el análisis de las estrategias que los propios profesores y alumnos utilizan en el desarrollo de la clase con respecto al uso y al aprendizaje de la lengua. Las estrategias de los profesores incluyen aspectos como la forma de organizar y estructurar la interacción entre los aprendices o el tipo de actividades que les proponen. Por lo que respecta a las estrategias de los alumnos, la observación habrá de centrarse en las operaciones cognitivas que desarrollan para aprender la lengua.

5.-Conclusión

La información que se obtiene a través del análisis de la filosofía subyacente en cada método, de las tendencias metodológicas de los materiales a la luz del contexto donde se desarrollan las clases, de los elementos constitutivos de los materiales y del análisis de las estrategias de los profesores y los alumnos centrado en la realidad de lo que ocurre en clase, proporciona una respuesta más realista al problema de la evaluación de los métodos de enseñanza de español como lengua extranjera que el tradicional planteamiento desarrollado por los autores en los prólogos de dichos manuales.

Notas


1 SÁNCHEZ PÉREZ, A. *Hacia un método integral en la enseñanza de idiomas. Estudio analítico*. Madrid: SGEL,1993.

2 VIÉTOR, W. *Die Methodik des neusprachlichen Unterrichts*. Leipzig: B.G. Teubner, 1902, p. 30.

Muchos de los lingüistas que proponían el método directo eran fonéticos y favorecían la utilización de la fonética en la enseñanza.

- 3 Bloomfield, apud MIQUEL, L. *Metodología moderna de la enseñanza de idiomas extranjeros*. Chile: Universitaria, 1973. p. 40.
- 4 FRIES, *Teaching and learning as a foreign language*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1945. Introducción.
- 5 HEÜBENER, T. *How to teach foreign language effectively*. New York: New York University Press, 1965.
- 6 BONHÍ y VANDRESEN (orgs). *Tópicos de Lingüística Aplicada. O ensino de línguas estrangeiras*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1988, p. 219.
- 7 se desarrolló en Inglaterra.
- 8 se desarrolló en Francia. En Europa uno de los primeros centros que promovió métodos audiovisuales fue el *Centre Recherche et d'Étude pour la Diffusion du Français* (CREDIF) de Saint-Cloud. El método constaba de unas cintas de audio con diálogos grabados acompañadas de películas. Una de las películas de CREDIF que ha tenido gran éxito fue *Vieux et images de France* (de 1962). Otro centro europeo que se ha distinguido por su avan en la enseñanza de lenguas es la Universidad de Zagreb, Yugoslavia, cuando estuvo bajo la dirección de los profesores Filipovic y Guberina.
- 9 que se desarrolló en Francia.
- 10 CHRISTOPHERSEN, P. *Second-language learning*. Harmondswort: Penguin, 1973. p. 18.
- 11 WILKINS, D. A. *Notional syllabuses*. Oxford: Oxford University Press, 1976.
- 12 VAN EK, J. A. *The Threshold level for modern language learning in school*. Strasbourg: Council of Europe, 1975.
- 13 Fuera de nuestra sugerencia quedan los materiales producidos en Hispanoamérica por criterio de excasa presencia en el mercado brasileño y por consecuencia, el uso en instituciones de enseñanza en Brasil. Ese hecho no oculta el problema global de los materiales producidos en España, cual sea el de que privilegian solamente una modalidad lingüística del español y exigen del profesor una capacidad de adaptación para impartir informaciones sobre las demás modalidades peninsulares y americanas, lo que no siempre es posible. Hay intentos de cambio, como se puede observar por ejemplo en **Ven, Intercambio** y **Cumbre**, pero todavía se carece de mucho.
- 14 RICHARDS, J.C. y RODGERS, T. *Approaches and methods in language teaching*. Oxford: Oxford University Press, 1986.

BREVE RESEÑA CRÍTICA
DE LAS RELACIONES
LENGUA Y
CULTURA EN LA
ENSEÑANZA DEL ESPAÑOL
COMO LENGUA EXTRANJERA *



Ana Lucia Esteves dos Santos Costa

Universidade Federal de Minas Gerais

Muchos investigadores en el campo de la enseñanza del español como lengua extranjera han aludido a las relaciones entre lengua y cultura. Resulta inequívoco constatar que es imposible enseñar una lengua sin enseñar su cultura. Desde el estructuralismo, los libros de texto han tenido en cuenta las situaciones de uso de la lengua. Ultimamente con el surgimiento del enfoque comunicativo, se ha verificado una cierta tendencia a incorporar los aspectos culturales en la enseñanza de la lengua, al traer para el aula una serie de actividades y materiales dichos auténticos y al concebir la lengua como un instrumento para la comunicación humana.

En un artículo publicado en abril de 1992 en el número 9, la revista *Cable — Revista Didáctica del Español como Lengua Extranjera* — y titulado *El componente cultural: un ingrediente más de las clases de lengua*, Lourdes Miquel y Neus Sans examinaban, con bastante agudeza, el estado de la cuestión. Observaban que aunque resultara frecuente escuchar que lengua y cultura son dos elementos íntimamente unidos o dos realidades indisociables, en la práctica didáctica se había producido una escisión. De la misma manera afirmaban existir una suerte de jerarquización entre las dos materias: la lengua actúa como “el pariente pobre” a través del cual se permite un acceso a un nivel sacralizado — la cultura.

Para estas autoras lo que está por detrás de estos planteamientos es una concepción más bien reduccionista de lengua y de cultura: a la primera corresponde “un simple conjunto de reglas morfosintácticas y léxicas”, mientras que por la segunda se entiende “una práctica legitimada, es decir, etiquetada socialmente como producto cultural”.

¿Qué cambios han ocurrido en el aula de español lengua extranjera desde entonces? ¿Trabajan hoy día profesor y aprendices una nueva visión de lengua y cultura? Parece ser que algo ha cambiado pero no mucho.

En el mencionado artículo las dos autoras comparaban al estudiante de una lengua extranjera con dos personajes muy conocidos de la literatura universal: por una parte, éste se encuentra como Alicia frente al espejo, en la medida que le resulta difícil formalizar lingüísticamente sus intenciones comunicativas y entender los propósitos de sus interlocutores, y por otra, actúa como “Sancho”, atrapado por el inmenso caudal de informaciones culturales que recibe alejadas de sus vivencias personales, sus intereses y gustos y sus necesidades.

Una de las conclusiones a que llegaban Lourdes Miquel y Neus Sans era la de que una vez organizada la programación de la enseñanza en torno a la noción de competencia comunicativa, habría forzosamente que abordar la competencia cultural como un componente del proceso de aprendizaje y no como algo aislado.

Todos sabemos lo difícil que resulta, generalmente, definir el término cultura. Concepto demasiado amplio muchas veces, para algunos autores, como Harris (1990), cultura es “un conjunto aprendido/adquirido socialmente de tradiciones, estilos de vida, y de modos pautados y repetitivos de pensar, sentir y actuar.” Ya según Porcher (1986), toda cultura es “un modo de clasificación, la ficha de identidad de una sociedad”.

Para trabajar con el término cultura de modo amplio y específico a la vez, las dos profesoras proponían tres instancias básicas por ellas denominadas: “la cultura con mayúsculas”, “la cultura(a secas)” y “la kultura con k”.

El cuerpo central del esquema propuesto — “la cultura (a secas)” - estaría representado por todos los conocimientos y prácticas culturales compartidas por los ciudadanos de una determinada cultura. Es ahí donde

los profesores de una lengua extranjera deberíamos hacer incidir con más énfasis nuestro trabajo didáctico, tratando de proporcionarles a los aprendices el acceso a dichos contenidos. Ésa sería la verdadera integración entre lengua y cultura, posibilitándole al aprendiz entender las cosas que suceden a su alrededor y acceder a los otros dos niveles: “la cultura con mayúsculas” y “la kultura con k”. A partir de un conocimiento operativo de los patrones culturales de una determinada sociedad, el alumno extranjero llegaría a determinados comportamientos comunicativos de los hablantes y a muchos de sus valores culturales sacralizados, como el arte y la literatura. De este modo el aprendiz tomaría conciencia de las diferentes vías existentes para conocer una cultura.

En su reflexión, Lourdes Miquel y Neus Sans observan que a los ojos de un estudiante extranjero algunos intercambios comunicativos se ordenan en base a elementos culturales sumamente extraños, indescifrables como si se tratara de un “jeroglífico cultural”. Recomiendan, para evitarlo, que los profesores trabajemos con nuestros alumnos los fundamentos lingüísticos sobre los que se apoyan dichas prácticas culturales, movilizándolo todo un conjunto de manifestaciones a nivel de lo lingüístico que conduzcan a las claves para entender los sobrentendidos de carácter cultural. No obstante, reconocen que potenciar en el estudiante extranjero esa clase de competencia cultural no conllevaría a que éste se “camaleonizara”, y por ende perdiera sus referencias propias y se hiciera miembro de la comunidad que habla esa lengua.

En este sentido, se le reserva al aprendiz el derecho de información que le permitirá evitar interferencias o confusiones culturales, sensibilizándole hacia la diferencia: el conocimiento de una cultura codificada que no tiene nada que ver con las visiones estereotipadas o de los valores universalizadores tan presentes hasta hoy en muchos manuales de español lengua extranjera. A modo de ilustración bastaría con mencionar un ejemplo muy claro al respecto: el tratamiento didáctico de los famosos tópicos que configuran visiones distorsionadas y equivocadas al apoyarse en generalizaciones que desvirtúan la percepción de la realidad.

Una de las conclusiones más importantes del artículo es la de que la cultura no tiene por que ser tratada en un lugar especialmente

concebido para ello dentro de los libros de texto. Lo que sugieren las autoras, al contrario, es que las propuestas didácticas estén diseminadas a lo largo de los materiales y combinadas con sus correspondientes pautas lingüísticas, sobre todo si el aula se organiza en torno a la noción de comunicación que incorpora las ideas de negociación, participación y compromiso.

También en este número 9 de *Cable*, se encuentra publicado otro artículo que lleva por título *Vara la clase — Muchos lugares para la cultura*. Sonsoles Fernández, su autora, plantea desde el primer párrafo que así como hay varias motivaciones por las que se aprende una lengua, hay varias perspectivas a partir de las cuales se puede tratar el fenómeno cultura. Una de las maneras más corrientes sería insistir “en los aspectos diferenciadores en relación al propio país [...] para posibilitar una mejor comprensión o sencillamente para facilitar la integración y evitar las meteduras de pata.”

La autora sugiere como una posible primera actividad proponerles a los aprendices un sondeo abierto o con apoyo de sugerencias, para que entre todos, se haga un listado de puntos de interés del grupo desde donde trabajar la cultura. Propone asimismo que en un primer nivel los temas culturales entren en la programación encaminados a lograr una competencia o intercompetencia comunicativa. Para ello, es imprescindible que estén plenamente contextualizados e integrados en el conjunto de las propuestas didácticas.

A continuación Sonsoles Fernández presenta una serie de actividades integradoras de lengua y cultura para las tareas en el aula de español lengua extranjera: todas corresponden a aspectos socioculturales cotidianos. Por ejemplo, la cuestión del orden de los apellidos que no funciona en todos los países igual que en España. La autora desarrolla este artículo a partir de una afirmación de Sapir: “cultura es todo lo que hace o piensa un pueblo” a lo que ella agrega “... hace o piensa o dice.” Así es que se considera la cultura como un código social compartido por los hablantes de un país o región donde se inserta también el rico caudal de la literatura, el arte, las tradiciones y la historia perteneciente a ese determinado pueblo en una época determinada. Esta cultura con mayúscula también forma parte del fenómeno cultura y nosotros profesores debemos facilitarles a nuestros alumnos una entrada a esta riqueza y patrimonio acumulados.

Un tercer trabajo que merecería mención en esta breve reseña es el de Gisela Baumgratz-Gangl, cuyo título es *Compétence transculturelle et échanges éducatifs*. Obra de la colección dirigida por la profesora Sophie Moirand, de la Sorbona, publicada por Hachette, es un estudio teórico de una serie de proyectos desarrollados para la enseñanza del francés en Alemania entre 1978 y 1986. Los módulos estructurados a lo largo de dichos proyectos apuntan a la integración entre los conceptos de civilización y aprendizaje de lenguas.

El propósito de este estudio es sentar las bases para el desarrollo de una competencia transcultural, definida como la adquisición de una competencia lingüística y a la vez cultural y enmarcada en una política de formación con vistas a la cooperación transnacional y a la convivencia en sociedades pluriculturales. Este abordaje del fenómeno cultura supone la previa existencia de enlaces entre la adquisición lingüística, la percepción de lo ajeno/lo extranjero y, finalmente, la utilización de los conocimientos culturales en situaciones contextualizadas.

¿Qué alcance presenta este trabajo para la práctica didáctica diaria de los profesores de español lengua extranjera? La integración de un marco analítico y evaluativo de la percepción de lo ajeno/la otredad despliega un conjunto de estrategias, prácticas, actuaciones y hasta reflexiones acerca de las pautas balizadoras de ambas sociedades. Mejor dicho, supone un paso más allá en dirección a la valoración y a la tolerancia frente a la diferencia: al fin y al cabo, la comprensión de una realidad extranjera con sus puntos de convergencia y divergencia en relación a otras realidades en contacto.

Dentro de este marco teórico, preocupado por abarcar lo que se podría denominar una ética de la comunicación transcultural, sobresale la necesidad de preparar a los aprendices de hoy, orientándolos para afrontar un ambiente cambiante, afirmarse como personalidad y aportar su esfuerzo en la lucha por mejores condiciones de existencia para todos y por la humanización de la sociedad, sobrepasando el nivel establecido de naciones, fronteras y etnias.

Los materiales sugeridos por la autora articulan condiciones mínimas de modo a garantizar que la situación de comunicación transnacional pueda efectivamente tener lugar. Los documentos utilizados en el aula necesitan trascender los actos de habla y las situaciones de comprensión

propuestas por los manuales de inspiración tradicional. Una de estas condiciones es exactamente el hecho de que estos materiales no estén cabalmente contruidos, sino que dependen en gran medida de las articulaciones entre los sujetos participantes del intercambio comunicativo-transcultural.

Nos parece una visión realmente nueva del fenómeno cultura que incluye toda una dimensión de conducta por parte del aprendiz e incorpora el elemento extranjero en la dinámica de crecimiento individual de modo a rechazar la idea cristalizada de que la mayor parte de los temas culturales se fundamentan en universales abstractos, reservándose para sesiones aisladas el tratamiento de las diferencias, muchas veces con cierto tono folklórico: la España del flamenco y de las corridas, por ejemplo.

Al contrario de lo presentado en los libros de texto o manuales para la enseñanza de una lengua extranjera, aprender una lengua extranjera no se resume a un cambio de palabras por sus equivalentes, oscureciéndose cualesquiera otros matices de significación existentes en ambos sistemas. En lugar de un simple canje, el aprendiz se halla ante un repertorio diferenciado de situaciones complejas de comunicación, muchas de las cuales sin ninguna equivalencia funcional con sus valores culturales autóctonos.

Por último, merece la pena mencionar un trabajo recientemente publicado en España dentro de la modalidad metodológica conocida como “Aprender a aprender”. Se trata de uno de los cuadernillos de la Colección *Tareas*, publicada por Difusión y dirigida por Neus Sans. Son unidades didácticas de español lengua extranjera que abarcan variados temas. El que nos interesa más de cerca es el C de Cultura. En la portada del material se plantean sus objetivos: “sensibilizar al alumno de las diferencias culturales al tiempo que se le dan herramientas culturales para que pueda afrontar algunas situaciones de la vida cotidiana en España.”

Dicho trabajo puntualiza de modo reflexivo la cuestión de los estereotipos en base a un tema de la cultura española cotidiana — la afición a los bares y cafés. A partir de este universo rico de intercambios comunicativo-culturales, se le invita al aprendiz a un trabajo contrastivo sobre su propia visión de la realidad española y las visiones estereotipadas

que alteran profundamente la percepción de esa misma realidad. Dentro de este espíritu es significativa la cita de Becher (1994) que abre el apartado de notas para el profesor: “Todo lo que uno/a aprende o aprende a aprender lo aprende partiendo de su propia cultura. Un elemento importante en el proceso de adquisición de idiomas es, pues, concienciarse de la pertenencia a la propia cultura y reconocer sus peculiaridades y características para, a partir de aquí, poder percibir analogías, diferencias y relaciones entre su cultura y la cultura ajena.”

En los libros de texto de E/LE, las diversas soluciones aportadas por los autores para plasmar en el cuerpo de los materiales didácticos las relaciones lengua y cultura obedecen a dos esquemas de carácter básico: 1º) la proporción, extensión e importancia concedida a los temas va en progresión directa con el nivel de dominio lingüístico de los aprendices; 2º) el fenómeno cultura suele ser, en la mayoría de los casos, tratado de forma aislada, en un apartado especial, normalmente la última página de cada unidad didáctica.

Asimismo se observa que el tratamiento de los aspectos culturales se da con mucha más intensidad en los llamados niveles intermedio y superior. Subyace la creencia de que un acceso cabal a la cultura (entendida aquí con mayúsculas), cuyas formas más nobles y valoradas culminan en el texto literario clásico, depende del dominio de las estructuras lingüísticas. Esta concepción jerarquizada de lengua y cultura aparece claramente expuesta en las portadas de los mismos manuales que traen, generalmente, como subtítulo la expresión *Curso de Lengua y Civilización*.

En la mayoría de los manuales, la programación de los contenidos dentro de cada una de las unidades se organiza bajo una perspectiva nocional-funcional. Se les reserva a los temas culturales una sección especial que suele ser el cierre de la unidad. Se reproduce así en las unidades, el mismo planteamiento relativo a los niveles de lengua: el fenómeno cultura representa el punto de llegada en el proceso de enseñanza/aprendizaje de una lengua extranjera.

Creemos que, al analizar los materiales didácticos más recientes de los años 80 y 90 para la enseñanza del español como lengua extranjera, el trabajo que se propone en términos de cultura y lengua viene determinado por un enfoque de ambas realidades y que, por lo

tanto, a una visión jerarquizada y aislada de la última corresponde otra de mismo cariz con respecto a la primera.

Potenciar lo cultural, a nuestro juicio, significa, al contrario, contribuir para echar por tierra la superioridad de la cultura frente a la lengua, e igualmente, la de la cultura con mayúsculas frente a la cultura como código de identidad y de actuación de una determinada sociedad. Tras tantos y tan significativos logros en el campo de la metodología de enseñanza de E/LE ya va siendo hora de que tratemos los aspectos culturales sin cualquier visión maniquea de jerarquías o superioridades.

El esfuerzo verdadero de profesores y aprendices se definiría como tender puentes que efectivamente tengan en cuenta que, bajo el término cultura, se sitúan diversas instancias de significación, todas ellas y cada una de ellas con su importancia, valor y rentabilidad pedagógica. Los docentes debemos reflexionar sobre nuestra práctica y sobre los materiales que utilizamos para así poder actuar de forma innovadora, creativa, acercándoles a nuestros estudiantes lo lingüístico y lo cultural en la calidad de dos códigos intrínsecamente relacionados y operativos, y sobre todo, rompiendo con generalizaciones superficiales para así contribuir de hecho a la comprensión de pautas sociales de la cultura extranjera y de la propia de los aprendices y de muchos de nosotros, profesores extranjeros.

Es la hora de construir un nuevo espacio para la cultura en el aula de español como lengua extranjera organizado y compartido entre todos. Que se entienda por cultura tanto quién es el autor de El Quijote como cuándo se habla en español de tú o de usted.

Notas:

* Este trabajo es una versión simplificada de la comunicación presentada en el Vil Congreso Internacional de ASELE, realizado de 25 a 28 de septiembre de 1996 en Almagro, España, titulada *El espacio de la cultura en los libros de texto de español como lengua extranjera*. En su versión integral se hace un análisis detallado de una muestra de materiales didácticos de español lengua extranjera utilizados en Brasil y de las diversas soluciones encontradas por sus autores para plantear las relaciones entre lengua y cultura.

Bibliografía

- MIQUEL, L. & SANS, N. *El componente cultural: un ingrediente más de las clases de lengua*, en *Cable — Revista Didáctica del Español como Lengua Extranjera*. 9, Madrid: Difusión, 1992, p. 15-21.
- FERNÁNDEZ, S. *Para la clase — Muchos lugares para la cultura*, en *Cable — Revista Didáctica del Español como Lengua Extranjera*. 9, Madrid: Difusión, 1992, p. 36-40.
- BAUMAGRATZ-GANGL, G. *Compétence transculturelle et échanges éducatifs*. París: Hachette, 1993.
- CERROLAZA GILI, O. y otros. *C de Cultura — Tareas — Unidades Didácticas de Español Lengua Extranjera*. Barcelona: Difusión. 1995.
- SANS, N. y MIQUEL, L. *Rápido. Curso Intensivo de Español — Libro del alumno*. Barcelona: Difusión. 1994.

LA ENSEÑANZA DEL ESPAÑOL COMO LENGUA EXTRANJERA: LA TRADICIÓN ESPAÑOLA



Ione Midon Pereira

Mestranda da UFRJ

Introducción

El presente trabajo tiene por objetivo hacer un breve panorama histórico-metodológico de las diferentes características que pudo tener la enseñanza del Español como lengua extranjera desde el Siglo XVI hasta nuestros días.

Nuestra hipótesis es que la tradición gramatical española ha venido desde siempre permeando la práctica de enseñanza de este idioma. Esta tradición acaba por cercenar y detener en algunos aspectos el avance de las nuevas metodologías que no llegan a concretarse por estar siempre bajo el ala de la tradición gramatical.

No nos cabe juzgar a la tradición. Toda tradición existe porque así es y porque se ha mantenido viva a través del tiempo. En todos estos siglos ha habido una maduración de los presupuestos en los que se basa esta tradición. No se puede ignorar o despreciar a una tradición sino buscar comprenderla para saber aprovechar lo máximo que se pueda de su experiencia secular. El volver hacia atrás es muy provechoso desde el punto de vista de que así se puede acompañar la progresión que ha tenido la práctica de enseñanza de lenguas extranjeras y en especial la lengua española.

La Edad Media

En la Edad Media se enseñaba el Latín en las escuelas y en los centros de formación religiosa. No se podría aún considerar el Español como lengua, concretamente, lo que se dio en el Siglo XVI. La enseñanza del Latín en la Edad Media era muy semejante a lo que hoy conocemos por Método Directo: sin considerarse la lengua materna del aprendiz. Por ocasión del Clasicismo, este método fue sustituido por el método gramatical bajo las inspiraciones de las gramáticas de Port-Royal¹ muy difundidas a la época {*Gramática general y rabonada de Port-Royal*, 1660, atribuida a Arnauld y Lancelot y los *Tratados de Port-Royal*, 1662 Arnauld y Nicole,1665). El Latín y las lenguas-romance que surgían en aquél entonces, se enseñaban sobre una “base gramatical”. Las gramáticas de Port-Royal eran un método gramatical para la enseñanza del Latín y lenguas actuales a través de análisis gramaticales.

EL SIGLO XVI: Los primeros momentos - La Gramática de Nebrija²:

La historia de la enseñanza del español como lengua extranjera empieza en el Siglo XVI cuando España se convierte en una potencia económica y política. Antes, el interés estaba centrado en los problemas internos del país (Expulsión de los árabes de sus tierras que allí estaban hacia siete siglos). En los países Bajos es donde se manifiesta primeramente el interés por el estudio del español y pronto en todos los países de Europa.

La gramática de Nebrija, publicada en 1492, puede considerarse un marco en la enseñanza de español como lengua extranjera por dos motivos: ha sido escrita exclusivamente para extranjeros y supuso el primer intento de formalización de la lengua española. Esta gramática tiene un carácter eminentemente filológico y sirvió como punto de referencia y como “sintetizador de la perfección de una lengua”.

El primer libro de diálogos que contenía la lengua española es el *Vocabulario para aprender francés, español y flamini*, publicado en 1520, en Amberes. Es un manual que es una ampliación de obras similares. Las listas de vocabulario empiezan a denominarse “coloquia” y la obra de referencia es el manual de Berlainmont, publicada en 1551, *Vocabulario de quatro lenguas: Tudesco, francés, latino y español; muy provechoso para los que quisieren aprender estas lenguas*. Este libro es el de más renombre y difusión.

La primera gramática de tono más práctico fue la de Lovaina³: *Util y breve institución para aprender los principios y fundamentos de la lengua hespañola, Lovaina*, impresa en 1555, por Gravio y escrita en español, francés y latín.

Una gramática intermedia entre la de tono especulativo y teórico y la práctica es la de Villalón, publicada en 1558, en Amberes, *Gramática Castellana — Arte breve y compendiosa para saber hablar y escrevir en la lengua Castellana congrua y decentemente*.

Otra gramática que sirvió como modelo fue la de Giovanni Miranda (Juan de Miranda) español que vivía en Venecia: *Osservationi della lingua Castigliana, di Giovanni Miranda, divise in quatro libri: ne quali s'insegná con gran facilita la perfetta lingua Spagnuola, In Venegia, apresso Gabriel Giolito de Ferrari*. Esta gramática, escrita en italiano, es además de práctica, usual.

La enseñanza en Europa y en América

En Europa se enseñaba español en el ámbito académico y fuera de él a los comerciantes o religiosos. La escuela servía a un grupo muy restringido de personas. Fuera de la escuela, la metodología usada era la conversacional.

La enseñanza en América es posible desde la creación de las escuelas a partir de 1522. Antes los indígenas aprendían el idioma a través de contacto directo con los colonizadores. La Legislación de Indias

que legisla sobre la enseñanza de la lengua es de 1512 y la hicieron los Reyes Católicos.

Los que sucedieron a los Reyes Católicos no se definían en cuanto a la política de lenguas para América: Carlos III es quien se pronuncia en favor de una implantación definitiva del español.

La “Política Lingüística” es una preocupación actual. No existió una política de enseñanza o programa oficial de expansión lingüística. A la época del descubrimiento de América, las ciencias del lenguaje no tenían la importancia que tienen hoy aunque para enseñarse español a los indios se prepararon cartillas y vocabularios bilingües. La cartilla impresa por Pedro Ocharte y publicada en México, 1569, fue el primer libro de alfabetización de América. Tenía 18 páginas y contenía el alfabeto, oraciones, los mandamientos y sacramentos y estaba escrita en castellano, latín y azteca.

Las misiones católicas fueron responsables por una expansión de la lengua más eficaz. En este siglo se aprendía español en América o en el contexto escolar con los religiosos, o a través del contacto directo y diario con los colonizadores, lo que era más frecuente.

Del Siglo XVII al Siglo XIX

La enseñanza en Europa estaba a cargo de profesores no españoles. En algunos casos, extranjeros cometían errores y se los atribuía a la impresión. Uno de los autores más renomados fue Lewis Owen, su gramática publicada en Londres en 1605 era dividida en tres partes: la gramática, la conjugación verbal y al final algunos diálogos.

En cuanto a la publicación de manuales, Francia e Italia toman el lugar que tenían los Países Bajos (Bélgica, Holanda y parte de Francia) en el Siglo XVI. Algunos autores españoles publican gramáticas que en su mayoría no se podrían usar para la enseñanza a extranjeros por su alto grado de teorización. Entre los autores que se destacaron están Bernardo José de Aldrete, Mateo Alemán, Jiménez Patón, Juan Villar y Gonzalo Correas.

En este siglo (XVII), surgen las primeras polémicas sobre la utilidad de enseñarse o no las reglas gramaticales. Comenio y Lancelot fueron gramáticos que protagonizaron esta polémica.

Los enlaces matrimoniales entre las familias españolas y francesas favorecen el clima y la necesidad de aprenderse la lengua española en Francia. Hay publicaciones de gramáticas en los dos idiomas: Charpentier, Jean Soulner (1608), Jerónimo de Texeda (1619).

Los profesores no se situaban en una sola metodología para enseñar lenguas extranjeras. Combinaban la metodología gramatical con la directa y conversacional respondiendo así con éxito a la necesidad que tenían mercaderes, diplomáticos y viajeros de hablar un idioma extranjero.

No hay nombres expresivos en la enseñanza de Español en el Siglo XVIII. Siguen publicándose gramáticas y manuales pero no libros para extranjeros, aunque haya una gran necesidad de aprenderse el idioma más rápidamente.

El espíritu racionalista que predominaba tiene por consecuencia una enseñanza básicamente gramatical. Hay algunas tentativas de cambio que no llegan a ocurrir porque la tendencia a la enseñanza gramatical es muy fuerte. La preocupación por el tema de la enseñanza hace que gramáticos, profesores, pedagogos, lingüistas y pensadores busquen una mayor eficacia en la docencia y aprendizaje; una mayor adecuación entre el cómo enseñar, lo que enseñar y el contexto social.

En 1713 surge la Academia Española de la Lengua (Marqués de Villena; "Limpia, fija y da esplendor"). Publica diccionarios (1726-1739), un manual de ortografía (1741) y una *Gramática de la Lengua Castellana* (1771). Esta gramática no tiene un carácter pedagógico. Tiene por objetivo ordenar y codificar la lengua para establecer una norma que sirva como referencia general a los hablantes del idioma más que un instrumento pedagógico.

La creciente necesidad de aprenderse un idioma genera el deseo de agilizar el aprendizaje de lenguas extranjeras. El sistema escolar no se adapta a la necesidad de los alumnos que necesitan hablar bien un idioma extranjero y surgen los cursos de idiomas y consecuentemente, la industria de la impresión de libros.

El sistema escolar adopta en su *curriculum* los idiomas modernos más importantes en Europa. La junción de todos estos aspectos hacen que este período haya sido de gran importancia para que sucedieran los cambios en la enseñanza de lengua extranjera. Surgen los exámenes de proficiencia en Inglaterra en 1860. Alemania y Francia representan el centro del afán por reformas.

El Método Directo

La corriente no gramatical es representada por el Método conversacional o natural. El Método Directo es el más conocido y subsiste hoy en las escuelas que lo hicieron famoso: Escuelas Berlitz. Este método se expandió por todo el mundo volviéndose excelente cliente de la industria del libro. Lo que faltaba eran profesores capaces de enseñar la lengua mediante un método que privilegiaba la oralidad.

Los libros de diálogos y conversación y los manuales de traducción interlineal siguen publicándose aunque con menos frecuencia.

El Siglo XX

La larga tradición de olvido que padecía la enseñanza del español como lengua extranjera tuvo su fin en el Siglo XX. La motivación principal ha sido la inclusión de cursos para extranjeros en las universidades y centros españoles. Es el auge de las publicaciones específicamente orientadas para el autoaprendizaje y los manuales comerciales. En Listados Unidos en 1910, entre las 203 universidades existentes, 124 incluían la lengua española en su currículo. Además de introducirse diferentes técnicas metodológicas que venían desde Europa, se introducían también algunas características propias de los profesionales estadounidenses.

La tradición gramatical y la tradición española

Si definimos gramática como: “el eje fundamental en torno al cual gira una lengua”, entonces, aprender una lengua es aprender su gramática. Este razonamiento, ha sido el punto clave para que se consolidara la tradición de enseñanza, en el ámbito académico y escolar. La enseñanza escolar es tradicionalmente seguidora de la gramática por razones complejas y variadas que no nos cabe discutir en este momento. Los profesores, en general, acaban reproduciendo el modelo de enseñanza que han recibido. Así, aunque existan propuestas innovadoras con relación a la enseñanza acaban por reproducir el único modelo que conocen, o sea, el gramatical.

Enseñar o no la gramática es, segundo A. Sánchez, un falso dilema porque no se puede prescindir totalmente de la gramática en la enseñanza de idiomas. El verdadero dilema o cuestionamiento a ser hecho es: ¿Cómo enseñarla?

Las gramáticas publicadas por la Real Academia de la Lengua son un punto de referencia de la norma y no están dedicadas a la enseñanza del español como lengua extranjera aunque hayan sido muy utilizadas desde siempre con este propósito. Son un punto de referencia dentro y fuera de España. Las gramáticas publicadas a partir de la publicación de la *Gramática de la Real Academia* (1771) suelen decir en sus prólogos “Según las normas de la RAE...”.

Los Métodos Tradicionales

Todos los métodos usados para la enseñanza de lengua extranjera antes del Método Directo son llamados Métodos tradicionales. En Inglaterra, llamaron al Método Tradicional de Método de Gramática y Traducción aludiendo al modelo usado en las prácticas de los siglos anteriores.

Las características más generales de esta metodología son: visión normativa y prescriptiva del lenguaje; modelo de lenguaje basado en los autores clásicos; procesos lingüísticos lógicos adquiridos por deducción (en consecuencia primero se enseñaba la regla gramatical); la lengua oral es considerada como vulgar; memorización de reglas y listas de vocabulario; técnicas de traducción (directa e inversa) y vocabulario de acuerdo con las reglas gramaticales y no por la frecuencia.

En seguida surgen el Método Audio-oral, el Nocial-funcional y el Método Comunicativo para citar los más importantes.

El cuadro actual

El Método Integral es la propuesta más reciente de metodología de enseñanza de español. Ha sido creada por el equipo comandado por Aquilino Sánchez que propone la integración de las habilidades. Da especial atención al vocabulario basándose en estudios sobre frecuencia y uso de vocablos. Todavía es pronto para hacerse cualquier evaluación sobre esta nueva propuesta. Está representada por el manual *Cumbre* cuyos niveles básico e intermedio han sido adaptados al público brasileño.

Lo novedoso de este material es que ha sido basado en un Corpus lingüístico: El Corpus Cumbre que ha recogido ocho millones de palabras usadas en España e Hispanoamérica.

Los manuales destinados a un público específico están en evidencia: *Ven* de Edelsa, *Cumbre* de SGEL y *Viaje al Español*/versión brasileña adaptada a la televisión y también cursos en CD rom destinados al auto-aprendizaje.

Hay una diversidad de manuales con diferentes objetivos: cursos de perfeccionamiento, español por profesiones, español comercial, etc.

Conclusiones

Los manuales y materiales didácticos usados para la enseñanza del español como lengua extranjera fueron publicados, en su mayoría fuera de España hasta la mitad del Siglo XX.

Hay una estrecha correlación entre la manera concreta de enseñar lenguas y la teoría lingüística vigente en la época. En el Siglo XVI la tónica era la enseñanza gramatical aunque otras metodologías fueran aplicadas, hoy día es la comunicación o la interacción entre las personas lo más relevante. Las metodologías, por eso, se dedican a hacer con que esta interacción sea posible.

Uno de los problemas clave en la enseñanza de lenguas es trasladar la metodología a la práctica. La enseñanza implica acción y los presupuestos metodológicos deben ser pasibles de aplicarse en clase.

La tradición española debe a la Real Academia de la Lengua su mantenimiento a través de sus publicaciones que representan el modelo “standar” de la lengua española, sirviendo como punto de referencia indiscutible. También el Instituto Cervantes (1990/1991) cuyo objetivo es la difusión de la cultura hispánica y la enseñanza de español como lengua extranjera. El Instituto es responsable por evaluar la calidad de la enseñanza de la lengua dentro y fuera de España a través de la realización de exámenes de proficiencia. La Asociación para la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera (ASELE), creada en los años noventa por iniciativa de varias universidades, responsable por la publicación de una revista sobre la práctica de enseñanza, demostrando así el interés actual sobre el tema.

Lo nuevo o diferente en términos de metodología es un tópico cuestionable desde el punto de vista de que nada es realmente nuevo o completamente innovador, en el sentido de que cada nueva propuesta metodológica está basada en una tradición de la que no se puede huir.

Lo que hoy nos presentan como nuevo y revolucionario, en general, no va más allá de una u otra modificación que no constituye ninguna revolución en términos metodológicos que merezca mayor atención. Según Aquilino Sánchez: “La didáctica de lenguas contiene muchos elementos enraizados en la tradición y derivados de ella junto con otros que constituyen avances o sólo adaptaciones a lo que el pensar y sentir de cada época pide.” (p. 02)

Notas

¹ Port-Royal — abadía de religiosas cerca de París, fundada en 1204. Demolida por orden de Luis XIV.

² Nebrija - nacido en Lebríja, Sevilla. Profesor en las Universidades de Salamanca y Alcalá.

³ Lovaina - ciudad de Bélgica. Antigua universidad.

Bibliografía

- KATO, Mary A. *No mundo da escrita: Uma perspectiva psicolinguística*. Sao Paulo: Ática, 1993. [Série Fundamentos].
- RUEDA BERNAO, María José. *Análisis histórico y didáctico de los manuales editados en España para la enseñanza del español a extranjeros*. Revista *Carabelas*, números 35 y 36.
- SÁNCHEZ, A. “Renaissance Methodologies for Teaching Spanish as a Foreign Language”. In: SARMIENTO, Ramón. *La tradition espagnole d'analyse linguistique*. Société D'Histoire et D'Epistémologie Des Sciences Du Langage. Paris: Presses Universitaires de Vincennes. VIII, 1987.
- Historia de la enseñanza del español como lengua extranjera: Historiografía de la lingüística española*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1992.
- -. *La enseñanza de idiomas: Principios, problemas y métodos*. Barcelona: Hora, 1982.

A EXPERIÊNCIA NO
CURSO DE
METODOLOGIA
DO ENSINO DE
ESPANHOL COMO
LE NA UNIVERSIDAD DE
VALLADOLID



Flávia Regina Dorneles Ramos

Licenciada pela UFRJ

A prática atual no ensino de línguas está influenciada pelos conceitos que atualmente se tem sobre a língua e a linguagem. A partir dos anos 70, o conceito de *competência comunicativa*², resultado do crescente interesse pela dimensão do uso da língua, contribuiu notavelmente no campo do ensino das línguas estrangeiras. Começou-se a refletir sobre as categorias relacionadas ao significado e a intenção dos falantes, e não somente sobre as categorias formais da língua. Surge o chamado *enfoque comunicativo*, construindo um *corpus* de idéias e princípios que fundamenta um modo particular de entender o que significa ensinar e aprender uma língua estrangeira. E a possibilidade de abordar o ensino de LE a partir de uma perspectiva mais ampla e complexa, onde se podem apreciar entre outros os seguintes fatores:

- 1 - a necessidade de considerar a integração radical dos componentes do currículo: *objetivo + metodologia + conteúdo + avaliação*,
- 2 — a valorização das variantes cognitivas e afetivas individuais no processo de aprendizagem;

- 3 — a importância de desenvolver a responsabilidade dos alunos em relação a sua própria aprendizagem;
- 4 — a valorização da dimensão sócio-cultural.

Este trabalho pretende, sob a luz dos princípios que fundamentam o enfoque comunicativo e a partir da experiência vivida no curso de metodologia de ensino do espanhol como LE na Universidad de Valladolid, Espanha, em 1996, colocar à disposição dos professores de espanhol para brasileiros alguns conceitos úteis e algumas propostas concretas que nos permitirão refletir sobre o ensino de espanhol hoje, no Brasil. A intenção real deste trabalho não é, no entanto, oferecer ao ouvinte interessado um estudo aprofundado em relação aos fundamentos teóricos que regeram esta experiência, e sim apontar para certas questões referentes ao assunto, bem como apresentar referências bibliográficas.

O Conceito de Metodologia e a Questão dos Objetivos

A partir das decisões adotadas na planificação do ensino (na formulação do currículo), levam-se as mesmas à prática (nível de atuação); neste nível, a metodologia deve ser entendida como um processo no qual estão em jogo não somente as estratégias de ensino do professor, mas também as estratégias de aprendizagem dos alunos... Assim, depois de estabelecido o plano pedagógico, a prática em sala de aula deve permitir modificações, inclusões e exclusões de princípios, orientações e propostas neste plano.

A vontade de encontrar no método a resposta para todos os problemas relacionados ao ensino e à aprendizagem de línguas é, sem dúvida, uma vontade limitada apenas em analisar o ato de ensinar; sem refletir sobre o complexo emaranhado de relações envolvidas neste ato... Se percebermos o ensino como a ampliação de um determinado método que se impõe aos professores e aos alunos a partir de algum pressuposto teórico, e ignorarmos os fatores que interferem na prática

real da aula, correremos o risco de levar a criatividade do professor e/ou a espontaneidade do aluno a zero... As limitações no conceito de método, derivam-se, muitas vezes, de uma visão estática e reduzida do que realmente significa ensinar e aprender uma língua. O linguista J.C. Richards, propõe nesse sentido que a metodologia de ensino deva ser orientada para o processo e não o processo orientado para a metodologia¹. A idéia central dessa investigação, que nos foi apresentada em Valladolid, é que alunos e professores são, mais que qualquer método, componentes essenciais no processo de ensino e aprendizagem.

Professores e alunos devem estabelecer juntos, no desenvolvimento do processo, orientações fiáveis em relação à metodologia preestabelecida... Logo, não se trata de substituir os princípios do método, nem o método — mas de entender o papel central que corresponde à investigação do que ocorre na sala de aula durante o processo de aprendizagem, criando condições pertinentes a um ensino de qualidade em todos os sentidos. A “metodologia é o *componente* curricular relacionado com as orientações e com os procedimentos de *ajuda* pedagógica que são coerentes com os fins gerais do currículo”.

Objetivos

Um dos fatores que fundamentam o enfoque comunicativo é a necessidade de integrar radicalmente os componentes do currículo... Logo, não se pode falar de objetivo sem que este componente curricular esteja relacionado com as metas estabelecidas para um determinado ciclo, com a metodologia. O objetivo determina o que os alunos serão capazes de fazer como resultado da metodologia.

Para ensinar uma língua estrangeira, hoje, devemos considerar, em igual peso, os seguintes objetivos educacionais:

- 1 — conteúdos funcionais — os atos da fala, a comunicação da idéia — *falar e entender*,

2 - conteúdos gramaticais — a organização das regras da língua - os sons, as formas, o léxico, os mecanismos da sintaxe;

3 - conteúdos culturais — a língua não pode estar separada da cultura.

Os objetivos e a metodologia precisam considerar no processo de aprendizagem, além da integração das 4 destrezas: compreensão oral, compreensão escrita, expressão oral, expressão escrita, a questão do nivelamento; a dosagem do conteúdo segundo a competência comunicativa de cada indivíduo... Nesse sentido a proposta de nivelamento, já adotada por alguns materiais didáticos é: nível inicial, nível intermédio, nível avançado e nível superior.

Uma Proposta Concreta - Exercícios Comunicativos

A partir dos objetivos funcionais, apresento uma proposta concreta relacionada aos exercícios comunicativos em sala de aula — as aulas de conversação; já que a dimensão comunicativa, ainda possui escassas investigações com o objetivo de orientá-la.

A aula de conversação deve restringir-se a um ou dois objetivos específicos intimamente relacionados com os *atos da fala*, que estão divididos em 4 grandes grupos:

- 1) contatos sociais;
- 2) apresentação de informações, idéias ou opiniões;
- 3) a expressão dos sentimentos;
- 4) a expressão da vontade.

O tema proposto pelo professor ou pelo aluno deve ser delimitado e orientado por esses objetivos. Nos níveis inicial, intermediário e avançado o tema não pode ser estruturado para conversar sobre algo, mas para aprender como conversar sobre o mesmo. É importante também reconhecer nos exercícios comunicativos propostos 4 elementos fundamentais que contribuem para a organização lógica do pensamento em LE. São eles:

- 1 - Interação: pelo menos 2 alunos devem estar presentes em sala. Todos devem participar.
- 2 - Explicação: a explicação comunica em um contexto determinado: Quem fala? O que fala? Para quem fala?
- 3 - Predição nula: o professor nunca poderá prever as questões, as respostas.
- 4 — Solução múltipla: dependendo do interlocutor a resposta será diferente.

Para concluir, é necessário ressaltar a importância da motivação nos exercícios comunicativos, já que esta pertence ao fundamento de valorização das variantes afetivas do indivíduo proposta pelo enfoque comunicativo. Para estimular o interesse do aluno pelas atividades o professor deve:

- 1 - incentivar a participação do aluno (independente do nível);
- 2 - explorar a curiosidade (criar expectativa em relação as atividades);
- 3 — selecionar os temas (que devem ser atuais e interessantes);
- 4 - personalizar os exercícios (usando nos textos o nome dos alunos);
- 5 — animar nas dificuldades (não corrigir os erros no princípio);
- 6 - variar os exercícios.

Estas proposições práticas e teóricas formam, em síntese, o conteúdo do Curso de Metodologia do Ensino de Espanhol como LE da Universidad de Valladolid.

Notas

¹ *Competência comunicativa* (Hymes, 1971). É tanto o conhecimento das regras linguísticas como o conhecimento do uso das regras para comunicar significados.

² RICHARDS (1990), p. 74.

Bibliografía

BURKE, Peter. *A arte da conversação*. São Paulo: UNESP, 1995, p.40-41.

FERNANDEZ, Carmen. *Curso de metodología de enseñanza del español como lengua extranjera*. España: Universidad de Valladolid, 1996, [Notas de clase].

RICHARDS, J.C. *The Language Teaching Matrix*. Cambridge, 1990.

SANTA-CECILIA, Álvaro García. *El currículo de español como lengua extranjera*. CID, Edelsa. Madrid, 1995.

VARELA, Manta; JAN, Peter; PAVON, María Victoria, ELE - Tácticas de conversación. *Español como lengua extranjera*, Ediciones SM, 1994.

EL EJERCICIO DE LA ARGUMENTACIÓN EN LA FORMACIÓN DE PROFESORES DE ESPAÑOL LE



María Mercedes R. Q. Sebol

Universidade Federal do Rio de Janeiro

La experiencia didáctica de la que voy a hablarles tiene como base la investigación que se viene desarrollando en la Facultad de Letras de UFRJ con los alumnos de Licenciatura Portugués-Español. La argumentación representa un desafío para los aprendices que ya en su lengua materna, por razones socioculturales, son poco solicitados a ejercer esta habilidad discursiva.

Fue pensando en la relación que existe entre lengua y organización social — ya señalada por muchos investigadores de lenguaje y de educación — y, en particular, en las condiciones en las que las diferencias lingüísticas, que se relacionan al origen social, funcionan como campo de conflicto, que elegí como objeto de mi investigación la valoración del discurso argumentativo en la capacitación docente.

El dominio de determinadas habilidades discursivas, y en especial la de la argumentación, trae implícita la relación entre lengua y organización social, y la enseñanza, sea en primaria, secundaria o superior el campo privilegiado donde se cristaliza dicho conflicto lingüístico. En ese sentido, el ejercicio de la argumentación en lengua extranjera, vuelto hacia las cuestiones de lectura y producción escrita, desarrolla en el aprendiz habilidades discursivas y estrategias lingüísticas, ambas de naturaleza cognitiva.

De igual modo, en lo que atañe a la capacitación docente, juega un papel fundamental en el concreto social/escolar, una vez que instrumentaliza al aprendiz a comprender los procesos de producción textual, a identificar elementos ideológicos y a posicionarse respecto a estos.

Los presupuestos metodológicos de la experiencia didáctica están fundamentados en la teoría interaccionista de Vygotsky (1978) para el que la educación es un proceso esencialmente cultural y social, del que profesores y alumnos participan en la producción de un conocimiento conjunto.

Según la perspectiva adoptada, algunos géneros del discurso exigen un ejercicio específico pues forman parte de prácticas sociales, actos de habla, más restringidos. Es éste el caso, presupongo, del discurso argumentativo, y la hipótesis que defiendo es la de que las habilidades específicas del discurso argumentativo, fundamentales a la formación del profesor, en el caso de español LE, pueden ser desarrolladas si son sistemáticamente ejercitadas, conforme me propuse a hacer con los grupos de la Universidad.

Para el desarrollo de la habilidad argumentativa he usado técnicas de Lectura y Producción Escrita, basadas en el modelo interactivo. Para ello, hice una selección previa de textos argumentativos en español sobre temas que puedan atender a campos de interés de los aprendices. Esos textos, escritos originalmente en español y producidos con fines comunicativos propios, fueron recogidos de periódicos, revistas o publicaciones similares.

También fueron propuestos al comienzo de los cursos temas introducidos en clase a través de la lectura. En un primer momento, se busca instrumentalizar al aprendiz para que identifique recursos lingüísticos, estrategias argumentativas e instancias ideológicas a partir de las cuales esos textos son producidos. Para casa, fueron propuestas actividades de producción escrita con base en las reflexiones desarrolladas en clase sobre el tema, con la finalidad de ejercitar al aprendiz en la producción de textos argumentativos en español.

Los aprendices también leyeron textos teóricos sobre la estructura del párrafo, los distintos tipos de párrafo, la estructura del párrafo argumentativo. Tras ello, los textos producidos por los

aprendices son comentados en clase, buscando sensibilizarlos respecto a sus dificultades lingüísticas y discursivas en la práctica de la argumentación.

En un momento final, estos mismos aprendices recibieron textos argumentativos de aprendices de un nivel básico y la propuesta fue de evaluarlos en un nivel de estructura de la lengua (acentuación, concordancia, transferencias) y de estructura argumentativa.

Con base en algunos resultados preliminares he encontrado tres niveles de dificultad. El primero dice respecto a los procedimientos argumentativos definidos por Charaudeau (1992) como específicos de este modo de organizar el discurso: *definir, comparar, describir/narrar, citar, acumular y cuestionar*. Se prepararon, entonces, ejercicios específicos para ejercitar cada una de estas estrategias de la argumentación, considerando los principios de organización discursiva. Las dificultades y el dominio de cada aprendiz respecto a los procedimientos discursivos son comunes a la producción de textos, sea en lengua materna, sea en LE.

Con base en algunos resultados preliminares, obtenidos a partir de experiencias-piloto aisladas, considero probable también rediscutir procedimientos textuales en lo que dice respecto a las nociones de párrafo como unidad temática y respecto a los criterios de puntuación en lo que se refiere a las proposiciones y la organización visual del texto escrito. Hace falta aún definir las funciones orales, propias de la lógica conversacional, y escritas, propias de la lógica argumentativa, de determinados tipos de conexión.

Ya el tercer nivel de dificultad encontrado es específico de LE. Con base en algunas actividades didácticas anteriores a la experiencia en el nivel de los procedimientos lingüísticos, los aprendices presentan dificultades en usar el sistema de tiempos verbales en situaciones hipotéticas o más formales, adecuando la opción lexical a este tipo de registro y, principalmente, dificultades en definir fronteras temáticas y preposicionales en textos escritos de esta naturaleza, usando recursos como la puntuación y los marcadores lógicos como operadores de deducción o inclusión, por ejemplo.

Para cada tipo de dificultad fueron elaborados ejercicios y actividades específicas tanto de tipo estructural como de nocional-

funcional. A seguir los aprendices tuvieron que reescribir su primera versión del tema. Estos procedimientos tenían como objetivo la sensibilización y la toma de conciencia para el proceso de enseñanza/aprendizaje de las habilidades relacionadas en esa producción en LE.

El hecho de comentar y llevar a los aprendices a reflexionar sobre sus propias producciones en sala de clase sirve tanto como punto de partida para verificar la relación entre competencia lingüística, textual y discursiva, respecto a la práctica de la argumentación, como para desarrollar el sentido de la monitoración que se ejerce sobre el desempeño en LE. El grupo pasa a funcionar como una entidad productora de un saber bajo la coordinación del profesor, según propuesta de Vygotsky retomada por Bruner (1986), y así se transfiere el foco de la experiencia didáctica del producto al proceso de interacción profesor/aprendiz en la construcción de un conocimiento común.

En un segundo momento de la experiencia, los aprendices son conducidos a reflexionar sobre su propio proceso de aprendizaje usando datos provenientes de relatos verbales de sus intuiciones e intravisiones. Con esos relatos verbales se espera alcanzar el subconjunto de estrategias de aprendizaje que componen la trayectoria lingüística de los aprendices de español LE.

Bibliografía

- ALVES, Nilda (org.). "A construção do conhecimento e o currículo dos cursos de formação de professores na vivência de um processo". In: *Formação de Professores; Pensar e Fazer*. São Paulo: Cortez, 1992. [Col. Questões da nossa época, v. 1],
- BRUNER, J. *Actual minds, possible worlds*. London: Harvard University Press, 1986.
- BUARQUE, Cristovam. *A aventura da Universidade*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1994.
- CAVALCANTI, Marilda & MOITA LOPES, Luiz Paulo. "Implementação de pesquisa na sala de aula de línguas no con-texto brasileiro". In: *Trab. Ling. Apl.*, Campiñas: 1991. (17): 133-144.

- CHARAUDEAU, Patrick. *Grammaire du Sens et de l'Expression*. Paris: Hachette, 1992.
- CUNHA, Luiz Antonio. *A universidade reformada*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- _____. *A universidade témpora*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.
- FRANCHI, Eglé. *E as crianças eram difíceis... A redando na escola*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- GIL-PÉREZ, Daniel & CARVALHO, Anna M^a de. *Formando de professores de ciencias: tendencias e inovações*. Trad. Sandra Valenzuela. Sao Paulo: Cortez, 1993. (Col. Questões da nossa época, v. 26).
- KAPLAN, R.(eds.). *Introduction to Applied Linguistics*. Reading, Mass: Addison-Wesley, 1991.
- KLEIN, Wolfgang. *Second Language Aquisition*. USA: Cambridge University Press, 1986.
- LAVANDERA, Beatriz R. *Curso de Lingüística para el Análisis del Discurso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1990.
- MACIAS, Reynaldo F. "Bilingualism, Multilingualism and Multiculturalism". In: GRABE, W. &
- MOREIRA, Antonio Flávio & SILVA, Tomaz Tadeu da (orgs.). *Currículo, Cultura e Sociedade*. Sao Paulo: Cortez, 1994.
- PIAGET, Jean. *A epistemología genética; Sabedoria e ilusões da filosofia; Problemas de psicologia genética*. Sao Paulo: Abril Cultural, 1983. [Os Pensadores].
- RICHARDS, Jack C. & RODGERS, Theodore S. *Approaches and Methods in language teaching*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- SEBOLD, M^a Mercedes Riveiro Quintans. *A literacidade no material didático de espanhol L2*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1994.
- YGOTSKY, L. S. *Mind and society*. London: Harvard University Press, 1978.
- _____. *Thought and language*. London: The MIT Press, 1986.

*C*ULTURA

LA CULTURA POPULAR EN LAS FIESTAS TRADICIONALES



María Leonisa Nuñez Sánchez

Universidade Federal Fluminense

Los acontecimientos populares poseen un contenido histórico muy fuerte que se transmite de generación en generación como herencia cultural y que nos aproxima del contexto de nuestros antepasados. Es una herencia que no debe ser desvinculada del pasado histórico del hombre y que debe ser revalorizada, como en el caso de las fiestas populares tradicionales que, en ese contexto, tienen un valor propio y ancestral que marca, de alguna manera, los quehaceres de la comunidad en ciertos momentos del año.

Los gnomos y duendes en los pueblos nórdicos, las brujas en el *Halloween* de los Estados Unidos, el Carnaval del Brasil, las Corridas de Toros en España, son algunos ejemplos de culturas populares que son objeto de investigaciones y estudios profundos de importantes intelectuales.

Las fiestas escogidas para este estudio remontan a épocas muy antiguas, cuando nuestros antepasados empiezan a desvendar los secretos de la naturaleza y, poco a poco, van descubriendo elementos anteriormente desconocidos como, la fuerza de la luna, el sistema solar, la fecundidad de la tierra, etc.. Esas descubiertas los llevan a entender también que la primavera es la época de la renovación y del amor pues, con ella viene la explosión vital de la naturaleza que transforma la superficie de la tierra que, hasta ese momento, dormía en un largo silencio invernal, en una reactivación no sólo vegetal como animal y sexual.

El Entroido

Los pueblos antiguos tenían sus dioses relacionados con la naturaleza y la fecundidad, a los cuales dedicaban grandes fiestas populares que exaltaban el campo y la primavera.

Podemos decir que el Entroido, en Galicia, es el resultado de esas fiestas primitivas que llegaron hasta nuestros días con algunas variaciones. El Entroido se convirtió, en esa fase evolutiva, en el símbolo desintegrador del orden social establecido. Es una fiesta de carácter participativo y de comunicación afectiva donde el pueblo deja de ser un elemento pasivo y pasa a emplear un lenguaje lúdico, distinto del medio social y de la razón que lo tiraniza.

El Entroido es esperado con entusiasmo por todos sin distinción de edad, no sólo por ser una fiesta que anuncia la llegada de la primavera sino también por ser una fiesta que agrada a todos, proporcionando diversión y principalmente libertad.

La fiesta se extiende por dos semanas y media. Empieza con el “Domingo Fareleiro” y termina el “Miércoles de Ceniza”, así dividida: Domingo Fareleiro, Jueves de Comadres, Domingo Corredoiro, Jueves de Compadres, Domingo de Entroido o Grande, Lunes de Entroido, Martes de Entroido, Entierro de la Sardina (Miércoles de Ceniza).

Domingo Fareleiro

Ese día, los chicos salen a la calle con una bolsa de “farelo” o de ceniza con la que persiguen a las chicas para echársela por encima. Eso se puede hacer con la mano, con un fuelle usado para pulverizar pesticidas o con una bolsa de tela que se arroja contra la persona a la que se quiere “enfardar”. Lo que se pretende, casi siempre, es un contacto de tipo amoroso pues, ese día se permite todo tipo de libertad y de rupturas convencionales.

Jueves de Comadres

Las chicas hacen muñecas de paja o tela y las visten con ropas viejas. Estas muñecas son colocadas en sitios altos o de difícil acceso,

como los balcones o los tejados, para dificultar que los chicos las alcancen. Estos utilizan varas largas o la ayuda de algún chico que viva en la casa para que las robe y las entregue a sus amigos. Después de recogidas, al final de la tarde, son arrojadas a la hoguera con gritos de “ardan las Comadres”.

Lo mismo sucede a la semana siguiente con el Jueves de Compadres, solo que ahora son las chicas las que tienen que conseguir los muñecos hechos por los chicos, para que sean quemados a los gritos de “ardan los Compadres” y, así, vengar la ofensa de la semana anterior. Algunas veces los chicos descubren donde van a ser quemados los muñecos y sorprenden a las chicas causando un gran tumulto al intentar impedirles de quemarlos.

Hay localidades que, en vez de varios Compadres y Comadres, las mujeres hacen un solo Compadre y los hombres una sola Comadre que son paseados por las aldeas vecinas y después quemados.

Esta lucha entre Comadres y Compadres, representa una guerra de sexos sobre la cual existen hipótesis que remontan a épocas prehistóricas.

Domingo Corredoiro

Se llama así porque es el día en que se empieza a correr el Entroido. Ese día se continúan utilizando los “farelos” y la ceniza pero se añade el uso del agua, aplicada con unas bombillas de madera de sabuco o con cañas que proyectan el agua con fuerza sobre la gente.

Otra forma de correr el Entroido era poner huevos podridos en las ventanas de las chicas, produciendo un olor horrible cuando se rompían o, al revés, llenándolos de perfume cuando se quería agradar a determinada chica. También era costumbre lanzar sobre las ventanas de las chicas almendras que, como eran duras, a veces las rompían. En algunas regiones se utilizaban las hormigas que eran lanzadas como los farelos y eran usadas sólo por los hombres.

Estas costumbres ya no son casi usadas porque a finales del siglo pasado surgen las serpentinas y los confetis que resultan más económicos y no incomodan como los farelos, los huevos, etc..

Cuanto a la culinaria, ese día se hacían tortillas o filloas con trucos para sorprender a los que las comían.

Un juego propio del Domingo Corredoiro y que aún se estila en toda la provincia de Orense, es el juego de las potas que consiste en colocarse en corro hombres y mujeres tirándose una pota unos a los otros hasta que alguien la deje caer y, como es de barro se rompe. El que la deja caer tiene que invitar a los demás. El juego continúa con otras potas y se va juntando el dinero equivalente al vino que cada uno tendría que pagar por dejarla caer. Reunido este dinero, se paga una buena merienda para todos.

Domingo de Entroido

Se llama también Grande porque es el principal de los tres y en el cual las fiestas alcanzan su mayor expresión. Ese día, hasta el martes, todo está permitido, rompiendo como ya dijimos, las formas sociales establecidas. No se trabaja, sobre todo el domingo y el martes.

Las bromas del Entroido tienen un fondo simbólico profundo desde la Edad Media y son amparadas por una ley que se llama “Ley del Entroido”, la cual instituye las bromas, aunque algunas sean un poco peligrosas como, las de las hormigas o las de las brasas.

Las características principales de los personajes del Entroido son las máscaras que cubren la cara para esconder la identidad del participante o para identificarse con un animal. Este gesto, tiene para algunos estudiosos, un significado de supervivencia paleolítica, y es también considerado como teatro popular, donde los actores son las personas del propio pueblo que actúan de improviso.

Los disfraces del Entroido son muy variados, pero en algunas localidades son específicos de aquella región y merecen un estudio a parte como, las “pantallas”, los “peliqueiros” o “cigarróns”, los “felos” o “borralleiros”.

Entierro de la Sardina

Se realiza el Miércoles de Ceniza y marca el fin del Entroido. Los chicos se reúnen y preparan una grande caja de cartón donde colocan una sardina y, a media noche, hacen el entierro, llorando y manifestando

la tristeza por el fin del Entroido y, por lo tanto, de los días de diversión. La sardina es llevada en hombros por los “agarrantes” y detrás siguen los pendones y los estandartes que son hechos de ojas de bacalao. El sacristán lleva en una mano un cubo de agua sucia y en la otra una escoba que sirve para bendicir. Utilizan también braseros en los cuales colocan paños viejos y materiales hedientos para quemar e imitar el incienso.

El Entierro de la Sardina fue prohibido por mucho tiempo y ahora vuelve a resurgir. Esta farsa es uno de los ritos de la expulsión del invierno y del resurgimiento de la primavera.

Esta fiesta no hace selección de edades en el momento de participar, jóvenes, mayores y niños se divierten ocultando su edad y sexo bajo los disfraces que les permiten hacer o decir aquello que sin el disfraz serían incapaces.

Sabemos que el Entroido fue muchas veces prohibido en España, como en el año de 1523, por el rey Carlos I, que era profundamente religioso, volviendo a celebrarse a partir de 1630, durante el reinado de Felipe IV. Durante el reinado de Carlos II, en 1665 tiene su mayor apogeo, pues al propio rey le gustaban las fiestas populares. Vuelve, sin embargo, a ser prohibido por Felipe V, en 1716, que lo califica de atentatorio contra la moral española.

En nuestro siglo, durante el gobierno del General Franco, esta fiesta fue otra vez prohibida desde 1937 hasta los años 70, cuando es otra vez permitida, revivificando las antiguas tradiciones.

Esta fiesta es más vivida en los pueblos (medio rural) que en las grandes ciudades. En Jinzo de Limia, Verín y Laza todo el pueblo participa de la celebración. No existe una familia que no tenga su “pantalla” o su traje de “cigarrón”. Es una tradición que se trasmite de padres a hijos y que se fomenta con la creación de talleres de máscaras (locales donde se reúnen unas cuantas personas para construir las famosas “pantallas”).

Ultimamente en las escuelas, en determinados días de la semana y fuera de las horas de clase, los niños aprenden a construir su propia “pantalla”. Ellos se destacan en el proceso de elaboración de las máscaras, que se lleva a cabo desde días antes, usando el modelado, el dibujo, la pintura, etc., actividades todas altamente educativas.

El Magosto

La fiesta del Magosto, al revés de la anterior; es una fiesta otoñal, que se celebra el día de Todos los Santos (1^{er} de noviembre) o el día de San Martín (11 de noviembre) y que tiene como elementos principales la castaña y el vino, que representan la muerte y la vida, respectivamente, y que son, por otro lado, la tristeza y la esperanza de la humanidad. El Magosto es un rito de agradecimiento por los frutos de la tierra.

La castaña siempre tuvo connotaciones funerarias en ciertas regiones de España, como en Galicia, y el Magosto nace como conmemoración del recuerdo de los muertos, pues existía la creencia de que el número de castañas comidas representaba el número de almas que se deseaba sacar del Purgatorio.

Dicen las leyendas que hace 400 años los pobres comían, ese día, las castañas que los ricos les daban para librar del Purgatorio a las almas de sus seres queridos. Esa tradición fue preservada después, a través de los niños que visitaban los cementerios, llevando unos rosarios hechos de castañas cocidas, y cada castaña comida liberaría un alma penada.

En la fiesta del Magosto están presentes tres elementos clásicos de la naturaleza: la tierra, el aire y el fuego, siendo este último el elemento protagonista de la misma. El fuego acompaña al hombre desde que éste lo descubrió y dominó. El tiene como la castaña un significado sagrado, y dice la creencia popular que en él no se puede escupir porque, aquel que lo haga, sufrirá accidentes, crisis, etc..

Los Celtas hacían de él un objeto sagrado para sus celebraciones. Su culto fue siempre, de diversas maneras, un medio de expresión del espíritu.

La fiesta del Magosto es, por lo tanto, una conmemoración popular de carácter ritual, llena de mensajes culturales y de contenido simbólico. Constituye uno de los elementos primordiales de las celebraciones anuales del ciclo agrícola, tan difundido entre los gallegos.

En esta conmemoración podemos destacar varios aspectos como:

- La exaltación a los productos de la tierra — rito en homenaje a los frutos de la tierra, a la castaña, al vino, al maíz, al centeno, etc..
- La “comensalidad” gallega — ese día se preparan las mejores comidas y productos del campo para celebrar la unidad de los vecinos y la unión de sus esfuerzos en los trabajos rurales.
- La separación de las edades — el Magosto de los niños es diferente del Magosto de los jóvenes. Para los primeros, el elemento principal es la castaña, mientras que, para los segundos, es también el vino que, con los chorizos asados, regados con ese vino, produce una gran animación entre los jóvenes, que cantan y bailan toda la noche. Participar del Magosto de los jóvenes es una aspiración de los niños, que ven en eso su iniciación.
- El ritual colectivo de carácter sacro - el Magosto tiene también un carácter sacro, ya que el vino simboliza la vida y la castaña la muerte. Por eso, antiguamente, eran realizados en los patios de las iglesias el día de Todos los Santos, con la finalidad de que los muertos participasen, de una manera simbólica, de esta fiesta agraria donde nuestros antepasados eran recordados con nostalgia.

Estas fiestas fueron revividas a partir de 1964, aunque en 1935 surgen artículos de escritores famosos que destacan la importancia de los Magostos y, aunque no existen referencias escritas, sabemos, a través de la oralidad del pueblo, que ellas se celebraban desde tiempos muy antiguos. Se sabe también que hasta los años 60 el Magosto era una conmemoración de grupos, que se iniciaba por la tarde y que se localizaba en todos los montes alrededor de los pueblos o de las ciudades.

Hoy día, esas fiestas adquirieron otras características. Son organizadas por las autoridades locales y cuentan con la participación de varios grupos folclóricos, colegios y agremiaciones. Se instituyeron premios para el Magosto más artístico, el más animado y el más ahumado.

La fiesta se inicia con la lectura del pregón, que es hecha por un escritor o una personalidad del lugar. Luego se encienden las hogueras

y se inicia la música con la gaita, el bombo, los tamboriles, y el pueblo baila alrededor del fuego. Las castañas, el vino y los chorizos son abundantes.

Refiriéndose al Magosto, dijo el poeta Ramón María en su pregón:

O Magosto é unha tradición viva da terra, do pobo chea de poesía e á lus do seu fogo, quen teña os ollos ben abertos ollará pasar cantos de nenos, ilusíons de xóvenes e tenruras de vellos. Na súa música fúndense silenzos, verbas, espranzas, recordos, sentimentos, loitas e dolores¹.

Y Lope de Vega coloca en boca de un gallego, que se despide de la tierra, la morriña de esta fiesta: “ ¡Adiós Magosto de castaña asada - Adiós querida patria siempre amada!”²

Notas

¹ En: TARRIO FERNANDEZ (1989), p.167.

² En: TABOADA CHIVITE (1973), p. 10.

Bibliografía

BANDE RODRIGUEZ, E. & TAIN CARRIL, C. *O entroido en Ourense. Ritos e simbolismos*. Ourense: La Región, 11/11/1986, p.14.

MONTESINO, A. *Fiestas populares de Cantabria, Entroidos Rurais*. Santander: Tauros, 1984.

TABOADA CHIVITE, J. *Pregón de Fiestas de San Martiño*. Ourense: La Región, 11/11/1973, p.10.

TARRIO FERNANDEZ, J.A. *Cultura, educación e tradicións populares en Galicia*. Coruña: Castro. 1989.



Programação Visual
Carlota Ríos

Editoração Eletrônica
Debora Machado

Produção Gráfica
Núcleo de Apoio a Projetos de Extensão
Departamento de Projetos e Programas de Extensão
Sub-Reitoria de Extensão e Cultura

Coordenação de Produção
Lucia Maia

Revisão
Marco Aurélio Mello Reis

Impressão
Gráfica Uerj

1997

Revista APERJ

Associação de Professores de Espanhol
do Estado do Rio de Janeiro



Embajada de España en Brasil
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CIENCIA

